التّشكيل الإيقاعيّ وعلاقته بالجانبين النّفسيّ والإبداعيّ في قصيدة "تعرّقني الدّهر" للخنساء

Rhythmic Formation and its Relationship to the Psychological and Creative Aspects in the Poem "Tariqni Al-Dahr" by Al-Khansa'a

فضيلي لخضر*

تاريخ الإرسال: 2023/06/30	تاريخ القبول: 2023/08/13	تاريخ النشر: 2023/12/31

الملخص:

يعتبر التّشكيل الإيقاعيّ« الدّاخليّ والخارجيّ» جوهرَ القصيدة العربيّة التقليديّة، إذ أنّه يُضفي على القصيدة لمسة جمالية غاية في الإبداع والإمتاع الفنّي والموسيقي، ولكن هناك جانبًا آخر قلّما اِعتنت به الدّراسات النّقدية ألا وهو علاقة هذا التّشكيل الإيقاعي بالجانبين النّفسيّ والإبداعي للشّاعر، فالأصوات-على اِختلاف مخارجها - وإنْ كانت تشكل اللّبنة الأساسية في بناء كل قصيدة تقليدية إلاّ أنها كثيرا ما تتناغم مع الجانب الدِّلالي والانفعالي لصاحب هذه القصيدة، لذا سنسعى في هذا البحث إلى الكشف عن الأبعاد النفسيّة والجماليّة المصاحبة للبنية الإيقاعية في قصيدة من قصائد الخنساء، جاءت في الدّيوان تحت عنوان " تعرّقني الدهر"

الكلمات المفتاحية: التشكيل الإيقاعي، الجانب النّفسيّ والابداعي، الخنساء، تعرقني الدّهر، موسيقى الشعر

Abstract:

Theinternal and external rhythmic formation is the essence of the traditional Arabic poem. It gives the poem an aesthetic touch of creativity and artistic musical enjoyment. However, critical studies often neglect the relationship of this musical formation to the psychological and creative side

* جامعة محند آكلي أولحاج البويرة _ المخبر: قضايا الأدب المغاربي
l.fodili@univ-bouira.dz

of the poet. Sounds constitute the basic building block in every poem. They are in harmony with the semantic and emotional side of the poet. Therefore, the paper attempts to reveal the psychological and aesthetic dimensions associated with the rhythmic structure in a poem from Qasayed Al-Khansa, which came in a collection entitled "Taraqni Al-Dahr".

Key words:*Psychological and creative side, Rhythm formation, Al-Khansa, "Taraqni Al-Dahr"*.

*** *** ***

المؤلف المرسل: لخضر فضيلي l.fodili@univ-bouira.dz

مقدمة:

الخنساء شاعرة مقتدرة، لها باع في فن الشّعر والإيقاع لذا تناقل الرّواة شعرها مشافهة وإستحسنوه فحفظوه لما له من سلاسة وإنسياب يأسر الأسماع قبل الألباب، فكان لوقعه الجميل تأثير في نفوسهم ودور في صقل حسّهم وذوقهم، والأكيد أنّ هذا القَبول والتوافق النّفسيّ بين شعر الخنساء وقرّائها عبر كل الأزمنة والبقاع، قد مرّ عبر جسر الإيقاع، فكثيرًا ما تغنى النّاس بشعرها في المجالس والنّوادي، وإستشهد به النّقاد من أهل الحضر والبوادي، فقصائد الخنساء الرّثائية لها نغمة إيقاعية تطرب لها الأسماع ولا تمجُّها الأذواق والطّباع.

هذا الإيقاع يُعدّ عنصراً بنائيا أساسيًّا في كل قصيدة عربية تقليديّة توارثه الشّعراء كابرًا عن كابر وشاعرًا عن شاعر، وقد إتّخذه النّقاد معيارًا يميّز لغةَ الشِّعر عن لغة النّثر، فقالوا عن الشِّعر أنّه ذلك الكلام الموزون المُقفّى، فلولا الوزن والقافية لما سُمي الشّعر شعرا، وكما أنّه لا يمكن الاستغناء عن البنية الإيقاعيّة في القصيدة العربيّة ذات الأوزان الخليليّة، كذلك لا يمكن الاستغناء عن المشاعر والأحاسيس المصاحبة لهذه البنية الصوتيّة الموسيقيّة، فالقصيدة العربيّة ليست مجرد أصوات رنانة، "بل هي توقيعات نفسيّة تنفذ إلى صميم المتلقي، لتهزّ أعماقه في هدوء ورفق[1]".

وفضلا عن هذا فأنغام وأوزان بحور الشِّعر تنساب وتتغلغل في كيان ووجدان الشّاعر فتصقل موهبتَه الفنيّة والنغميّة، وتنمي فيه الجانب الإبداعي والحسّ الإيقاعي، فيصدَح كالكروان النّشوان بما يفيض به الوجدان، فيختار لكل قصيدة وزنها الّذي يتماشى ويتناغم مع فرحها أو حزنها، فيصبح بعد ذلك لكل قصيدة صورة موسيقيّة فريدة خاضعة خضوعًا تامًا ومباشرًا للحالة النفسيّة والتّقلبات المزاجيّة المصاحبة للشّاعر قُبيل عملية النّظم.

وهذا ما يدعونا إلى طرح هذه الإشكالية: هل الصّورة الموسيقيّة والبنية الإيقاعية المجرّدة في هذه القصيدة تعبّر حقيقةً عن المعاني وتتناغم مع الجانب النفسيّ والوجدانيّ للخنساء؟

نحن نفترض ونتوقع أنّ الهندسة الصوتيّة للقصيدة لم تتشكّل هكذا بطريقة عشوائيّة، إنّما جاءت لتتناغم مع المعاني والجانب الوجدانيّ لشاعرتنا.

لذا هدفنا من هذا البحث هو تبيان علاقة البنية الإيقاعية "الدّاخليّة والخارجيّة" بالحالة النّفسية للخنساء، وكذا معرفة سرّ التناغم العجيب بين الإيقاع والمعاني وارتباطهما بالجانب النّفسيّ والوجدانيّ لشاعرتنا.

لذا اِتبعنا فيه المنهج النّفسيّ التّحليلي الّذي يقوم على تتبع واستقراء وتفكيك وتأويل البنية الإيقاعيّة والصّوتيّة لمعرفة دلالاتها وأبعادها النّفسيّة والجماليّة وذلك من خلال دراسة بعض الظواهر الصّوتيّة الملفتة في هذه القصيدة كاعتمادها على التّكرار وتركيزها على المحسنات اللفظيّة.

فضلاً عمّا توفره الهندسة الصّوتية للوزن والقافية من تناغم وانسجام بين المعاني والأنغام.

وعليه فطبيعة هذا البحث تقتضي منّا أن نُجريه على مبحثين اِثنين:

المبحث الأوّل: الإيقاع الدّاخليّ وأثره النّفسيّ والجماليّ

والّذي سنركز فيه على دراسة ظاهرة التّكرار اللفظيّ للحروف والكلمات، وكذا الهندسة الصّوتيّة للمحسّنات اللّفظيّة والحركات الإعرابيّة.

