الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العاليّ والبحث العلميّ

جامعة الشّهيد حمّه لخضر – الوادي –

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربيّ

التّجربة الشعرية في شعر الخنساء

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص : أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة :

- يمينة نوّه

إشراف الأستاذ :

د . علي دُغمان

لجنة المناقشة

د. حمزة حمّادة	رئيسًا	جامعة الوادي
د. علي دُغمان	مشرفًا ومقررًا	جامعة الوادي
د. علاء مداني	مُناقشًا	جامعة الوادي

الموسم الجامعي : 1441 - 1442 هـ / 2020 - 2021 م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

أُهدي ثمرة جُهدي المتواضع هذا إلى:

إلى وتين الرّوح الّذي لا ينضب أبدا، إلى التي حملتني تِسعًا لِتحملني من بعدِهَا في قلبها وعينيها كُلَّ يومٍ دهرًا، حبيبتي جنتي وعزائي الإنساني في عالمٍ خلاء من الإنسانيّة، إلى الّتي علمتني معنى العمل الأخلاقي المُتقن والعطاء الدّائم أمي الحبيبة، شكرا لك لولا وجودك لما كان هذا البحث، من أجلكِ خططتُ تعبي المتواضِعِ هذا.

إلى الّذي ثكل قلبي من بعد غيابه، إلى ابن قلبي الّذي يقطُنُ بين عيني روحي، حتى في غيابك أنت السّند الأول والأخير، لازال صوتُك الحاني الدّافئ الشّجي يسكن روحي: الأمل ممدودٌ والعمرُ محدودٌ، حبيبي أبي سأُواصِلُ خط دربنا في الحياة بالسير على نهجك في الصّبر والمُواظبة في كلِّ شيء، أُهدي لروحك الطيبة الطّاهرة تعبي المُتواضِع هذا.

إلى أحبتي إخوتي وأخواتي، إلى أخي الحبيب بشوشِ النّفس عبد الفتاح وابنه محمّد أنس، إلى رمز الهدوء أخي البشير، إلى أخي الحبيب المُشاكس بوبكر، إلى حبيبي الصّغير الودود المزوح بلال، إلى الرّقيقة الطيبة المعطاءة أختي الحبيبة فاطمة الزّهراء وابنيها الحبيبين سرّ البهجةِ والسّعادة في بيتنا سراج وعبد الحميد، إلى الشّجرة العطرة طيبة القلب حبيبتي زينب، شُكرًا لك لولاكِ لما كان هذا البحث، أهديكم عملي المُتواضع هذا.

ومن ثمَّ أُهديه إلى روح أستاذي العزيز الّذي كان لنا الأب والأخ والصّديق "عبد الحميد جريوي"، رحمه الله وجعل الجنّة مآواه.

وإلى أرواح شُهداءِ الجزائر الأبرار، لولاكم لما عشنا الأمان يومًا ولا كنا هنا.

الشكر والتقدير

قال رسول الله صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم: {من لا يشكر النّاس لا يشكر الله.}

من هذا المُنطلق الدّيني والأخلاقيّ الإنسانيّ، وفي مقامي هذا أول ما أبتدِءُ به هو شكر وحمد الله عزّ وجل فبفضلهِ وتوفيقه أولًا وأخرًا تم هذا البحث.

ومن ثمَّ إنّهُ ليسُرُني أن أقدّم جزيل شُكري وامتناني وعرفاني للدّكتور الفاضل "علي دُغمان" الذي قدم لي وبِكُلّ رحابة صدرٍ توجيهاتٍ ونصائح في طرائق البحث العلميّ السليمة والتي خدمتني كثيرًا في تصويب بوصلة بحثي هذا.

كما أُقدّم شكري لأساتذة كُلية الأدب الّذين درسوني خلال مشواري الجامعي فلم يبخلوا عليّ بتوجهاتهم ونصائحهم في سلك سُبل البحث العلميّ.

وأقدّمُ شُكري لِكلّ من ساعدني في هذا البحث من قريب أو من بعيد.

كما أقدّم جزيل شُكري وامتناني لعائلتي الحبيبة التي قدمت لي دعمها العلمي والنّفسي بالتحفيز الدّائم على العمل المتواصل والجدي.

مقدّمة

مقدّمة

لقد حفل ديوان الشّعر العربيّ بأسماءِ العديد من الشّاعرات المجيدات اللّواتي علا مقامُهن بشعرٍ رصين بلغ في نَظرِ العديد من النّقاد والشعراء القدماء وحتّى المُحدثين مصاف شِعر فحول الشّعراء من ذلك نُلفي في مُقدّمة هؤلاء الشّواعر شاعرتُنا "الخنساء" الّتي نالت حُظوةً كبرى منذُ عصرِ الجاهليّة إلى يومنا هذا لدى الباحثين، إذ كان لِشعرِها وقعٌ شَجيٌّ مُلفِتٌ للانتباه بِطرِيقةٍ أنثويّةٍ صارِخةٍ تَطغى في الدّيوان العربيّ على كُلّ أصوات الشّاعرات الأُخريات وحتى على أصوات شعر العديد من الشُّعراء المُجيدين، ذلِك أنَّ صَوتها الشِّعريّ ذو عاطِفة صادِقة ومُرهفة تَحمِلُ في طياتِها انسجامًا في التّعابير والتّراكيب بحيثُ تعطيها متانةً واتزانًا أُسلوبيًا لا نراه لدى غيرها من الشاعرات والكثير من الشُّعراء، حيثُ إنّ "الخنساء" قد اتبعت مجموعةً من القواعد الجمالِيّة لتخطّ تقاسيم وجدانِها الّذي أقرعه الدّهر بالعديد من الصّدمات الّتي أبقت في نفسِها انكسارةً لم تندمل أبدًا، فظلّت الشّاعرة تُحاكي بشعرِها ما يجول في وجدانِها من أحزان، ذلك أنّ الشّعر هو مُتنفسٌ لأصحابِ المشاعر المُرهفة سريعةِ التّأثُّر، من هذه المُنطلقات وعلى هاتِه الأساسيات كان موضوُع بحثِنَا هذا موسوم بـ : التّجربة الشّعريّة في شعر الخنساء، وقد دفعنا لاختيار هذا الموضوع كبحثٍ لنا عدّةُ دوافِع ذاتية وأخرى موضُوعيّة، فأمّا الذّاتيةُ فأولُها هو تغنينا وشغفنا الكبير والدّائم بالشّعر العربيّ بصفةٍ عامة وبالشّعرِ القديم بصفةٍ خاصة ذَلِك أنّه يعُودُ بنَا لشمس الأصالة والعراقة العربية في شقه الأول والعربيّة الإسلاميّة في شقه الثّاني، وثانِيها هو ولعنا الدّائم بشعر "الخنساء" التي ظلّت إيقاعات شعرها الشّجية القويّة والصّادقة تصولُ وتجولُ في أذهاننا مُنذُ أول قراءةٍ لنا لديوانها الخلّاب مما طرح أمامنا فكرة الاطلاع أكثر على جمالِيات شعرِها وما يُخبِئُه وراءه من دلالات نَسقِيّة. أمّا الموضوعيّة فتتمثّلُ في كوننا لم نرَ دراسةً تخوضُ في موضوع التّجربة الشّعريّة في شعر الخنساء مما حفزنا أكثر لسبرِ أغوار هذا البحث من ناحية، ومن ناحِيةٍ أخرى ملاحظتُنا لعُزُوف الطّلبة وغيرهم من الباحثين المُختصين في الأدب العربيّ عن الأدب القديم بصفةٍ عامة والشّعر الجاهليّ بصفةٍ خاصة وصبهم جلّ مواضيع بحثهم في الرّواية،

مُحتجين بأنّ الأدب القديم قد استوفى حقه من الدّراسة غير أنّه ما زال هنالك الكثير من المواضيع المُهمة والمُهمّة جِدًا التي لم تدرس بعد في الشّعر الجاهليّ.

من خلال هذا الطّرح الذّاتي والموضوعيّ بدت لنا الإشكاليّة الآتِية:

أين تمثّلت الدّلالات النّسقيّة في التّجربة الشّعريّة في شعر الخنساء؟

انطلاقًا مِن هذِه الإشكاليّة تبينت لنا عدّة تساؤلات من أهمّهَا:

– فيما تكمن الأنساق المضمرة في الصّورة الشّعريّة من خلال الرمز الشعريّ في قصيدة "كأنّ عيني فيضٌ لذكراهُ"، وفي القناع الشّعريّ المُوظّف في قصيدتها "المجدُ حُلّتُهُ" ؟

– وأين تقع الدّلالات النّسقيّة في البنية الشّعريّة المتمثِّلة في شكل القصيدة من خلِال نصّ قصيدتها "ألا تبكيان" وفي الإيقاع الشّعريّ في قصيدة "أقسمتُ لا ينفكُّ دمعي" ؟

وقد عمدنا للإجابة على هذه الأسئلة إلى خطةٍ مُمنهجةٍ تقوم على:

مقدمة قدّمنا فِيها إضاءاتٍ حول الموضوع ككل، وإشكاليّة الدّراسة ومن ثمَّ خطة البحث والمنهج المُتبع للدّراسة مع ذكر أهمِّ المصادر والمراجع الّتي أنارت أمامنا عتمات طريق البحث. ومن ثمَّ مدخل وقفنا فيه على تعريف الشّعريّة بوصفها موضوع دِراستنا، وتعريف الرّثاء بوصفه مضمار "الخنساء" الشّعريّ، كما عرضنا فيه آراء النّقاد والشّعراء القدماء والمحدثين في شعريّة "تماضر" لننتهي بتقديم رؤيتنا الخاصة لشعريّة الشّاعرة.

اندرج بعد هذا المدخل فصلين مزجنا فيهما بينما هو نظريٌّ وتطبيقيّ، افتتحنا أولَهُما بمُفتتح قدمنا فيه ومضات توضح مجال الدّراسة في هذا الفصل ومن ثمّ تناولنا الصّورة الشّعريّة بالدّراسة وذلك من خلال تقديم قراءةٍ دلاليّة نسقيّة لجمالِيات الرّمز الشعريّ في قصيدة "كأنّ عيني فيضٌ لذِكراهُ" ومن ثمَّ قمنا بدراسة البنى النسقيّة المتوارية وراء القناع الشّعري في نصّ قصِيدة "المجدُ حُلّتُه" ، وقد ختمنا هذا الفصل بمختتم قدمنا فيه النتائج التي

استخلصناها منه. أمّا الفصل الثّاني فقد افتُتِح أيضا بمفتتح يُوضِّحُ ما يدور حوله هذا الفصل، ومن ثمّ وقفنا على البنية الشّعريّة المتمثلة في شكل القصيدة الّذي درسنا فيه البنية النسقية للشكل من خلال قصيدة "ألا تبكيان" ، وفي الإيقاع الشّعريّ الّذي نسجت على منوالِه قصيدتها "أقسمتُ لا ينفكُّ دمعي"، وقد ختمنا هذا الفصل بمختتم ضمنا فيه جملة النّتائج التي استنتجناها بعد دراسته. وقد ذُيل هذا البحث بخاتمةٍ تضمنت أهمّ النتائج التي توصلت إليها الدّراسة، فملاحق قدمنا فيها ترجمة لـ "الخنساء" ولأخويها "صخر" و "مُعاوِية" .

وقد اعتمدنا لدعمِ الأفكار التي تناولناها في دِراستنا هذه على العديد من المصادر والمراجع نذكر من أهمّها:

- ديوان "الخنساء" بشرح حمدو طمّاس.
- العلاقات التصويريّة بين الشعر العربيّ والفن الإسلاميّ لـ :نبيل رشاد نوفل.
- النقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة لـ : عبد الله محمّد الغذّاميّ.
- رمز الماء في الأدب الجاهليّ لـ : ثناء أنس الوجود.
- شعرنا القديم والنّقد الجديد لـ : وهب أحمد روميّة.

أما المنهج الّذي انتهجناه في هذه الدّراسة فهو المنهج الوصفيّ التّحليليّ وذلك لأننا بصدد وصف التّجربة الشعريّة لشعر "الخنساء" ومن ثمّ تحلِيلُها من أجل كشف أغوار خباياها النّسقيّة، مستعينينا بما قدّمته العلوم الإنسانيّة كعلم النّفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم.

وكأي دراسة وبالرّغم من متعة البحث الشّغوف لم يخلو سبيل دراستنا هذه من عراقيل وقفت في طريق بحثنا نذكر من أهمّها ضيق الوقت الذي كان يُداهِمُنا.

وأخيرًا وليس آخرًا يُسعِدُني أن أقدِّم جزيل شُكري لأستاذنا الفاضل الدّكتور "علي دُغمان" الّذي ساعدني في إنجاز وإتمام هذا البحث، بتقديمه توجيهاتٍ ونصائح جمّة لتخريج دراستي هذه على أتمِّ وجه، ومن ثمَّ أقدّمُ شكري لكلِّ من قدم لي يد المُساعدة في بحثي هذا.

وآخِرُ دَعوانا أن الحمدُ لله ربِّ العالمين.

مدخل

شعريّة الخنساء

المدخل

1- في الشِّعرِيَّة

إنّ الشِّعرِيَّة مصطلح معقد بالنِّسبة للنّقد العربِيّ ذلك أنّه مترجم من لغات أخرى كالفرنسية التي أخذت المصطلح من كلمة: (Poética) اللّاتينيّة والتي تنحدر من لفظة: (Poétikos) الإغرِيقيَّة، لهذا كان الوقوف عند مصطلح واحد أمرًا صعبًا بالنِّسبة لهم فالكثيرون منهم قد اختلفوا في ترجمته فمنهم من استعمال لفظة شاعريّة وآخرون أدبيّة ولكن الفئة الغالبة استعملت لفظة الشّعريّة، غير أنّ جميع تعريفاتهم لها تشاكلت وقامت على مبادئ مُؤتلفة وكل هذه التعريفات تتشابه مع تعريفات العرب القدماء والغربين له، لهذا سنكتفي باعطاء تعريفين فقط، لكن قبل الخوض في مفهومه الاصطلاحي علينا أن نُعرج على معناه اللغويّ وهو مشتق من كلمة شعر، بمعنى أنّ علينا شرح أصل الكلمة وقد جاء في لسان العرب في مادة شعر «شَعَرَ به شَعُرَ يشْعُر شِعْرًا وشَعْرًا وشِعْرَةً ومَشْعُورَةً وشُعُورًا[...] كله: عَلِمَ. [...] ولَيْتَ شِعْرِي أَي ليت علمي أَو ليتني علمت، أَو ليتَ شِعري من ذلك أي ليتني شَعَرْتُ»[1] كما نلفي قوله تعالى: ﴿وَأَقسمُوا بِالله جَهْدَ أَيمَانِهِم لَئِن جَآءتهمُ أَيةٌ لَيؤمِنُنَّ بِها قُلِ اِنَّمَا الاَياتُ عِندَ اللهِ وَمَا يُشْعِرُكمُ أَنَّهَآ إِذَا جَآءَتْ لَا يُومِنُونَ﴾[2] فكلمة يشعركم هنا تعني يدريكم، بمعنى أنّ كلمة شعرية تعني في اللغة العلم والدّراية والتفطن، أمّا المفهومان الاصطلاحيان: فالأول هو تعريف "تزفيطان طودوروف" إذ يقول إنّ الشّعريّة تقوم على «معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، [...] ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبيّ[...] وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنعُ فرَادَة العمل الأدبي،

1)- ابن منظور، ***لسان العرب***، دار الصادر، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت)، مادة (شعر)، ج4، ص409.
2)- سورة الأنعام، الآية: 110.

أي الأدبية»[1] بمعنى أنّ الشعريّة من منظوره هي تلك القوانين التي يقوم عليها العمل لتضمن له الإبداع. أمّا الثّاني فهو رأيٌ نقديٌّ عربيٌّ حديث يرى أنّ الشّعريّة «مفهوم غامض يتشكل من عناصر موجودة داخل النص الأدبي، وأشياء خارج النص الأدبي تجسد معا مفهوم الشعرية، ذلك المفهوم الّذي يجعل من العمل الإبداعي عملًا إبداعيًا.»[2] بعبارةٍ أخرى هي مجموع العناصر الفنّيّة والجماليّة الّتي تعطي النّصّ الأدبيّ شعريته وتميزه عن النصوص الأخرى.

يوحي التّعريفان بأنّ الشّعريّة هي مُجمل القواعد الّتي يجب أن تتمثّل في النّصّ ليكون هذا النص إبداعيًّا ومتميزًا بطابعٍ فنّيّ جماليّ خاص لكي يُصبح عملًا شِعرِيًا.

2- في الرّثاء

لقد غلب الطّابع الرِّثائيّ على شعر "الخنساء" فقصائدها في غير هذا الغرض قليلةٌ جدًا فسمة البكاء والتّفجع هي ميزةُ شِعرِها لذا وجب علينا إلقاء نظرة على مفهومه في اللغة والاصطلاح، ومما ألفيناه من الشُّرُوحات اللّغويّة ما جاء في القاموس المحيط في مادة رثي «رَثَيتُ المَيَّتَ رَثْيًا ورِثاءً ورِثَايَةً، بكسرهما، ومَرْثاةً ومَرْثِيَةً، مُخَفَّفَةً، ورَثَوْتُه: بَكَيْتُه، وعَدَّدْتُ مَحَاسِنَهُ، [...] ونَظَمْتُ فيه شِعْرًا، و- حَديثًا عنه أَرْثِي رِثايَةً: ذَكَرْتُه، وحَفِظْتُه. [...] ورَثَى له: رَحِمَهُ، ورَقَّ له. وامرأةٌ رَثَّاءَةٌ ورَثَّايَةٌ: نَوَّاحَةٌ.»[3] فالرّثاء لغة هو بكاء الميت، أمّا معناهُ في الاصطلاح فليس ببعيدٍ أبدًا عن التّعرِيف اللّغويّ غير أنّ مفهومه اصطلاحًا أدقُّ معنًا إذ يُقسم إلى ثلاثة مراتب تتدرجُ كالآتي في سُلم قصائد الرّثاء و «هي الندب والتأبين والعزاء.

---

1)- تزفيطان طودوروف، ***الشّعريّة***، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1990م، ص23.

2)- محمود درابسة، ***مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)***، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1431هـ- 2010م، ص16.

3)- الفيروز آبادي، ***القاموس المحيط***، راجعه واعتنى به: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث القاهرة- مصر، (د.ط)، 1429هـ- 2008م، مادة (رثي)، ص619.

أما الندب فبكاء الأهل والأقارب حين يعصف بهم الموت، [...] فيبكي بالدموع الغزار، وينظم الأشعار يبث فيها لوعة قلبه وحرقته. [...] وليس التأبين نواحًا ولا نشيجًا على هذا النحو، بل هو إلى الثناء منه إلى الحزن الخالص، إذ يخرج نجم لامع من سماء المجتمع، فيشيد به الشعراء منوهين بمنزلته[...] ومن هنا كان التأبين ضربًا من التعاطف الاجتماعي، فالشاعر[...] يعبر عن حزن الجماعة وما فقدته في هذا الفرد[...] والعزاء مرتبة عقلية فوق مرثية التأبين، إذ ترى الشاعر ينفذ من حادثة الموت الفردية التي هو بصددها إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة. و[...] الخلود»[1] بمعنى أنه بكاء الميت وذكر محاسنه ومكانته الاجتماعية واستبكاء مجتمعه ومن ثمَّ التعزي بحقيقة أنّ الموت يُصيب الجميع لا محالة، والتّأمُّل في حقيقة الحياة والموت، والعدم والوجود والخلود.

3- شعريّة الخنساء

أجمع جُلُّ دارسي الأدب عبر تاريخ الأدب العربيّ أنّ "الخنساء" شاعرةٌ متفردةٌ ذات وقعٍ إبداعيٍ خاص في ديوان العرب إذ رأى العديد من النّقاد والشّعراء العرب القدماء أنّها أشعرُ شواعر العرب بل إنّ العديد من النّقاد يرى أنّها أفحل من الكثير من الشّعراء الرّجال، ولازالت كذلك لدى النقاد المحدثين إذ لازال عَلمُ شعرية "الخنساء" يخفق في قمة سماء الشّعر العربيّ، من هذا المنطلق سنقف عند شعريتها في النّقد العربيّ القديم والحديث.

3-1- شعريّة الخنساء في النقد القديم

عند إمعان النّظر في النّقد العربيّ القديم وما ذكرناهُ آنِفًا حول الشِّعرِيَّة نلاحظ أنّ هذه الأخيرة تعادل مصطلح الفحولة إذ إنّ كِلاهُمَا يبحث على العناصر الّتي تجعل من النّصّ الشّعريّ مُتفرِدًا إذ يُقصدُ بالفحولة كُلُّ شَاعرٍ «له مزية على غيره، كمزية الفحل على الحقاق. (ج. حِقّ، من الإبل، الداخلة في السنة الرابعة). [...] وكذلك كل من عارض شاعرًا فغلب

1)- شوقي ضيف، ***فنون الأدب العربي (الفن الغنائي2، الرثاء)***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط4، 1987م، ص6/5.

عليه»[1] بعبارة أخرى هو كلُّ شاعِرٍ يُتبعُ في أساليب كتابته، وهو أيضًا كلُّ شاعرٍ كتب قصيدة تُشاكلُ قصيدة غيره وزنًا وقافيةً وموضوعًا ولكنه غلبه، ولكي يرتقي الشَّاعر إلى مناص الفحولة يجب أنّ يتبع قواعد وأساليب الشّعراء الفحول. هذه هي نقطة التّشابه بين الشّعريّة والفحولة إذ إنّ كليهما يقومان على مجموعة من القواعد الّتي ترتقي بالنّصّ ليصبح نصًا إبداعيًا ويستحق أن ينسج على منوال خصائصه الفنّيّة وقواعده الّتي أعطته طوابِع شعريّة متميّزة على خصائص قصائد الرّثاء الّتي نظمها شعراء آخرون. ولقد كانت "الخنساء" كذلك حيث إنّها نظمت في غرضٍ نظم فيه العديد من الشّعراء بأساليب شعريّة خاصة ولكنّها برعت فيه إلى درجةٍ جعلت الكثيرين يقتدون بشعرها حيث «جعلها الشعراء، والأدباء العرب، أشعر شاعرات العرب[...] ونقل ريشر تقدير الرسول لها. وتقدير الشّاعرين جرير وبشار بن برد بشعرها[...] من الثابت أن شعراء الرثاء وشاعراته، ومنهم ابنتها عمرة، قد تأثروا بشعرها»[2] بمعنى أنّ لشاعرتنا مزيّةٌ على غيرها من الشّعراء حيث إنهم ينهلون من شعرها وأساليبها وقواعدِها الشّعريّة بعبارةٍ أُخرى تعدُّ "الخنساء" من الفحول بمعنى أنّها ذات شعريّة متميزة، وقد كان الرسول ﷺ يشيد بشعرها إذ «كان يستنشدها فيعجبه شعرها، فكانت تنشده وهو يقولُ: ((هِيْهِ يا خُنَاسُ))، ويُومئُ بيده»[3] وهذا المدحُ من أجلِّ ما يُمكن أنّ يُمدح به شاعر في تاريخ الشّعر العربيّ، ولقد أشار الكثير من النّقاد والشّعراء العرب القُدماء إلى ذلك ومدحوها أيم مدحٍ فكانوا يرون أن شعريّة قصائدها تكمن في قوة وجزالة شعرها عكس ما كان من الشواعر العرب إذ كان شعرُهُنْ ضعيف المبنى والمعنى وقصير الخيال، بل وكان النّقاد والشّعراء يرون أنّ شعرها أجزل وأقوى حتّى من شعر الشّعراء الفحول ومن ذلك ما قاله فيها

---

1)- الأصمعي، ***فحولة الشعراء***، تحقيق المستشرق: تشارلس توري، قدم لها: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت- لبنان، ط2، 1400هـ- 1980م، ص5.

2)- فؤاد سزكين، ***تاريخ التراث العربي (المجلد الثاني، الشعر إلى حوالي سنة 430هـ، الجزء الثاني، العصر الجاهلي)***، نقله إلى العربية: محمود فهمي حجازي، راجع الترجمة: عرفة مصطفى، سعيد عبد الرحيم، أشرفت على طباعته ونشره إدارة الثقافة والنشر بالجامعة، (د.ط)، 1408هـ- 1988م، ص352.

3)- أبو عمر يوسف بن عبد الله بن عبد بر القرطبي النمري، ***الاستيعاب في معرفة الأصحاب***، صححه وخرَّج أحاديثه: عادل مرشد، دار الأعلام، الأردن، عمّان، ط1، 1423هـ- 2006م، ص897.

بشار بن برد إذ كان يقول «لم تقل امرأة شعرًا إلا ظهر الضعف فيهِ فقيل لهُ: أوكذلك الخنساء فقال: تلك غلبت الفحول»[1]، فـ "الخنساء" تتميز عن غيرها من الرجال والنّساء بقوة شعرها وهذا من قواعد الفحولة في الشّعر العربيّ القديم، بعبارةٍ أخرى قوة القصائد هي مصدر شعريّة "تماضر" لدى الكثير من النقاد والشعراء. كما نُلفي ممن أقرّ بشعريتها الشّاعر الأمويّ "جرير" حيث فضّل شعرها على شعره إذ سئل: «مَنْ أشعر الناس؟ قال أنا، لولا هذه الفاعلة -يعني الخنساء- قيل له: بِمَ فضلتْك؟ قال، بقولها: [البسيط][2]

إنّ الزمان وما تفنى عجائبهُ أبقى لنا ذنبًا واستُؤصل الرَّاسُ

أبقى لنا كلّ مجهول وفجّعنا بالحالمين فهم هامٌ وأرماسُ[3]

إن الجديدين في طول اختلافِهما لا يَفْسُدان ولكن يفسد الناسُ»[4]

ما يبدو من خلال هذه الأبيات أنّ "جرير" قد قرأ شعريّة الحكمة فيها إذ إنّها تمتلئُ موعظةً عميقة توضحُ فيها حقيقة اللّيل والنّهار اللذانِ لا يشُوبهما التّغير والفساد على عكس النّاس الّذين يتغيرون وتفسد طباعهم، وقد كان الشّعر الّذي ينضحُ حكمة من أجود الشّعر العربي حيثُ نُلفي أنّه لا تَكاد تَخلُو قصيدةٌ من قصائد فحول الشُّعراء من الحكم، وهذا الإصرار على إعطاء وقول الحِكم في الشّعر ما كان إلّا لأنّ ذلك سيدُلّ على أنّ صاحب هذه القصائد شاعرٌ ذو دربةٍ وفراسةٍ وبصيرةٍ نافِذةٍ وخيالٍ واسع وسرعة البديهة ورُؤيا عميقة تتدبرُ حقائق الحياة والكون والموت والخُلود وحقيقة النّاس وطبائعهم فهذه المميزات الّتي يجب أن تتوفر في الشّاعر لكي تُخوّل له قول المواعظ الشّعريّة إذ إنّها تنطبعُ في أقولِهِ

---

1)- الأب لويس شيخو اليسوعيّ، ***أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء***، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1896م، ص25/24.

