

جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

جماليات التشكيل الإيقاعي في قصيدة بنتاه
ياكبدى ولوعة مهجتي لعائشة التيمورية)

إعرار

د / شيماء محمد عبد الحميد السعدي
قسم الأدب والنقد - شعبة اللغة العربية - كلية الدراسات الإسلامية والعربية -
بنات دمنهور - جامعة الأزهر - جمهورية مصر العربية

(العدد الثامن والثلاثون)

(الإصدار الأول .. فبراير)

(١٤٤٦ هـ - ٢٠٢٥ م)

علمية - محكمة - ربع سنوية

الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

جماليات التشكيل الإيقاعي في قصيدة بنتاه ياكبدي ولوعة مهجتي لعائشة التيمورية.

شيماء محمد عبد الحميد السعدي

قسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية بنات دمنهور، جامعة الأزهر، جمهورية مصر العربية.

البريد الإلكتروني: Shimaaelsaady1751.el@azhar.edu.eg

الملخص:

تتشكل القصيدة العربية في بنيتها الموسيقية على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والوزن، حيث إن الإيقاع يعتبر أول المظاهر المادية المحسوسة في النص الشعري، فيعمل على التأثير في حاسة السمع عند المتلقى مما يؤثر في حالته العاطفية والفكرية، بالإضافة إلى كونه أداة لغوية صوتية من خلالها يترجم الشعراء أحاسيسهم وانفعالتهم مما يساعد في نقل هذا للمتلقى، ودراسة الشعر من الجانب الصوتي والنبرة الإيقاعية فيه من الدراسات المجدية في عملية التواصل بين المبدع والمتلقى، حاول هذا البحث الكشف عن البنية الإيقاعية في القصيدة على المستوى الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، والمستوى الداخلي المتمثل في استبطان الإيقاع الصوتي (الحروف الصوامت والصوائت) والإيقاع اللفظي المتمثل في ظاهرة (التكرار بأنواعها) وأثر كل ذلك في القصيدة. وأجادت الشاعرة (عائشة التيمورية) في قصيدتها الرثائية في تنوع إيقاعها الصوتي برغم من اعتمادها على بحر واحد وقافية موحدة، وقد اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي بما يقتضيه من استقراء القصيدة وتحليلها، فالمنهج الوصفي يصف الظاهرة فقط فلا يقدم أكثر من ذلك، أما المنهج التحليلي الذي يقوم على إعطاء الأولوية للقصيدة بتتبع بنائها الداخلي وتحليل دلالتها ممزوجة ببعضها من المناهج النسقية كالأسلوبية والسميائية والإحصائية.

الكلمات المفتاحية: عائشة التيمورية، قصيدة بنتاه ياكبدي ولوعة مهجتي، الإيقاع، الصوت، الصائت، الصامت، التفاعيل العربية.

The aesthetics of rhythmic formation in the poem “My daughter, my liver and the pain of my soul” by Aisha Al-Taymouriya

Shaimaa Muhammad Abdul Hamid El-Saady

Department of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Islamic and Arabic Studies, Girls of Damanhour, Al-Azhar, Egypt.

Email: Shimaaelsaady1751.el@azhar.edu.eg

Abstract:

The Arabic poem is formed in its musical structure on two basic elements: rhythm and meter, as rhythm is considered the first tangible material manifestation in the poetic text, as it works to influence the recipient's sense of hearing, which affects his emotional and intellectual state, in addition to being a linguistic vocal tool through which poets translate their feelings and emotions, which helps in conveying this to the recipient, and studying poetry from the vocal aspect and rhythmic tone in it is one of the useful studies in the process of communication between the creator and the recipient, This research attempted to reveal the rhythmic structure in the poem on the external level represented by meter and rhyme, and the internal level represented by the internalization of the phonetic rhythm (consonants and vowels) and the verbal rhythm represented by the phenomenon of (repetition in its various types) and the effect of all that on the poem, The poet (Aisha Al-Taymouriya) excelled in her elegiac poem in the diversity of her phonetic rhythm despite her reliance on one meter and a unified rhyme. She relied on the descriptive analytical method with what it requires in terms of induction and analysis of the poem. The descriptive method only describes the phenomenon and does not provide more than that, while the analytical method is based on giving priority to the poem by tracing its internal structure and analyzing its meaning mixed with some of the systematic methods such as stylistics, semiotics and statistics.