المبحث الثّاني: الإيقاع الخارجيّ وأثره النفسيّ والجماليّ

وسنتناول فيه علاقة الوزن والقافية بالحالة النّفسيّة والانفعاليّة للخنساء من بداية قصيدتها إلى نهايتها .ثم نختم البحث بأهم النّتائج الّتي توصّلنا إليها.

المبحث الاوّل: الإيقاع الدّاخلي وأثره النّفسيّ والجماليّ

"لعلّ السّبب في شيوع الشّعر وإنتشاره على ألسنة النّاس، هو تلك اللّذة السّمعية الّتي توفرها موسيقاه، فيطرب المتلقي للأنغام والإيقاعات قبل إدراك المعنى والصّور، وتبلغ اللحظة الجماليّة أوجّها عندما تلتقي في النّفس دلالات المعنى والموسيقى في كل متناغم يعبّر عن تجربة الشّاعر وقدراته،[2]"وهذه القصيدة الّتي بين أيدينا تتضمن بنية موسيقيّة متداخلة ومتكاملة، سواء كانت هذه الموسيقى خارجيّة متمثلة في الوزن والقافية، أو داخليّة متمثلة في تلك الحركة النّغمية الخفيّة المتنامية والمترامية بين ثنايا وأطراف القصيدة والنّاتجة عن تكرار بعض الحروف والكلمات، والهندسة الصوتيّة للمحسّنات اللّفظيّة.

ولعلّ التّكرار بتشكيلاته المختلفة يشكل جوهرَ الموسيقى الدّاخلية، لأنّ الإيقاع ينتج أساسا عن التّموُّجات الصّوتيّة المتردّدة عن التّكرار اللّفظيّ

1. التّكرار وأثره النّفسيّ والجماليّ في القصيدة:

التِّكرار أو التَّكرير: هو دلالة اللّفظ على المعنى مردَّدًا... وينقسم إلى قسمين، أحدهما يوجد في اللّفظ والمعنى والآخر يوجد في المعنى دون اللّفظ، وقد جعله اِبن الأثير على ضربيْن "مفيد وغير مفيد" فالمفيد أن يأتيَ لمعنى وغير المفيد أن يأتي لغير معنى.[3]

وقد أبانت الخنساء كعادتها في كل قصيدة عن مقدرة فريدة في حسن اِختيار ألفاظها وتوزيع موسيقى شعرها فجاء إيقاع تكرارها ملائما ومتناغما معه اِنفعالها ومعاني كلامها ولإثبات ذلك اِرتأينا تقسيم قصيدتها حسب اِختلاف تموُّجات نفسها إلى دفقات شعريّة وشعوريّة تمثِّل كل دفقة فيها بنية موسيقيّة تبدو مختلفة عن الأخرى وقد أجرتها الخنساء على النّحو الآتي: **الدّفقة الأولى:** ويمكن تسميتها لوحة الدّهر.[4]

1 - تعرّقني الدّهر نهسا وحزا ... وأوجعني الدّهر قرعا وغمزا

2 - وأفنى رجالي فبادوا معا ... فغودر قلبي بهم مستـفزا

فالخنساء في هذه اللّوحة تتبرّم من الدّهر وتنسب إليه كل ما ألمّ بها من هموم وأوجاع وقد اِستعانت في التّعبير عن حزنها وألمها بتكرار حروف قويّة ومدويّة تشترك جميعها في خاصية الإسماع واِرتفاع نبرة الإيقاع حيث عمدت إلى تكرير حرفي الدّال والقاف مرتين وتكرير حرف العين ثلاث مرّات أما حرف الرّاء فقد تكرر أربع مرّات وبصفة أفقيّة وتكرار هذه الحروف القويّة تناغم مع حالة التوّجع و التفجّع في البيت الأوّل، فالخنساء تجْأر بمصابها في مطلع قصيدتها، لذا اِختارت هذه الأصوات الّتي تزيد من حدّة نبرها لتعبّر بذلك عن شدّة ألمها وحزنها، ثم فجأة تُخفِّف الخنساء من حدّة صوتها وتخفض من نبرتها عند تذكّر مصابها فتهمس بصوت خافت وحزين مشْبَع بالأنين وهي تقول: وأفنى رجالي فبادوا معًا .... فغودر قلبي بهم مستفزّا

فتكرار حرف الفاء في هذا البيت واضح وجليّ وهو من الحروف الضّعيفة المهموسة ،وقد تناغم هذا التّكرار مع معاني الضّعف والانكسار أما عن تكرار الأسماء في هذه الدّفقة الشّعرية فقد تكرر لفظ الدّهر مرتين بلفظه الصّريح وقد جاء مستترا في البيت الثّاني مع الفعل أفنى ولعلّ هذا ما يعزّز فكرة التّسلّط القهريّ الّتي كانت تعاني منها الخنساء في كامل ديوانها إذْ أنّها في كلّ مرة وفي معظم قصائدها تتبرّم من الدّهر وتنسب إليه كلّ ما حلّ بها من همّ وغمّ، فتكرار لفظ الدّهر في هذه اللّوحة الشّعرية يُشكل بؤرة التأزم عند الخنساء ومحور اِرتكاز صورها الفنيّة في البيتين.

فهو الّذي تعرّقها نهشًا وحزًّا وأوسعها قرعًا وغمزًا، وأفنى رجالها فبادوا معًا، وفضلاً عن هذه الأبعاد النفسيّة الّتي يوحي بها هذا التّكرار في مطلع القصيدة، فقد أعطى تكرار الدّهر في مطلعها لمسةً فنيّةً وجماليّةً، إذ أنّ تكرار هذه البنية الصّوتية وبهذا الشّكل المتوازن والمتوازي قد خلق توازنات إيقاعيّة أعطت المطلع لمسة جماليّة وإبداعيّة تشدّ وتلفت انتباه القرّاء والسّامعين.