2)- أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، ***شرح مقامات الحريري***، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1413هـ- 1992م، ج4، ص350.

3)- الهام: «ج هامة وهي الجثة.» الخنساء، ***ديوانها***، اعتنى به وشرحه: حمدُو طمّاس، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 1425هـ-2004م، هامش1، ص74. أرماس: مفرده رِمس «الرمس القبر، والجمع أَرْمَاسٌ ورُمُوس» ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (رمس)، ج6، ص102.

4)- الجديدان: «الليل والنهار» ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (جدد)، ج3، ص111.

فالشّعر مرآةُ صاحِبِه وعصرِهِ وبِيئتِهِ، ومن ذلك ما نُلفِيهِ في المُعلّقات حيث إنّ كلَّ المُعلقات قد توفرت على تيمة الحكمة حسب ما رأينا من خلال دراساتنا السّابقة لها، ومن هنا كان يجبُ لكي يُحكم لشاعر بالإجادة وقوة وجزالة الشّعر أنّ تتوفّر في شعره وفي شخصِهِ هذه الصّفات الّتي تمّ ذكرُها آنفًا من رُؤيا وسرعة البديهةِ وغيرها من الصّفات.

وقد أشار "الحصريّ" في كتابه زهر الآداب في مواضع كثيرة إلى شِعريّةِ "الخنساء" مشيدًا بتصويرها وإجادتها سبك الشّعر واستعاراتها الفذّة المُلفتة للانتباه حيث إنّها تُشعُ لتجذب أسماع الشّعراء فينظموا على منوالِها، ومن ذلك ما قاله في قصيدتها الرّائيّة والّتي مطلعها: (الكامل)

جارىَ أباهُ فأقْبَلا وهُما يَتَعاوَرَانِ مَلأَةَ الفَخْرِ[1]

إذ قالت هذه القصيدة مُفاخرةً بأبِيها وأخيها "صخر"، حيثُ قال في هذا البيت أنّهُ «أبرع استعارة، وأنصع عبارة»[2]، ذلك أنّها قامت بمُساوات أبيها وأخيها بطريقةٍ تحفظُ بها مكانة الأب الجليلة وفي ذاتِ الوقت تُعظم شخص أخيها دون إخلال في مكانتهما، فبراعة الاستعارة تكمن في تبادلهما لملأة الفخر فحين يرتديها الأب وحينًا آخر الابن دون تكلفٍ ولا تصنع ودون تمييز أحدهما عَلَى الآخر ومن هذا المنطلق تكون أنصع عبارة حيثُ إنّها لا تكلُّف ولا غلوّ فِيها فمعنى هذه الاستعارة يقعُ في الأذن سلِسً بطريقةٍ تجذبُ السّامع. وقد كان إجادت التّصوير من أهمّ ما يميز الشّعر العربيّ القديم ويرفع مكانته في ديوان العرب ويعلو بصاحبهِ إلى مصاف الفحول، وشاعرتنا في هذا المقام قد خطت نسيج وصفي تمتدح فيه شخص أخاها "صخر" وأباها بواسطة الاستعارة واقفةً على أهم ما يجب أن يكون في المدح من نقاط

1)- الخنساء، ***ديوانها***، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 1425هـ- 2004م، ص65.

2)- أبو إسحاق الحصريّ القيروانيّ، ***زهر الآداب وثمر الألباب***، عارضه بمخطوطات القاهرة وحققه وضبطه وشرحه ووضع فهارسه: علي محمد البجاوي، دارُ احياء الكتب العربيّة، عيسى البابي الحلبنى وشركاه، (د.ب)، ط1، 1372هـ- 1953م، ص926.

ليرتقي إلى أجود الشّعر فهي هنا تقصد في مدحها «صنف من الناس إلى الوصف الذي يليق به»[1] وذاك أجود المدح والتّصوير مع مراعاة لمكانتي كليهما فـ "الخنساء" استطاعت أن تُلِمَّ بمجموعة قواعد من الصّنعة النّظمية التي ترفع الشّعر إلى الكمال كما أسس لها "حازم القرطاجني" في كتابه منهاج البلغاء والّتي تُؤسِّسُ إلى نظم أجود الشّعر وأحسنِهِ وعند إمعانِنا النّظر في شعر "تماضر" نَدرِك أنّهَا قد سلكت هذا السّبيل لتخُطّ أجود ما قد قيل في ديوان الشّعر العربيّ، وهذه القواعد هي كالآتي:

«التهدّي إلى العبارات الحسنة والوضع والدلالة على تلك المعاني. [...]

القوّة على التحيّل في تسيير تلك العبارات متّزنة وبناء مباديها على نهاياتها ونهاياتها على مباديها»[2] فقد إهتدت "الخنساء" إلى العبارات الحسنة في استعارتها كما أنّها قد شحنت تلك العبارة لتدُلّ على معانيها الحسنة الّتي ترمي إليها باستعارتها هذه، كما أنّهُ قد تأتت لَها قوّةُ التّحكم في هذه العبارات لتبتني أولها على آخرها وآخرها على أولها وذلك في الموازنة بين أبيها وأخيها ويكمن ذلك في تبادُلِهما لمكانة العزّة والفخر فهي قد تداولت الصّفة بينهما بِكُلِّ يُسر.

كما نوّه "الحصريّ" إلى شعريّتها الفياضة الّتي تنضحُ تفجُّعًا وتنطِقُ حُزنًا على مانِع الظُّلم عن النّاس وسائلِ الثَّأر لكلّ ميت، كما أشار إلى ما ذكرهُ النّقاد عنها ومن ذلك ما ذكرهُ "أبو زيد" عن كونِ شعرِهَا الرّثائي متين البناء رصين النّظم من حيثُ المعاني الرِّثائيّة وأعمقُ من حيثُ العاطِفة والحزن من شِعرِ "ليلى الأخيليّة"، وما قاله "المبرد" حول تقدُّمِهَا للشُّعراء الفحول وتقدّم النّساء قليلٌ جِدًا عبر كُلِّ عصور الشّعر العربيّ، إذ قال «ومن مستحسن رثاء الخنساء قولها ترثي أخاها صخرًا: [البسيط]

1)- حازم القرطاجني، ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء***، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط3. 1986م، ج2، ص170.

2)- ن، م، س، ج2، ص200.

اذهب فلا يبعدنْك اللهُ من رجل منّـاع ضَيمْ وطَلاب لأوتارِ[1]

[...] وقولها [تَعْنيه]: [البسيط]

شهّاد أنـجيـةٍ شدَّاد أَوهيةٍ قطّـاع أَودية للوِترِ طـلابـا[2]

[...] وقال أبو زيد: [...] الخنساء أذهب في عمود الرثاء. وقال المبرد: كانت الخنساء وليلى الأخيلية متقدمتين لأكثر الفحول، وقلما رأيت إمرأةً تتقدّم في صناعة، وإن قل ذلك [...] ومن أحسن المراثي ما خلط فيه مدحٌ بتفجعٍ على المرثي، فإذا وقع ذلك بكلام صحيح، ولَهْجَة معربة، ونظام غير متفاوت، فهو الغاية من كلام المخلوقين.

واعلم أن من أجل الكلام قول الخنساء: [البسيط]

يا صَـخْرُ ورّاد ماء قد تنـاذَرَه أهْلُ المياهِ فما فـي وِرْدِه عَارُ

[...] قال: ومن كامل قولها: [الوافر]

فلولا كثرةُ البـاكِيـين حولي على إخوانـهم لقتَلْتُ نَفْسِي»[3]

إذ نلاحظُ أنّ "الحصريّ" قد وقف على مجموعة من الأبيات مُشيرًا إلى جمالياتها ومواضع الشّعريّةِ فيها حيثُ إنَّ شِعرهَا في ميزانِهِ حسنٌ وهي أفضلُ في عمود الرّثاء من "الأخيليّة" وغيرها من شعراء هذا الغرض. إذ إنّ شِعرها بَينٌ حيث لا إغراب ولا غموض فيه، وهو يمزجُ في تشكِيلهِ بين المدح وذلِك في مُفاخرتها بأسيادِ قبيلتِها وسماتِهم من رجاحةِ العقلِ والشجاعة وعدم الخوف من خوضِ غمار الحُرُوب والكرم العظيم الذي لم يتأتَ لأحدٍ من أهلِ الجاهليّة والقولُ بهذه الصِّفةِ واضِحٌ جليٌ في الأبيات التي ذكرها "الحصريّ" وفي مُعظم قصائدها الّتي رثت فيها أخويها وخاصة أخاها "صخر" ونُكرانُ الظُّلم وردّهِ عن النّاس وسُؤاله

---

1)- ضَيْم «الضَيْمُ: الظُّلْمُ» الفيروز آبادي، ***القاموس المُحيط***، مادة (ضيم)، ص988. أوتار: «الوَتْر والوِتْر ج أَوْتار: الانتقام أو الظُلم فيه» لويس معلوف، ***المنجد في اللغة والأدب والعلوم***، المطبعة الكاثوليكية، بيروت- لبنان، ط19، (د.ت) مادة (وتر)، ج2، ص885.

2)- أنجية: «هي المجالس التي يتناجى فيها. والنجي: القوم يتناجون» الخنساء، ***ديوانها***، هامش5، ص14.

3)- أبو إسحاق الحصريّ القيروانيّ، ***زهر الآداب وثمر الألباب***، ص929/928/927.

الثّأر لأهل قبيلتهِ، وبين التّفجع الّذي يأخُذ النّصف الآخر من تيمات شِعرِها إذ إنّها قد وقفت كثيرًا على هولِ مُصيبتها بفقدِها أسياد "مضر" فصورت ما آلت إليهِ حالُها من سهرٍ وما أصابها من قرحٍ في عينيها من شِدةِ البُكاء وشِدَّتِ حُزنِهَا ولوعتِها الحارقة على أخويها وما آلت إليهِ حالُ القبيلة بعد فقدِها لمُكرِمِها وحامِيها فبهذا الجمع بين هاتين السِّمتين اللّتان تَصُبان في غرضينِ شِعريينِ مُختلفينِ وهُما المدح والرّثاء الذي أصلُه البكاء يكون شِعرُها أجلَّ وأكمل الكلام، غير أنّنا إكتفينَا بذكر بيتٍ واحِدٍ من كُلِّ مثالٍ ضَربهُ.

كما أشاد بن رشيق بشعريتها وإجادتها فن القول وسبك المعانيّ ومن ذلِك ما قاله في بيتها المنتخبِ كأمدح ما قال العرب «ومن الإيغال الحسن قولُ الخنساءِ [البسيط]

وَإِنَّ صَـخْـرًا لَـتَـأْتَـمُّ الْـهُـدَاةُ بِـهِ كَـأَنَّـهُ عَـلَـمٌ فِـي رَأْسِـهِ نَـارُ [1]

فبالغت في الوصف أشدَّ مبالغة، وأوغلت إيغالا شديدا بقولها ((في رأسه نار)) بعد أن جعلته عَلَمًا، وهو الجبل العظيم»[2] فوصفها هنا جزلٌ قويٌ بليغٌ أشدّ البلاغة جميلٌ شاعريٌ، ذلِك أنّه ضارِبٌ في العمق حيث إنّها استعملت في مدحِ ووصفِ سمات أخيها أجلّ وأنصع وأبلغ وأوغل الصّفات فَهو الجبلُ العظيم الوقور الشّدِيدُ الّذي يُرى من أبعدِ المسافات والّذي قد أُضرمت في أعلاهُ النّار ليزداد وُضوحًا لكلِّ عابر بل ولكلِّ هادٍ بارعٍ في معرفةِ شعابِ الأرض ومسالِكِهَا الوَعرة وهنا تكمن جماليّةُ هذا التّشبيه في شِدّةِ الإيغال في رفع مكانة شخص "صخر" ففي هذا التّشبيه نُلفي النّجمُ الهادي والرّجل الحكيم الّذي يمنعُ النّاس من الضّلال والجَوّادُ المُكثِرُ من إشعال النّار من أجلِ إطعام ضيوفه وعبرةِ السّبيل.

ومن أجلِّ ما قيل في شعرها هو ما قاله "النّابغة الذُّبياني" في سوق عكاظ مميّزًا إيّاها عن "الأعشى" و"حسان بن ثابت" إذ إنّهم أنشدوه شِعر فحكم لها بأنها أجود منهم شعرًا، وقد

---

1)- علم: «العَلَم اي الجَبَل» لويس معلوف، ***المنجد في اللغة والأدب والعلوم***، مادة (علم)، ج2، ص526.

2)- ابن رشيق المسيليّ، ***العمدة في صناعة الشعر ونقده***، تحقيق، النبوي عبد الوحد شعلان، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، القاهرة- مصر، ط1، 1420 هـ- 2000م، ص667.

«كان أول من أنشده "الأعشى" ثم "حسان بن ثابت" ثم أنشدته الشعراء ثم أنشدته الخنساء: [البسيط]

وإن صخـرًا لتـأتــم الـهـداة بـه كأنــه عـلـم فــي رأســه نــار

فقال: ولله لولا أنّ أبا بصيرًا أنشدني آنفًا لقلت إنك أشعر الجن والإنس.»[1] فَهذا البيت الّذي يَحمِلُ في طياتِهِ أجلَّ الصّفات أشعرُ ما قالت الجِنُّ والإنس ذلِك أنّهُ أكملُ تعظيم قد يُعظّمُ بِهِ إنسان وقد قال "المُبرد" في هذا البيت أنّهُ «من التشبيه المتجاوز المُفرط [...] فجعلت المهتدي يأتمُّ به، وجعلته كنار في رأسِ علمٍ، والعلمُ: الجبل»[2] ف "تماضر" قد تجاوزت المُعتاد في تشبيهها إلى درجةِ الإفراط فهذا التّشبيه جامِعٌ مانِعٌ لكل الصّفات العظيمة الّتي يُمكن أنّ تجتمِع في إنسان.

عند إمعاننا النّظر في كُلِّ هذِهِ الإشادات يتضِحُ لنَا أنّ هؤلاء النّقاد والشّعراء قد ركزوا على جماليّة التّصوير فقط من تشبيهات واستعارات وغيرها من الصّور الّتي تسحرُ الألباب فتغطي على ما كان من العيوب مِمّا جعلهم يُعلُون راية "الخنساء" في ديوان الشّعر العربي ومما جعل على أبصارهم غشاوةً تخفي عيوب شِعرها. وقد ظهر لنا بعد تدقيق النّظر في تنويهاتهم أنّهم قد أهملوا حقيقة أنّ "الخنساء" قد اكتفت باستخدام عدّة بحور شعريّة في قصائدها إذ لم تنوّع كالشُّعراء المُجيدين حيثُ إنّهُ وبعد إحصاءنا لعدد البحور المستخدمة في ديوانها ألفينا أنّها استعملت ثمان بحورٍ شِعريّة دون غيرها وهي: البسيط والطويل والوافر والكامل والخفيف والمتقارب والرمل والمجتث، على أنّها استعملت البحور الأربع الأولى أكثر ممّا استخدمت البحور الأربع الأخرى، وعدم التّنويع في البحور يُعدُّ عيبًا من معايب الشّعر حيثُ إنّه على الشّاعر المُجِيد أنّ يُنوّع في البحور ولكن الخنساء ورغم براعتها في الرّثاء إلّا

1)- عمر رضا كحّالة، ***أعلام النّساء في العالم العربي، في عالمي العرب والإسلام***، مؤسسة الرّسالة، بيروت- لبنان، (د.ت)، (د.ط)، ج1، ص361.

2)- المبرد، ***الكامل في اللغة والأدب***، عارضه بأصوله وعلق عليه: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، ط3، 1417هـ- 1997م،ج3، ص36.

أنّ حقيقة خوضها في هذه البحور دون غيره يُعدُّ عيبًا فهو دليل قصر رُؤيا الشّاعر وضعفِ قرِيحتهِ وأبنِيتِه.

علاوةً على هذا مما يلحظُ في ما قدمه الشعراء والنّقاد من مدحٍ للشعرِ الخنساء نجدُ أنّهم قد ركزوا على سبكها الجيد لمواضيعها ولكنهم تغافلوا عن كونها لم تنوع في مواضيع قصائدها إذ إنّ جُلَّها قد نُظمت في الرّثاء وهذا أيضًا يُعدُّ من مدلولات الضّعف وقصر التّخييل فهي لا تملك من الخيال ما يُخوّلُ لها تنويع الأغراض أو حتّى التّنويع في المعاني الّتي نظمت بها شِعرها.

3-2- شعريّة الخنساء في النّقد الحديث

ظلّت راية "الخنساء" مرفوعةً شامخةً إلى غايةِ عصرنَا هذا، إذ نُلفي عدّة أراء نقدِيّةً حديثة ومُعاصرة تستحسِنُ شِعرها وتتغنّى بتصويراتها الرّصِينةِ وجزالةِ وقوة عباراتِها وعُذوبةِ إيقاعها، غير أنّ الّذين قدّموا أراء نقدِيّة خاصّة بهم بخصوصِ شعرها قلّةٌ قلِيلةٌ ذلك أنّ أغلب الدّارسين قد اكتفوا بذكر ونقل ما حكم به الشّعراء والنّقاد القُدماء لها وما أشاروا إليه من محاسنِ شعرها.

وممّا ألفيناه من نقدٍ بالاستحسان لشعريّتها ما أوردتها "عائشة بنتُ الشّاطئ" في كتابها الموسوم بـ "الخنساء" إذ نوّهت إلى اعجابها الشّديد بقصائدها ذات القوافي المنطلقة والبحور الطّويلة إذ تقُولُ «نرى الخنساء- والعهد بصخر جدُّ قريب- تعكف على مراثيها مجوّدة، فتدع القصائد ذات الوزن السريع والقافية المقيدة- وهما من أكثر الأوزان والقوافي ملاءمة للنواح- إلى القوافي المنطلقة والبحور والطويلة، وتلقانا بتلك القصائد المشهورة التي طالما أعجبت النقاد من قديم، لفرط ما بلغت فيها ((الخنساء)) من تجويد الصنعة وإحكامها والحق أن هذه القصائد في جملتها قوية البناء، لا يئودها تكلف ولا يثقلها استكراه، وهي تفيض باللوعة

الصادقة والانفعال الوجداني المثير»[1] إذ ترى "بنت الشّاطئ" أنّ جماليات شعرها تكمنُ في سبكها المتين والرّصين المنسجم، وفي قصائدها ذات الوقع المنطلق والبحور الطّويّلة مما يُبين شّدّة حزنها فالقوافي المنطلقة تبين مدى اتساع وعظمت حُزنِهَا الذي لا يُمكن لتلك القيود أنّ تسمح بأن تعبر عنه، وكذلك البحور الطّويلة الّتي تسمح بخطَّ آهات الحُزن ذات الوقع الطّويل، وفي اطلاقها للمعنى على سجيّتِهِ إذ لا تتكلف في قصائدها ورغم ذلك نتلمّسُ احكام الصّنعة وكأنّ صاحِب هذه القصائد قد أطلقها دون ارتجال كما تفعل "الخنساء"، وفي صدق عاطفتها المحترقة على أخويها. تذهب "بنت الشّاطئ" إلى بُعدٍ شِعريّ أعمق من ذلِك وهو البُعدُ الفكريّ والإنسانيّ والمعنويّ في شعر "تماضر" إذ تقول «وأخص ما تتميز به هذه المقطوعات، النزعة التّأمليّة، ومن ثم كثرت فيها الحكم دون تكلف أو اصطناع. وقلما تخلو مقطوعة منها من تعبير عن مشاعر إنسانية، ووجدان مرهف، ولوعة صادقة تثير الشجن.»[2] فمن شعريّة قصائد "الخنساء" تدبرُها وإعمالُها لبصيرتِها وتأمُّلِها في حقيقة الوجود والعدم والخلود لتنسج من خلالِ هذه التّأمّلات حكمًا ومواعظ حِسَان يُستشهدُ ويُأخذُ بِهَا وقلّما نجدُ هذه الميزة الفكريّة في شعر النّساء، وهذا ملحوظٌ في شِعرِهَا كما يُلحظُ حُزنُهَا الصّادِقُ العميق وذلِك من خلال إيقاع شعرِها كما أشرنا سابِقًا. وقد أشار " فؤاد أفرام البستاني" إلى عُذُوبةِ شِعرِهَا وإطلاقِهَا للمعنى على سَجِيتِهِ وقد ذكرت "عائِشة بِنتُ الشّاطئ" قولهُ هذا إذ يقول «هي شاعرة أكثر منها ناظمة، وهو ما يروقنا فيها [...] أما ما أدخلته من صفات جديدة في المرثية، فمن الصعب أن نحدده... ولكن ما لا شك فيه أن من تبعها من شعراء الرثاء وشواعره اغترفوا جميعهم من بحرها الفياض بفيض العطفة البشرية»[3] فـ "أفرام البُستاني" يُشير إلى أن جمال شِعرِ "الخنساء" يظهر في إطلاقِهَا للمعنى على سجِيتِه دون تكلُّف ولا غلوا مما يجعل المعنى والوزن يُولدانِ مع بعضِهِما ذلِك أنّ ما كتبته "تماضر" ليس

1)- عائشة بنت الشاطئ، ***الخنساء***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط2، 1963م، ص104.

2)- عائشة بنت الشاطئ، ***الخنساء***، ص109.

3)- ن، م، س، ص74.

بالأنظم الذي يُقولِبُ فِيهِ الشّاعر المعاني عامِدًا فِي قوالِب الأوزان الشِّعرِيّةِ بل هو اطلاقٌ للمعاني من فم الحزن بحيث تكون صادقة الإيقاع والمعنى، كما أشار "أفرام" إلى أنّ "الخنساء" قد أضافة لمساتِها الشّعريّة الخاصّة على غرض الرّثاء غير أنّه لا يمكن تحديد هذه الخصائص الّتي أضافتها الشّاعرة رُبما يكون السّبب في ذلك في كون هذه الخصائص كثيرة بحيث لا يتسنى تحدِيدُها بالنّسبةِ إليه، ولكن ما هو مؤكد في نظرِهِ أنّ هذه الخصائص هي الّتي دفعت الشعراء والشّواعر العرب إلى اتباع أساليبها الشّعريّة. كما نُلفي أيضا اعجب "بُطرس البُستاني" بصدقِ عطفتها أيضًا مؤكدًا أنّ ذلك سِرّ الجماليّة فيه حيثُ يقُول «ومما يزيد رثاءَها حسنًا لأن مدحها لصخر لا يشوبه التكلف والجفاف. وإنما هو مُشبَع بصدق اللهجة وصدق العاطفة معًا؛ يرافقه التفجع في جميع أقسامه، ولعل الغلو أظهر خاصة في الخنساء، فهي مغالية في حزنها ولوعتها، مغالية فيما تنعت به صخرًا من النعوت الحسنة، ولكنه غلو صادق من حيث تفجعها وبريء من حيث وصفها لأخيها. فنحن نشعر بشدة آلامها عندما تذرف الدموع السخينة، وتخاطب عينيها [...] ولا يقتصر غلوها على المعاني وما فيها من صور مادية بارزة، بل يتناول ألفاظها أيضًا، فأكثر ما يكون لفظها في صيغ المبالغة التي تترك أثرًا محسوسًا في النفس. [...] فيتبين من كل ذلك أن رثاء الخنساء عاطفيٌّ بحت»[1] يرى "بطرس البستانيّ" هو الآخرُ أنّ عدم تكلُّفِها في نسجِ الشّعر دليلُ صِدقِ مشاعرها المحترقةِ حُزنًا على "صخر"، وأنّ حُزنها الكبير الّذي دفعها إلى الغُلو والإيغال في وصفِ "صخرٍ" بأوصافٍ تُعظِّمُهُ فيها أشدّ التّعظيم باستخدام الألفاظ الضّارِبةِ في الإيغال ودقة الوصف لتبين للمتلقي مدى لوعتها على أخويها، وإنّما ينبُعُ هذا الغلو الكبير والإيغال العظيم في الوصف من شِدّةِ حُرقتِهَا وتفجعها الصادِقين إذ إنهما ينطلِقانِ بها بعيدًا في سماء المثالِية الأخلاقيّة من كرم وشجاعة ودفعٍ للظُّلم وثأرٍ لكلِّ مظلُوم وسماتٍ جسديةً من قوة البنية وطول القامة، وإنّما هذا الوصفُ العامِد إلى الغلو والنّاضِحِ حُرقتًا من

1)- بطرس البستاني، ***أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مدينة نصر- جمهوريّة مصر العربيّة، ط1، 2014م، ص207/208.

زاويةِ نظر "البُستانيّ" ليس إلّا مِدادٌ يَخُطُّ ملامِح شِعرِيّةِ "الخنساء" في ديوان الشّعر العربيّ من الجاهليّة إلى عصرنا هذا.

لقد تتبع النّقاد شعريّة قصائد "تماضر" والّتي رأوها تتمثَّلُ في صِدق العاطِفةِ والإيغالِ في الوصف الحسن ونضوح شعرها حكمةً حول جدليّة الحياة والموت الّتي تُساور الإنسان مُنذُ القِدم ورِقة وجمال إيقاعِهَا الذي يُدلِ بصدق العاطِفة، وقد أصابوا في نقدهم إذ لا يتناقشُ إثنان في صدق مشاعر "الخنساء" فحُزنُها واضِحٌ جليٌ، غير أنّ ما بد لنَا حول امتلاء شعرها حكمة كما ذكرت "بنتُ الشّاطئ" غير صحيح حيثُ إنّه وبعد اطلاعنا على كامل ديوان الشّاعرة ألفينا أنّ شعرها تعُوزُه الحِكمة إذ ألفينا أبياتًا قليلة فقط نُسِجت في قالبٍ حِكميٍّ كما أنّ هذه الحكم أيضًا تدور في فلك واحد بمعنى آخر فخيالُ الشّاعرةِ ضَيق ومعانيها محدودةٌ لا جديد فِيها. كَمَا تبين لنا غير ما قال النّقاد حول إجادتها سبك الشّعر وقوة بناء قصائدها في كُلِّ شِعرها ذلِك أنّ حُسن السّبك يقتضي البعد عن التّكرار الزّائد وشاعرتنا قد أكثرت من التّكرار اللّفظيّ والمعنويّ بحيث نرى لها الكثير من المطالع المكرُورة والكثير من الأبيات التي أعيد نظم معانِيها ممّا يظهرها وكأنّها مُجردُ حشوِ كلامٍ لا غير، ومن ذلك قولُها سألتًا عينها في هذا البيت أنّ تبكي بدمعٍ غزير غير منقطع: (البسيط)

يـا عينُ فيضي بدمع منك مغْزارِ وابكي لصخر بدمع منـك مـدرارِ[1]

تتشاكلُ ألفاظ هذا البيت ومعانِيها مع قولِها في مطلع قصيدة أخرى إذ تقولُ: (الوافر)

أعينـيَ فِـيـضي ولا تـبـخُلـي فـإنّـك لـلـدمـع لـم تـبـذلـي[2]

وهذا دليل قصر مخيلتِها وضعف قاموسها اللغويّ مما يدفعُها إلى تكرار نفس المعانيّ.