Keywords: Aisha Al-Taymouriya, The poem “My Daughter, O My Heart and the Pain of My Soul”, Rhythm, Sound, Vowel, Silent, Arabic metrical feet.

جماليات التشكيل الإيقاعي في قصيدة (بنتاه يا كبدي
ولوعة مهجتي)
لعائشة التيمورية

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذى ملأ قلوب عباده بالتقوى والإيمان، وجعل أسرارهم فى مكنون صدورهم لا يطلع عليه سواه، وألزمهم بعبادته وطاعته، ورزقهم البركة والثواب، الحمد لله الذى علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على سيدنا محمد بن عبد الله الذى نطق بأفصح لسان، وأعظم بيان، وعلى آله الكرام، وصحبه الأطهار، وتابعيه الأبرار، وسلم إلى يوم القرار.

وبعد؛؛؛؛

فلما كانت أداة الشعر لغوية، تعتمد على تأليف الوحدات الصوتية اللغوية، حيث إن الشعر يندرج ضمن الفنون الصوتية وبخاصة الإيقاعية، فإن أصوات الحروف العربية لا بد أن توحى بمختلف الأحاسيس الحسية والمشاعر الإنسانية عند المبدع، كما تلقى بظلالها فى المتلقى، فاللغة فى النص المبدع " تغادر نظامها لتدخل فى نظام النص فإنها لا تبقى أداة ناقلة، ولكنها تصبح ذاتاً مبدعة لما تقول، أو تصبح هى حقيقة ما تقول " (١)؛ لذا تتميز اللغة فى النص الشعرى بإيقاعها الخارجى والداخلى. ولعل دراسة الشعر استناداً إلى الأصل الصوتي والنبرة الإيقاعية فيه تُعد من الدراسات المجدية فى مجال تحليل المقارنة بين ثلاثية التواصل (الشاعر/النص/المتلقى) وتأثير كل من الشاعر والمتلقى وحضوره لدى الآخر " (٢). فالإيقاع ظاهرة طبيعية فى الكون والطبيعة، فتساقط حبات المطر تحدث إيقاعاً، وحفيف الأشجار وتمايلها يحدث

(١) رمضان كريب، القراءة وإحياءات النص، جامعة تلمسان، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية، عدد (٧) جوان، ٢٠٠٥، ص ٢٧.

(٢) ليلى السبعان، الصوت والإيقاع فى شعر الخنساء، مجلة الآداب، مجلد (٢٨) عدد (٢) ، جامعة الملك سعود الرياض، سنة ١٤٣٧هـ / ٢٠١٦م،

إيقاعًا، كما إن "... الإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعًا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني" (١)

إن الإيقاع مصطلح موسيقي أكثر منه شعري فوحدة النغمة التي تكرر في الكلام أو في البيت كله على شكل منتظم، يحدث منها إبداع جمالي؛ لذا اخترت لفظة الإيقاع؛ لأنها تشتمل على الوزن الذي هو بمنزلة عملية رياضية، لأنها مجموعة من التفعيلات التي يتكون منها البيت، بالإضافة إلى قدرة الشاعرة على توليد دلالات معينة باختيارها ألفاظ وصيغ معينة، فلغة الشعر : " بألفاظها ذات الأصوات التي لها جرس خاص ومدى خاص وارتفاع وانخفاض يناسب المعنى، أى بأصوات خاصة لها تأثيرات خاصة لا يمكن التعبير عنها أو عن محتواها ومضمونها بأسلوب آخر دون أن تفقد قيمتها وقيمة الشعر نفسه" (٢)

وما أقصده من البحث الإيقاع بنوعيه النفسي والعروضي، فالإيقاع النفسي (المعنوي) المعبر عنه بنظام العلاقات اللغوية (الأنماط والكلمات والحروف) بينما الإيقاع العروضي إيقاع صوتي تقليدي المعبر عنه بنظام التفعيلات العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي .
وانطلاقًا من أهمية البنية الإيقاعية تأتي أسباب اختياري لدراسة (جماليات التشكيل الإيقاعي في قصيدة بنتاه ياكبدي ولوعة مهجتي لعائشة التيمورية) وهى :

(١) مجدى وهبه - كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح ، بيروت، ط٢ (منقحة مزيدة)، ٩٨٤م، ص ٧١.