ثمّ تنتقل بنا الخنساء إلى **لوحة التّأبين** الحزين المفعم بالشّوق والحنين وقد أجرتها على النّحو الآتي.[5]

3 - كَأَن لَم يَكونوا حِمًى يُتَّقى .... إِذِ الناسُ إِذ ذاكَ مَن عَزَّ بَزّا

4 - وَكانوا سُراةَ بَني مالِكٍ وَزَينَ العَشيرَةِ بَذلاً وَعِـــــــــتزّا

5-وَهُم في القَديمِ أُساةُ العَديمِ .... وَالكائِنونَ مِنَ الخَوفِ حِرزا

6 - وَهُم مَنَعوا جارَهُم وَالنِساءُ .... يَحفِزُ أَحشاءها الخَوفُ حَفزا

7- غَـداةَ لَقـوهُم بِمَلمومَـةٍ ...رَداحٍ تُغادِرُ في الأَرضِ رِكـــــــزا

إنّ القراءة الأوّلية والسّطحية للبنية الصّوتية الدّاخليّة تكشف عن تكرارات لفظيّة ملفتة وقد تنوّعت بين حروف وأسماء وأفعال وضمائر، والأكيد أنّ لهذا التكرار أبعادًا نفسيّة أكثر منها جماليّة أو فنيّة .فالتّكرار الملفت لحرف العطف "الواو" في بدايات الأشطر يحمل دلالات نفسيّة وإيحائيّة تفوق دلالة الواو الوظيفيّة، حيث تقول الخنساء: (وكانوا، وزين، وعزّا، وهم، والكائنون، وهم منعوا، والنّساء)، فتكرار صوت حرف الواو يتناغم عادة مع التّهويل والصّياح والعويل، ولعلّ الخنساء عند سرد إنجازات قومها بهذا الشّكل المتّصل والمفصّل تعبّر عن فداحة مصابها ومرارة ألمها وتحسّرها و كأني بها وبتكرار واوها تندب حظّها وحظّ قبيلتها وقومها.

فحرف الواو هنا يجسّد حالة نفسيّة مزرية ويعبّر عن حجم المصائب والهموم وفداحة الخطب والقدر المحتوم ولأنّ تكرار حرف الواو لوحده لا يمكن أن يستوعب هذه المصائب ولا أن يعبّر عن حجم فجيعتها وإنطفاء جذوة قومها وأملها، إستعانت بتكرار الضّمير "هم " في صدر البيتيْن الخامس والسادس (وهم في القديم، وهم منعوا جارهم) لتؤكّد بهذا التّكرار وبطريقة لا شعورية عن تأزّم حالها وفقدان أملها وخوفها على مستقبل قومها الّذين كانوا في يوم من الأيّام أسيادًا وبنوا أمجادا ولكن هيهات هيهات، فالخنساء اليوم والّتي طالما تغنّت بأمجادهم تختزلهم في ضمير الغائبين "هم "الّذي يدل على غيابهم وأفول نجمهم وزوال ملكهم كما يدلّ هذا التّكرار على إحتدام الصّراع في ذات الخنساء بين ما فات وبين ما هو آت، لذا إفتخرت بالإنجازات ولم تفتخر بذوات السّادات وهي الّتي ملأت ديوانها بكاءً و نحيبا، وأبكت معها بعيدا وقريبا.

أمّا عن تكرار الأفعال والأسماء في هذه اللّوحة فله اِرتباط وثيق بحالتها النّفسيّة، ويظهر ذلك في تكرارها الملفت للفعل الماضي الناقص "كانوا" الّذي اِقترن بالنّفي والإثبات وورد بصيغة أخرى مصدرية "الكائنون"، لتدلّ الخنساء بهذا التّكرار اللّفظيّ على تحسرها على ماضي وأمجاد قومها كما يعبّر عن تأزّم حالها وتحطم ذاتها وأملها، لأنّ التّعبير عن أمجاد قبيلتها بتكرار الفعل الماضي النّاقص دليل نفسيّ على شعورها بالضّعف والزوال، وإقرار منها بالنقصان بعد القوّة والكمال، لاسيما عندما يتجاوز اِستخدام الخنساء للفعل "كان" دلالته الزّمنية ووظيفته الإخبارية لارتباطه في هذه اللّوحة بالتّأبين، حيث أصبح هذا الفعل النّاقص يختزل في دلالته طاقة إيحائية سلبيّة تعكس أكثر ما تعكس شخصيّة اِنهزاميّة ونفسيّة منهارة ومتشضيّة، هذا الانهزام النّفسيّ والمعنويّ انعكس بدوره على أنفاسها ونبرة صوتها فجاءت هذه الدّفقة الشّعرية والشّعورية حزينة صامتة، وباردةً خافتة وكأنّنا نقرأ لوحةً شعرية ميتة. ثم تنتقل بنا الخنساء بكلّ سلاسة إلى **لوحة الفخروالحماسة** وقد أجرتها على النّحو الآتي:[6]

8- بِبيضِ الصِفاحِ وَسُمرِ الرِماحِ ...فَبِالبيضِ ضَرباً وَبِالسُمرِ وَخزا.
9- وَخَيلٍ تَكَـدَّسُ بِالدارِعينَ ... وَتَحتَ العَجاجَةِ يَجْمِزنَ جَمزا.
10- جَزَزنا نَواصِيَ فُرسـانِها... وَكانوا يَظُنّونَ أَن لا تُجَــزّا
11- وَمَن ظَنَّ مِمَّن يُلاقي الحُروبَ ... بِأَن لا يُصابَ فَقَد ظَنَّ عَجزا
12- نَعِفُّ وَنَعرِفُ حَـقَّ القِـرى ... وَنَتَّخِذُ الحَمدَ ذُخرًا وَكَــنزا.
13- وَنَلبَسُ في الحَربِ نَسجَ الحَديدِ ... وَنَسحَبُ في السِّلمِ خَزًّا وَقَـزّا

لعلّ ما زاد هذه الدفقّة الشّعرية جمالا وإبداعا وأعطاها نغمًا وإيقاعا، تكرار حروف الصّفير حيث تكرر حرف الصّاد ثلاث مرات، وتكرر حرف السّين ثماني مرّات، وتكرر حرف الزّاي عشر مرّات .فتكرار حروف الصّفير في هذه اللّوحة أكثر من تكرارها في اللّوحتين الأولى والثّانية مجتمعتيْن، وهذا دليل على تغيُّر الجانب النَفسيّ والوجدانيّ بتغيُّر الصّور والأصوات والمعاني .ولعلّ هذا التّكرار الطّاغي لحروف الصّفير جاء ليتناغم مع غرض الفخر والحماس في هذه اللوحة، لأنّ الحماس يحتاج إلى رفع الصّوت وحرارة الأنفاس لذا لخنساء من غير إعذار أو سابق إنذار تخرج من قوقعة الحزن والانكسار إلى

رحابة القوّة والانتصار، ولعلّ الّذي زاد هذه اللّوحة دويّاً وأعطاها اِنفجارا قويًّا تعاضد حروف الصّفير مع الحروف العنيفة، فالمشاهد الدّموية المخيفة لا تتلاءم إلاّ مع الحروف القويّة العنيفة، وفي هذا الصّدد يقول إبراهيم أنيس: "الشّاعر يحاول أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة، وهنا تكون المخالفة بين نسبة شيوع الحروف في اللّغة شعرها ونثرها، فكما قُسّم المعنى إلى عنيف ورقيق يمكن أن تقسّم الحروف إلى قسمين :أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ، ومرجع هذا التّقسيم في الحروف صفاتها ووقعها في الآذان وربّما كانت الحروف الآتية أنسب الحروف للمعاني العنيفة "الخاء، القاف، الجيم، الضّاد، الطاء، الظاء، الصّاد[7] ".