1)- الخنساء، ***ديوانها***، ص53.

2)- ن، م، س، ص98.

4- رؤيا أخرى لشعريّة الخنساء

إنّ أي مطلعٍ على ديوان "الخنساء" بعين العقلِ ورهافة الحِسّ والشُّعور المتلذذ بأنغام الشعر الإيقاعيّة والمعنويّة سيدرك تمام الإدراك لماذا فُضّلت وقُدّمت على شواعر العرب جميعِهنْ وعلى العديد من الشعراء المُجيدين وحتّى على العديد من فحول الشّعر العربيّ لدى جُلِّ النّقاد والشعراء العرب عبر تاريخ الشّعر العربيّ إلى يومنا هذا، سيعلم ويقِرُّ أنّ ديوانها هو ديوان الشّعر الرّصين ذو الطّابع الرّثائيّ الرّفيع إذ إنّه وبعد قراءات عديدة لقصائدها استرعت انتباهنا خاصيةٌ لم نرها في شعر غيرها من الشّواعر ألا وهي دمجها بين الطّابع الأنثويّ الّذي يتميز قديمًا بِصفة السّجع الّذي يكاد يطغي على كُلّ أركان القصيدة وحتى يكاد يغلب إيقاع تفعيلاته، وما كان ذلك إلّا لطبعٍ غريزي في الأنثى يتمثّلُ في حبِّها وهوسِها بالزّينة وبهرجة نفسها وكلِّ ما حولها، وسمة السّرعة الإيقاعيّة الّتي تغلب على شعر النّساء ذلك أنّ أغلب شعرهنّ نُظم في الرّثاء والإيقاع السّريع هو الأنسب في مثل هكذا مقام بحيث تهبه سلاسة لا نجدها في شعر الرّجالِ غالبًا إذ إنّها سلاسةٌ تُحيل إلى اللين في الأنثى، وبين الطّابع الذّكوريّ الّذي يتميّز بقوة الوقع وخشونتِه ورصانتِه ونُضُوجِه بالطّابع الحكميّ الذي يحتكم إلى صفة رجاحة العقل عند الرّجال، ومن ضمن القصائد الّتي رأينا فيها سلاسة شعر النّساء من حيث الإيقاعات الصوتية ورصانة وقوة الألفاظ وسير التّفعيلات الّتي نلفيها في أغلب الأحوال في شعر الرّجال لدينا قصيدة "يا لهفي عليه" ومطلعها كما الآتي: (الوافر)[1]

يُؤرقني التّذكر حين أمسي فأصبح قد بليت بفُرطِ نُكسِ[2]
على صخرٍ، وأيُّ فتًى كصخرٍ ليوم كريهة وطعان حلْسِ[3]

1)- الخنساء، ***ديوانها***، اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة بيروت- لبنان، ط2، 1425هـ،2004م، ص72/71.

2)- نُكس: «والنكس: العود في المرض» الخليل بن أحمد الفراهيديّ، ***كتاب العين***، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1424هـ- 2003م، مادة (نكس)، ج4، ص264.

3)- حلس: «الشجاع الدي يلازم قرنهُ» الخليل بن أحمد الفراهيديّ، ***كتاب العين***، مادة (حلس)، ج1، ص346.

ولـلـخـصــم الألـدّ إذا تـعـدّى ليأخـذ حـق مـظـلـومٍ بـقـنـسِ[1]

بحيث تبدو الأصوات ذات الوقع القويّ بارزتًا في هذا النّص رغم طابعه الرّثائي الحزين، كما تبدو إيقاعات التفعيلات الرّصينة متزنة الوقع بطريقة بطيئة عكس ما عهدناه في أشعار النّساء الرّثائيّة، من ناحية أخرى نلاحظ سمة المقاطع الصّوتية المتشابهة من خلال تواتر وتداول الحروف ذات الإيقاع القوي ومن ثمَّ الأصوات المهموسة بحيث تعطي سجعًا صوتيا متواتر عبر الأبيات.

إنّ من ضمن ما يمنح لنصوص "الخنساء" شعريّة مفرطة بالمقارنة مع كل شاعرات العرب هو صدق تفجُّعِها وحزنها الذي وهب لقصائدها جماليّة إيقاعيّة لا ترى حتّى في شعر فحول الشّعر العربيّ، ذلك أنّ شدة ومدى قوة الفجيعة قد تمثّلت أمامنا في مرآة الإيقاع بحيث نسمع في شعرها ورغم الحزن المهول إيقاعًا شديد القوة بحيث يقع في نفس المتلقي وقعًا لا يسمح إلّا بالرضوخ والإصغاء بكلّ حواسنا إلى إيقاعات هذه الدّموع الحَرّة المُتلظِّية في عين الشّاعرة الّتي رأت أنّ أحسن ما قد يُرثى به فحول وأسياد القبيلة هي الأصوات الرّفيعة المكانة عميقة المعنى والمخرج تُمثِّلُ مكانة الدّرة العظيمة وسط السّموط بحيث تأبى إلّا أن تجذب الانتباه لهذا الوقع الذي تعتريه أسجاعُ النّساء ومتانة قول عند الرّجال، فتجتذبُ المتلقي بذلك لمدى حزنها ولصفات المرثيّ العظيمة التي لم تتمثّل في غيره حسب تصويرها، بحيث تجعل من هذه الإيقاعات دليلًا يَقود إلى ترسيخ سمات المرثي الجليلة، من ذلك نُلفي قصيدتها التي ألقتها بين يدي "عُمر بن الخطاب" –رضي الله عنه وأرضاه– حين نهاها عن عادات بكاء الجاهليين، ونصُّ القصيدة كما الآتي:

هَريقي مِنْ دموعكِ أو أفيـقــي وصَبرًا، وإنْ أَطَقْتِ، ولن تُطِيقي[2]

---

1)– قنس: «هو منبت كل شيءٍ أو معتمده» الفراهيدي. ***كتاب العين***، مادة (قنس). ج3، ص433.

2)– هريقي: من الهَرق «والهاء مفتوحةٌ في كلّه، لأنها بدلٌ من همزة أراق، هَرَقْتُ مثل أَرَقْتُ» الفراهيديّ، ***كتاب العين***، مادة (هرق)، ج4، ص305.

وقولي إنّ خَيرَ بَني سُلَيْمٍ وفارِسَهُمْ بِصَحْراءِ العَقيقِ
وإنّي والبُكا مِنْ بَعدِ صَخْرٍ كسالِكَةٍ سِوَى قَصْدِ الطّريقِ
فلا وأبيكَ ما سَلّيْتُ صَدْري بفاحِشَةٍ أتَيْتَ وَلا عُقُوقِ
ولكِنّي وَجَدْتُ الصّبْرَ خَيرًا مِنَ النّعلَينِ والرّأسِ الحَليقِ[1]

إذ نرى في هاته الأبيات غَلبت الكلمات قويّة المعنى إذ تدلُ على القوة والخشونة، وهي تتألف من أصوات ذات وقع قوي تجعل القارئ يقف عند نطقها متأملًا وقعها الشّديد وأخذ نفسًا لمواصلة القراءة ورغم ذلك وبالرّغم من تواليها في القصيدة بحيث يعتقد النّاظر بأنّه سيأخذُ وقتًا في قراءة كل مقطع صوتي، لكنّه يكتشف عند القراءة أنّها سلسةٌ سهلةُ النّطق بطريقة متزنة الخطو نحو المقطع الصّوتي الموالي، وهذه الميزة نُلفيها في جُلِّ شعر "الخنساء" وهي ميزة تهبه من الجمالية ما لم يكن لغيره.

مع هذا كلّه إلّا أنّ شعر "تماضر" قد عوّره فعل التّكرار اللفظي والمعنويّ وتكرار العديد من المطالع ومعانيها، وهذا واضح جلي كوضوح الشّمس لأي مطلعٍ على شِعرِها. ومن ذلك نُلفي: (البسيط)

يا عين جودي بدمعٍ منكِ مدرار جُهد العويل كماء الجدولِ الجري[2]

وهذا المطلع يتقاطع في معظم ألفاظِهِ ومعانِيه مع مطلع آخر من مطالع قصائدها إذ تقول: (البسيط)

يا عين جودي بدمعٍ منكِ مُهْراقِ إذا هَدَى النّاسُ أو هموا بإطراقِ[3]

1)- الخنساء، ***ديوانها***، ص87.
2)- ن، م، س، ص64.
3)- ن، م، س، ص88.

الفصل الأول

الصّورة الشّعريّة

1-1-الرّمز الشّعريّ

1-2-القناع الشعري

مفتتح

لقد استعمل الشّاعر الجاهليّ العديد من الصّور الشّعريّة الملفتة للنّظر، والّتي رسم بها أجمل اللوحات الإبداعيّة الّتي تتجمعُ لتضيء لنا دهاليز المشاعر والذّهنيّة العربيّة المُرهفة رغم ما وصل إلينا من أخبار تنقضُ هذه الحقيقة العاطفيّة في الشّاعر العربيّ، إذ إنّ هذا الصنديد كان يحاول ويُلح علينا ليكشف لنا ما به من رقةٍ وعاطفةٍ جياشةٍ تتغنى بجمال الكون وبرهافة المشاعر الانسانية جمعاء من خلال تأمُله لحقيقة الكون وسرّ الوجود ولعلاقة الانسان العاطفية بهذه الموجودات.

ومن أجل إفصاح الشّاعر عن كُلّ هذا وظّف وسائل إيحائيّة تملِكُ من الجماليّة البيانيّة والتّصويريّة ما يسحر الألباب، ويُذكِي العقول حكمةً وموعظةً، فالشّعر العربي الجاهلي هو شعر عامِرٌ بالصّور الخلابة ولكنّ هذه الصّور الرّقيقة الملفتة للانتباه في حقيقتها تخفي وراءها من الأنساق المضمرة الكثير، بحيثُ إنّه وعند إمعان التّبصر والتّأمُّلِ في هذا الشعر سنكتشف أنّ الكثير منه كان يدعو لموازين مغايرة غير الّتي ينادي بها نظام القبيلة، فالشّعراء الجاهليون كانوا ينظمونا لنا عِقدًا من القيم المبتكرة من أجل صُنع صنم السّيد الفحل، أو من أجل مُدارات أنساق أُخرى مستقبحة، وهو ما سنكشِفُ عنهُ في هذا الفصل.

1- الرَّمز الشِّعريّ

لقد تعددت الصَّور الشِّعريّة الّتي استخدمها الشّاعر الجاهليّ في التّعبير عن مشاعره وأحاسيسه؛ وبالرّغم من تشابه الصّور والأساليب لدى مُعظم الشّعراء إلّا أنّ العديد منهم قد تميزوا بوسائل وصور شعريّة خاصة بهم تبتعد عن سمة المباشرة والأخيلة البسيطة والمُعتادة لدى الشّاعر العربيّ ومن هذه الصور ألفينا الرّمز وهو من أبرز الصّور الشّعريّة الّتي تَخُطُ لنا معانٍ وأنساق أُخرى للمعاني الظاهرة التي قصدها الشّاعر شُعورِيًا أو لا شُعوريًا، إذ إنّهُ يُعتبرُ «عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية وتبلورها اللغوي»[1] ولقد جاءت تعريفات الرّمز في المعاجم اللّغويّة متقاربة المعاني وتدور كلها في فلكٍ واحد، ومن ضمن هذه التعريفات هناك ما أوردهُ "بن منظور" في لسان العرب «الرّمْزُ: تصويت خفي باللسان كالهَمْس، ويكون تحريكَ الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرّمْزُ إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرّمْزُ في اللغة كل ما أَشرت إِليه مما يُبانُ بلفظ بأَي شيءٍ أشرت إليه بيد أَو بعين، ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزًا. وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا، عليه السلام: أَلاْ تكلَّم الناسَ ثلثةَ أَيام إلا رَمْزًا.»[2] كما أورد "بن رشيق" تعريفًا للرّمز إذ يقول هو إشارةٌ «من غراب الشعر ومُلَحهِ وبلاغة عجيبة تدل على بُعد المرمى، وفَرْط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعرُ المبرز، والحاذق الماهر وهي في كل نوع من الكلام لمحةٌ دالّةٌ، واختصارٌ، وتلويحٌ يُعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه»[3] نلاحظ هنا أنّ كلا التعريفين يدوران حول قصد واحد وهو أن الرمز في اللّغة هو الإشارة المبهمة، أو اللفظ الذي يواري وراءه معنى آخر.

---

1)- كمال أبو ديب، ***جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر***، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط1، 1979م، ص19.

2)- ابن منظور، ***لسان العرب***، دار الصادر، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت)، مادة (رمز)، ج5، ص356.

3)- ابن رشيق المسيليّ، ***العمدة في صناعة الشعر ونقده***، ص496.

أمّا بالنسبة للمفهوم الاصطلاحي فلقد تعددت تعريفات الرّمز الاصطلاحيّة واختلفت حسب اختلاف التّخصصات والتّوجهات الفكريّة للباحثين، فهناك من عرفه بطريقة عامة كـ "ادوين بيفان" ومنهم من استقى تعريفاته من منطلقات لغويّة بحتة كـ "أرسطو" وأخرى أدبية كتعريف "جوته" له لكننا هنا سنكتفي بتعريفين فقط الأول لـ "سيغموند فرويد" الذي يرى أنّه ليس «للرمز قيمة إلا بمدى دلالته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرّقابة الاجتماعية الأخلاقية»[1] فالرّمز عنده «نتاج ((الخيال اللاشعوري)) وأنه أولي Primitive يشبه صور التراث والأساطير»[2] أمّا التّعريف الثّانيّ فهو للفيلسوف الألماني "إيمانويل كانت" الذي يرى أنّه وبعد «أن ينتزع الرمز من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها. وليس من علاقة بينه (وهو تشخيص للفكرة عن الشيء، ولتجريد صورته) وبين الشيء المادي، إلا بالنتائج فالصورة الرمزية بحسب ما يحددها ((كانت)) توحي الشيء الذي ترمز إليه، وهذا الايحاء لا يتأتى بواسطة تشابه في المظاهر المحسوسة بين الصورة المجردة والشيء، بل بواسطة علاقات داخلية بينهما، من مثل النظام والانسجام والتناسب وغيرها. ولا ريب في أن ذلك يفرض لدى القارئ أو المتذوق عامة قوى خلاقة شبيهة بالقوى المنتجة في الخلّاق.»[3]. بمعنى أنّ "فرويد" يقرأُ سمة الرّمزيّة في الكلمات بقدر ما تخفي من مكبوتات لا شُعوريّة تتسربُ بطريقةٍ إيحائيّة يخاف صاحبها من أن يفهمها المُجتمع.

بينما "كانت" فيرى أن الرّمز هو كلّ شيء أو كلمة يشحنُها الرّامز بفكرة جالت في ذِهنِهِ عند عيشه تلك التّجربة أو رؤيته لذلك الشّيء ليقوم عندها ببترِهِ من طبيعته المعهودة.

نلاحظ من خلال التّعريفين أن كُلًّا منهما قد ركّز على جانب مُعين من جوانب الرّمز مما يوحي لنَا بقالب آخر نَصُبُ فِيهِ تعريفًا للرّمز: فبما أنّ "فرويد" قد ركز على جانب

1)- محمد فتوح أحمد، ***الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط3، 1984م، ص36.

2)-ن، م، س، ص36.

3)- انطوان غطاس كرم، ***الرمزية والأدب العربي الحديث***، دار الكشّاف للنشر والطباعة والتّوزيع، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1949م، ص9.

المشاعر والعواطف و "كانت" قد ركّز على الجانب المادي فإننا سنأخذ بكلا الجانبين معًا ليكون الرّمز: هو كلُّ شيءٍ أو كلُّ لفظة تمَّ تجريدُها من طرف الرّامز من معناها المُتداول لدى كافة النّاس وشحنِهِ بِمعنى آخر ارتسم في شعورنا ولا شعورنا عند رُؤيتنا لذلك الشّيء أو عيشنا لموقف ما؛ بمعنى أدق هو ذلك القالب المادي أو اللفظة الّتي نصب فيه مجموع عواطِفنا الشُّعوريَّة واللاشُعوريّة.

الرّمز الشّعريّ في قصيدة "كأن عيني فيض لذكراه"

وقد زخر الشِّعر الجاهليّ بالكثير من الرّموز كرمز الأطلال والنّاقة والحُمر الوحشيَّة وغيرها من الألفاظ التّي شحنها الشّعراء الجاهليون بنِتاج تجاربهم وما تمخض عن أيامهم وتاريخهم لتتوارثها أجيالٌ من شعراء الجاهليّة من "إمرئ القيس" إلى آخر شاعر جاهليّ حمل لواء أنساق الفحولة إلى ما قبل عصر صدر الإسلام وربما قد نقول إلى هذا العصر حتّى، وقد نوّها الجاحظ إلى ذلك قائلا «من عادة الشعراء إذا كان الشعرُ مَرثِيَةً أو موعظة، أن تكون الكلابُ التي تقتلُ بقرَ الوحش. وإذا كان الشعرُ مديحًا، وقال كأنّ ناقتي بقرة من صفاتها كذا، أن تكون الكلابُ هي المقتولة، ليس على أنّ ذلك حكايةٌ عن قصَّةٍ بعينها، ولكن الثيران ربّما جرحت الكلاب وربّما قتلتْها، وأمّا في أكثْر ذلك فإنّها تكون هي المصابةً، والكلاب هي المسالمةَ والظافرة، وصاحبها الغانم.»[1] فقول "الجاحظ" هنا يوحي بأنّ الشّاعر الجاهليّ قد عمد إلى الوقوف على الأطلال أو سرد قصص البقر الوحشي والنّاقة والكلاب في ثنايا قصيدتهِ ليس لمجرد الوصف والسّرد فقط إنّما هي تحملُ في طياتِها رمزيّةً ما توارثها الشّعراء «ولا ريب في أن الشاعر يتخذ من هذه القصة مرآة يعكس عليها صورة أمر آخر غير موضوع القصة الأصلي[...] وهذه كلها لا يقصد بها إلا التصوير[...] لأحدث وقعت لهؤلاء، الأبطال، وجرت على هذا النسق في حياتهم. وإنما هي لون من ألوان التصوير الرمزي لوقائع تاريخية تتصل بحياة كل منهم، وتبين مواقعهم من تاريخ أمتهم،

1)- الجاحظ، ***الحيوان***، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، مصر، ط2، 1385هـ- 1965م، ج2، ص20.

وتتعلق بمطامع لهم كانوا يجرون وراء تحقيقها، فخابوا فيها أو أصابوا. [...] من ذلك من وقائع التاريخ، المتفق على دلالته الرمزية. شعر التصوف، ونواح النائحات.»[1] فظاهرة الرّمز سمةٌ متداولة في الشّعر الجاهلي والشعر العربيّ القديم ككل والرّمز كما ذكر "بن رشيق" «بلاغة عجيبة تدل على بُعد المرمى، وفَرْط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعرُ المبرز، والحاذقُ الماهر»[2].

ولقد سلكت "الخنساء" هذا المسلك في شعرِها إذ ألفينا في قصائدها العديد من الرّموز التّي رمزت بها إلى صفات عن أخويها "صخر" و "معاوية" ، ومن أجل تتبع ودراسة الأنساق الّتي تسكن في هذه رموز إقترعنا دراسة قصيدة «كأن عيني فيض لذكراه»[3] وهي قصيدة رثائيّة رثت فيها أخاها "صخر" والتي قد شُحنت بعدة رموز عن هذا الأخير، ولكننا اكتفينا بدراسة ثلاثة رموز فقط لأننا رأينا فيها البنى الأساسيّة الّتي تحكم جسد النّصّ، وأول هذه الرّموز ما أوردته في البيت التّاسع من القصيدة في قولِها: (البسيط)

يـا صَـخْـرُ وَرَّادَ مـاءٍ قـد تَـنـاذرَهُ أهـلُ الـمـوارِدِ مـا فـي وِرْدِهِ عـارُ[4]

إذ نلاحظ الرمز في قولها "وراد ماء" وقد شُرحت هذه العبارة في الديوان إذ تعني في معناها اللغويّ وهو المعنى القريب والظاهر «وراد ماء: أي الموت، وذلك لإقدامه على الحرب.»[5] فهي هنا تنعت "صخر" بالشّجاعة وعدم الخوف من الموت في أرض المعركة بل يتقدم إليها إذ إن الحروب عند العرب هي «عنوان الشهامة والبطولة»[6]، ولكن "الخنساء"

1)- نجيب محمد البهبيتي، ***تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث هجري***، مطبعة دار الكتاب المصرية، (د.ط)، 1950م، ص98/99.

2)- ابن رشيق المسيلي، ***العمدة في صناعة الشعر ونقده***، تحقيق، النبوي عبد الوحد شعلان، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، القاهرة- مصر، ط1، 1420 هـ- 2000م، ص496.

3)- الخنساء، ***ديوانها***، ص45.

4)- ن، م، س، ص45.

5)- ن، م، س، ص45.

6)- ثناء أُنس الوجود، ***رمز الماء في الأدب الجاهِلي***، الناشر مكتبة الشباب، (د.ط)، (د.ت) ، ص273.

ترمي إلى معانٍ أبعد وأعمق من ذلك؛ إذ إنّها ترسم أنساقًا محملةً بأنسجة الثّقافة العربيّة الجاهليّة، فهي هنا تخط معالم القبيلة إذ «يحتسب النص على أنه مجتمع وثقافة وتاريخ، مع الإحساس أنه هو هذه جميعها أو أنه هو كل ما يمكنا أن نعرف، كما أنه وسيلتنا الوحيدة إلى التعرف على كل هذه الأشياء»[1] وهي هنا ترسم إحدى أهمّ صفات الانسان الجاهلي إذ يظهر نسق القوة والشّجاعة المطلقة حيث إنّه وبقوته هذه يطهر الأرض من مُفسدِيها فهو بشجاعته كالسيل الجارف حيث إن أهل الموارد يُحذّرون بعضهم بعضًا من بطشه فهو يَرِدُ الحرب ليسقي سيفه فـ «إذا كانت المنية كأسا يسقيه الفارس، فإن السيوف والرماح أصدقاؤه وندماءه_ وهي دائما عطشى(للدماء_ الخمر) _ ولا يليق بالصديق أن يخذل الندامى فيردهم عطاشا، بل أن ارواء الأصدقاء بالدماء يعد نوعا من وفاء لدين الحياة. والوفاء لا يكون إلا بين من جمعهم عهد على الالتزام والاخلاص لمبدأ مشترك»[2] فهذا الماء الذي أضمرته "الخنساء" وأخفته وراء هذه اللفظة الطّاهرة هو دماء الحرب الّتي يتعطش كل مقاتل عربي لأن يسقيها لسيفه ورمحه «وكأنما أصبح سفك الدماء سُنّة من سننهم، بل لكأنما أصبح غريزة من غرائزهم، فهم لا يصبرون عليه[...] ، وخاصة إذا كان إدراكًا لثأر»[3] فأشجع العرب تخشى مواجهة "صخر" .

تواصل "الخنساء" توطين صِفتا الشجاعة والقوة في شخص أخيها في عجز البيت بقولها: "تناذره أهل الموارد" ، فهي هنا تتحول به من صورة الماء العادي إلى سيلٍ جارف يغسل وجه الأرض من أهل الموارد المفسدين إذ إنّ هذا التّعبير يدلُّ على قوة دفق واندفاع هذا الماء بمعنى أنّه سيل، ومن عادة الشّاعر الجاهليّ أن يستخدم صفات السيل الهالك

1)- عبد الله محمد الغذّامي، ***النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية***، الناشر المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء- المغرب، ط3، 2005م، ص48.

2)- ثناء أُنس الوجود، ***رمز الماء في الأدب الجاهِلي***، الناشر مكتبة الشباب، (د.ط)، (د.ت)، ص280.

3)- شوقي ضيف، ***البطولة في الشعر العربي***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط2، (د.ت)، ص19/18.

الذي يأخذ كل ما هو فاسدٍ معه حيث إنّ «الشاعر حين يتخذ السيل وسيلته لغسل وجه الحياة لا ينتقي سوى العناصر المدمرة على وجه الأرض»[1].

رمت" الخنساء" إلى عدّة أنساق عميقة في هذا الرّمز سعيًا منها إلى تخليد قصائدها في الذاكرة العربيّة لكي تصل إلى مصاف فحول الشّعراء إذ إنّه وعلى قدر امتلاء النّصّ بالأنساق يشتهر نص الشاعر واسمه «إذ إن الجماهرية مرتبطة بالنوازع النسقية»[2]، ومن أهم هذه النوازع النسقيّة لدى الانسان العربيّ الجاهليّ سمة الكرم الذي يعتبر «قيمة مركزية يعتمد عليها النظام الأخلاقي العربي، وتتمركز حولها المنظومة الأخلاقية العربية، و[...] الكرم هو لب العلاقة بين الذات والآخر»[3] فهي لم تستخدم لفظة الماء هكذا جُزافًا حيثُ إنّه وعند متابعة رمزيّة لفظة الماء نجد أنّ سلم القيم الاجتماعيّة لدى العرب يستمد «مادته اللغوية وتمثُّلاته الفنية من الماء وجودا وعدما. وطبقا لترتيب القيم في هذا السلم فإن الكريم هو الذي يجود بالماء والعطاء في كلّ وقت»[4] وهذا ما كان عليه "صخر" عند تتبعنا لما وصفته به "الخنساء" في جُلِّ شعرها ومن ذلك ما رأيناهُ في عدة أبيات من هذه القصيدة إذ تقولُ: (البسيط)[5]

ولا تَـراهُ ومـا فـي البيـتِ يأكلـهُ لكِنّـهُ بـارِزٌ بالصّحـنِ مِـهْمـارُ[6]

ومُطْعِمُ القَوْمِ شَحمًا عندَ مَسغبهم وفـي الجُـدوبِ كريمُ الجَدّ ميسارُ[7]

---

1)- ثناء أُنس الوجود، ***رمز الماء في الأدب الجاهلي***، ص309.

2)- عبد الله محمد الغذّامي، ***النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية***، ص253.

3)- ن، م، س، ص152.

4)- ثناء أُنس الوجود، ***رمز الماء في الأدب الجاهلي***، ص68/67.

5)- الخنساء، ***ديوانها***، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 1425هـ- 2004م، ص47.