(٢) برويرناتل خانلرى ، ترجمة وتعليق ودراسة محمد محمد يوسف، مقالات حول وزن الشعر، العدد(٥٤٤٥) ، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط١، ٢٠٠٣م..

- الشاعرة موضوع الدراسة ومكانتها فى جيلها، كما أن خصوصية غرض القصيدة وهو رثاء الأبناء كان له جانب فى التأثير على المتلقى، وبراعة الشاعرة الأم فى تجسيد ذلك.
- طبيعة الدراسة الصوتية ودورها فى الكشف عن الجانب النفسى للمبدعة، ومدى العلاقة بين الموسيقى الشعرية وغرض القصيدة.
- وصف عناصر الإيقاع الشعري عند عائشة التيمورية فى جانبها الخارجى المتمثل فى الوزن والقافية، والداخلى المتمثل فى استبطان الحروف والتكرار بأنواعه، ومدى قدرة الشاعرة فى انتقاء أصواتها وألفاظها المعبرة عما يجول فى نفسها.

إشكالية البحث:

- يحاول البحث الإجابة على عدة تساؤلات:
- ما الإيقاع؟ وما الوزن الذى اعتمدت عليه الشاعرة فى قصيدتها؟ وكيف كان له إثراء فى الكشف عن الجانب الإيقاعي؟
 - كيف كشفت الزخافات والعلل على تنوع الإيقاع فى القصيدة؟
 - ما أصوات الصوائت والصوامت التى ارتكزت عليها الشاعرة فى قصيدتها؟
 - ما صوت الروى؟ وكيف كان له دور فى الكشف عن الدلالة الإيقاعية والنفسية فى القصيدة؟
 - أى نوع من القافية استخدمت الشاعرة؟ وهل كان هناك تنوع فى القافية مما أثر فى الجانب الإيقاعي والدلالي للقصيدة؟
 - ما تقنيات الإيقاع الداخلى فى القصيدة؟

دوافع البحث وأهدافه:

- لما كان الإيقاع الصوتي يساعد الشاعرة في التعبير عن خلجات نفسها وشعورها، وما يسودها من معاناة وألم، حيث يُعد الطريقة المثلى لتصوير الاهتزازات النفسية لدى الذات الشاعرة، فكان لازماً دراسة أثر هذا في رثاء ابنتها، واستعمالاتها لأصوات دون أصوات.
- الوقوف على مدى اهتمام الشاعرة بالموسيقى الخارجية والداخلية للقصيدة، وكيف كان لهما التأثير في حاسة السمع عند المتلقى؟ مما يؤدي إلى معيشة التجربة مع النفس الشاعرة والتجاوب معها نفسياً وعاطفياً وشعورياً.
- الكشف عن تفوق الشاعرة في استبطان الحروف الصوائت والصوامت في قصيدتها، وتركيزها على حروف بعينها؛ لتشكيل منها بؤرة مركزية تخدم فكرتها، وتسهم في ثراء النص الشعري؛ لذا آثرت دراسة هذه القصيدة التي لها خصوصيتها التجريبية لدى الشاعرة ولدى الباحثة كأنتى وأم.
- أبرز الدراسات السابقة :

عند مطالعتي لأدب عائشة التيمورية وجدت عدة دراسات تناولت إبداعها عموماً منها:

- عائشة التيمورية ودورها في الأدب النسائي في العصر الحديث، سعيدة محمد رمضان، مجلة كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، مجلد (٢) عدد (٢) ١٩٧٧م.

- شاعرة الطليعة عائشة التيمورية، عبد العاطي سيد حرب، مجلة اللغة العربية بأسبوط، جامعة الأزهر، عدد (١٣) ١٩٩٣م.

- الحياة العلمية زمن الدولة التيمورية، وجدان عبد الله بكر خان، رسالة ماجستير، جامعة الملك خالد، كلية التربية للبنات بأبها، السعودية، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.

- عائشة التيمورية (١٢٥٦ - ١٣٢٠هـ - ١٨٤٠ - ١٩٠٢م) محمود خلف، وزارة

الأوقاف والشئون الإسلامية. عدد (٣٠٦) سبتمبر ٢٠١٥م.

- عائشة تيمور، مى زيادة ، مؤسسة هنداوى، عام ٢٠١٦م.

- اتجاهات النقد الذكورى للسرد النسوي فى الوطن العربي، زينب العسال، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، عالم الكتاب، عدد (١٧) فبراير ٢٠١٨م.