وقد تكرّرت هذه الحروف العنيفة في اللّوحة بشكل ملفت فعلى سبيل المثال تكرّر حرف الجيم في البيتين التّاسع والعاشر ستّ مرات، هذا التّكرار المتناغم مع حروف الصّفير جاء ليتناسب مع أجواء الحماس في هذه الدّفقة الشّعرية والشّعورية، وأما تكرار حرف الواو الّذي كان يحمل في اللّوحة الثانية طاقة سلبية لاقترانه بالتّأبين أصبح في هذه اللّوحة يحمل طاقة إيجابية لاقترانه بالأفعال المضارعة الّتي توحي بالحركية والنّشاط، (ونعرف، ونتّخذ، ونلبس، ونسحب...). هذا التّكرار يوحي بالحماس وتجدّد الأنفاس عند الخنساء ويتناغم مع معاني القوة والسّيادة والسّيطرة والريادة .

2. إيقاع المحسّنات اللّفظية وأثره النّفسي والجمالي:

لقد أولى شعراء الجاهلية المحسّنات اللفظية عناية فائقة فضمّنوها شعرهم وجعلوها جواهر تزيّن قصائدهم لما لها من تموّجات وترددات صوتيّة تؤثر في أسماع أتباعهم، فتسترعي بأنغامها اِنتباههم، وتعزف على وتر إحساسهم فتصقل أذواقهم فضلا عن تناغمها مع المعاني والجانب الوجدانيّ للشّاعر والسّامعين، وما تحقّقه من أناقة وجمال، يزيد المعنى قوة وكمالاً. ولعل **التّصريع** أكثر هذه المحسّنات الموسيقية شيوعا عند الشّعراء حيث أنّه كان بمثابة البوّابة لكل قصائدهم .فالتّصريع: "هو اِستواء عروض البيت وضربه في الوزن والقافية ممّا يخلق نوعا من التّوازن الموسيقيّ، وهو

صورة من الصّور الإيقاعيّة يلجأ إليها الشّاعر لخلق الحيويّة والتنوّع لنسقه الموسيقي... ويساعد على عملية التّوصيل لأنّه أوّل ما يقابل السّامع أو المتلقّي ويقرع سمعه " [8].

والخنساء على غرار شعراء عصرها تستهلّ بالتصريع قصيدتها في قولها :

تعرّقني الدّهـر نهسًا وحزًا ... وأوجعني الدّهر قرعًا وغمزا

هذا التّصريع المنتهي بحرف الزّاي ذي الصّوت المزعج الذّي تقشعرّ منه الجلود جاء ليتناغم مع دلالة الصّورة الاستعارية، فالخنساء تشبّه الدّهر بالوحش ذي الأنياب وإن شئت قل تشبّهه بالكلاب التي تنهش وتنهس لحمها بأطراف أسنانها وأنيابها ولعلّ الصّوت الّذي تُصدره عند قضم وكسر عظمها يتناسب أكثر مع صوت حرف الزّاي في تصريعها، كما أنّ طبيعة الخنساء الأنثوية هي من دفعتها إلى تبنّي وتكثيف المحسّنات اللّفظيّة ذات البنية الإيقاعية الدّاخلية، فالمرأة عادة مجبولة على الغناء وحب الزينة والتّنميق والميل إلى أسلوب المراوغة والتّشويق ودليلي على هذا قول الله تعالى: ﴿ أوَ من ينشأ في الحلية وهو في الخِصام غيرُ مبين﴾ الزخرف [الآية 18].

فالمرأة بطبيعتها تعشق الزّخرفة بأنواعها سواء في ثوبها وحليّها أو في كلامها وصوتها لتسترعيَ بذلك الانتباه وتشدَّ الأنظار إليها، فمتعتُها وقمّة سعادتها ونشوتها في أن تُسمعَ وتُرى لا في أن تَسمعَ وتَرى، لذا فالخنساء وبطبيعتها الأنثوية أغنت قصيدتها بالمحسّنات اللّفظية ذات البنية الإيقاعية الدّاخلية ومن الشّواهد في قصيدتها (التّطريز، التّصريع، الجناس، التّرصيع، والتّسجيع، وردّ الأعجاز على الصّدور)

فالتّطريز: "هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطّراز في الثّوب ."[9]وهو من المحسّنات اللّفظية المشتقة من عالم المرأة الّتي تهتمّ عادة بالحياكة والتطريز. ويظهر التّطريز في هذه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وكأنّ القصيدة جبّة مُطرّزة الحواشي والأكمام وليست قصيدةً ذاتُ أصواتٍ وكلام، ومن الشّواهد قولها:

أوجعني الدّهر: قرعًا وغمزًا

وزين العشيرة: بذلاً وعـزًا

ونتّخذ الحمد: ذخرًا وكنزًا

ونلبس في السّلم: خزًا وقزًا

فالتّطريز يظهر في قولها: (قرعًا وغمزًا، بذلاً وعزًا، ذخرًا وكنزًا، خزًا وقزًا) هذا التّطريز يعكس أكثر ما يعكس شخصية وطبيعة الخنساء الأنثويّة،فالأنثى عادة تميل إلى التّزيين والتنميق في لباسها وحليّها بالإضافة الى اِعتمادها أسلوب المراوغة والتّشويق في سرد كلامها للتأثير في المتلقي وجلب اِنتباهه إليها وإلى صوتها لذا نهى الله النّساء عن ذلك وأمرهن بعدم الخضوع في الكلام حتّى لا يطمع فيهن من في قلبه مرض أو غرام، والتّطريز من المحسّنات الإيقاعيّة الّتي تجمع بين التنميق والتشويق لأنّه عادة يُؤتى فيه بكلام فيه غموض وإبهام، ثم يُقدّم الشّاعر الجواب ليفكّ ما أُستغلق على الأفهام،فالخنساء عندما تقول مثلا :أوجعني الدّهر ثم تصمت قليلا فحتما سيترك قولها علامة اِستفهام في مخيلة السّامعين ولكن سرعان ما تفكّ هذا الإبهام

بقولها: قرعًا و غمزا وهكذا مع كل أساليب التّطريز من بداية القصيدة إلى نهايتها فالخنساء تتعمّد تبنّي هذا الأسلوب الإيقاعي في شعرها لتستفزّ وتُثيرَ بذلك أعصاب السّامعين وتتلاعب بمشاعرهم بهذا الأسلوب الأنثوي المفعم بالتّشويق والتّنميق فتشرئبَ إليها أعناقهم وتشدّ بذلك اِنتباههم وسمعهم، وكما هو معلوم أنّ النّفسَ البشريّة تتطلّع دائما إلى معرفة الحقيقة كاملة حتّى تشعرَ بالنّشوة والمُتعة الفنيّة، فما بالك إذا كانت هذه المعرفة مصحوبةً بنغمةً موسيقيّة، فكذلك محسن التّطريز يُقدم فيه الشّاعر المعنى ناقصا حتى تستشرفَ إليه النّفوسُ وتشتاق إلى معرفته كاملا، فإن اِستكملت النّفسُ معرفتَه كانت بذلك أسعد ولذّتها ومتعتها أقوى وأشد من حصولِ العلمِ بذلك المعنى المجهول دفعةً واحدة ولعل هذا الإيقاع الموسيقي الأنثويّ المخدّر لا تُتقنه إلا ربّات الحجاب فهذا الأسلوب في الكلام سرّ من أسرار الجمال وعلامة تميّز المرأة عن عالم الرّجال.