6)- مهمار: «المكثار في العطاء، والذي يكثر للأضياف في الكرم» الخنساء، ***ديوانها***، هامش3، ص47.

7)- «مسغبهم: أي جوعهم.» الخنساء ***ديوانها***، هامش4، ص47. جدوب: ج «جدب وهو القحطُ» ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (جدب)، ج1، ص256. ميسارُ: من الميسرة وهو «السهولة والغنى» ابن منظور، ، ***لسان العرب***، مادة (يسر)، ج5، ص296.

وكذلك في الكثير من القصائد الأُخرى تركز "الخنساء" على هذه السّمة في أخيها وهي من أهم السّمات لدى العرب فمن بين أمثال العرب الشّهيرة قولهم «جَاورْ مَلكًا أَوْ بَحرًا»[1] حيث نُلفي نسق الكرم في كل قصائد الجاهليين إذ «إنّ الشاعر الجاهلي في الرثاء سعى إلى رسم الصورة المثالية للمرثي من خلال الصفات الحميدة التي عرف بها في حياته والتصاق تلك القيم به»[2] فهي هنا تبكي ذلك النّسق الجاهليّ المتمثل في شخص أخيها إذ كان معطاءً سخيًا معها فقد كان: «عزها ومؤنسها وملجؤها وحاميها»[3] بمعنى آخر هي ترثي الحال الذي آلت إليه بعد فقدها لعمدٍ كان يُساندها ويحنُو عليها ويكرمها.

وعلى غرار نسق القوة والشجاعة هناك النّسق النّقيض وهو نسق الضّعف حيث إن "الخنساء" تحاول التّملص من حقيقة أن "صخر" قد مات وتتكئ من أجل ذلك على عنصر الخيال كعادة الشّاعر الجاهلي إذ إنّه «يحتال على الواقع بالخيال، أي أنه يحاول تعمق الواقع بالخيال فهو إذن لا يهرب منه بل يغوص فيه. وربما كان الأصح أن نقول إنه إنما يحاول الهروب من((حالة)) إحساسه الحاد بالواقع، واقعه النفسي الذي يموج بألوان الصراع. وهو أدنى إلى((التخلص)) منه إلى الهروب. وعندئذ يكون الدافع إلى الإبداع هو التخلص من هذا الواقع لا الهروب منه وتركه هناك إلى عالم آخر خيالي لا يمت إليه بصلة.»[4] من هذا المنطلق نتيقن أنّ "الخنساء" تخفي ضعف أخيها الفحل الشّعريّ وراء الأنساق الّتي رأيناها سابقًا فالنسق الخفي الذي تواريهِ الشّاعرة خلف نسق القوة والشّجاعة هنا هو الضعف التّام والهزيّمة التي حلت بـ "صخر" فهي هنا تحلم بتطهير جسده من الجرح الذي أودى بروحه وذلك من خلال الماء فهو «يطهر جسد الانسان وروحه من كل ما يلحق بهما من أقذار

1)- الميدانيّ، ***مجمع الأمثال***، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، الناشر المعاونية الثقافية للأستانة الرضوية المقدسة، إيران، (د.ط)، شهر آذار 1366هـ، ص177.

2)- صدام علي صالح، نصرة احميد جدوع، ***المثالية في شعر الرثاء الجاهلي دراسة و تحليل***، **مجلة جامعة الأنبار للغات ولأداب**، جامعة الأنبار، محافظة الأنبار- جمهورية العراق، العدد27، (كانون الأول2018م)، ص1.

3)- الخنساء، ***ديوانها***، ص10.

4)- عز الدين إسماعيل، ***التفسير النفسيّ للأدب***، الناشر مكتبة غريب، القاهرة- مصر، ط4، (د.ت)، ص37/36.

ودنس، مما قد يعلق بالجسد والروح إما لاتصاله بأجساد الموتى أو الدم، أو غير ذلك[...] ومثلما تعد المياه رمزا على الطهارة، فإن لها خاصية الشفاء من الأمراض»[1] فهي هنا تخلق عالم مخالف للعالم الواقعي داخل قصيدتها حيث تُمنِّي نفسها بأن يتطهر جسم أخيها من الجرح الذي فتك به، فهي هنا تنتهجُ أساليب الشَّاعر الجاهلي إذ يراوغ ويخفي ضعفه بأنساق القوة والفحولة الفعلية والشّعريّة حيث إنّ ما «يهواه ويشتهيه، كان يصوره بخياله في الشعر تصويرًا فنيًا وهو مقتنع أيضًا بأنه سيتحقق له بذلك، كما اعتاد أصحاب السحر الرمزي تصوير رموز يستدعون بها حصول الأحداث التي يرغبون في وقوعها»[2] فـ "الخنساء" إذًا تقوم بعمل السّاحر إذ تحاول بعث أخاها من القبر بتصويرها ما تشتهيه نفسها فهي هنا تقتدي بالشّاعر الفحل حيث «يلبس زيًا خاصًا شبيهًا بزي الكاهن، ومن هنا أيضًا تسميته بالشاعر، أي العالم، لا بمعنى أنه كان عالمًا بقوة شعره السحرية[...] هذا ما يجعل الشاعر أشبه بالعراف منه بالفنان»[3] حيث إنّها في قولها هذا تتقمص شخصيّة الكاهن أو بالأحرى العرّاف الذي يرى ما لا يراه غيره لتكون بذلك «الطبيب والعراف لكل ما يعترض الحياة من مشكلات»[4] بحيث تحلُّ مشكلة الفقد الّتي تعاني منها بهذا التّقمص، لترتقي بهذا الأسلوب؛ فعل احتذى منهج الفحول الجاهليّين بتوظيفها نسقان متمثلان في «قيمتان مركزيتان في النظام القبلي، هما الكرم والشجاعة.»[5] وبتوظيفها لسمة العرّاف الّتي نُلفيها في شعر الكثير من شعراء الجاهليّة كـ "زهير بن أبي سلمى" ومن ذلك قوله في معلقته: (الطويل) [6]

1)- ثناء أنس الوجود، ***رمز الماء في الأدب الجاهلي***، ص305/304.

2)- كارل بروكلمان، ***تاريخ الأدب العربي***، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط5، (د.ت)، ج1، ص47/46.

3)- عبد الله محمد الغذّامي، ***النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية***، ص165/164.

4)- ثناء أنس الجود، ***رمز الماء في الأدب الجاهلي***، ص65.

5)- عبد الله محمد الغذّامي، ***النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية***، ص145.

6)- زهير بن أبي سلمى، ***ديوانه***، شرحه وقدم له: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1408هـ- 1988م، ص103.

تَبَصَّرْ خَليلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعائِنٍ تحمَّلْنَ بالعلياءِ مِنْ فَوقِ جُرْثُمِ[1]

إذ إن التبصر في هذا البيت يتعدى فعل النّظر إلى فعل الرؤيا حيث إن «لفعل ((التبصر)) ههنا خطره، فهو_ دون أن نتعسف_ لا يختص بالرؤية البصرية وحدها، على نحو ما درج الشراح على حصره، بل يتسع ليشمل((البصيرة)) أيضا. وهو، إذن، دعوة إلى التأمل»[2] بمعنى أنّ نسق العرّاف يعيش في معظم الشعر العربيّ القديم.

تتابعُ" الخنساء" رسم رموزها ورمزها الثَّاني يتضِحُ في قولِها: (البسيط)

وإنّ صَخرًا لَتَأتَمُّ الهُداةُ بِهِ كَأنّهُ عَلَمٌ في رأسِهِ نارُ[3]

يتمثّلُ الرّمزُ في قَولِها "علمٌ على رأسِهِ نارُ" فـ "صخر" هو شعلةُ النَّار الّتي يتخذها المُرشِدُون قدوةً يتبِعونهَا في الطّريق ليهتدوا بها، بمعنى أنّه ذائِعُ الصِّيت لدى كافة العرب فكأنّهُ منارةٌ تضيءُ الطُّرقات للنّاس، فبنوره وحكمته ورجاحة عقله الّتي تتجلى في صدر البيت حيثُ إنَّ الهُداة تأتمُّ به بما يُشِير عليها من رأي بفطنته وحنكته، ومن ضمن الأنساق التي تضمرُها لفظة النّار أيضا لدينا نسق الكرم فالكريم عند العرب هو المُكثِرُ من إشعالِ النّيران ليهتدي بها النّاس إلى خيمته لكي يؤوِيهم ويحسن ضِيافتهم، ونارُ "صخرٍ" هذِهِ هي نارٌ عظيمة شديدةُ الإرتفاع بحيثُ يراها كُلُّ الهداة ليتجهُوا نَحوهَا وهذه الدّلالات مُتوارثةٌ بين الشُّعراء فـ "الخنساء" تتكلم من قلب النّسق القبلي، حيثُ نُلّفي أنّ هذا النّسق يستوطِنُ جُلَّ

1)- ظعائن: من الظعن وهو «سير البادية [...] وقيل: كل بعير يوطأُ للنساء ظعينة، وإنما سمية النساء ظَعائن لأنهن يكن في الهوادج.» ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (ظعن)، ج13، ص271. جرثم: «جرثم: الجرثومة: الأصل؛ وجرثومة كل شيئا أصله ومجتمعه [...] والجرثومة التراب الذي تسفيه الريح، جراثيم أي [...] أماكن مرتفعة من الأرض مجتمعة من التراب أو الطين» ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (جرثم)، ج12، ص95.

2)- وهب أحمد رومية، ***شعرنا القديم والنقد الجديد***، د، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، د.ت)، ص156.

3)- الخنساء، ***ديوانها***، ص46.

الشِّعرِ العربيّ القدِيم ومن ذلك قَولُ "الأعشى" مادِحًا "إياس بن قبيصة الطّائي" في بيتٍ يتشابهُ مع بيتِ الشّاعرة أيم تشابُه: (الرمل) [1]

تَبْتَغِي المَجْدَ وَتَحْتَارُ النُّهَى وَتُرَى نَارُكَ مِنْ نَاءٍ طَرَحْ[2]

وقد ظلَّ هذا النَّسق متوارثًا طِوال مسيرةِ الشّعراء من الجاهليَّة حتّى العُصور المُوالِيةِ لها بحيث نُلفي قول أبو الطيب المتنبي: [الطويل]

وَإِنِّي لَنَجْمٌ تَهْتَدِي بِي صُحْبَتِي إِذَا حَالَ مِنْ دُونِ النُّجُومِ سَحَابُ

غَنِيٌّ عَنِ الْأَوْطَانِ لَا يَسْتَفِزُّنِي إِلَى بَلَدٍ سَافَرْتُ عَنْهِ إِيَابُ[3]

وغيرهما الكثير من الشعراء القدماء الذين خطوا نسق الاستفحال في شعرهم، كما فعلت "الخنساء" منتهجتًا سُبُل الفُحول لتكون بذلِك شاعرًا (الخنساء= الأخنس) فَحلًا أجاد رسم نسق الفحل الشّعريّ المتمثِّل في شخص أخيها "صخر" ، إذ إنَّهَا أجادت قولبت هذا النّسق بأسلوبها الخاص والفذّ كيف لا وهي الّتي قيل فيها «تلك فاقت الرجال»[4].

يُوحي هذا الطّرحُ بطرحٍ آخر فكما تدُلُّ شُعلة النّار على وجودِ صاحبها الّذي يومِئُ للناس بالقدوم ليكرم ضيافتهم فهي تدُلُّ أيضًا على الحضور بمعنى الحياة فشاعرتنا تحمِلُ مشعل الحياة لتُنير بهِ قبر أخيها لكي تعود به من عالم الموتى إلى عالم الأحياء.

تجتذبُ "الخنساء" بأسلوبها الفذِّ قومها ليمنحوها لقب لسان القبيلة فهي تمدح مكارم أهلها وسيد قومها لتكون «في هذا كله شاعرة قبيلة، تبكي سيد القوم وزين العشيرة وتقدم لنا

---

1)- ميمون بن قيس، الأعشى الكبير، ***ديوان الأعشى الكبير***، شرح وتعليق: محمد حسين، الناشر مكتبة الآداب النموذجية،(د.ط)، (د.ت)، ص239.

2)- طرح: «بالتحريك: البعد والمكان البعيد» ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (طرح)، ج2، ص528.

3)- عبد الرحمان البرقوقي، ***شرح ديوان المتنبي***، الناشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- جمهورية مصر العربية، (د.ط)، (د.ت)، ص186.

4)- عائشة بنت الشاطئ، ***الخنساء***، ص67.

الصورة المثالية للفارس العربي الجاهلي[...] فلنا أن نقول إن الخنساء قد ازدهادها إعجاب القوم بمراثيها، واستمرأت طعم التغني بأشجانها فراحت تنكأ جراحها عامدة»[1] فهي تحاول وربما نقول نجحت في الاستحوذ على عرش شاعر القبيلة لتصبح بذلك الشَّاعر الفحل.

يندرِجُ تحت هذهِ الدّلالات نسقٌ آخر أعمق منه وهو نسق حُرقة ولوعة الفراق فالنّار رمزٌ للدِفـء فهي تحملُ في طياتها أهمّ السِّماتِ الانسانِيّة وهو الحبِّ إذ نرى كُلَّ الشُّعراء يشبهون مشاعر الحبَّ والفراق بلهيب النّار فهي «تستدعي حالوميّاتِ من الذاكرة. فهي تعيد إلينا مواقفَ سهراتٍ مستوحدة، من أقاصي ذاكرتنا.»[2] مع من نُحب فالشّاعرة تعود بذاكرتها إلى الوراء من خلال رمز النّار الذي تعود به إلى ماضيها الدّافئ مع أخيها، فالنّار تنيرُ جوهر النّفس الإنسان فهي «الظاهرة الأولى التي انعكست عليها الروح البشرية[...] من حيث إنها مرافقة لرغبة الحب»[3] وعندما نتكلم عن الحب هنا فإننا لا نتكلم عن محبة الأخت لأخيها إنَّما نتكلم عن حبِّ المرأة للرّجُل فـ "الخنساء" تحوّرُ نظرتها لـ "صخر" من كونِهِ أخًا إلى كونِهِ الرّجل الزوج فالحُبُّ الموجه «إلى أفراد العائلة وإلى أولئك الذين يعتنون بالطفل. ومن ثم فإن موضوعات الحب الأولى- الأم، المربية، الأخت الكبرى- تصبح هي الموضوعات الجنسية الأولى إلى أن يواجه الدافع لاحقًا عاجز غشيان المحارم»[4].

إنّ النّار تحمِلُ دلالةً مؤنثة، وفي العصر الجاهلي كانت المرأة تنضوي تحت لواء سلطة الذُّكور، و "الخنساء" تُخبِئُ نسق الصّراع وإلغاء الآخر وراء أمدح بيتٍ قالته العرب فهي في هذا المقام ترتدي ثوب الرّجال لتستولي على مشعل السِّيادة إذ إنّها وبتقمُصِها

---

1)- عائشة بنت الشاطئ، ***الخنساء***، ص123/121.

2)- غاستون باشلار، ***شعلة قنديل***، ترجمة: خليل أحمد خليل، الناشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1416هـ- 1995م، ص41.

3)- غاستون باشلار، ***النار في التحليل النفسي***، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1404هـ- 1984م، ص53.

4)- ثيودور رايك، ***سيكولوجيا العلاقات الجنسية***، ترجمة: ثائر ديب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 2005م، ص38/37.

للشخصيّة المُحبّ تتصيد ما تشتهيهِ «كشبكة العنكبوت. والحب بهذا الإعتبار يشبه أخدوعة ((العدل)) الذي نشده المحامي أو السياسي أو التاجر وهو يبتغي منفعة ليس غير[...] وقد فطنت المرأة أخيرًا إلى سر هذه الأخدوعة فأخذت هي بدورها تذوب في سبيل لذاتها ومصالحها الخاصة.»[1] بمعنى أنّ "الخنساء" تدعي الحُبَّ من أجل الوصول إلى مبتغياتها المتمثلة في الحصول على مِشعل نارِ فحل القبيلة والمُختار فيها ولسانها من لدن أخيها "صخر"، فهي هنا توظفُ النّسق القبليّ الذي ورثهُ الشّعراء من عند الشَّاعر الفحل" زهير بن أبي سلمى" في قوله: (الطويل)[2]

ومَنْ لم يذُدْ عن حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظلِمِ النَّاسَ يُظْلَـمِ[3]

فهي تواري نسق الظُّلم القبلي الجاهلي الذي يستوطن شعر الفحول من الشّعراء إذ تسبق بالظُّلم قبل أنَّ تُظلم من أجل أن تنال السيادة الشّعريّة فتكون الشّاعر الفحل ولتصبح سيد القبيلة والمُختار فيها بدل "صخر".

تنتقل "الخنساء" إلى البنية النّسقيّة الثّالثة من الأنساق المسيطرة على قصيدتها وهو نسق الكرم الذّي تحتفي به عربُ الجاهليّة أيم احتفى وذلِك في قولِها: (البسيط)

طَلْقُ اليَدينِ لفِعْلِ الخَيرِ ذو فَجَرٍ ضَـخْمُ الـدّسيـعَـةِ بـالخَيراتِ أمّـارُ[4]

فرمز الكرم يتضِحُ في قولِها: ضخمُ الدّسيعة وقد رأيناها كثيرة الورودِ في معظم قصائدها خاصةً الّتي رثت فِيها "صخر" وهي تدُلُّ على العطاء والكرم العظيم فـ «الدسيعة: هي الجفنة الكبيرة والمائدة الكريمة.»[5] إذ إنّها تصفه بأعظم الصّفات لدى الانسانِ العربي

1)- علي الوردي، ***مهزلة العقل البشري***، دار كوفان للنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1994م، ص88.

2)- زهير بن أبي سلمى، ***ديوانه***، ص111.

3)- يذد: من الذود بمعنى: «الطرد والدفع [...] رجل ذائد أي حامي» ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (ذود)، ج3، ص507. يُهَدَّم: أي يقتل «فالهدم بالتحريك: القبرُ يعني أُقبرُ» ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (هدم)، ج12، ص604.

4)- الخنساء، ***ديوانها***، ص48.

5)- ن، م، س، هامش1، ص40.

فالكرم كما ذكرنا سابقًا يندرج في أعلى سُلم قيم القبيلة العربيّة الجاهليّة فالكريم أنبلُ القوم وأفضلُهم وهكذا كان أخوها معها جوّادًا معطاءً فهو منقذها من الأزمات الماديّة التّي حلّت بها وهو مُكرِمُ القومِ كُلّهم، وعلى هذه الأساسيات فإنّ "الخنساء" تبكي نفسها لِأنَّها لم تعد تملك من يسخو ويجود عليها دون مقابل ودَلِيلُ ذلِك ما جاء في البيت الموالي حيثُ تقول: (البسيط) [1]

لِيَبْكِهِ مُقْتِرٌ أفْنى حريبَتَهُ دَهْرٌ وحالَفَهُ بؤسٌ وإقْتارُ [2]

فهي تُطالِبُ الفَقِير بأن يبكيهُ لا لشيءٍ إنّما لِأنَّهُ كان كرِيمًا معهُ، بمعنى أَنَّها لا ترى للبكاءِ داعيًا على "صخر" لولا كرمه معها ومع جميع أهلِ قبيلتها وغيرِهم، فهي لا تبكيهِ لوجود رابط الأُخوة بينهما إنما لعطاءِه الدائم، فهي إذًا تبدأُ خطابها الرّثائيّ على سيد القوم بالـ "نحن" القبيلة لتختمه بـ «النسق النامي بعد ذلك هو نسق (الأنا)»[3] إذ إنّها انتقلت من بكاء سيد القبيلة ومن كونها بذلك شاعرة قبيلة إلى بكاء أناها.

1)- الخنساء، ***ديوانها***، ص48.

2)- مقتر: «مُقترٌ. وأقتر الرجلُ إذ أقلَّ [...] ؛الإقتار: التضييق على الانسان في الرّزق» ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (قتر)، ج5، ص71. حريبتُه: «مالهُ الذي سُلِبَه، ولا يسمى بذلك إلا بعدما يُسلبه» ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (حرب)، ج5، ص303.

3)- عبد الله محمد الغذّامي، ***النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية***، ص125.

2- القناع الشِّعريّ

إنّ من الملحوظ في شعر الرثاء العربيّ القديم كثرة ذِكر لفظة العين ليس لأنّ هذه الأخيرة هي الّتي تعطي المرثيّ حقهُ من الدّموع الّتي تستحقها مكانة الذّات العربيّة في قلبهِ إنّما لأنّها تحمل دلالات أخرى أعمق وأبعد من المتصور، فهي قناعٌ يستخدِمُهُ الشّاعر العربي ليواري وراءه الكثير من المعاني النّسقية المتوارثة بين الشّعراء، وسنرى عند دراستنا للقصيدةِ المختارةِ في هذه الدّراسة هذه الأنساق المضمرة خلف هذا القناع.

وقد أورد أصحاب المعاجم العربيّة شُرُوحاتٍ للفظةِ القناع وقد كانت متشابهةً متقاربةً من ذلك ما أوردهُ بن منظور في لسان العرب بقولِه «والقناع أوسع من المقنعة، وقد تقنعت به وقنعت رأسها. وقنعتها: ألبستها القناع فتقنعت به[...] والقناع والمقنعة: ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي رأسها ومحاسنها. وألقى عن وجهه قناع الحياء، على المثل. وقنعه الشيب خماره إذا علاه اشيب[...] وقال الأزهري: لا فرق عند الثقات من أهل اللغة بين القناع والمِقْنَعةِ، وهو مثل اللِّحاف والملحفة.[...] وفي الحديث أتاه رجل مقنع بالحديد؛ وهو المتغطي بالسلاح، وقيل هو الذي على رأسه بيضة وهي الخوذة لأن الرأس موضع القناع.»[1] فالقناع هو كلّ ما يغطي الرأس والوجه والجسم، بمعنى أنه غطاءٌ يواري وراءه شيئا ما.

كما جاء في معجم المنجد «قنَّع المرأة ألبسها القناع[...] يقال((قنَّعه الشيبُ خماره)) اي علاه الشيبُ. تقنَّع: تغشى بثوب[...] القِناع ج أَقناع وأَقنِعة: ما تغطي به المرأة رأسها[...] ((كشف القناع عن الشيء)) كناية عن المجاهرة والتصريح به.»[2] فالقناع هو الغطاء لكلِّ شيء والساتر المخفي له.

---

1)- ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (قنع)، ج8، ص300/301.

2)- لويس معلوف، ***المنجد في اللغة والأدب والعلوم***، مادة (قنع)، ج2، ص658.

لم يبتعد المعنى اللُّغويّ عن المعنى الاصطلاحيّ في مفهومه إلا أنّ هذا الأخير يحمِلُ دلالة أعمق من التّعريف اللُّغويّ فالقناع في الاصطلاح هو تلك الوسيلةُ الّتي يتوارى وراءها الشّاعر ليعبر عن عواطفه وتجاربه الخاصة ليعطي بذلك للنّصّ بُعدًا جماليًا وآخر دلاليًا يقوم بتوسيع آفاق الموضوع وذلِك لِأنّه يحمِلُ أنساق بعيدة المدى واسعة التّأويل فـ «القناع يعني حضور الغائب أي الشخصية الرمز وغياب الحاضر أي الشاعر فالقناع بالضرورة حالة من التماهي أو التلبس بشخصية أخرى تختفي فيها شخصية الشاعر أو تنطق خلال النص بدلا منه لتقوم قصيدة القناع»[1] بمعنى أنّ القناع كُلّ ما يتوارى خلفهُ الشّاعر ليُعبر عن تجاربه ومشاعره وحالته النّفسيّة، من شخصياتٍ أو أشياء أو غير ذلِك، كما سنرى في هذه الدراسة «والقناع_ لذلك_ وسيط يتيح للشاعر أن يتأمل_ من خلاله_ ذاته في علاقاتها بالعالم، فيبطئ القناع التدفق الآلي لانفعالات الشاعر[...] إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة. بل من خلال وسيط متميز. له استقلاله. أعني وسيطا يفرض على القارئ تأنيا في الفهم.»[2] فالقناع هو الحبلُ الواصل بين الشّاعر وواقعه بحيث إنّه يتحرى ويفهم علاقته بالعالم من خلاله، ليُنبئ المتلقي عن خلجاتِ نفسِهِ ولكن من وراء القناع مما يفرضُ تلقائيًا على القارئ عدم التّسرّع في الحكم على مقصد ومرامي الشّاعر.

1)- أحمد داود خليفة، ***توظيف القناع في شعر عبد الرحيم عمار***، ***مجلة جامعة طيبة: للآداب والعلوم الانسانية، السنة السابعة***، العدد17، 1440هـ، ص245.

2)- جابر عصفور، ***أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي***، ***مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي***، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو1981م- رمضان1401هـ، ص123.

القناع الشّعريّ في قصيدة "المَجْدُ حُلَّتُه"

من الملحوظ في شعرِ" الخنساء" تكرارُها الدّائم للفظة العين في مطالع قصائدها ولهذه الكلمة دلالةٌ خفية تحاول الشّاعرةُ مُداراتها بفعل البكاء الدّائم، ذلِك أنّها تحمِلُ في طياتها أنساقًا مُستقبحةً.

وقد اخترنا من أجلِ الكشف عن هذه الأنساق دراسة قصيدة "المجدُ حُلّتُه" وهي إحدى بائياتِهَا الّتي رثت بها أخاها "صخر".

تتراءى لنا في مطلع القصيدة لفظة العين إذ تقولُ الشّاعرة: (البسيط)[1]

يا عَينِ ما لَكِ لا تَبكينَ تَسكابا؟ إذ رابَ دَهرٌ، وكانَ الدّهرُ رَيّابا[2]

وفي هذا المطلع وكعادة شاعرتنا في معظم شعرِها تُطالب عينها بالبكاء وذرف الدّمُوع مِن أجل أخيها "صخر" حُزنًا وحُرقةً عليهِ وتسليمًا بحقيقة الموت الّتي أصابت سيد القبيلة، هذا هو الظّاهر لكن عند إمعان النّظر تعودُ بنا لفظةُ الدّموع اللصِيقةُ بكلمة العين إلى الوراء فالدّموع هي ماءٌ منسكبٌ من العين و "الخنساءُ" في هذا المقام تستمطر عينها لتسقي ضريح أخيها، وقد ذكرنا سابِقًا أنّ الماء يدُلُّ على تطهير الجسد من الجراح والشّفاءِ من الأسقام والعودة إلى الحياة فالشاعرة باستبكاء العين تحاول العودة بـ "صخرٍ" إلى عالم الأحياء ليسود القبيلة كسابقِ عهدِه ولكي يرجع إليها مُكرِمُها والحاني عليها، حيث إنّ الدّموع «قرابين قد تعيد الخصب والنّماء والحياة إلى الأمة من خلال الماء»[3] ، وكذلك هي العين فـ "الخنساء" وظفتها لأنها تحفظُ الانسان من الموت والشّر إذ إنّ العرب توارثوا من الحضارات البائدة

---

1)- الخنساء، ***ديوانها***، ص13.

2)- راب: «ج رئاب: الصدع والشق» لويس معلوف، ***المنجد في اللغة والأدب والعلوم***، مادة (رأب)، ج2، ص242.

3)- دعاء هشام بكر اشتية، ***العين في الشِّعر الجاهليّ(دراسة ميثولوجيّة)***، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدّراسات العليا، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس- فلسطين، نوقشت2014م، ص47.

الّتي نشأة قديمًا في بلاد العرب وكمثالٍ على ذلِك لدينا الحضارة السُّومريّة في العراق التي كانت تعتقد أنّ العين تبعد المخاطر على النّاس فكانوا يبنون لها المعابد وينحتون لها تماثيل لتقديسها، وقد تسربت هاته المعتقدات إلى الفكر العربي الجاهليّ فأصبح الشّاعرُ العربيّ يُكثِرُ من ذكر العين ولوازمها وكُلُّ ما يمتُّ إليها بصلةٍ في أشعار الرّثاء وأشعار الحرُوب والقصائد الطّلاليّة التي يبكي فيها الشّاعر ديارهُ الّتي أضحت مقفرةً فلعل دموع العين تبعد عنها شر القفر والغربان السّود، فتلك الدّموع ليست دموع حزنٍ فقط على الدِّيار القاحلة المهجورة إنّما هي قرابينُ يقدمها الشّاعر للعين لكي تبعد عنها هذا الشّر ومن أمثلةِ ذلك مطلعُ مُعلقةِ "امرئ القيس" : [الطويل][1]

قِفَا نَبْكِ من ذِكْرَى حبيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بين الدَّخُولِ وَحَوْمَلِ[2]

فهو في هذا المقام لا يستبكي ولكنّه يقدِّمُ قرابين للعين لكي تبعد الشّر عن هذه الديار التي يذرفُ من أجلِها الدموع.

وكذلك "الخنساء" فهي تبكي لتقدِّم دموعها قرابين للعين لكي تبعد شر الموت عن "صخر"، فهي تحلم بأنّ تعيده للحياة بهذا البكاء، فالعينُ «باعتبارها آلهة طاردة للحسد والشر»[3] تُوظفُ في قصائد الرّثاء، وشاعرتنا بفعلِها هذا تستخدم نسقًا ورثته من لدن فحول شعراء العرب متبعةً طريقتهم في عدم إظهار ضعفها التّام أمام هذه الفجيعة.

يندرج تحت نسق الاستبكاء الجاهليّ نسق آخر متمثِّلٌ في ارتداء الشاعرة لثوب الكاهن أو بالأحرى العرّاف فقديمًا كان الكاهنُ هو الذي يقف ليطلب المطر من الإله، و "الخنساء"

---

1)- امرؤ القيس، ***ديوانه***، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط4، (د.ت)، ص8.

2)- سِقط: «منقطع الرمل» إمرؤ القيس، ***ديوانه***، ج2، هامش1، ص8.، اللّوى: «حيث يلتوى ويرق؛ وإنما خصّ منقطع الرمل وملتواه؛ لأنهم كانوا لا ينزلون إلا في صلابة الأرض [...] والدخول وحومل: بلدان.» إمرؤ القيس، ***ديوانه***، ج2، هامش1، ص8.

3)- دعاء هشام بكر اشتية، ***العين في الشّعر الجاهليّ(دراسة ميثولوجيّة)***، كلية الدّراسات العليا، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس- فلسطين، نوقشت2014م، ص15.

هنا حين تُطالِبُ عينها بالبكاء فهي تسألُ الآلهة العربيّة «عنانا، التي كانت تتحلى بصفات عدّة منها: آلهة الخصب والجمال»[1] أنّ تنزل الماء لكي تعود الحياة لجسد أخيها، فهي بذلك تقفُ في مكانِ العرّاف فلقد خاطب هذا الأخير «الرّب لإنزال المطر»[2] وكذلك فعلت "الخنساء" فهي تريد أن تجعل من نفسها عرّاف القبيلة فالعينُ في الثّقافة العربيّة الجاهليّة تذكرنا بـ "زرقاء اليمامةِ" الّتي كانت «ترى عن بعد يوم وليلة أي العلم بالغيب، الأمر الذي لا يمكن لأحد معرفته إلا الإله.»[3] أو من يدعي التّكهن بالوقائع المستقبليّة كالعرّاف ولقد كان هذا الأخير بمثابةِ سيدِ القوم فالشّاعرةُ تدعي ظاهِريًا البكاء على سيد القبيلة لكنّها وفي حقيقةِ مرماها تسعى لكسب المكانةِ العلياء فيها من بعدِه فالكاهنُ كان «المستشار والقاضي والحكم وطبيب والعراف لكل ما يعترض الحياة من مشكلات»[4] فـ "الخنساء" تخفي وراء قناع العين الباكي الحزين والبريء نسقًا مخالِفًا تمامًا لما هو ظاهر وهو نسق ظلم الآخر من أجل السيادة والعيش.

أيضًا نُلفي من الأنساق المُتوارية وراء قناع العين المُتظاهرة بالبكاء نسقًا آخر يختبئُ وراء فعل البكاء البريء وهو نسق محظور في الثّقافة العربيّة وفي مُعظم الثّقافة الانسانيّة الأُخرى وهو نسق الجنس إذ إنَّهُ يجبُ علينا في هذا المقام أنّ نربِط «بين الجنس والنواح (البكاء)، وأن نرى العنصر النواحي[...] الرثائي، على حد لغة القدامى هو الأشد بروزًا في هذه اللحظة، وإن كان يخفي الدافع الجنسي تحت حجبه. إنه بالدرجة الأولى نواح من أجل الجنس المحظور»[5] فهي تنظُرُ لـ "صخر" على أنّه الرّجُلُ الزّوج لا الأخ من وراء قناع العين الباكية غير أنّ المجتمع القبليّ يرفض هذه العلاقات ويحظرها في أعرافه، لذا تحاول "الخنساء" إخفاءها وراء فعل بكاء الأخ الحاميّ، فهي تستخدم هذا القناع فقط لتوهمنا بغير

1)- دعاء هشام بكر اشتية، ***العين في الشّعر الجاهليّ(دراسة ميثولوجيّة)***، ص14.
2)- ن، م، س، ص48.
3)- ن، م، س، ص14.
4)-)- ثناء أُنس الوجود، ***رمز الماء في الأدب الجاهِلي***، ص65.
5)- دعاء هشام بكر اشتية، ***العين في الشّعر الجاهليّ(دراسة ميثولوجيّة)***، ص49.

ذلك ولتحافِظ على مشهد "الخنساء" الأخت الحزينة على أخيها ولكن النّسق في حقيقتِه ينضحُ بدلالة مُغايرة تمامًا.

كما تستخدم الشّاعرة قناع العين لتجسد به خيالها للقبض على حلمها في استرجاع حياة شقيقها "صخر"، فـ "الخنساء" تدرك أنّه وبقدر ما سيكون المعادل الموضوعيّ الّذي تتقنع به لبكاء أخيها صغيرًا بقدر ما سيكون امساكها بذلك المرثي ممكن أكثر، ذلك أنّه وبقدر تضييقنا لحجم ساحة البحث عن مبتغانا بقدر ما سيكون الوصول إليه أسهل وأسرع فما نبحث عليه ذو حجم كبير والمساحة ستكون ضيقة بمعنى أنّ رؤيته ستكون سهلة ذلك أنّ «التناقض الهندسي يتم تجاوزه، ويخضع التجسيد للخيال. إن التجسيد يصبح مجموعة من وسائل التعبير ننقل من خلالها صورنا إلى الآخرين. وطبقًا لفلسفة تذهب إلى كون الخيال هو الملكة الأساسيّة فإننا نستطيع القول [...] كلما صغّرت العالم بمهارة أكبر امتلكته بشكل أكثر كفاءة»[1] من هنا يتضح أنّ الشاعرة قد عمدت لتوظيف قناع العين ليس فقط لأنّه وسيلة البكاء فقط إنّما لتحبس مبتغاها في أصغر حلقة ممكنة بحيث يسهل عليها الوصول إليه وتجسيدها لخيالها في ابقاء شقيقها على قيد الحياة.

عند إمعان النّظر أكثر في سبب إلحاح الشاعرة على استخدام عنصر العين في قصائدها نكتشف أنّها تستند على فكرة تسكن العقل البشريّ وهي أنّ كلّ كائن يتميز بسمة اللامرئي والطّيف يجب أنّ يتصل اتصالًا عميقًا بتيمةٍ ما من عالم الموجودات لكي يكون حقيقيًا وملموسًا حيث إنّ «التحول إلى مرئي وممكن لمسُه، إلى جسم من شأنه أن يُدرَك، إنما يعني [...] إيجاد موضوع. فالجمال بحد ذاته (auto to kalon)، بوصفه فكرة ليس مرئيًا، إلا بالفهم، ولكي يُرى بالعينين، يجب أن يكفَّ عن أن يكون في ذاته ليصبح مسندا إلى موضوع (امرأة جميلة، تمثال جميل). كذلك في الخيمياء، كل شيء روحاني... بما أنه غير قابل للرؤية وغير قابل للمس، لا يمكن فعل شيء به لوحده؛ لكنه يبقى روحًا إلى حين

1)- غاستون باشلار، ***جماليات المكان***، ترجمة: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1404هـ- 1984م، ص146/145.

يلتقي موضوعًا يرتبط به»[1] نستنبط من هذا القول أنّ "الخنساء" إنّما أصرت على ربط العين بأخيها "صخر" لتشكل له موضوعًا تربطه وتسنده إليه فكلما ذكرت العين إلّا واستحضرت ذات أخاها ليكون بذلك مرئيًا حاضرًا في كل حينٍ وآن، فهي بذلك تسكنه عينها بحيث تجعله أمامها حضرًا بطريقة دائمة ومستمرة.

1)- جان فرانسوا ماركيه، ***مرايا الهوية (الأدب المسكون بالفلسفة)***، ترجمة: كميل داغر، مراجعة: لطيف زيتوني، إعداد المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر)، 2005م، ص42/41.

مختتم

بعد تقصينا للأنساق المُضمرة وراء الصّور الشِّعرِيَّة المُتمثِّلة في الرّمز الشّعريّ الّذي درسنا فيه الأنساق التي أخفتها الشّاعرة وراء رموزها الّتي ضمنتها في قصيدتها: كأن عيني فيض لذكراه، والقناع الشّعريّ الذي وظفتهُ" الخنساء" في معظم قصائدها والتي منها قصيدة التي درسناها في الجزء الثاني من هذا الفصل وهي قصيدة: المجد حلته، يمكننا القولُ بأنّ:

1- "الخنساء" قد أضمرت وراء رُموزِها عدّة أنساق متداولةٍ لدى القبيلة الجاهليّة وهي أنساقٌ متضاربةٌ فمنها ما ترتضيه القبيلة ومنها ما ترفضُهُ:

فأما ما ترتضِيه القبيلة فيتمثّلُ في قيم القوة والشّجاعة والكرم الذي ضمنته في إحدى تدرجات الأنساق المضمرة في رمزي الماء والنّار اللذان يمثلان إثنانِ من عناصر الكون الأربعة فهي ترمي برمزياتهما المطلوبة في سلم قيم القبيلة إلى أنّ "صخر" رجُلٌ متكامِلٌ كالكون، ومن ثمَّ ضمنت هذه الأنساق القيميّة في رمز الكرم المتمثّل في قولِها: ضخم الدّسيعة.

أمّا ما ترفضُهُ القبيلة فهو محاولة "الخنساء" تسريب أنساق مستقبحة لدى القوم وهي متمثّلٌ في ضعف سيد القوم الذي أضمرته الشاعرة في رمز الماء وراء نسق القوة والشّجاعة والكرم. أيضا من الأنساق المُستهجنة في رموزها نُلفي محاولتها نيل لقب لسان القبيلة الفحل الّذي لا يجاريه أي رجلٍ من شعراء القبيلة الفحول وذلك بتظاهرها مدح سيد القوم، ومحاولتها من ناحيةٍ أخرى نيل سيادة القبيلة ولكن السّيادة سمةٌ ذُكوريّة لا أنثويّة، وقد رأينا ذلك في رمز النار بحيث إنّها تحاول الاستيلاء على شعلة السيادة من يدي أخيها، كما أنّها أخفت وراء هذا الرّمز نظرتها لأخيها على أنّهُ الرّجُلُ الزوج لا الأخ، وهذا النسق شاذ ومنبوذ لدى كلِّ الشعوب. كما وارت "الخنساء" حقيقة أنّ بُكاءها كان على سمة الكرم الّتي كان يمتاز بها "صخر" لا البكاء من أجل شخصهِ كأخٍ لها، وذلك من أجلِ أنّ تنال لقب شاعر القبيلة الفحل الذي يبكي سيد القوم.

2- أمّا الأنساق المُضمرةُ وراء القناع الشّعري الذي وظفتهُ "الخنساء" المتمثِّل في: العين فهي أنساق متضاربة كالأنساق التي رأيناها في الرّمز الشعري فمنها ما هو مستقبح لدى القبيلة ومنها ما تطلبُه القبيلة لتمثِيل نسق الفحل سيد القوم:

فأمّا الأنساق المُستحسنة لدى القبيلة فهي اعطاء العين قرابين تتمثّلُ في الدّموع لكي تحفظ سيد القبيلة من الموت ولكي تبعد عنه وعن كلِّ القوم هذا الشّر المُستطير المُتمثّل في الموت، وكذلك الأمر مع فعل البكاء فهو دعوة لنزول الماء من السماء لكي تبعث الخصب والنّماء في جسد أخيها وكل جسد القبيلة.

أمّا ما هو مُستقبح فهو تقمُصُها لشخص العراف وذلك من أجل أن تكون لها حظوة السّيادة في القبيلة من بعدِ أخيها، ذلك أنّ العرّاف له مكانةٌ عُليا في القبيلة تتقاربُ مع مكانة سيد القوم إذ إنّ له المشورة في كلّ أمرٍ يخُصُّ القبيلة.

الفصل الثاني

البنية الشّعريّة

2-1- شكل القصيدة

2-2- الإيقاع الشّعريّ

مُفتتح

إنّ الشّاعر العربيّ دائمًا ما يعمد إلى سبك البنى ذات الطّابع الّذي يوحي بالقوة النّفسية إذ لا يسمح بأن يظهر للمتلقي رهافته العاطفية الّتي خلفتها فيه سمات البيئة الّتي يعيش فيها ذلك أنّ الصّحراء هي مكان لا يسمح بالاستقرار بسبب القحط الّذي يشُوبها وخلُوِّها من مُتطلّبات الحياة. فهو برغم هذا القحط يُصرُّ على زخرفت الصّحراء واعمارها بأشكال الحركة وإيقاعاتها التي تبعث بهجة الحياة في نفس السّامع وفي المكان.

وقد كان الشاعر الجاهلي يأبى إلّا أن يزين هذا المكان ويملأه استقرار في متنفسه الفنّيّ المتمثّل في الشّعر، حيثُ نرى هذا الشّاعر يرسم لنا بنى هندسيّة في قصيدته تُأثث فراغ الشعر الجاهليّ الذي كان خاضِعًا لحالة اللاستقرار التي تتميز بها الصّحراء، فهو يقف في وجه الموت وغموض كلّ ما في الحياة من غيبيات تأرّقُهُ فهو يخطُّ شكلا هندسيًا يمثل بابًا مفتوحًا لدخول الحياة ومعرفة خباياها، عازِمًا بِه على تشكيل صورة نسق الفحل المجيد الّذي لا يرضى إلا بأن يكون كامل الصّفات والذي لا يرضخ لقحط الموت فيقوم بتأثيث المكان وملأ فراغه بالحياة.

وقد عمد الشّاعر العربيّ كذلك إلى نسج إيقاعات الحركيّة والحياة في أوزان شعره بحيث نرى أنّه لا يرضى بأن يزرع فيه قحط الصّحراء العربيّة سمة الحزن إذ إنّه يأبى إلّا أن يملأ عالمه حركيّة إيقاعيّة قويّة منسجمة تقف في وجه الموت والهشاشة التي يحاول المكان الشّاسع والمقفر توطينها فيه. كما أنّه لا يسمح لسكون الصّحراء وجحودها بأن يخطف منه تموجات الرّوح وإيقاعات وجودها فهو لا يرضى إلا أن يخلد نفسه وأن يخلد الفحول الّذين يتسيدون القبيلة.

وسنرى في هذا الفصل أنّ "الخنساء" تتبع هذا النّهج الشّعريّ في قصائدها وذلك لإحياء أخويها "صخر" و "معاوية" ولمواجهة غموض الحياة وتشكيل أوجه الحركيّة المبهجة فيها.

1- شكل القصيدة

إنّ فن الأدب بمختلف فروعه هو أحد الأوجه الّتي تعبر عن الحياة بكل ما فيها بواسطة الكلمة، ومن ضمن هذه الفروع هناك الشّعر الّذي نهل كثيرًا من الفنون الأخرى كالموسيقى والزّخرفة وغيرِها من الفنون، على أنّ هذه العلاقة بين الأدب وهذه الفنون كالرّسم والموسيقى وغيرها هي علاقة تبادليّة، إذ إنّها تحاكي بعضها بعضًا، والشعر هنا هو موضوع دراستنا الّتي تقوم بدراسة شكل القصيدة وقد وقف العديد من الباحثين طَويلًا للتأمل وللكشف عن الوشائج الرّابطة بين شكل القصيدة العربيّة الجاهليّة والأشّكال الهندسيّة الإسلاميّة الّتي استسقتها الحضارة الإسلاميّة بعد الفتوحات من مختلف البلدان الّتي دخلت عليها وغيرها من الأشكال، على أنّ العرب قد عرفوا فن الزخرفة والهندسة والبناء من لدن حضارات عربيّة أخرى كحضارات بلاد الشّام وبلاد الحجاز وغيرها من الحضارات العربيّة الضّاربة والموغلة في القِدم إذ «أنّ جذور هذا المبدأ سابقة على الفن الإسلامي، وموجودة في تاريخ فنون الشرق كله من قبل نشأة هذا الفن»[1].

من هذه المنطلقات يجب علينا الوقوف على مفهوم لفظة الشكل في اللّغة والاصطلاح، ومن ضمن الشّروحات اللّغويّة الّتي تفسّر معنى كلمة شكل لدينا ما جاء في معجم العين لـ "الفراهيدي" «الشّكلُ: المثلُ، يقال: هذا على شكل هذا، أي على مثل هذا. وفلانٌ شكلُ فلان أي مثله في حالاته»[2] فالشّكل في اللغة هو المشابهة بمعنى مطابقة الشيء للشّيء، أمّا في الاصطلاح فيقصدُ «به في الفنون البصرية تلك التوليفات والتضافرات من الخطوط والألوان، أو تلك الحبكة من الخطوط والألوان، التي من شأنها أن تثير في المُشاهد انفعالًا»[3] بعبارةٍ أخرى يعتبر الشّكل في الفن البصري مجموعة من الخطوط والألوان المتداخلة بعضها ببعض

---

1)- نبيل رشاد نوفل، ***العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن والإسلامي***، مركز الدلتا للطباعة، (د.ب)، (د.ط)، (د.ت)، ص118.

2)- الفراهيديّ، ***كتاب العين***، مادة (شكل)، ج2، ص349.

3)- عادل مصطفى، ***دلالة الشكل (دراسة في الإستيطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن)***، الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، (د.ط)، (د.ت)، ص12.

مما يحرك سواكن النّاظر إليها ليتأمّل ويتفكر فيها، وكتعريف أشمل وأدق له إنّ الشكل في عملٍ «من أعمال الفن هو ذلك التنظيم الخاص الذي يتخذه ((الوسيط الحسي)) medium لذلك العمل والذي من شأنه أن يثير في المتلقي (الذي يتمتع بالحساسية الفنية[...])»[1] بمعنى أنّه ذلك التّرتيب الذي نهجه الوسيط الحسي الذي هو عبارةٌ عن المادة الّتي يستعملها ذلك الفن للتعبير كالألوان في الرّسم والطين أو الخشب في النّحت والكلمات في الأدب بطريقة تثير في المتلقي. من خلال هذين التّعريفين يتضح لنا أنّ الشّكل هو مادة أو شيء بصريّ يرى ويستشعر أو بالأحرى يُحسُّ به بالسّمع أو الرّؤية أو غير ذلك من الحواس فهو إمّا أشكال هندسيّة أو ألوان أو كلمة أو أنّه كل هذه المواد مجتمعة أو غير ذلك من الوسائل الّتي يستخدمها الفنانون في تخصُّصاتهم الفنّيّة، وهي منظمة بطريقةٍ تُحرّكُ دواخل المتلقي الّذي يمتلكُ ذوقًا فنِّيًّا.

إنّ الشّكل الّذي تُعنى به دراستُنا هو شكل القصيدة العربيّة الجاهليّة ذات النّظام العمودي أي الخليليّ، على أنّنا لا نعني بالشّكل هُنَا اللغة كما يرى الشّكلانيون الرّوس، إنّما نعني بالشّكل هندسة القصيدة بمعنى أدق نقصِدُ به هيئة النّصّ الشّعريّ الّذي ينقسمُ إلى شِطرين: صدرُ البيتِ وعَجزُهُ، إذ إنّ لهذا الشّكل الهندسيّ المُتقابل دلالتُه النّسقيّة الثّقافيّة في الذّهنيّة والثّقافة العربيّة و «هو النموذج الشّعري الأكثر شعبية»[2] في العصر الجاهليّ لدى الشُّعراء المُجيدين. إنّ المُطلع على دايون "الخنساء" يُلفي كلّ أشعارِها قد نُسجت بنظام الشّطرين، من هذا المنطلق سنقوم بدراسة قصيدة من قصائدها للكشف عن الدّلالة النّسقيّة الثّقافيّة المقصُودة من هذا الشّكل الهندسيّ الّذي اتخذته "تماضر" قالبًا تصُبُّ فيه شِعرها. على أنّه يجب علينا في هذا المقام التّنويه إلى أن العرب الجاهليون قد عرفوا شكلان من الشّعر فالأول فنُّ الرّجز والّذي يقوم على نظام الشّطر الواحد وهو أقدم نوع عرفه الجاهليون

1)- عادل مصطفى، ***دلالة الشكل (دراسة في الإستيطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن)***، ص12.

2)- عبد الله محمد الغذامي، ***النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة***، ص269.

فقد «كان وسيلة الأم والأب لتدليل طفلهما والتغني له والمفاخرة به، ومثلما صنعت أم الفضل الهلالية حين راحت ترقص ابنها عبد الله بن العباس فقالت: [الرّجز]

ثـكـلـت نـفـسـي وثـكـلـت بـكـري

إن لـم يـسـد فـهـرا أو غـيـر فـهـر[1]

[...] وكذلك كان الرجز وسيلة التغني الذي يخفف مشقة العمل [...] وهذا مثال من أغاني الاستسقاء الرجزية[...] يقول[2]: [الرّجز]

يأيـها الـسـاقـي قـلـيـل ذامـه[3]

أفـرغ لـورد قـد دنـا سـوامـه»[4]

ومن ثمَّ تطوّر هذا الفن إلى فن القصيد والذي نعني به الشعر ذو الشطرين وعلى أساس هذا التّطور «يكون تفسير انقسام البيت الشعري إلى مصرعين أو شطرين، تأتي القافية في نهاية الشطر الثاني منهما. اما هذا التطور فالمرجح أنه تم بتأثير فن الغناء الذي كان الناس يتغنون فيه بالشعر وإن كان فنا بدائيا. والشواهد الشّعريّة القديمة المتبقية لنا من العصر الجاهلي تشير إلى بعض مراحل هذا التطور»[5]، وقد ظلّت بعض آثار الشّعر ذو الشّطر الواحد إلى غالية عصر الإسلام ومن ذلك ما ترجّز به الصّحابة رضي الله عنهم

1)- فهر: قومٌ من «قريش كلهم ينسبون إلى فِهْرِ بن غالب بن النضر بن كنانة.» الفراهيديّ، ***كتاب العين***، مادة (فهر)، ج3، ص343.

2)- عز الدين إسماعيل، ***المكونات الأولى للثقافة العربية***، مطبعة الأديب البغدادية، (د.ط)، 1392هـ- 1972م، ص30/29.

3)- ذامه: ومنه الذَّام: «والذام: العيب» لويس معلوف، ***المنجد في اللغة والأدب والعلوم***، مادة (ذأم)، ج2، ص232.

4)- سوامه: مصدره «السّوام: النّعم السائمة، وأكثر ما يقال للإبل خاصة. والسّائمة تسوم الكلأَ، إذا داومت رعيه» الفراهيديّ، ***كتاب العين***، مادة (سوم)، ج2، ص295.

5)- عز الدين إسماعيل، ***المكونات الأولى للثقافة العربية***، ص34.

وأرضاهم «لما حاصرت قريش المدينة في غزوة الأحزاب قام المسلمون ومعهم الرسول عليه السّلام بحفر خندق حولها وهم يرتجزون [الرّجز]

والله لـولا اللـــه مـا اهـتـديـنـا

ولا تـصـدقـنـا ولا صـــلـيـنـا»[1]

نستنبط من خلال هذا الطّرح أن هذا الفنّ قد ظلّ إلى ما بعد العصر الجاهليّ غير أنّ "الخنساء" لم تتخذه قالبًا لشعرها ذلك أنّه وكما ذكرنا سابقًا لا يُستخدم هذا الفنّ الشّعريّ إلّا الأم أو الأب أثناء تدليل الأبناء وإلّا العامل عند القيام بالأعمال الشّاقة وذلك للتخفيف من وطأة مشقة العمل، وقد كان العربي يُعلّم ابنه «ازدراء كل ما يبعد عن العنف واحتقار المهن اليدوية، وفلاحة الأرض وبخاصة مهنة الحدادة، والاشادة –على العكس– بكل ما يتطلب الجرأة والشجاعة والمران والمقاومة الجسمية»[2] وهذا الازدراء يمتدُّ حتّى إلى طريقة نظم هؤلاء العمال أو النّسوة اللواتي يدللنا ويفاخرنا بأبنائهم لشعرهم، إذ إنّ عرب الجاهليّة تدرك أن لشكل الشعر العربيّ رمزيّته فهو لا ينظم شعره في هذا القالب أو ذاك جزافًا، ونظم الشّعراء الأسياد والمجيدين على شكل الشّطرين لم يكن إلّا بدافع «نيَّة مستقرة في الطبع، مبعثها الاستهانة»[3] بمستوى هؤلاء الّذين نظموا شعرهم على نظام الشطر الواحد.

1)– عز الدين إسماعيل، ***المكونات الأولى للثقافة العربية***، ص31.

2)– ثناء أُنس الوجود، ***رمز الماء في الأدب الجاهِلي***، ص272.