ومن المحسّنات اللّفظية ذات البنية الإيقاعيّة الدّاخلية واللّمسة الأنثوية المغرية محسّن **التّسجيع** الّذي ورد في قولها «وهم في القديم، أساة العديم»، وقولها (ببيض الصّفاحِ وسمر الرّماح.) حيث يعطي هذا المحسّن الخنساء فرصة اِستجماع أنفاسها

وضبط إيقاعها، لذا تلجأ إلى هذه السّكتة أو الوقفة الموسيقيّة القصيرة لتحقّق بذلك التوازن الإيقاعي، لأن هذا التوازن اللّفظي يعدّ بمثابة قافية ثانية داخل البيت الواحد وقد يلجأ إليه الشّعراء لتحقيق الالتحام والانسجام بين المعاني والأنغام.

ويبدو أنّ اِتجاه الخنساء إلى تبنّي المحسّنات اللّفظية بغزارة في شعرها غرضهُ التّكثيف من عناصر الإيقاع الّذي يؤثر في الأسماع، وربّما هو رغبة منها في الارتقاء بصوتها إلى مستويات اِنفعالها ومعاني كلامها، لأنّ أصوات بعض المحسّنات تثير الحماس وتلهب الأنفاس خاصّة منها محسّن **الجناس**، الّذي اِعتنت به الخنساء في قصيدتها من بدايتها إلى نهايتها ويظهر ذلك في قولها:(عزّ، بزّ)، (القديم، العديم) (سراة، أساة)، (الصّفاح، الرّماح)، (نعفّ، نعرف).

فتوظيف الجناس يثير الحماس في نفوس النّاس، ويعطي المعنى جرسا تطرب له الأسماع، فلا تمجّه الأذواق والطّباع، لما يوفّره من نغمٍ وإيقاع يتناغم مع المعاني والجانب الوجدانيّ للشّاعر والمتلقي.

3. الهندسة الصّوتية للكلمات وأثرها النّفسيّ والجماليّ:

اِستعانت الخنساء في هندسة الأصوات الدّاخلية بالتّضعيف والتّنوين والحركات الإعرابيّة لما توفّره هذه العناصر الموسيقيّة من دويّ وإيقاع قويّ، يتلاءم مع الانفعال وأجواء القتال خاصة في اللّوحة الأخيرة من القصيدة، حيث يظهر في قولها: (الرّماح، السّمر، تكدّس، يظنّون، تجزّا، ظنّ، ممّن، نعفّ، حقّ، نتّخذ، السّلم، خزّا، قزّا). فالتّضعيف في هذه الكلمات يزيد الصّوت قوّةً وحدّة ويعطي المعنى قسوة وشدّة، لذا اِستعانت به الخنساء عند وصف أجواء القتال في اللّوحة الأخيرة ليتناغم مع حالتها النّفسيّة والأجواء القتالية في القصيدة، أما طنين ورنين **صوت التّنوين** فقد كان حاضرا من بداية القصيدة إلى نهايتها وساهم في ضبط إيقاعها وقد اِقترن بإحدى وعشرين كلمة في القصيدة (نهسًا، حزًّا، قرعًا، غمزًا، بذلاً، عزًّا، حرزًا، حفزًا... إلخ). وهو عبارة عن نون زائدة في آخر الاسم تُنطق ولا تُكتب ولكن يُشار إليها بمضاعفة حركة الحرف الأخير بضمتين أو فتحتين أو كسرتين، وقد لعب دورًا هاما في ضبط إيقاع القصيدة، خاصةً وأنّه جاء في نهايات الأبيات وإن كانت هذه النّون لا تكتب في الرّسم

الإملائيّ فإنّها تنطق وتكتب في الكتابة العروضيّة، وهذا ما يعطي الخنساء مساحة صوتيّة تساعدها على ضبط الإيقاع فتؤثر بذلك على الأسماع لأنّه يتردّد في لحظات متتالية ومتوالية فيثير في السّامعين الحماس، وتجدّد به الخنساء الأنفاس، كما أنّه يتناغم مع أجواء القتال ويثير في النّفس الحماس والانفعال، ولعلّ أهم ما نختم به الإيقاع الدّاخلي لهذه القصيدة تلك الحركة النّغمية والهندسة الصّوتيّة الخفيّة الّتي رسمها **تَمَاثل الحركات الإعرابيّة** في أواخر الكلمات في ثنايا القصيدة والأبيات، الأمر الّذي أحدث نغمًا إيقاعيًّا متوازيا خلق جوًّا إبداعيا متناميًا جعل من الخنساء تبدو كمهندسة أصوات أو أستاذة رياضيّات، فأصواتها كانت موزّعة بطريقة رياضيّة وهندسيّة عجيبة فعلى سبيل المثال قولها:

تَعَرَّقَنِي الدَّهرُ نَهْسًا وَحَزًّا .... وَأَوْجَعَنِي الدَّهْرُ قَرْعًا وَغَمْزَا.

فكلّ كلمة من الشّطر الأول تقابلها كلمة في الشّطر الثّاني بنفس وزنها وتقطيعها وبنية صوتها وحركة إعرابها، هذا التقابل الهندسيّ المتوازي خلق جوًّا من التّوازن الإيقاعيّ المتناغم مع الجانبين النّفسيّ والإبداعيّ، وكذلك الأمر في قولها: "فبالبيضِ ضربًا، وبالسُّمرِ وخزًا"

وقولها: "نلبسُ في الحربِ، نسحبُ في السِّلمِ" وغيرها،هذا التّوازن في البنية الإيقاعية تناغمَ مع الأجواء الحماسية وأعطى القصيدة هندسة صوتيّة منتظمة ومنسجمة تشعرك أنّ الخنساء قائد جوقة متمرّس يوزع الإيقاع بكل براعة وإبداع، والأكيد أن هذا النّظام والانسجام في توزيع الكلام والأنغام يعكس أكثر ما يعكس اللّمسة الأنثوية للخنساء، ويكشف عن تمتعها بحسّ إبداعيّ ونظام إيقاعيّ قلّما نجده عند جنس الرّجال، وكيف لا وهي الأنثى ذات المشاعر المرهفة، الّتي تهتم بالتفاصيل الدّقيقة، فتختارلعباراتها الأنيقة المعاني الرّقيقة والموسيقى العذبة الرّشيقة.