3)– بشر فارس، ***سر الزخرفة الإسلامية***، الناشر مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، (د.ط)، (د.ت)، ص15.

شكل القصيدة في نصّ "ألا تبكيان"

من المعلوم وكما ذكرنا آنفًا أنّ كُلّ قصائد "الخنساء" قد نُظِمت في شكلِ قصائد ذات شطرين ولذلك دلالته النسقية في شعرها، ولاستنباط هذه الدّلالات اخترنا قصيدة "ألا تبكيان" لتكون النّموذج الّذي من خلالِه تتضح لنا هذه الأنساق الّتي حملتها قصائد "الخنساء"، وهذه القصيدة هي قصيدةٌ داليّة نظمت على أوزان البحر المُتقارب وهو من البحور الصّافية، وقد نظمتها بُكاءً على أخيها "صخر" ، وقد ركزت الشّاعرة في هذه القصيدة على صفات حميدة تخطُّ بها معالم المثاليّة في شخصيتِه إذ تقولُ: (المتقارب)

«أعينـيّ جـودا ولا تـجمُدا ألا تبـكيانِ لصخـرِ النّـدى[1]

ألا تبكيانِ الجريءَ الجميلَ ألا تـبكـيانِ الفَتـى السيّـدا»[2]

فالقصيدة كما نرى ذاتُ شِطرين ولذلك رمزيتُه الثّقافيّة في ديوان الشّعر العربيّ ومن ضمن هذه الدّلالات الّتي ألفيناها أنّ شكل الشّطرين هو شكلٌ يُوحي لنا بفكرة الامتلاء المُضادة والمحطِّمة لحقيقة الفراغ الّذي دائمًا ما يُعاني منه الانسان العربيّ الجاهليّ، وقد ذكرنا سابِقًا أنّ قصيدة الشّطرين هي عبارةٌ عن شكلٍ مطور من فن الرّجز ذو الشّطر الواحد الذي كان سائدًا قبل ترسخ فن القصيد لدى العرب الجاهليون، وإنّما استخدمت "الخنساء" هذا الفن مكان شعر الشّطر الواحد كتعبير منها على مُحاولتها الخروج من الرّوتين الّذي تعيشُهُ في الصّحراء الفارغة من معظم أشكال الحياة الّتي تَخُطُّ في حياتها مراسيم الموت واللاستقرار الّذي تُعانيه دائمًا كما يُعانيه أي انسان جاهليّ، مما دفع بها إلى ملأ هذا الفراغ في فنِّهَا الّذي تعبر به عن خلجات نفسها وما يدور فيها، فهي بهذا الشّكل الشّعريّ تقوم بتأثيث هذه الطبيعة الجرداء المقحطة وملأ الثّغرات الّتي لا تسمح لها بالعيش باستقرار، وقد كان الشّطر الثّاني في البيت الشّعريّ يُعبر عن فعل تأثيث الصّحراء الفارغة، إذ إنّها ككلّ شاعرٍ عربي

1)- الندى: «هو الجود والسخاء» الخنساء، ***ديوانها***، هامش1، ص31.

2)- الخنساء، ***ديوانها***، ص31.

لا تتوقف عن مُحاولة البحث عن حياة مُستقرّة مليئة بمباهج العيش إذ إنّ كل عربي «ما كلَّ ولا يكلُّ من تحريف صيغ الفن عن مبانيها المعهودة، فيتمادى في تسخير الأشكال الحاصلة في الواقع لشهوة الزينة التي رُكبت في مزاجه، وهي شهوة جامحة تتمثل في رسم وجداني لا يخلو من القلق النفساني، إلا أنه قلق لا يستصبح بأنوار السماء.»[1] ، و "الخنساء" في هذا المقام تتعمد اتباع النموذج النّسقي الّذي قولب فيه فحول الشّعراء نصوصهم الشّعريّة لتعبير عن حاجتهم الملحة للاستقرار الّذي لا يكون إلّا بإعمار هذه الصّحراء الجدباء بوسائل تتيح لهم العيش في أمانٍ ودونما ترحالٍ دائما متبعين سبل العيش، وكذلك فعلت "الخنساء" إذ إنها خطّت وبواسطة هذين الشّطرين ما يُمكِنُ لها أن تملأ فراغات الحياة من قحطٍ وغيره، وملأ ذلك الفراغ الّذي أحدثهُ موت شقيقها "صخر"، ويمكننا القول حتّى أنّها لا تحاول ملأ ثغرة حقيقة فقدهِ فقط حيث إنّها وبهذا الشّطر الآخر تُعبر عن فكرة الوجود؛ وجود أخيها، فلو أنها نظمت قصيدتها بنظام الشّطر الواحد لعبرت بذلك عن حقيقة الفراغ الذي يحدثه الموت ولكانت بذلك تقبلت وسلّمت بحقيقة موت "صخر" ولكنها تأبى غير هذا وكتعبير عن رفضها للموت قابلت الشّطر الأول بشطرٍ آخر لكي لا تسمح لهذا العدم المتمثّل في الموت بأن يستقر قرب خيمتها، فهي تبتني لأخيها بواسطة هذا الشّكل الهندسيّ الّذي «صار النموذج النسقي المحتذى»[2] والمتوارث في الثقافة العربية من شاعِرٍ فحلٍ إلى فحلٍ آخر هرم الخلود بحيث ترتفع به بواسطة هذين الشّطرين من حضيض الموت إلى مرتفعات الخلود العظيمة والّتي لا يبلُغُها في الثّقافة العربيّة إلّا ذو خصالٍ مجيدةٍ حميدة، وقد ألفينا في نصِّها هذا حشدًا لمجموعة خصال عربيّة لها مركزيتها في نظام القبيلة إذ إنّ «هناك قيمتان مركزيتان في النظام القبلي، هما الكرم والشجاعة. والكرم قيمة سلمية، بينما الشجاعة قيمة حربية، وحولهما يحتكم التصور القبلي للحياة والإنسان، فالأنبل هو الأكرم والأشجع. ولا تقوم الحياة القبلية إلا بهاتين القيمتين»[3] ونحن نراهما في قولها: (الجريء، السيدا، ساد عشيرته،

1)- بشر فارس، ***سر الزخرفة الإسلامية***، ص15.

2)- عبد الله محمد الغذامي، ***النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة***، ص199.

3)- ن، م، س، ص145.

المجد.) وهذه الصّفات تُحيلنا إلى قيمة الشّجاعة فالقبيلة لا يسودها إلا أشجع القوم، أمّا ما يحيلنا إلى قيمة الكرم فنلفي قولها: (المتقارب)[1]

إذا القـومُ مـدّوا بـأيـديـهـم إلـى المـجـد مـدّ إلـيـه يـدا

فـنـال الـذي فـوق أيـديـهـم من المجد ثم مضى مصعدا

يكـلـفـه القـوم مـا عـالـهـم وإن كـان أصـغـرهـم مـولـدا[2]

فكلُّ هذه الصّفات تصبُّ في معانيها في قيمة الكرم إذ إنّ "صخر" يساعد القوم إذا ما مدوا إليه أيديهم عند الحاجة بل إنّه يعطيهم حتّى أكثر مما يريدون والبيت الثّاني يوضح ذلك إذ إنه ينال ما فوق أيديهم من المجد، كما أنّ القبيلة تكلفه كل ما يصعب عليها بمعنى أنّه كريمٌ معطاءٌ وقد رأى القوم فيه ذلك لذا استندوا عليه.

ومن ضمن التّفسيرات النّفسيّة والفنّيّة لنظم "الخنساء" للقصيدة ذات الشطرين الّذي هو بمثابة الزّخارف الّتي تزين أرضيّة الصّحراء العربيّة القاحلة وتغطي حقيقة الموت نُلفي «ما ذهب إليه ((هربرت ريد)) من أن ((الحاجة إلى الحلية تعبر عن ميل غريزي في الإنسان، يتمثل في الخوف من الفراغ Horror of vacui)).»[3] فما اتخذت هذا الشكل إلّا لأنها تعاني من هاجس الفراغ القاتل، لهذا هي تستعينُ بالنّظام العموديّ لكي تفر وتشغل ذهنها عن التّفكير في عتمة الموت الجدباء إذ يرُدنا هذا الشّكل «إلى عالم التجريد الذي ينفذ بنا إلى جوهر التكوين وينزع عنا الانشغال بالظاهر، فتعكف النفس على التأمل والتنعم بالسكينة»[4] فتخفي وراء هذه الهندسة الشّكليّة رمزيّة ثقافيّة توارثتها أجيالٌ من الشّعراء عبر تاريخ الأدب العربي القديم وهذا النسق يتمثّل في عمليّة إلّهاء الذّات عن التّفكير في

1)- الخنساء ***ديوانها***، ص31.

2)- عالهم: «إذ غلبهم وثقل عليهم» الخنساء، ***ديوانها***، هامش3، ص31.

3)- نبيل رشاد نوفل، ***العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن والإسلامي***، ص118.

4)- ن، م، س، ص119.

هواجسها برسمها لهذا الشّكل الهندسيّ الذي سدّت به ثغرت الموت وثغرات الجفاف التي تسود البيئة العربيّة.

كما تُحِيلنا الهيئة المتقابلة لصدر البيت وعجزُهُ إلى شكل الخيمة والّتي هي عبارةٌ عن بيت شعر مفتوح على مِصرعيه يرفعه عمود، وكأنّما شكلت "الخنساء" هذا البيت: القصيدة والخيمة مفتوحة من أجل اكتشاف حقائق الحياة والموت والوجود والعدم والخلود والكون الّتي لا طالما أرقت ذهن الإنسان العربيّ الجاهليّ فهو دائمُ التّقلب في الأرض من أجل اكتشافها، فهذا الشّكل المفتوح على مِصرعيه ما هو إلا نسقٌ خطه العربي ليكون قالب يَصُبُّ فيه قصيدته مُضمِرًا وراءه بابًا يفتحه ليأخذ به إلى سبيل معرفة الغيبيات الّتي تسيطر على هواجسه، فهذا الباب مفتوحٌ لـ «تأمل الكون وما يضطرب فيه، والتماس العزاء مما يرى، والتسرية عن النفس [...] فيتخفف من وطأة مشاعره الباهظة»[1] فالشّاعرة تقف أمام هذا الباب للاطلاع على ما وراءه من خبايا الكون وغيره مما يؤرق بال كل عربيّ، بمعنى أنّ "الخنساء" في تعبيرها عن حاجاتها النّفسيّة وفراغها العاطفيّ بعد فقدها لسندها "صخر" باستخدام نسق الفحول المتمثّل في قالب القصيدة الّذي جاء لتمييز بين طبقات القبيلة فالشكل ذو الشّطر الواحد مُستحقر لدى الفحول كما ذكرنا سابقًا إذ لا تنظم على منواله إلّا الطبقات الضّعيفة الّتي مآلُهَا أنّ تُدحض في مثل هكذا بيئة ومجتمع بمعنى أنها تفنى عكس الطبقات الّتي نظمت في قالب ذي شكل الشّطرين الّتي كُتِب لها البقاء والخلود بكلّ ما يمدّ إليها بصلة، ومن ذلك ومن خلال هذه القصيدة الّتي بين يدينا يكون شخص "صخر" خالِدًا كما كُتِب لقصيدة صانعة هاتِه الشّخصيّة «الفحولية التي لا تقوم إلا عبر التفرد المطلق بإلغاء الآخر وبتعاليها الكوني، وبكونها هي الأصح والأصدق حكما ورأيًا، [...] والعالم محتاج إليها لأنها هي المنقذ الكوني»[2] إذ إنّه وكما رأينا سابقًا فشخصية "صخر" شقيق "الخنساء" وكما صورتها شاعرتنا هي شخصية تمتلك كل القيم الّتي تمجدها وتخلدها القبيلة،

1)- وهب أحمد رومية، ***شعرنا القديم والنقد الجديد***، ص183.

2)- عبد الله محمد الغذاميّ، ***النقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية***، ص192.

حيث إنّ هذه الأخيرة في حاجة لـ "صخر" كما ذُكر آنفا فهم يمدونا أيديهم إليه طالبين المساعدة ليُلبي طلبهم ثم يمضي في الصّعود إلى المجد فهو أرفع من البقاء في الطّبقات الضّعيفة المحتقرة في النّظام القبليّ.

تُوحي هندسة القصيدة العربيّة الخليليّة بنوع من الحركة حيثُ إنّها قد خرجت من نظام التّقوقع الذّي كان عليه الشّعر العربيّ قبل ظهور القصيدة ذات الشّطرين، حيثُ إنّ الشّطر الواحد يُحيل إلى الرّتابة والتّقوقع والدّوران في جهة واحدة مُفرغة وكل هذه السّمات تُعبر عن رتابة البيئة العربية كما أشرنا سالفًا، وقد قام الشّعر الجاهليّ بمُحاكاة هذا الشّكل لكن مع نوع من التّحوير وهو يتمثّلُ في إضافة شِطر آخر للشطر الأول، فهو يستخدم «أشكال من المحاكاة ولكن –مع هذا– فإن كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء:

(1) إما باختلاف المادة،

(2) أو الموضوع،

(3) أو الطريقة.»[1]

والشّكلان الشّعريان اللذان تواليا على سيادة النّظام الشّعريّ الجاهلي يتشابهانِ في المادة وهي اللغة، وفي مُعظم المواضيع، ولكن يختلفانِ في الطّريقة حيث إنّ الشّكل المُطور يقوم على صدرٍ وعجزٍ عكس النظام الأول الّذي يقوم على جزء واحد مما يُشعِرُ النّاظم والمُتلقي بالرّتابة الّتي تقتل الإنسان العربيّ من ناحية الوجود بمعنى الحياة وذلك بسبب الأرض الجدباء ذات الشّكل الواحد الفارغ من كل معطيات الحياة، ومن ناحية الذهنيّة إذ إن هذا الشّكل لا يُفسِحُ له المجال للتجوال واكتشاف معالم الكون وكل الغيبيات الأخرى التي لم يلقَ لها تفسيرًا داخل هذه القوقعة الشّكليّة المقيدة والمغلقة على نفسها وعلى فراغ شامِل ومُطبق، على عكس ما أتاحه نظام الصّدر والعجز المفتوحان على مصرعيهما للكشف عن

1)– أرسطو، ***فن الشّعر***، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حماده، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د.ط)، 1983م، ص55.

الموجودات خلف الكثيب الرّمليّ الذي كان يقف حائلًا دون ذلك والذي دعا وفرض على الشّاعر العربي «مبدأين: الأول هو تحوير الواقع، أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان، والثاني هو تجريد الشكل والواقع أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته. أما الباعث على التحوير يرجع الشعور بتفاهة الوجود الأرضي والانشغال المستمر بالوجود الأزلي»[1] فـ "الخنساء" قد اتبعت مبدأ التحوير والتجريد الذي دفعتها إليه البيئة العربيّة وذلك لأنّها قد شعرت كغيرها من فحول الشّعراء الذين تمرّدوا على العالم القاحل من أجل تخليد ذواتهم وشعرهم بتفاهة هذا العالم الفاني فأخذت تخط لنفسها ولأخيها عالمًا كاملًا يتجرّد من سمات طبيعة البلاد العربيّة الصّحراويّة الرّتيبة لتشكل بيتًا شعريًّا ذا شطران يُرسِّخ فكرة الكمال والخلود إذ إنّها ترمز بهما «إلى تزاوج الروح والجسد»[2] فكأنّها هنا تلبس ثوب عرّاف القبيلة الّذي له القدرة كما ذكرنا في الفصل الأول على اِشفاء المرضى وذلك لأنّه وفي نظام القبيلة العرّاف يمثّل دور الطّبيب فهو يزاوج بين الرّوح والجسد لاسترجاع حياة أخيها "صخر" ومنه يعطيه صفة الخلود الذي تنشدها الشّاعرة، وهذا الشّكل يسعى «وراء الجوهر الخالد، فيبدو على شكل تكرار، وأخرى على شكل وميض متناوب. فيظهر العمل الفني في صورة واعي محسوسة. يقول التوحيدي "الصورة هي التي يخرج بها الجوهر إلى الظهور". وهو يقسم المراحل الإبداعية لمرحلتين: الأولى: هي مرحلة التصوير الروحي وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الاحساسي عند الفنان. والثانية هي مرحلة التصوير العقلية وهي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير. وعلى هذا الأساس نعتبر أن الفن يقوم على معنى الحدس، إذ عن طريقه يمكن إدراك الجوهر الخالد، والحدس يختلف عن الإحساس.»[3] فـ "الخنساء" تحاول تشكيل عالم مُستقر

---

1)- شيرين معتوق الحرازي، ***رؤية سيميولوجية لفن المنمنمات الإسلامية في ظل العناصر الكونية الأربعة***، ***المجلة الأردنية للفنون***، جامعة اليرموك، الأردن، المجلد12، العدد3، 2019م، ص269.

2)- ثروت عكاشة، ***القيم الجمالية في العمارة الإسلامية (تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى)***، دار الشروق، ط1، 1414هـ- 1994م، القاهرة- مصر، ص38.

3)- شيرين معتوق الحرازي، ***رؤية سيميولوجية لفن المنمنمات الإسلامية في ظل العناصر الكونية الأربعة***، ***المجلة الأردنية للفنون***، ص270.

عكس العالم الصّحراويّ العربيّ الذي يبعث على اللاستقرار، حيث بإمكانها أنّ تخلد مع أخيها دونما خوف من الفراغ والرّتابة القاحلة، وقد أدركت "تماضر" أنّ اكتسابها لسمة العرّاف الّذي يملك من الفراسة ما يُمكّنها من الوصول إلى جوهر هذا العالم الخالد فأخذت تُسابق فحول الشعراء في تشكيلها لهذا النّسق الشعريّ المُتمثّل في «تصوير الباطل في صورة الحق»[1] في نصها هذا للإبانة عن مدى فطنتها وقدرتها على مُجارات فحول ديوان العرب في التّخييل الّذي كان يرى النّقاد والشّعراء العرب أنّ عقل المرأة قاصِرٌ على الوصول إلى ذلك الخيال النّافذ الّذي يملِكُهُ الرّجال، والشعراء في هذا المنحى أي منحى التصوير الفنّي لعالم مجرد بعيد عن الواقع هم «أصحاب فن لا أصحاب رسالة في الحياة»[2]، إذ إنهم يُركّزُون على البراعة في التّصوير أكثر مما يركزون على إيصال الفكرة، وهم في ذلك يتنافسون والأفحل هو الأبرع في التّصوير الباطِلِ حقًا، وقد برعت "الخنساء" هُنا في رسم هذا العالم الكامل الذي يخلد فيه "صخر" وتخلد فيه هي كما خلد الكثير من الشّعراء بفضل إجادتهم لفن الشعر لتكون بذلك الفحل الذي حفظ للقبيلة سيدها الذي يُعينها على مصاعب الحياة ويحميها من بطش الغير كما صورته في أبيات هذه القصيدة كامل السّمات لتصبح بهذا "أخنسًا" فحلا مجيدًا لسبك الشّعر وليس "الخنساء" ومنه تُتوج بلقب لسان القبيلة، فعند دخولنا إلى عمق قالب الشّطرين نُلفي أن الشّاعرة قد حشدت في قصيدتها هذه صفات الكمال في مفرداتها الّتي استعملتها حيث إن «للكلمات معان تقع خارجها، وهذه المعاني هي ما يهمنا بالدرجة الأساس [...] فالألفاظ في عامة الأحوال تصرفنا عن ذاتها وتحيلنا إلى معانيها»[3] وقد استعملت الشاعرة ألفاظًا تدلُّ على الكمال فـ "صخر" هو: (الجميل طويل النجاد ورفيع العماد، الجريء، والسيدا والأمردا، وهو من يكلفه القوم كل ما عالهم) وكلُّ هذه

1)- عبد الله محمد الغذاميّ، ***النقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية***، ص123.

2)- علي الوردي، ***أسطورة الأدب الرّفيع***، منشورات سعيد بن جبير/ قم المقدسة، (د.ب)، ط1، 2000م، ص82.

3)- عادل مصطفى، ***دلالة الشكل (دراسة في الإستيطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن)***، ص45.

الصّفات هي «تشخيص معالم الروحانية التي تقترن بمثالية»[1] شخص أخيها مما يدعو إلى تخليده وتخليد صفاته، حيث إنّ "الخنساء" تكسو أخيها برداء الصنم الفحل المخلد والّذي لا يُهدم، وهذا التصوير القائم على تعديد المحاسن الكثيرة والعظيمة والوصف الدّقيق ما هو إلّا «أثر نزعة التكثيف التصويري وكراهية الفراغ فيه، فسوف نلاحظ أن أقرب مادة شعرية تصلح لتحقيق هذه النزعة هي وصف»[2] سمات هذه الشّخصية والوقوف على جلّ محاسنها من أجل توكيد تيمة الخلود في شخصها والخروج بها من درك الموت الذي أصابها، بمعنى أنّ "الخنساء" وبواسطة كلماتها تحاكي الشّكل المعبر عن الكمال الذي قولبت فيه هذه المفردات وهذا من أجل تأليه "صخر" وذلك عن طريق التجريد الذي «يمثل مسافة إيمانية بالقيمة المطلقة والقدرة الإلهية المحركة للوجود»[3]، فلإن كانت صحراءهم غير كاملة وعُبِّر عنها بشكل غير كامل يتمثل في شطر واحد ناقص وغير تام فإنّ الآلهة كاملة تمُدُّ يدها إلى كلِّ شيء كما امتد الشّعر ذو الشّطران في جهتين ليسيطر على الألباب بحسن بيانه التصويريّ وحِكمه السّاحرة كما الآلهة، وكذلك شكلُ المرثي في هذه القصيدة فهو خالدٌ وكامِل الصّفات كآلهة العرب، وما شكلت "الخنساء" هذا الشّكل للآلهة إلّا لأنّها وفي قصائدها ذات الشّطرين تتأزّرُ هيئة العرّاف القريب جدًا من الإله فهو يستغلّ مكانته التّعبديّة السّامية لطلب السُّقيا من الآلهة للأرض بالمطر بعد الجفاف وكذلك شفاء المريض وحمايته من شر الموت.

1)- نازك الملائكة، ***الصومعة والشرفاء الحمراء (دراسة نقدية في شعر علي محمود طه)***، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط2، شباط (فبراير) 1399هـ- 1979م، ص363.

2)- نبيل رشاد نوفل، ***العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن والإسلامي***، ص119.

3)- شيرين معتوق الحرازي، ***رؤية سيميولوجية لفن المنمنمات الإسلامية في ظل العناصر الكونية الأربعة، المجلة الأردنية للفنون***، ص277.

2- الإيقاع الشّعريّ

إنّ النّصّ الشّعريّ هو عالم آخر مماثل في بعض تقاسيمه لعالم الشّاعِر الواقعيّ، ذلك أنّ العالم هو مجموعة من الثّيمات والبنى المترابطة فيما بينها بواسطة وشيجة التّناسق والتّناغم الّتي تُحدث فيما بين هذه البنى موجات إيقاعيّة غير مرئيّة لا يتحسس إيقاعاتها إلّا صاحِبُ الحسّ الفنّي العاليّ والمرهف. والقصيدة كما ذكرنا سالفًا تستنبط من العالم والكون بعضًا من معالِمِه الجماليّة ومن ضمن ما استنبطته نُلفيّ البنيّة الإيقاعيّة الّتي لا يقوم النّصّ الشّعريّ دونها بل لا يُعدُّ النّص شعرًا إذ لم يقم على هذه السّمة البارزة والأساسيّة فيه.

ولقد أورد النّقادُ ودارسوا الأدب تعريفات لغويّة واصطلاحيّة عديدة ولكنّها تصب جميعها في نفس المعنى، ومن ضمن الشُّروحات اللُّغويّة الّتي جاءت لشرح هذه اللفظة لدينا ما أوردهُ "بن منظور" في لِسان العرب إذ يقُول: «الإيقاعُ: من إيقاعِ اللحنِ والغِناء وهو أن يوقع الألحانَ ويبينها»[1] بمعنى أنّ الإيقاع في اللّغةِ هو الألحان الّتي يُغنى بها، والمعنى الاصطلاحيّ ليس ببعيدٍ عن المعنى اللُّغويّ إذ نُلفي من التّعريفات ما يعرّفُهُ بأنّهُ «الإيقاع: هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام»[2] فالإيقاع في الاصطلاح هو مجموعة من الألحان المتناسق مع بعضِها بَعضًا، وهو أيضًا في إحدى تعريفاتِهِ الأخرى ذلك «الرجع المطرد، في السلسلة المنطوق، للانطباعيات السمعية المتماثلة التي تخلقها عناصر تطريزية مختلفة. –فالإيقاع تبدعه القافية في اللغة العربية مثلا.–»[3] نستخلص من خلال هذا التعريف أنّ الإيقاع هو صدى متكرر ومستمر في مجموعة أصوات متوالية ومتناسقة بطريقة متشابهة. نستنتج من خلال هذين التّعريفين أنّ الإيقاع في الاصطلاح هو ذلك الوعاء الّذي

1)- ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (وقع)، ج8، ص408.

2)- أحمد مطلوب، ***معجم النقد العربي القديم***، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1989م، ج1، ص257.

3)- مؤلف جماعيّ، ***المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات***. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، سلسلة المعاجم الموحدة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء- المغرب، (د.ط)، (د.ت)، ص130.

يحمِلُ في ثناياهُ مجموعة من الأوزان المتكررة بشكل مطرد في سلسلة صوتية يتشكل من خلالها إيقاع الشّعر ككل.

إنّ الإيقاع يُعدُّ من ضمن البنى الّتي تُعطي للنّصّ هويته المعنويّة والفنّية إذ إنّه يحمل دلالات تُوطن المعانيّ الّتي ترمي القصيدة لتحقيقها والوصول إليها وإيصالها للمتلقي، بحيث تُعرِب لَهُ عن عواطف الشّاعر التي يعيشها. وقد استغلت "الخنساء" هذه الخاصيّة في الإيقاع أيم استغلال حيث إنّها وفي قصيدتها الّتي سنقوم بدراستها ههنا قد برعت في اختيار البحر والرّوي والحروف والألفاظ وغيرها من الأصوات الإيقاعيّة التي بإمكانها أنّ توضّح بها مشاعرها بدقة. وقد اخترنا من أجل الكشف عن البنى النّسقيّة الّتي حملها الإيقاع في شعر "الخنساء" قصيدة "أقسمت لا ينفكُّ دمعي" لتكون نموذج درستنا هذه.