المبحث الثّاني: الإيقاع الخارجيّ وأثره النّفسيّ والجماليّ في القصيدة

للإيقاع الخارجيّ تأثير خاص في نفوس السّامعين فهو الّذي يمنح القصيدة تواترًا رتيبًا ويثيرُ فينا اِنتباهًا عجيبًا بتردّداتِه النّغمية الّتي تحرّك المشاعر وتحفّز الخواطر. "لما يُوفّره من توقع لمقاطعَ خاصة تنسجم مع ما تسمع من مقاطعَ، لتكوّن منها جميعًا تلك

السّلسلة المتّصلة الحلقات الّتي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى والّتي تنتهي بعدد معيَّن من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية، فهو كالعقد المنظوم تَتّخذُ الخَرَزةُ من خرزاته في موضع ما شكلاً خاصًا وحجمًا ولونًا خاصًا فإن اِختلفت في شيء من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام هذا العقد".[10]

1 - الوزن وأثره النفسي والجمالي في القصيدة:

الاتجاه إلى تحديد الأثر النّفسي للإيقاع الخارجيّ يمرّ عبر دراسة الوزن والقافية وبيانِ مدى تناغمهما مع الحالة النّفسية والانفعالية للشّاعر فعادة يتّجه الشّاعر إلى اِختيار وزنه وقوافيه وِفقَ ما يتلاءم مع مشاعره، وموضوعِ شعرهِ ومعانيه، والخنساء قد أجرت قصيدتها على تفعيلات بحر المتقارب، المعروف بتفعيلاته السّريعة المتراتبة التي تتناغمُ كثيرًا مع صوت الغناء والفخر والهجاء.

لذا فقد تَصلحُ تفعيلاته أن تكونَ قالبًا موسيقيًا يحتوي مشاعر الحروب، وقصص البطولات، كما قد يتناسب في الوقتِ نفسهِ مع مشاعرِ القلق واِضطراباتِ الذّات وهذا ما عُرفت به الخنساء في معظم شعرها وحياتها سواء في رثائها أو فخرها وحتى هجائها. وقد جاء وزن قصيدتها على هذا النّحو:

تَعَرْرَ قَنِدْدَهْرُنَهْسَنْ وَحَزْزَاْ.

فعول فعولنفعولن فعولن

وَأَوْجعَنِدْدَهْرُقَرْعَنْ. وَغَمْزَاْ

فعول فعولنفعولن فعولن

إنّ القراءة السّطحية لتفعيلات المتقارب في هذه القصيدة، تكشف عن مهارة الخنساء وقدرتها الإبداعيّة في رسم الصّورة الإيقاعيّة الخارجيّة، حيث أنّ تفعيلات البحر جاءت منسجمة ومنتظمة بشكل متوازن ومتوازي بين شطري البيت، هذا الإيقاع المنتظم تطرب له الأسماع، لغياب النّشاز فيه، لذلك فالأذن تطرب له وتصغي إليه، والنّفس تَستطيبُه وتَستَمريه، لما له من تناغموانسجاممع المعاني والجانب الوجدانيّ للخنساء.

ويبدو أنّ البداية تنبئ أنّ الخنساء قد وُفّقت في اِختيار المتقارب وزنا لقصيدتها، لأن الضّرباتِ القويّة والمتقاربة لتفعيلاتِ المتقاربِ :(فعولن فعولنفعولن فعولن) والمكرّرة أربع مرّات في كل شطر، توحي بالقوّة والحسمِ بكلّ ما تحملهُ الكلمة من معاني القطع والجزم، كما أنّ توالِيَ وتراتبَ هذه التفعيلات، يتناغم أكثر مع أنفاس الحماس، ودقّات قلب خُناس المتسارعة في ثبات، وقد تجلى ذلك في معاني بعض الكلمات، المبثوثة في ثنايا القصيدة والأبيات، حيث تذكّرت وذكّرت بالقوّة والصّمود، وناشدت العزّة والخلود، وعبّرت عن علوّ الهمّة، ورغبتها العارمة في بقاء قومها في أعلى القمّة، خاصة في لوحتها الأخيرة، الّتي تحمل في طيّاتها شُحناتٍ نفسيّة ذكُوريّة وإنفعالاتٍ حماسيّة قوّية، تُشعرك وكأنّ القصيدة قطعةٌ ملحميّةٌ، من نظم هُومِيرُوس أو من إلياذة مفدي زكرياء، فهذه القصيدة مفعمة بالقوميّة والرّوح الجماعيّة، وتشبه كثيرًا مقاطع أناشيدنا الوطنيّة، فقولنا مثلا: **لم يكن يُصغى لنا لمّا نطقنا ...فاتّخذنا رنّة البارود وزنا**

قد يقابله في هذه القصيدة:

نعفّ ونعرفُ حقّ القِــرى ... ونتّخِذُ الحمد ذُخرًا وكنــزا

ونلبس في الحرب نسج الحديد... ونسحب في السّلم خزّا وقزّا

فالخنساء يبدو أنّها اِختارت وزن هذه القصيدة بعناية، وعن معرفة ودراية، فالإيقاع قد تناغم مع معاني أفعالها وإنفعالها، وحتّى مع تقلّبات مزاجها، وقد لاحظنا ذلك في لوحتها الثّانية الخاصّة بالتأبين والكلام الحزين، فانتكاسة الخنساء وبرودة أنفاسها عند التأبين والرّثاء الحزين، قد اِنعكس على تفعيلات المتقارب رغم قوّة حرف الزّاي، ولعلّ مردّ ذلك الفتور، هو تناغم الإيقاع والأصوات مع معاني ودلالات بعض الصّور والكلمات، فالإيقاع لابدّ له من وعاء، فهو ليس مجرّد قوالب موسيقية مجرّدة سابحة في الفضاء، بل له كلمات وأفعال وحروف تحتويه وتؤثر بمعانيها فيه.

ويبدو أنّ الإيقاع في اللوحة التأبينية الثانية، قد تناغم مع دلالات الأفعال الماضية، المتعلّقة بإنجازات الأموات، وحنين الخنساء إلى ما فات من الذكريات، حيث تقول بصيغة الماضي:(أفنى رجالي، فبادوا معًا، من عزّ بَزّا، كانوا سُراةَ بني مالك، وهم في القديم، لقوهم). كل هذه الكلمات والصّور والعبارات، تدلّ على ما فات من الذّكريات،

والّتي بدورها وببرودة دلالاتها وشحناتها، اِنعكست على نغمة الإيقاع و الأصوات، فجاءت صامتة وخافتة، وكأنّها توابيتُ تحملُ جثثًا لصور وكلمات ميّتة، تتقاذفها تفعيلات بحر المتقارب.

وهذا لا يعني أبدًا ضعف الخنساء، وعدم قدرتها على التّعامل مع الوزن والإيقاع، بل على العكس تماما فهذا دليل على قمّة الشّاعرية والإبداع، إذ أنّها تملك القدرة على التّلاعب بصوتها وكلماتها، حال فرحها وحزنها،فالبراعة كل البراعة تكمن في قدرة الشّاعر على تطويع الأوزان ، والكتابة على وزن واحد حال الأفراح والأحزان، والدّليل أمامنا في هذه القصيدة ماثل للعيان، فبعد إحساسنا بالصّوت الحزين المفعم بالانكسار والحنين في اللوحة التأبينية الثّانية، ها هي خُناس، تنقلنا إلى أجواء الفخر والحماس، فتشعِرُنا فجأة بتسارع الإيقاع حتى يتناغم مع مشاهد الحروب و الصّراع، الّتي تصوّرها الخنساء في الدّفقة الأخيرة من قصيدتها في قولها:[11]

8. ببيضِ الصّفاحِ وَسُمرِ الرّماحِ ... فَبِالبيضِ ضَرباً وَبِالسُمرِ وَخــزا

9. وَخَيلٍ تَكَــدَّسُ بِالدّارِعينَ ... وَتَحتَ العَجاجَةِ يَجمِزْنَ جَمـــزًا

10. جَزَزنا نَواصِيَ فُرسـانِها ... وَكانـوا يَظُنّونَ أَن لا تُجَـــــزّا

11. وَمَن ظَنَّ مِمَّن يُلاقي الحُروبَ ... بِأَن لا يُصابَ فَقَد ظَنَّ عَجـزا

12. نَعِفُّ وَنَعرِفُ حَـقَّ القِـرى ... وَنَتَّخِـذُ الحَمدَ ذُخراً وَكَنـــزا

13. وَنَلبَسُ في الحَربِ نَسجَ الحَديدِ ... وَنَسحَبُ في السِلمِ خَزّا وَقَـزّا

فالخنساء في هذه الدّفقة الشّعرية والشّعورية، تصوّر مشاهدَ القتال في ساحات النّزال، لذلك رفعت من وتيرة أنفاسها وحدّة نبرتها، حتّى تتناغم الأصوات مع دلالة الصّور والكلمات ولعلّ الّذي أعطى الإيقاع تسارعًا وحيويّة، هو حرارة صور الخنساء الفنيّة، وكذا الحركيّة المتسارعة لدلالة أفعالها المضارعة، الّتي تدلّ على الحيويّة والتّجدّد، عكس دلالة الأفعال الماضية في اللّوحة الثّانية على الفناء والتّبدّد.

فالخنساء في هذه اللّوحة، تبدو وكأنّها تصوّر مشاهدَ قتالية حيّة، ويظهر ذلك في قولها :

(وخيلٍ تكدّسُ، يُلاقي الحروب، بأن لا يُصابَ، نَعفّ ونَعرفُ، نتّخذُ الحمد، نلبسُ، نسحب) هذه الأفعال المضارعة أضفت على الإيقاع نغمةً متسارعة، ودلّت على الانفعال والحركيّة والحماس، وتجدد الأنفاس، في نفس وقلب خُناس، الّتي لبست دِرعَ المحارب، وامتطت تفعيلاتِ المتقارب، وشاركت مع قومها في القتال، متخفيةً في ثوبِ نون الفاعلين وضمير الجماعة المقاتلين "نحن" في قولها: (نعفّ، نعرف، نتّخذ، نلبس، نسحب، جززنا...) فالقراءة السّطحية لهذه الأفعال المضارعة، توحي بأنّ الخنساء، قد شاركت بقلبها مع قومها في القتال، مثلها مثل بقيّة الرّجال.

أما القراءة النّفسية لشخصية الخنساء في هذه اللّوحة الشّعرية، لا تتطلّب من القارئ كبير عناء، حيث تبدو مُشبعةً بمعاني الأنفة والإباء، ومفعمةً بمعاني القبليّة والشّخصيّة الذّكوريّة، فتضخُم الأنا الجُمعي لديها وشدّة اِعتدادها بنفسها وقومها واضحٌ في القصيدة، فالخنساء بذكائها وخبرتها طوّعت الحروف والكلمات، وروّضت القوافي والأصوات، وجعلت منها وعاءً ومطيّة يستوعبُ معاني كلامها وتموجات نفسها في دفقات شعرها وشعورها.

2- القافية وأثرها النفسي والجمالي:

وعلى ذكر **القوافي** ففضلها على الوزن بادٍ غير خافٍ، كفضل القوادمِ على الخوافي فمن دونها لن يطيرَ طائر، ولن يترنّم أو يتغنّى شاعر، فهي تمثل حجر الزّاوية في كل قصيدة عربية تقليدية، وقد عرّفها إبراهيم أنيس في قوله:" القافية عدّة أصوات، تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشّعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة الّتي يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بهذا التّردّد الّذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة" [12].

هذا التّردّد المنتظم للقافية يجب أن يكونَ متناغمًا ومنسجمًا مع الحالة النفسيّة للشّاعر، لأنّها تمثّل نهاية الدّفقة الصّوتية الشّعريّة والشّعوريّة، وهي من يحكم على القصيدة بالحياة الأبديّة أو النّهاية الحتميّة، لذا كان الشّعراء يهتمون بها، ويولونها عناية بالغة لدرجة أنّهم اِشتهروا وعُرفوا بقوافيهم وحرف رويّهم، فيقال لاميّة الشّنفرى وسينيّة البحتري، ونونيّة اِبن زيدون، وهذا دليلٌ على أهمّيتها وشدّة اِعتناء الشّعراء بها لما لها من

تأثير في نفوس السّامعين، وقدرةٍ على اِحتواء وتفجير الطّاقة الدّلالية والانفعالية في تجارب الشّعراء الشّعرية والشّعورية، والخنساء التي شهد لها فحول الشعراء بالشاعرية والدهاءقد وُفّقت إلى حدّ بعيد في اِختيار قافيتها وصوت رويّها، لما لهما من تناسب وتناغم مع حالتها ومعاني كلامها في قصيدتها، وقد جاءت هذه القافية في الدّيوان يتيمةً وحيدةً لم تنظم الخنساء قبلها ولا بعدها زائيّة مثلها، ولعلّ مردّ ذلك إلى صعوبة حرف رويّها وقلة الكلمات الّتي تنتهي بصوتها في لساننا العربيّ، فنادرًا ما نجد في تراثنا الشّعريّ قصيدةً برويّ الزّاي،كما أنّ هذه القافية لا تتناسب البتّة مع مجال اِختصاص الخنساء وهي الرّثّاءة الّتي لم يعرف التّاريخ بكّاءةً مثلها.

فحرف الزّاي من حروف الصّفير القويّة الّتي تتناسب مع معاني الفرح والسّرور والغناء والحبور مثله في ذلك مثل حرفي "السّين والصّاد "وقد صنّف إبراهيم أنيس حروف الهجاء الّتي يمكن أن تقع رويًّا حسب نسبة شيوعها في الشّعر العربيّ، وجعل حرف الزّاي في آخر المجموعة الرّابعة مع أصعب الحروف، الّتي نادرًا ما تأتي رويًّا. «كالذّال، الثّاء، الغين، الخاء، الشّين، الصّاد، الزّاي، الظّاء، الواو».[13]

أمّا غرض الرّثاء فقد يتوافق مع العين والرّاء والدّال والباء وغيرها من حروف الهجاء الّتي تتناغمُ مع صوت التّفجّع والبكاء، وإنّ نظرةًواحدةً في فهرس ديوان الخنساء يكشف لنا عن الحروف والقوافي المفضّلة لديها عند بكائها أو فخرها وهجائها .