الإيقاع الشّعريّ في قصيدة "أقسمت لا ينفكّ دمعي"

لقد نسجت "تماضر" هذه القصيدة رثاءً لأخيها "مُعاوية" عندما قَتلهُ "هشام بن حرملة" ومطلعها كما الآتي: (الطّويل)

ألا لا أرى في الناس مثل مُعاوِيَهْ إذا طَـرَقَتْ إحدى اللّيالـي بِداهِيَهْ

بَداهِيَةٍ يَصغى الكِلابُ حَسيسـها وتخـرُجُ من سرّ النّجـي عَـلانِيَـهْ

ألا لا أرى كالفارس الـورد فـارسًا إذا مـا عـلتْـهُ جُـرْأةٌ وعَــلانـيـــهْ[1]

وقد وظفت "الخنساء" في قصيدتها هذه كُلّ أنواع الإيقاع الدّاخليّ والخارجيّ من أجل التّعبير عن حالت الحُزن التي تُعانِيها بسبب مقتل أخيها "مُعاوية"، ومنه وعلى هذا الأساس سنقوم بدراسة دلالة الإيقاع الدّاخليّ والخارجي في القصيدة.

1)- الخنساء، ***ديوانها***، ص120.

2-1- دراسة الإيقاع الخارجيّ

ركز الشّعراء القدماء على انتقاء البحور التي ينظمون عليها أشعارهم وذلك لفاعليّة البحر في تبين وإعطاء معاني دقيقة للقصيدة إذ إنّه وبفضل البحر المستعمل وعند تفاعله مع إيقاعات القصيدة الأخرى نستطيع إدراك الحالة الشّعوريّة للشاعر. وشاعرتنا تدرك هذه الخاصيّة المُهمّة للبحور الخليليّة، كما أدركت أنّ البحر الطّويل هو البحر الأجلّ والأرقى والأكثر استعمالًا من هذه البُحور دون غيرها، فهُو البحر الّذي تستطيع بواسطته أن تمدّ فيه كامل حزنها حيث إنّه ذو أوزان طويلة إن صح التّعبير، لذلك قامت "الخنساء" بنظم قصيدتها هذه على منوال البحر الطّويل وذلك لإدراكها الخاصية المميزة له عن غيره وذلك لطول النّفس الّذي يُعطيه للشّاعر أثناء الانشاد وذاك «لأنه طال بتمام أجزائه»[1] بحيث تستطيع الشّاعرة أن تجد لنفسها متسعًا تفرغ فيه ما في جُعبتها من حزن عميق اِلتهم فؤادها، وقد اختارت "تماضر" هذا البحر أيضًا لرفعته بين البحور لدى فحول الشّعراء وقد أورد الدّكتور "إبراهيم أنيس" إحصاءً لعدد المرات التي أُستخدِام فيها كل بحر في الشّعر الجاهليّ وقد خلص بعد هذا الإحصاء إلى «أنّ البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنّهُ الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانًا لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن. وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المُفاخرة والمُهاجاة والمناظرة، تلك التي عُنى بها الجاهليون عناية كبيرة وظل الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى»[2]، نستخلِص من هذا الإحصاء أنّ "الخنساء" قد اختارات هذا البحر لمكانته العلياء لدى الشّعراء الفحول إذ إنّهم قد نظموا جُلّ شعرهم على إيقاعات هذا البحر حيث إننا ألفينا إحصاءً لتكرار استعماله في شعر أحد فحول الشّعر العربي ألا وهو "زهير بن أبي سلمى" حيث إنّه قد غلب في ديوانه النّظم على مِنوالِهِ «فقد جاء بهذا الديوان ما يقرب من 900 من الأبيات موزعة حسب النّسب الآتية:

---

1)- ابن رشيق المسيليّ، ***العمدة في صناعة الشعر ونقده***، ص220.

2)- إبراهيم أنيس، ***موسيقى الشّعر***، مطبعة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952م، ص189.

43% من الطويل 23% من البسيط 15% من الكامل والوافر 2% من كل من المنسرح والمتقارب.»[1] إذ من الملحوظ إكثاره من النظم على البحر الطويل دون غيره، وقد سلك جميع الفحول هذا النّهج في الإكثار من النسج على هذا البحر دون غيره، و "الخنساء" بنظمها قصيدتها هذه على هذا البحر تحاول مُجارات فحول الشّعراء بمعنى أنّ هذا النّص يحمل في طياتِه غايات نسقيّة جاهليّة تسعى الشّاعرةُ من خلالِها لنيل لقب الشّاعر الفحل الّذي نظم على غرار فحول الشّعراء في رثاءها لسيد القبيلة لتكون بذلك لسان حال هذه الأخيرة.

من ضمن الدّلالات الإيقاعيّة الّتي استخدمتها "تماضر" للإفصاح عن مدى حزنها وانقباض قلبها من شدّة الفجيعة ألفينا عند تقطيع الأبيات توظيفها لزحاف وعلة القبض، وزحاف القبض غير لازم في كل تفعيلات الحشو إذا ورد في أحد الأبيات، ويكون بحذف السّاكن الأخير في التّفعيلة «وبذلك تصبح ((فعولن)) ((فعولُ)) بلام متحركة أي بحذف الخامسة الساكن: فتكون مقبوضة»[2] وكذلك الأمر بالنّسبة لعروض البيت وضربه إذ يتمُّ حذف الخامس السّاكن ويسمى قبضًا «كذلك، أي بحذف الخامس السّاكن لتصير ((مفاعيلن)) ((مفاعلن))»[3]، على أنّه إذا كانت عروض وضرب البيت الأول مقبوضة وجب أنّ تكون كافة الأبيات كذلك. والتّقطيع وتبيان الزّحافات والعلل في القصيدة كما الآتي:

البيت	الكتابة العروضية				الزحاف	العلة
	ألا لا أرى في النّاس مثل معاويهْ				زحاف القبض:	علة القبض:
	أَلَاْ لَاْ	أَرَىْ فِنْنَاْ	سِ مِثْلَ	مُعَاْوِيَهْ	فَعُوْلُنْ أصبحت	مَفَاعِيْلُنْ

1)- إبراهيم أنيس، ***موسيقى الشّعر***، ص191.

2)- عبد العزيز عتيق، ***علم العروض والقافية***، دار النّهضة العربيّة للطباعة والنّشر، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1407هـ- 1987م، ص29.

3)- ن، م، س، ص30.

البيت الأول	0/0//	0/0/0//	/0//	0//0//	فَعولُ.	أصبحت مفاعلن.
	فَعُوْلُنْ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مَفَاْعِلُنْ		
	إِذَا طَرَقَتْ إِحْدى اللّيَالِي بِدَاهِيَهْ				زحاف القبض: فعولن أصبحت فعولُ.	علة القبض: مفاعيلن أصبحت مفاعلن.
	إِذَاْ طَ	رَقَتْ إِحْدَ لْ	لَيَاْلِيْ	بِدَاْهِيَهْ		
	/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//		
	فَعُوْلُ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مَفَاْعِلُنْ		
البيت الثّاني	بِدَاْهِيَةٍ يَصْغَى الكِلابُ حَسِيسَهَا				زحاف القبض: فعولن أصبحت فعولُ.	علة القبض: مَفَاعِيْلُنْ أصبحت مفاعلن.
	بِدَاْهِ	يَتِنْ يَصْغَ لْ	كِلَاْبُ	حَسِيْسَهَ اْ		
	/0//	0/0/0//	/0//	0//0//		
	فَعُوْلُ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مَفَاْعِلُنْ		
	وَتَخْرُجُ مِنْ سِرِّ النَّجِيِّ عَلَاْنِيَهْ					
	وَتَخْرُ	جُ مِنْ سِرْرِنْ	نَجِيْيَ	عَلَاْنِيَهْ		
	/0//	0/0/0//	/0//	0//0//		
	فَعُوْلُ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مَفَاْعِلُنْ		
	فَأَقْسَمْتُ لَا يَفُكّ دَمعِيْ وَعَولَتِيْ				لا زحاف في صدر البيت	علة القبض: مَفَاعِيْلُنْ
	فَأَقْسَمْ	تُ لَاْ يَنْفَكْ	كُ	وَعَوْلَتِيْ		

البيت السّابع (الأخير)			دَمْعِيْ			أصبحت مفاعلن.
	0//	0/0/0//	0/0//	0//0//		
	فَعُوْلُنْ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مَفَاْعِلُنْ		
	عَلَيكَ بـحُـزنٍ مَـا دَعَـا اللهَ دَاعِـيَـهْ				زحاف القبض: فعُولنْ أصبحت فَعُوْلُنْ	عِلّةُ القبض: مَفَاْعِيْلُنْ أصبحت مَفَاْعِلُنْ
	عَلَيْكَ	بِحُزْنِنْ مَاْ	دَعَ لْلَاْ	هَ دَاْعِيَهْ		
	0//	0/0/0//	0/0//	0//0//		
	فَعُوْلُ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مَفَاْعِلُنْ		

بحيث نُلاحِظ توظيف "الخنساء" لزحاف وعلة القبض، إذ إنّه وعند تقطيعنا لكافة أبيات القصيدة ألفينا أنّه لم يخلو بيت من علّة القبض في عروض البيت وضربه، أمّا بالنّسبة لهذا الزّحاف فقد خلا بيتٌ واحدٌ منه وهو البيت الخامس وهو كما الآتي: [1]

وقَــوّاد خَيْـلٍ أخـرَى كـأنّـها سعـالٍ وعِـقْبانٌ عَلَيهَا زَبانِيَهْ[2]

حيث إنّه وعند تقطيعنا لهذا البيت لم نُلفِي في حشوه أي زحاف، أمّا الأبيات الأخرى فلا تخلوا من زحاف القبض، فإن خلا منه الصّدر فلا يخلو منه العجز. ولزحاف وعلّة القبض في هذه القصيدة دلالة رمزيّة نسقية إذ ترمز لانقباضة النّفس بسبب الفجيعة الّتي إعترت الشّاعرة عند مقتل أخيها غير أنّ "الخنساء" قد أخفت انكسارتها هذه بشغلها أذهان المُتلقين بوقوفها على تشكيل الإيقاعات التي تحمل صفات شخصية هذا الفحل المغوار الّذي

1)- الخنساء، ***ديوانها***، ص120.

2)- سعالٍ: مفردها «السّعِلاةُ من أخبث الغيلان، ويجمع على سَعالى.» الخليل بن أحمد الفراهيدي، ***كتاب العين***، مادة (سعل)، ج2، ص249. زبانية: «كل متمرّد من الجن والإنس» ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (زبن)، ج13، ص194.

لا يخشى خوض الحروب بل إنّه يقود الخيل ناحيتها، وهي بهذه السّمات التي نراها في القصيدة: (الفارس الورد، جرأة، لزاز الحرب، قوّاد خيل...) وغيرها من الألفاظ التي تخيرتها الشّاعرة لرثاء أحد أسياد القبيلة تتبعُ أسلوب فحول الشّعر العربيّ في نظمها للشعر إذ إن الشاعر المُجيد يتبع «منظومة من الطبقيات الثقافية كلها تقتفي أثر الهرم الطبقي الشعري، فالألفاظ طبقات، كما يقرر الجاحظ [...] لذا فإن الشاعر الفحل يبذل الجهد كله في حماية السمو الطبقي للفئة الفاضلة»[1] فهي تحافظ رغم إيقاعاتها الحزينة المُحافظة على مكانتها الشّعريّة ومكانة سيد القبيلة رغم موته.

وقد أجادت الشّاعرةُ كذلك اختيار حرف الرّوي للتعبير عن مأساتها حيث إنّها استعملت حرف الياء حيثُ إنّ صفاته مناسبةً تمامًا لحالة الحزن التي تعيشها إذ إنّه من الحروف «المهموسة، وهي التي بين الشّديدة والرّخوة، ومن المنفتحة، ومن المنخفضة، ومن المُصمتة»[2] فكونه مهموسًا ورخوًا ومنفتحًا ومُصمتًا يعبر عن مدى انكسارتها وركونها الشّديد للحزن بفقدها لأخيها، أمّا دلالة الشّدة في هذا الحرف فهي ترمز لشدة هذه الوقيعة على نفسها، كما ترمز لشخص "معاوية" وهو كما رأينا من خلال ألفاظ القصيدة قويٌ شجاع لا يهاب أغوار الحروب، وقد جاءت هذه الياء متحركة بالفتح بحيث تحمل دلالة اتساع هذا الحزن، غير أنّها تتبعها بهاء الوصل السّاكنة والهاء من الحروف المهموسة لتدلّ بذلك على أنّه ورغم انفتاح هذا الحزن واتساعه إلّا أنّها لا تستطيع الجهر به أمام القبيلة حيث إنّ الفحول لا يموتون، إنّما يخلّدون في ذاكرة القبيلة من خلال القيم القَبَليّة المتمثّل في الشّجاعة والكرم ورجاحة العقل وبكاء "الخنساء" لهذه الصّفات إنّما هو تذكير بمكانة هذا المرثي.

عمدت الشّاعرة كذلك على المَزج في حرُوف القافية بين الحروف المهموسة والجهوريّة وهي كما الآتي:

1)- عبد الله محمد الغذامي، ***النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة***، ص138.

2)- الفيروز آبادي، ***القاموس المحيط***، مادة (الياء)، ص1787.

البيت	القـافـيــة	صفات حروف القافية
البيت الأول	دَاْهِيَهْ	حروف كلها مهموسة تتأرجح بين اللين والجهر، ما عدا حرف الدّال فهو حرف نطعي جهوري قوي.
البيت الثّاني	لَاْنِيَهْ	قافية تحمل سمت سابقتها فكل الحروف مهموسة ولينة ما عدا اللام فهو حرف ذلقي جهوري.
البيت الثّالث	لَاْنِيَهْ	قافية تحمل سمت سابقتها فكل الحروف مهموسة ولينة ما عدا اللام فهو حرف ذلقي جهوري.
البيت الرّابع	ذَاْكِيَهْ	حروف القافية كلها مهموسة لينة ما عدا الحرف الأول فهو حرف مجهور لثويّ.
البيت الخامس	بَاْنِيَهْ	حروفها لينة مهموسة عدا الحرف الباء فهو حرف مجهور شفوي بحيث يعطي صفة الانفجار.
البيت السّادس	مَاْ هِيَهْ	حروفها بين اللينة ومهموسة، يتقدمها حرف الميم وهو حرف شفوي مجهور فهي القافية قبلها تحمل صفة الانفجار.
البيت السّابع	دَاْعِيَهْ	حروف كلها مهموسة تتأرجح بين اللين والجهر، ما عدا حرف الدّال فهو حرف نطعي جهوري قوي.

إذ يتضح من خلال الجدول أنّ كلّ القوافيّ تتسم بصفة القوة في بدايتها لتنتهي بالضعف والهمس بالحزن، فتبتدِأُ سريعة وقوية الوقع ثم تنتهي بطيئةً مهموسة وذلك لأنّ الشّاعرة تحاول مكان رسم الحزن الشّديد أن تخطّ سمات الشّخصيّة المرثيّة القويّة، ولكن سرعان ما تخونها إيقاعتها لتُعرِب عن حزنها الشّديد ومدى انكسارتها، وما كان هذا إلّا لتبيين مدى ألمها بهذا الفقد ولإيضاح مقام المرثي ذو المكانة الرّفيعة في هرم القبيلة بحيث لا يجب بكائه بحروف تحمل دلالات الضّعف وإن اقتضت حالة المأساة ذلك.

2-2- دراسة الإيقاع الدّاخليّ

إنّ المتلقي لألفاظ هذه القصيدة يُلاحظ تركيز "الخنساء" وحرصها على تخير حروفها وألفاظها بدقة حيث إنّها ورغم وقوفها في مقام حزن إلّا أنّها وظفت العديد من الألفاظ والحروف ذات الوقع القويّ وذلك من أجل محافظتها على سمة القوة الملازمة لشخص المرثي بحيث تذكِّر القوم بشجاعته بطريقةً تعتريها القوة أكثر مما يعتريها ضعف الحزن، فلو غلب عليها طابع الانكسار لتوجهت القبيلة لإعلاء مكانة شاعر آخر دون هاته الشّاعرة الضعيفة الشّخصيّة والبيان حيث إنها تدرك بأنّها «في هذا كله شاعرة قبيلة، تبكي سيد القوم وزين العشيرة، وتقدم لنا الصورة المثالية للفارس العربيّ في الجاهليّة»[1] فهي تحاول المُحافظة على لقب لسان القبيلة الّذي نالته بفضل بكائها لأسيادها وبتحريضها وتشجيعا القوم على القتال للثّأرِ لهم.

إذ نلاحظ أنّها خالطة بين حروف حزنها المهموسة والحروف الجهوريّة ذات الوقع القويّ وتلك صفات المرثي الّتي رثتها بها في نصّها هذا.

وقد قمنا بإحصاء لعدد المرات التي تكررت فيها الحروف المهموسة والمجهورة:

جدول يوضح تعداد الأصوات ذات الوقع الضّعيف في القصيدة:

حروف تدل على الضعف	الحروف المهموسة والحروف الهوائية (حروف الجوف الضعيفة)													
الحروف	ح	ث	ه	ش	خ	ص	ف	س	ك	ت	ا/أ/إ/ى	و	ي
تكرارها	5	2	19	2	3	1	5	9	9	9	74	14	26

1)- عائشة بنت الشاطئ، ***الخنساء***، ص120.

مجموعها	178

جدول يوضح تِعداد الأصوات ذات الوقع الجهوري القوي في القصيدة:

حروف ذات وقع قويّ	الحروف المجهور الشّديدة												
الحروف	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ط	ع	غ	ق	ل	م	ن
تكرارها	11	3	10	4	15	4	1	16	1	5	34	13	25
المجموع	154												

بحيث نستنبط من خلال الجدولين أنّ الحروف ذات الوقع الضعيف قليلة بالنسبة لنص رثائيّ بالمقارنة مع ما ورد من الحروف المجهورة القويّة وهذا يُوطن حقيقة أنّ "الخنساء" لم تكن ترمي بنسجها لهذا النّص أنّ ترثي أخاها "معاوية" بقدر ما كانت تحاول تخليد سمات السيد الفحل في ذاكرة القبيلة.

كما عمدت "تماضر" على إحلال إيقاعات تحكم الألفاظ بطريقة تجذب السّامع لهذه الكلمات مما يجعله يلتفت إلى معانيها الدّالة على الحزن الشّديد وأيضًا على القوة العظيمة لهذا الفحل المغوار الّذي تصوره في قصيدتها، إذ نراها قد وظفت التّجنيس وهو إيقاعٌ يعطي للبيت جمالية صوتية تلفت انتباه المتلقي ذلك أنّ التجنيس هو «أن يورد المتكلم كلمتين تُجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها»[1] وقد سخّرت الشّاعرة هذا الجرس الإيقاعي للفت الانتباه لأمرين مهمين ركّزت عليهما في نصّها وهما كما الآتي:

أ- **تعظيم الفجيعة:** إذ ركزت الشّاعرة على تيمة الفجيعة العظيمة بسبب موت سيدٍ من أسياد القبيلة وهذه الألفاظ هي: (دَاهِيَهْ) و (دَاهِيَةٍ) وقد استعملت الأول في نهاية عجز البيت الأول أمّا الثّانيّة ففي بداية صدر البيت الثّانيّ بمعنى أنّ لفظ الكلمتين سيكونُ متواليًا

1)- أبو هلال العسكري، ***الصناعتين***، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، (د.ب)، ط1، 1371هـ- 1952م، ص321.

ومتقابِلًا وهذا التّقابل يُحيلنا إلى تقابُل الرّوح والجسد الّذي يمثلُه مصراعا القصيدة كما ذكرنا سابقًا بحيث يرمز «إلى تزاوج الروح والجسد»[1] فـ "الخنساء" بهذا الجناس تتقمص شخصيّة العرّاف إذ تقوم بقلب مقصدها الأول وهو الظّاهر والّذي عنت به عظم مصيبة الموت إلى مقصد آخر خفي وهو جعل هذا الشّخص المرثي هو داهية عظيمة خالدٌ لا يموت وذلك بالمزاوجة بين روحه وجسده عن طريق المقابلة بين هاتين الكلمتين، فكنّها بذلك عرّافٌ يداوي جروح المريض لينتشله من سطوة غياهب الموت إلى أنوار الحياة، وهذا الجناس هو جناس ناقص من ناحية اللفظ ولكنّه تام من ناحية المعنى إذ تعبر كلا الكلمتين عن عظمة هذه المصيبة الّتي أصابت القبيلة في ظاهرها لكنها تعبر عن عظمة شخصية "معاوية" التي تقوم بتخليدها على طريقة العرّاف كما ذُكر سالِفًا. تُعاود الشّاعرة تبيين مدى هول الوقيعة ذلك بإنهائها عجز البيت الأخير من القصيدة بكلمة تتجانسُ جناسًا ناقِصًا مع الكلمة الأخيرة في عجز البيت الأول وهي لفظة (دَاعِيَهْ) إذ تتوافق معها في الحروف والحركات ما عدا الحرف الثّالث في الكلمة وهو حرف العين وقد عبرت "الخنساء" بهذه اللفظة عن كونها لن تُبارح حزنها على "معاوية" ما ظلت تدعو الله داعية، وهذا التّجنيس الذي جاء في أول بيتٍ وآخرِ بيت يحمل دلالة دورانِيّة إذ لا مخرج من هذا الحزن، وكذلك تعني به عدم نسيان هذا المرثي بحيث يكون الفحل الخالد في الذّاكرة الجماعيّة للقبيلة إذ يظل طيفه يصول ويجول بينهم.

ب- تعظيم قوة "مُعاوية": إذ وظفت "الخنساء" تجنيس آخر يتنافر مع التّجنيس الأول إذ إنّه يعبر عن تيمة القوة المُعاكسة لضعف الشّاعرة في التّجنيس الأول، حيث استخدمت جناسًا تامًا في لفظة (عَلَانِيَهْ) في نهاية عجز البيت الثّاني والثّالث وهذا الجناس تام من ناحية الحروف لكنّ الكلمتين مختلفتين من ناحية المعنى إذ تعني الأولى وحسب السّياق الّذي وردت فيه الجهر بصوتٍ عالٍ وعلو الصّوت يحمل في طياته دلالة القوة أيضًا وكلتا

1)- ثروت عكاشة، ***القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى)***، ص38.

الكلمتين تتعلقان بشخص "معاوية"، أمّا الثّانية فتعني وحسب سياق ورودها قوة وشجاعة أخيها في المواجهة وذلك يتضح من خلال البيتين: [1]

بداهيةٍ يَصغى الكلابُ حَسيسها وتخرجُ من سِرّ النّجيّ علانِيَه

ألا لا أرى كالفارسِ الوَرْدِ فارسًا إذا ما عَلَتهُ جُرْأةٌ وعلانيهْ[2]

حيث نلاحظ تعلق كلا اللفظتين بشخص "معاوية" وهما تحملان دلالة القوة فـ "الخنساء" هنا رغم موت "معاوية" إلّا أنّها تقوم باختراع فحل القبيلة من خلال قصيدتها.

زاوجت "الخنساء" بين إيقاع القصيدة وتركيب الكلمات ذات الوزن الواحد إذ يلاحظ المتلقي ومنذ الوهلة الأولى أنّ الألفاظ الّتي جاءت في نهاية أعجاز الأبيات تتشاكل في أوزانها الصّرفيّة وهذا ما يسمى بالتّطريز وهو «أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية الوزن، فيكون فيها كالطّرز في الثوب»[3] وقد رأينا هذه الظّاهرة في نصّ القصيدة حيث توالت الكلمات الآتية بنفس الوزن في أعجاز الأبيات كما هو موضح في الجدول:

البيت	الكلمة	وزنها	صفة الكلمة	
			معنويّة (الرّوح)	ماديّة (جسد)
البيت الأول	دَاهِيَه	فَاعِلَهْ	معنويّة: تدلُّ في سياق البيت على شيء معنويّ وهو عظمة الوقيعة.	
البت الثّاني	عَلَاْنِيَهْ	فَعَالِيهْ	معنويّة: تدلُّ في السّياق على الصّوت وهو شيء غير ملموس وكذلك الرّوح.	
البيت الثّالث	عَلَاْنِيَهْ	فَعَالِيهْ	معنويّة: تدلّ حسب سياق البيت على صفة الشّجاعة وهي صفة معنويّة.	
البيت الرّابع	ذَاكِيَه	فَاعِلَهْ	وهي تصف بهذه الكلمة الحرب وهي	

1)- الخنساء، ***ديوانها***، ص120.

2)- الورد. هو الأسد إذ «قيل للأسد وَرْدٌ» ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (ورد)، ج3، ص456.

3)- أبو هلال العسكري، ***الصناعتين*** ص425.

			شيء ماديّ وذلك لما يخلّفه وراءه من موت للأشخاص وغيرها من الخسائر الماديّة
البيت الخامس	زَبَانِيَهْ	فَعَالِيَه	والزبانية كما سلف الذّكر هم المتمردين من الإنس والجن، بمعنى أنّها شيء ماديّ.
البيت السّابع	دَاعِيَهْ	فَاعِلَهْ	وهي تقصد بالدّاعية الشّخص الّذي يدعو الله وهو كائن ماديّ.

بحيث نلاحظ تداول هذين الوزنين في القصيدة بطريقة منتظمة وتقابلية توطِّن حقيقة تزاوج الرّوح والجسد الّتي تمّ ذكرها سالِفًا والتّي يقف على ناصيتها كاهن القبيلة الّذي يمثِّلُ فيها دور «المستشار والقاضي والحكم وطبيب والعراف لكل ما يعترض الحياة من مشكلات»[1] فالشّاعرة بتوظيفها لهذه السّمة التّقابلية في أوزان الكلمات إنّما تُحاول العودة بروح أخيها إلى جسد الحياة إذ تقابل بين المادة المتمثّل في الجسد و ما هو معنويّ والمتمثّل في الرّوح ومعانيّ الألفاظ المستخدمة يوضّح ذلك.

1)- ثناء أُنس الوجود، ***رمز الماء في الأدب الجاهلي***، ص65.

مختتم

في نهاية هذا الفصل وبعد تتبعنا للأنساق الّتي نسجتها "الخنساء" وراء بنية شكل النّص الّذي قامت عليه قصيدة "ألا تبكيان" ، وتقصينا لبنية الإيقاع الشّعريّ في قصيدة "أقسمت لا ينفكُّ دمعي" يمكننا القولُ بأنّ "الخنساء" :

قد استغلّت كل الدّلالات الّنسقيّة لشكل القصيدة ذات الشّطرين بحيث يمكننا القول أنّها:

1- قد استخدمت البنية الشّكلِيّة المُتمثّلة في مِصراعيّ القصيدة فتُحاول الهُرُوب من حقيقة الفراغ واللاستقرار الّذي يَملأ الصحراء بسبب القحط، وكذلك الهروب من حقيقة موت أخيها إذ إنّ هذا الشّكل يعبر على الامتلاء ومحاولة تزيين المكان وتحوير الواقع الّذي يبعث على اللاستقرار إلى واقع مؤثث بحياة أخيها "صخر" وبأسباب الحياة من ماءً وغير ذلك.