وقد اِختارت الخنساء الزّاي رويّاً لقصيدتها لأنّه يتناغم مع أفعالها وانفعالها ومعاني كلامها في ثنايا هذه القصيدة الّتي تكاد تكون فخريّة بامتياز، فكلّ معانيها تدور في فلك الفخر والاعتزاز والتّحدي والابتزاز للشّامتين من أهل القبيلة وقبائل أهل الحجاز الذين تكالبوا على قومها بعد موت أخويها، فوصف الخنساء مشاهدَ القتال وصليل السّيوف والنّصال عند النّزال في قولها مثلا :ببيض **الصّفاح وسُمر الرّماح... فبالبيض ضربا وبالسّمر وخزا**

يتناغم أكثر مع صوت حرف الزّاي الّذي يشترك في تكوين الكلمات الّتي تدلّ على معاني القطع التي وردت بكثرة في قصيدتها، كالجَزِّ والحَزِّ، والطّعن والوخز، وصوت الرّكز والجمز، وغيرها من المشاهد القتالية الدّموية الّتي تتناسب مع حروف الصّفير

الطّربية ذات المخارج الجهريّة القويّة النّاتجة عن الاحتكاك الشّديد بين أطراف الأسنان، فترسُمَ الخنساء بذلك الاحتكاك ملامحَ وجهٍ عبوس غضبانَ، كاشرَ الأنياب مقطّب الجبين جاحظ العينين. فالخنساء شاعرة متمرّسة وذكيّة، لابدّ أنّها لم تخترِ الزّايَ رويًّا إلاّ بعد تأنٍّ ورويّة، فحرف الزاي باحتكاكه الشديد أفضل من يعبر عن معاني التهديد والوعيد، فهو الذي أعطى الإيقاعَ دويًّا، ومنح المعاني دلالة قويَّة، لشدّة وَقعه وارتفاع نبرة إيقاعه وقرعه، وإمكانيّة التّأثر عند قراءته أوسمعه، فللّه درّها ما أشعرها! وما أفصح لسانها وبيانها! وما أمدّ عنانها !

خاتمة:

من أهمّ النّتائج الّتي توصّلنا إليها من خلال هذه الدّراسة النّقدية والمقاربة النّفسيةما يلي :

_ أبانت الخنساء في هذه القصيدة عن قدرةٍ فريدة وإبداعٍ منقطع النّظير في ترويض وتطويع الإيقاع الّذي جاء منسجمًا وخادمًا لمعاني قصيدتها ومتناغمًا مع تموّجات نفسها وأنفاسها، وقد تجلّى ذلك في حسن اِختيار مطلع قصيدتها وبراعتها في اِنتقاء قافيتها ووزنها.

_ اِستطاعت الخنساء وبكلّ تلقائيّة أن تعبّر عن تجربتها الشّعريّة والشّعورية من خلال جمال وأناقة بنيتها الصّوتية سواءٌ الدّاخلية أو الخارجيّة، فمن غير تصريحٍ أو إقرار عبّرت عن طريق التّكرار عمّا يكدّر صفوها ويقهر نفسها بأسلوبٍ فنيٍّ فيه إيقاعٌ غاية في الإبداع والبراعة والإمتاع.

- ولعلّ ما يؤكّد عمق وأصالة التّجربة الشّعريّة والشّعورية عند الخنساء حضور بصمتها الشّخصية ولمستها الأنثويّة السّحرية الّتي تجلّت في براعة هندستها الصّوتية وأناقة محسّناتها اللّفظيّة، حتّى أصبح القُرّاء يميّزون شِعرها دون كبير عناء عن شعر غيرها من الشّعراء.

- أمّا عن براعتها في تطويع الوزن والقافية، فقد أصبحت جليّة غير خافية وهي الّتي أشعرتنا في قصيدتها من بدايتها إلى نهايتها بقدرتها على التّحكم في وزنها وقافيتها،

فقد شعرنا بارتفاع نبرتها عند بكائها وتفجّعها، وشعرنا بحزنها وإنخفاض صوتها عند تأبينها وحنينها، وألهبت فينا الحماس عند فخرها وتغنّيها بأمجاد قومها، فالشّعر كان ينسكب من فمها بكلّ عفويّةٍ وطواعيّة وكأنّها لا تعبأ بوزن أو قافية، وهذا دليلٌ على تحكّمها في الإيقاع والمعاني، وجانبها الوجدانيّ، وكيف لا وهي من شهد لها بالشّاعرية النّابغة الذّبيانيولا يمكننا في الأخير إلّا أن نقول أنّ البنية الإيقاعيّة في القصيدة سواء الدّاخليّة أو الخارجيّة لا تعبّر إلاّ عن جانب بسيط من جوانب التّجربة الشّعرية والشّعوريّة، لأنّها لا تعدو أن تكون مجرّد عنصر من العناصر البنائيّة للقصيدة العربيّة التقليدية، فمن الصّعوبة بمكان أن تُعبّر عمّا يختلجُ في نفس الإنسان بكلمات اللّسان أو صور البيان، فكيف بقصيدةٍ ذات أبيات وكلمات وأصوات أن تعبّر عمّا يختلج في النّفس والذّات من خبايا ومكبوتات، ومع هذا تبقى البنية الإيقاعية في القصيدة العربيّة التقليديّة تحتفظ بهيبتها ومكانتها ويحتكم النّقاد إلى إيقاعها، فهي بمثابة الغربال لكلّ الشّعراء عبر الأجيال.

*** *** ***

الهوامش:

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط4. لبنان: دار غريب للطباعة، د ت، ص54.

[2] كوثر هاتف كريم، محمد عبد الرسول، أسامة عبد الغفور، التشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشّابي، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، العدد:13، جامعة كربلاء، العراق، 2013 ، ص340.

[3] اِبن الأثير "أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد"، المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، د ط المكتبة العصرية، لبنان، 1990، ص146.

[4] كرم البستاني، ديوان الخنساء. بيروت طبعة دار صادر، د ت، ص82.

[5] ديوان الخنساء. (مرجع سابق)، ص 82 .

[6] ديوان الخنساء. (مرجع سابق)، ص83.

[7] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبه الأنجلو المصرية، 1952، ص41.

[8] فتحي إبراهيم، المؤثرات الصّوتية وأثرها في تّشكيل النّص الشّعري "قصيدة البحتري السّينية أنموذجا"، مجلة جامعة الخليل للبحوث المجلد: 10، العدد:2، 2015، ص80.

[9] العسكري" أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل"، الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، د ط: المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص339.

[10] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص11.

[11] ديوان الخنساء، ص83.

[12] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص244.

[13] المرجع نفسه، ص242.