2- وأنّها قد اتبعت بنَظْمِها على هذا الشّكل ذو الشّطرين قد اتبعت الفحول، حيث إنّ شكل الشّطر الواحد هو نظام شعريّ تتبعه طبقة ضعفاء القبيلة، بينما شكل المِصراعان يخصُّ فحول الشّعراء، بمعنى أنّ "الخنساء" تحاول أن تفتكّ لقب لسان القبيلة بنهجها هذا الشّكل.

3- وأنّها قد وظفت هذا الشّكل العموديّ لكي ترمُز به لشكل الخيمة المفتوح على مصرعيه أو شكل الباب الّذي ينفتح على عالم الغيبيات الّتي لا طالما أرقت بال العربيّ ومن ذلك حقيقة الكون والموت والحياة والخلود.

4- كما تواري وراء هذين الشّطرين دلالة نسقيّة وهي تيمة الخلود إذ يرمز الشّطران إلى ثنائيّة الرّوح والجسد إذ تحاول المزاوجة بينهُمَا وبذلك تزاوج بين روح وجسد المرثي فيعود للحياة، وهي بهذا تكون عرّافًا يُبرِئ المُصاب فينتشلُه من قبضةِ الموت ليعود بِه إلى الحياة.

وأنّها قد أجادة التّنسيق بين إيقاعات قصيدة "أقسمت لا ينفكُّ دمعي" وبين أنساق القبيلة المُضمرة في الّذات الجماعيّة للجاهليين إذ نراها قد وظّفت:

5- البحر الطّويل وذلك لأنّه الأنسب لحالة الحزن الّتي تعانيها، فهو يُعطِيها نَفسًا طويلًا يتناسب مع حالة البكاء، كما أنّه يعدُّ من البُحور ذات المكانة العالية في هرم البُحور الخليليّة حيث إنّ ثُلث الشّعر العربيّ قد نُظِم على منواله، كما أكثر فحول الشّعراء من النّظم عليه ومن ذلك نُلفي "زهير بن أبي سلمى"، فهي بنهجها هذا النهج تبتغي بلوغ مصاف فحول الشّعراء.

6- كما استخدمت علّة وزحاف القبض في معظم تفعيلات القصيدة وذلك لدلالة على مدى انقباضة قلبها بسبب فاجعة موت "معاوية"، كما كانت هذه الزّحافات والعلل إيقاعًا يلفت انتباه السّامعين للألفاظ التي حملتها وهي ألفاظ تحمِل في ثناياها سمة القوّة الّتي تُوحي بقوة "معاوية" الّتي تحيل لحقيقة أنّ القوي يجب أن يظلّ خالدًا.

7- كذلك برعت "الخنساء" في انتقاء حرف الرّوي إذ إنّ من صفاته الهمس والشّدة بمعنى قوة الوقع في آنٍ واحد بحيث يرمز لضعف الشّاعرة المُستقبح في نظام القبيلة والّذي أخفته بنسق الفحل القوي المتمثِّل في شخص "مُعاوية" ، وبهذه الميزة التّقابليّة لهذا الرّوي توطن "الخنساء" تقابليّة الروح والجسد بحيث تأبى إلّا أن تُحيي أخاها.

8 - أمّا من ناحية القوافي فقد كانت هي الأخرى ممزوجة بين المهموسة والشّديدة ذات الإيقاع القويّ إذ ترفض "الخنساء" رغم حزنها أن تظهر كلّ ضعفها حيث تعزم وفي كلّ بيت على خط معالم الفحل النّسقيّ الذي يطغى على الحروب بقوته.

9- وكذلك الأمر بالنّسبة للأصوات المستخدمة في النّصّ ككل إذ نجد الكثير من الأصوات الجهوريّة بالنّسبة لنص بُكائي، وبالمقابلة بين الأصوات المهموسة والجهوريّة تزيد

في نسبة حضور ثنائيّة الرّوح والجسد بحيث تُصِرُّ على الظهور بزي العرّاف الّذي هو بمثابة طبيب القبيلة إذ يعالج جراحات مُصابيها في الحروب.

10- كما استعملت الشّاعرة إيقاعات التّجنيس الملفتة للانتباه بحيث تلفت النّظر لحزنها العظيم على أسياد القبيلة في تجنيسها الأول، أمّا في الثّاني فقد خطت معالم الخلود في ذهن القبيلة التي لا تنسى عظمائها وذلك بوصف "معاوية" بأوصاف جليلة في أنساق القبيلة.

11- وكذلك الأمرُ بالنّسبة للأوزان الصّرفيّة إذ مزجت الشّاعرة فيها بين الألفاظ ذات المعاني الماديّة وأخر معنويّة فكأنّها ترمز بها لثنائية الروح والجسد لتنزل على جسد أخيها ربيع الحياة، وهي في هذا كُلِّه تحمل على عاتقها اسم العرّاف الطبيب.

خاتمة

خاتمة

في الأخير وبعد طوافٍ طويلٍ في عوالم التّجربة الشّعرية في ديوان "الخنساء" وبالرّغم من شساعة عالم تجربتها الشّعريّة التي كلّما انتهينا فيها لفكرة أو دلالة أو نسقٍ أو جماليّة من جماليات شعرها إلّا وتلفت انتباهنا لفكرة أخرى مشوقة كسابقتها، بالرغم من هذا إلّا أنّه علينا وضع نقطة لنهايةِ دراستنا هذه كأيّ دراسة أخرى، وقد خلصنا بعد انتهاءنا من البحث في دراستنا الموسومة بـ : التّجربة الشّعريّة في شعر الخنساء، إلى مجموعةٍ من النّتائج تتمثّل فيما يلي:

1- أنّ الشّعريّة هي مجموع القواعد الّتي يجب أنّ تتوفر في النّصّ لكي يكون نصًا أدبيًا وإبداعيًا بامتياز.

2- أنّ الرّثاء هو بكاء الميت والتّفجع عليه وذكر محاسنه.

3- وكما خلصنا إلى أنّ "الخنساء" هي شاعرة ذات مكانة شعريّة رفيعة عبر تاريخ الشّعر العربيّ لدى الشّعراء والنّقاد القدماء والمُحدثين.

4- وأنّ الشاعرة قد وظفت رموزًا تحمل في طياتها بنى نسقيّة متضادة إذ إنّها وفي ظاهرها قد تلّونت بلون البكاء وتمجيد محاسن الميت ومحاولة بعث الحياة فيه وهي بذلك تتأزّرُ بزي العرّاف الّذي تضمر وراءه محاولة القبض على شعلة السّيادة، إذ إنّ بكاءها ما كان إلّا للاستحواذ على لقب لسان القبيلة الفحل.

5- كما أنّها قد استغلّت سمة القناع الّذي دائما ما نراه في أشعارها لتواري وراءه أنساق مستقبحة لدى القبيلة إذ إنها تظهر للعيان أنّها تبكي به سيد القوم وتحاول من خلاله ربط اسم أخيها بمعادل موضوعي يحافظ على وجوده في ذاكرة القبيلة ومن ثمَّ تقديم دموع هذا القناع قرابين للآلهة العربيّة من أجل بعث الحياة في جسد أخيها كما تبعث الخصب في

الأرض، ، وتلك مهمة العرّاف إذ إنّ القبيلة تكلّفه بها مما يعطيه حظوة في هرمها، والشّاعرة بتقمُّصِها لهذه الشّخصية تخفي ما تستقبحه القبيلة وهو نيل المرأة مكانة في مجتمع ذكوريّ.

6- وأنّها باعتمادها لشكل الشّطرين في شعرِها إنّما تُحاول تزيين أرضيّة نصها بشكل يخالف البيئة الصحراويّة الجدباء التي تبعث على اللاستقرار، كما تحاكي الباب المفتوح على مصراعيه ليفتح أمامها آفاق لمعرفة غيبيات هذا العالم، كما تحاكي به ثنائية الرّوح والجسد المتقابلين بحيث تقابل من خلال هذا الشكل بين جسد وروح أخيها فتعيده للحياة.

7- كما أنّها ومن خلال إيقاعاتِها تتبع نهج الفحول إذ اختارت لنصّها بحرًا يكثر استعماله في الشّعر العربي ككل ولدى فحول الشعراء خاصةً وذلك من أجل الترفع عن الطبقات المُستضعفة في القبيلة. وقد خطّت بواسطة هاته الإيقاعات مدى انقباضة نفسها بسبب موت أخيها "مُعاوية"، كما شكلت بها ثنائيات صوتية من خلال الجهر القوي الواضح كاتضاح الجسد والهمس كشفافيّة روح، بحيث تُزاوج بينهما لتعود بروح أخيها إلى الحياة، وتلك اشكاليّة يقف عليها عرّاف القبيلة فهو طبيبها الّذي يداوي جرحى حروبها فينهض بهم من الموت إلى الحياة، وهي بذلك تشكل لنفسها مكانتة في القبيلة بتأزرها ثوب العرّاف.

الملاحِق

1- مُلحق رقم (1)

ترجمة لـ "الخنساء"

هي "الخنساء" «بنت الشّريد وهو عمرو بن رياح يقظة بن عصية بن خفاف بن امرئ القيس بن بهثة بن سليم بن منصور الشاعرة المشهورة صاحبة المراثي في أخويها معاوية وصخر»[1] و "الخنساء" ليس اسمها إنّما هو كنيتها واسمها «تماضُر ومنه قيل اشتقت المضيرة. والخنساء مؤنث الأخنس والخنس تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع قليل في الأرنبة. ويقالُ لها خُناسُ أيضًا.»[2] ذكر مؤرخو الأدب بأنّ الشّاعر دريد بن الصمة قد خطبها من أبيها « إليه [...] فقالت يا ابتِ اتراني تاركة بني عمّي مثل عوالي الرماح وناكحة شيخ بني جشم هامة اليوم أو غدٍ.»[3] «قدمت على الرّسول ﷺ مع قومها من بني سليم، فأسلمت معهم، فذكروا أنّ رسول الله ﷺ كان يستنشدها فيعجبه شعرها، فكانت تنشده وهو يقُولُ: ((هِيْهٍ يا خُناسُ))، ويومئ بيده.

قالوا: وكانت الخنساء في أول أمرها تقول البيتين والثلاثة، حتّى قتل أخوها لأبيها وأمها معاوية بن عمرو، قتله هاشم وزيد المرّيّان، وصخر أخوها لأبيها، وكان أحبهما إليها، لأنه كان حليمًا جوادًا محبوبا في العشيرة، وكان غزا بني أسد، فطعنه أبو ثور الأسدي، فمرض منها قريبًا من حول ثم مات، فلما قتل أخوها أكثرت من الشعر، وأجادت»[4] كان لـ "الخنساء" أربعت أبناء استشهدوا جميعًا في حرب القادسية «فبلغها الخبر، فقالت: الحمد لله الذي شرفني بقتلهم، وأرجو من ربي أن يجمعني بهم في مستقر رحمته، وكان عمر بن الخطاب رضي الله عنه يعطي الخنساء أرزاق أولادها الأربعة لكل واحد منهم مئتي درهم،

---

1)- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، ***المؤتلف والمختلف***، صححه وعلّق عليه: فريتس كرنكو، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، 1411هـ- 1991م، ص139.

2)- الأب لويس شيخو اليسوعيّ، ***أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء***، ص7.

3)- ن، م، س، ص8.

4)- أبو عمر يوسف بن عبد الله بن عبد بر القرطبي النمري، ***الاستيعاب في معرفة الأصحاب***، صححه وخرَّج أحاديثه: عادل مرشد، دار الأعلام، الأردن، عمّان، ط1، 1423هـ- 2006م، ص897/896.

حتّى قبضَ رضي الله عنه»[1] . اختلف مؤرخو الأدب في تاريخ وفاة "الخنساء" «فمن قائل كانت وفاتها سنة 646م وهو يوافق سنة 26هـ إلى قائل أول خلافة سيدنا عثمان بن عفان رضي الله عنه [...] أما لويس شيخو فحدد سنة وفاتها عام680م.»[2] .

2- ملحق رقم(2)

ترجمة لـ "صخر"

هو صخر بن عمرو بن الشّريد «السّلمي وكان غزا بني خزيمة وأصاب غنائم وسبيا، وأن أبا ثور بن ربيعة بن ثعلبة بن رباب بن الأشتر، الأسدي، طعن صخرًا وعليه الدّرع، فدخلت حلقة من حلقات الدرع بطن صخر، وفات بني أسد، فجوي منها، وكان تمرّض قريبًا من سنة حتّى مله أهله. [...] فلما طال عليه البلاء والمرض وقد نتأت قطعة من مثل اللّبد في موضع الطعنة.

قالوا: لو قطعتها رجونا أن تبرأ منها.

فقال: شأنكم، وأشفق عليه بعضهم فنهاه فقال: الموت أهون عليّ مما أنا فيه، فأحموا له شفرة فقطعوها فيئس من نفسه. [...] فمات فدفن هناك»[3] .

3- ملحق رقم(3)

ترجمة لـ "معاوية"

هو أخو "الخنساء" «لأبيها وأمها وكان يقول لمعاوية فارس الجون. والجون من الأضداد يقال للأسود والأبيض»[4] وقد قتل في إحدى الغزوات على يد أحد بني مرّة إذ قيل

---

1)- أبو عمر يوسف بن عبد الله بن عبد بر القرطبي النمري، ***الاستيعاب في معرفة الأصحاب***، ص898.

2)- الخنساء، ***ديوانها***، ط2، 1425هـ- 2004م، ص12.

3)- أبو جعفر محمد بن حبيب البغدادي، ***أسماء المغتالين في الأشراف في الجاهلية والإسلام***، تحقيق: كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1422هـ- 2001م، ص224/223.

4)- الأب لويس شيخو اليسوعيّ، ***أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء***، ص11.

أنّه «كان بين معاوية وهاشم بن حرملة أحد بني غطفان كلامٌ بعكاظ [...] فلمّا كان بعد ذلك بأيام تهيأ معاوية ليغزو هاشمًا فنهاه اخوه صخر. فقال: كأني بكَ ان غزوتهم علق بجُمَّتك حسك العرفط. [...] فأبى معاوية وغزاهم يوم حورة الأول وهو لسليم على غطفان»[1] وقد عاود "معاوية" غزوهم ليجتمع عليه في هذه الغزوة «هاشم ودريد بن حرملة المريان [...] فأردى معاوية هاشمًا عن فرسه الشماء. ونفذ هاشم سنانه في بطن معاوية. [...] وكرّ عليه دريد فظنه قد أردى هاشمًا فضرب معاوية بالسيف فقتلهُ. ودفن معاوية بلية قرب حورة»[2] .

1)- الأب لويس شيخو اليسوعيّ، ***أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء*** ، ص11.

2)- ن، م، س، ص13/12.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم، برواية (حفص عن طريق عاصم).

ثانِيًا: الكتب باللُّغة العربيّة

1)- أبو ديب، كمال، ***جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر***، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط1، 1979م.

2)- أُنس، الوجود، ثناء، ***رمز الماء في الأدب الجاهِلي***، الناشر مكتبة الشباب، (د.ط)، (د.ت).

3)- أنيس، إبراهيم، ***موسيقى الشّعر***، مطبعة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952م.

4)- إسماعيل، عز الدين، ***التفسير النفسيّ للأدب***، الناشر مكتبة غريب، القاهرة- مصر، ط4، (د.ت).

- ــــــــــــــــــ، ***المكونات الأولى للثقافة العربية***، مطبعة الأديب البغدادية، (د.ط)، 1392هـ- 1972م.

6)- ابن رشيق، أبو علي الحسن المسيلي، ***العمدة في صناعة الشعر ونقده***، تحقيق، النبوي عبد الوحد شعلان، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، القاهرة- مصر، ط1، 1420 هـ- 2000م.

7)- الأصمعي، ***فحولة الشعراء***، تحقيق المستشرق: تشارلس توري، قدم لها: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت- لبنان، ط2، 1400هـ- 1980م.

8)- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس،، ***ديوان الأعشى الكبير***، شرح وتعليق: محمد حسين، الناشر مكتبة الآداب النموذجية،(د.ط)، (د.ت).

9)- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، ***المؤتلف والمختلف***، صححه وعلّق عليه: فريتس كرنكو، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، 1411هـ- 1991م.

10)- البرقوقي، عبد الرحمان، ***شرح ديوان المتنبي***، الناشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- جمهورية مصر العربية، (د.ط)، (د.ت). مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، (د.ط)، (د.ت).

11)- البستاني، بطرس ، ***أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مدينة نصر- جمهوريّة مصر العربيّة، ط1، 2014م.

12)_ البغدادي، أبو جعفر محمد بن حبيب، ***أسماء المغتالين في الأشراف في الجاهلية والإسلام***، تحقيق: كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1422هـ- 2001م.

13)- البهبيتي، نجيب محمد، ***تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث هجري***، مطبعة دار الكتاب المصرية، (د.ط)، 1950م.

14)- الجاحظ، أبو عثمان بن عمرو بن بحر، ***الحيوان***، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، مصر، ط2، 1385هـ- 1965م، ج2.

15)- الحصريّ، أبو إسحاق إبراهيم بن علي القيروانيّ، ***زهر الآداب وثمر الألباب***، عارضه بمخطوطات القاهرة وحققه وضبطه وشرحه ووضع فهارسه: علي محمد البجاوي، دارُ احياء الكتب العربيّة، عيسى البابي الحلبنى وشركاه، (د.ب)، ط1، 1372هـ- 1953م.

16)- الخنساء، ***ديوانها***، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 1425هـ- 2004م.

17)- الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، ***شرح مقامات الحريري***، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1413هـ- 1992م، ج4.

18)- العسكري، أبو الحسن بن عبد الله بن سهل، ***الصناعتين***، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، (د.ب)، ط1، 1371هـ- 1952م.

19)- الغذّامي، عبد الله محمد، ***النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية***، الناشر المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء- المغرب، ط3، 2005م.

20)- القرطاجني، أبو الحسن حازم، ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء***، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط3. 1986م، ج2.

21)- القرطبي النمري، أبو عمر يوسف بن عبد الله بن عبد بر ، ***الاستيعاب في معرفة الأصحاب***، صححه وخرَّج أحاديثه: عادل مرشد، دار الأعلام، الأردن، عمّان، ط1، 1423هـ- 2006م.

22)- المبرد، أبو العباس أبو يزيد، ***الكامل في اللغة والأدب***، عارضه بأصوله وعلق عليه: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، ط3، 1417هـ- 1997م،ج3.

23)- الملائكة، نازك، ***الصومعة والشرفاء الحمراء (دراسة نقدية في شعر علي محمود طه)***، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط2، شباط (فبراير) 1399هـ- 1979م.

24)- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، ***مجمع الأمثال***، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، الناشر المعاونية الثقافية للأستانة الرضوية المقدسة، إيران، (د.ط)، شهر آذار 1366هـ.

25)- الوردي، علي، ***أسطورة الأدب الرّفيع***، منشورات سعيد بن جبير/ قم المقدسة، (د.ب)، ط1، 2000م.

- ـــــــــــــ، ***مهزلة العقل البشري***، دار كوفان للنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1994م.

27)- امرؤ القيس، ***ديوانه***، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط4، (د.ت).

28)- انطوان، غطاس كرم، ***الرمزية والأدب العربي الحديث***، دار الكشّاف للنشر والطباعة والتّوزيع، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1949م.

29)- بنت الشاطئ، عائشة، ***الخنساء***، مجموعة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط2، 1963م.

30)- درابسة، محمود، ***مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)***، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1431هـ- 2010م.

31)- رشاد نوفل، نبيل، ***العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن والإسلامي***، مركز الدلتا للطباعة، (د.ب)، (د.ط)، (د.ت).

32)- رومية، وهب أحمد، ***شعرنا القديم والنقد الجديد***، (د.ن)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،(د.ط)، مارس1996.

33)- زهير بن أبي سلمى، ***ديوانه***، شرحه وقدم له: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1408هـ- 1988م.

34)- شيخو، الأب لويس اليسوعيّ، ***أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء***، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1896م.

35)- ضيف، شوقي، ***البطولة في الشعر العربي***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط2، (د.ت).

- ـــــــــــــ، ***فنون الأدب العربي (الفن الغنائي2، الرثاء)***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط4، 1987م.

37)- عكاشة، ثروت، ***القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى)***، دار الشروق، ط1، 1414هـ- 1994م، القاهرة- مصر.

38)- عتيق، عبد العزيز، ***علم العروض والقافية***، دار النّهضة العربيّة للطباعة والنّشر، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1407هـ- 1987م.

39)- فارس، بشر، ***سر الزخرفة الإسلامية***، الناشر مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، (د.ط)، (د.ت).

40)- فتوح، أحمد محمد، ***الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط3، 1984م.

41)- كحّالة، عمر رضا ، ***أعلام النّساء في العالم العربي، في عالمي العرب والإسلام***، مؤسسة الرّسالة، بيروت- لبنان، (د.ت)، (د.ط)، ج1.

42)- مصطفى، عادل، ***دلالة الشكل (دراسة في الإستيطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن)***، الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، (د.ط)، (د.ت).

ثالثًا: الكتب المترجمة

43)- أرسطو، ***فن الشّعر***، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حماده، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د.ط)، 1983م.

44)- باشلار، غاستون، ***جماليات المكان***، ترجمة: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1404هـ- 1984م146.

- ـــــــــــــــ، ***شعلة قنديل***، ترجمة: خليل أحمد خليل، الناشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1416هـ- 1995م.

- ـــــــــــــــ، ***النار في التحليل النفسي***، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1404هـ- 1984م.

47)- بروكلمان، كارل، ***تاريخ الأدب العربي***، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط5، (د.ت)، ج1.

48)- رايك، ثيودور، ***سيكولوجيا العلاقات الجنسية***، ترجمة: ثائر ديب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 2005م.

49)- سزكين، فؤاد ، ***تاريخ التراث العربي (المجلد الثاني، الشعر إلى حوالي سنة 430هـ، الجزء الثاني، العصر الجاهلي)***، نقله إلى العربية: محمود فهمي حجازي، راجع الترجمة: عرفة مصطفى، سعيد عبد الرحيم، أشرفت على طباعته ونشره إدارة الثقافة والنشر بالجامعة، (د.ط)، 1408هـ- 1988م.

50)- طودوروف، تزفيطان ، ***الشّعريّة***، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1990م.

51)- ماركيه، جان فرانسوا، ***مرايا الهوية: الأدب المسكون بالفلسفة***، ترجمة: كميل داغر، مراجعة: لطيف زيتوني، إعداد المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر)، 2005م.

رابعًا: المعاجم

52)- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقيّ المصري، ***لسان العرب***، دار الصّادر، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ج1، ج2، ج3، ج4، ج5، ج6، ج8، ج12، ج13.

53)_ الفراهيديّ، الخليل بن أحمد، ***كتاب العين***، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1424هـ- 2003م، ج1، ج2، ج3، ج4.

54)- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب ، ***القاموس المحيط***، راجعه واعتنى به: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث القاهرة- مصر، (د.ط)، 1429هـ-2008م.

55)- مؤلف جماعيّ، ***المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات.*** المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، سلسلة المعاجم الموحدة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء- المغرب، (د.ط)، (د.ت).

56)- مطلوب، أحمد، ***معجم النقد العربي القديم***، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1989م، ج1.

57)- معلوف، لويس، ***المنجد في اللغة والأدب والعلوم***، المطبعة الكاثولكية، بيروت-لبنان، ط19، (د.ت)، ج2.

خامسًا: المجلات والدّوريات العلميّة

58)- جدوع، نصرة احميد، صالح، صدام علي، ***المثالية في شعر الرثاء الجاهلي دراسة و تحليل***، **مجلة جامعة الأنبار للغات والأداب**، جامعة الأنبار، محافظة الأنبار- جمهورية العراق، العدد27، (كانون الأول2018م).

59)- خليفة، أحمد داود، ***توظيف القناع في شعر عبد الرحيم عمار***، ***مجلة جامعة طيبة: للآداب والعلوم الانسانية، السنة السابعة***، العدد17، 1440هـ.

60)- عصفور، جابر، ***أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي***، ***مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي***، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو1981م- رمضان1401هـ.

61)- معتوق، الحرازي شيرين، ***رؤية سيميولوجية لفن المنمنمات الإسلامية في ظل العناصر الكونية الأربعة***، ***المجلة الأردنية للفنون***، جامعة اليرموك، الأردن، المجلد12، العدد3، 2019م.

سادِسًا: المذكرات العلميّة

62)- هشام بكر اشتية، دعاء، ***العين في الشِّعر الجاهليّ(دراسة ميثولوجيّة)***، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدّراسات العليا، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس- فلسطين، نوقشت2014م.

الملخــص

الملخص:

إنّ هذه الدّراسة الموسومة بالتّجربة الشّعريّة في شعر الخنساء تقوم بالبحث في البنى النّسقيّة المُتوارية وراء الجماليات الشّعريّة في شعر الخنساء وذلك من خلال دراسة الصّورة الشّعريّة من ناحية الرّمز الشّعريّ، فالقناع الشّعريّ ومن ثمَّ دراسة البنية الشّعريّة من خلال البحث في شكل القصيدة والإيقاع الشّعريّ وذلك بتناول قصيدة مختارة لكلّ جزئيّة من هاته الجزئيات.

Abstract:

This study، which is tagged with the poetic experience in Khansa'a poetry، investigates the structural structures hidden behind the poetic aesthetics in Al-Khanasa'a poetry، by studying the poetic Image in terms of the poetic symbol، the poetic mask، and then studying the poetic structure by researching the form of the poem and the poetic rhythm. A poem selected for each part of these molecules.

فهرس الدّراسة

فهرس الدّراسة

الإهداء.....

الشّكر والعرفان .....

مقدمة .....أ- د

مدخل **11- 27**

1- في الشِّعرِيّة 11- 12

2- في الرّثاء 12- 13

3- شعريّة الخنساء.....13- 24

3-1- شعرية الخنساء في النّقد القديم 13- 21

3-2- شعرية الخنساء في النقد الحديث 21- 24

4- رُؤيا أخرى لشعريّة الخنساء 25- 27

1-الفصل الأول: الصّورة الشّعريّة

مفتتح 29

1-1- الرّمز الشّعريّ 30- 42

1-2- القناع الشّعريّ 43- 49

مختتم 50- 51

2- الفصل الثّاني: البنية الشّعريّة

مفتتح 53

2-1- شكل القصيدة 54- 65

2-2- الإيقاع الشّعريّ.....66- 78

2-2-1- دراسة الإيقاع الخارجي 68- 73

2-2-2- دراسة الإيقاع الدّاخليّ 74- 78

مختتم 79- 81

خاتمة **83- 84**

الملاحق **86- 88**

قائمة المصادر والمراجع **90- 97**

الملخص 99
فهرس الدّراسة 101- 102