- مبدعات غيرن وجه مصر الحديث، إيمان مهران، حزب التجمع الوطنى

التقدمى، عدد(٣٨٢) أكتوبر ٢٠١٩م.

- كاتبات ضد الإقصاء، شعبان يوسف عالم الكتاب، الإصدار الرابع،

عدد(٦٠) سبتمبر ٢٠٢١م.

وهذه الدراسات تناولت حياة الشاعرة أو نتاجها ككل ولم تتعرض للقصيدة من

جانب أثر التشكيل الإيقاعي الداخلى والخارجي.

أما عن القصيدة محور البحث فوجدت دراستين لها هما:

- قصيدة عائشة التيمورية فى رثاء ابنتها دراسة بلاغية نقدية، منى محمد

على عيد، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بسوهاج،

المجلد (٧) عدد(١) ١٩٩٢م. وهذه الدراسة تناولت القصيدة من جانبها

البلاغى من علم المعانى وعلم البيان ولم تذكر سوى أن القصيدة تنتمى إلى

بحر الكامل كما لم تبين أثر اختيار البحر أو الإيقاع الداخلى بأنواعه فى

القصيدة.

- الحوار الشعري فى مرثية عائشة التيمورية لابنتها مفهومه وعلاقاته

السردية وملامحه الأسلوبية، أحمد راشد إبراهيم راشد، مجلة بحوث كلية

الآداب، جامعة المنوفية، ٢٠٢٣م. هذه الدراسة تناولت مفهوم الحوار

الشعري فى القصيدة وعلاقاته السردية، كما بينت عناصر السرد وملامحه

الأسلوبية فى القصيدة، ولم يذكر عن الإيقاع إلا أن القصيدة نُظمت على

عمود الشعر وهو بحر الكامل، فلم يكشف عن أثر التشكيل الإيقاعي

الداخلى والخارجي فى القصيدة، ومدى قدرته فى تصوير الحالة الشعرية

والنفسية للمبدعة والمتلقي.

• منهج الدراسة

إذا كان المنهج هو البصيرة التي يسير عليها البحث العلمي، ويحتكم إليها في تعامله مع المادة المدروسة، فإن الوعي به منذ البداية لا يقل أهمية عن نجاحه في تحليل القصيدة فقد اعتمدت على ثلة من المناهج منها **المنهج الوصفي التحليلي** بما يقتضيه من استقراء القصيدة وتحليلها، فالمنهج الوصفي يصف الظاهرة فقط فلا يقدم أكثر من ذلك، أما المنهج التحليلي الذي يقوم على إعطاء الأولوية للقصيدة بنتبع بنائها الداخلي وتحليل دلالاتها ممزوجة ببعضاً من المناهج النسقية (كالأسلوبية والسيمائية والإحصائية).

• خطة البحث

اقتضت طبيعة البحث أن أصنّفه في مقدمة وتمهيد ومطلبين وخاتمة، أما المقدمة فتناولت فيها عنوان البحث وأهميته وأسباب اختياري للموضوع والدراسات السابقة عليه، والمنهج المتبع في هذه الدراسة، وخطة الدراسة. **التمهيد** تناولت فيه التعريف بعائشة التيمورية وغرض الرثاء ثم عرجت على تعريف الإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي.

أما المطلب الأول فتناولت فيه الإيقاع الخارجي وأثره في القصيدة (الوزن والقافية)

والمطلب الثاني: اشتمل على الإيقاع الداخلي وتقنياته وأثره في تحقيق التلاؤم والانسجام

- استبطان الإيقاع الصوتي (الحرف) : مخارج الحروف وصفاتها (المهموسة والمجهورة، حروف المد، تكرار الحروف.
- الإيقاع اللفظي (المعجمي): ظاهرة التكرار بأنواعها، تكرار اللفظة، تكرار لصيغ الأفعال بأنواعها، تكرار الأبنية الصرفية.

• الإيقاع التركيبي (الأسلوبي) دراسة التعابير والأساليب في النص الشعري
والمحسنات البديعية اللفظية (جناس، ، تصريح)
وجاءت الخاتمة التي اشتملت على أهم نتائج البحث وجملة من التوصيات،
وقد أعقبها بثبت لمصادر و مراجع البحث، ثم بعد ذلك أفردت فهرساً
لمحتويات البحث.

أدعو الله عزوجل أن يتقبل هذا العمل بأحسن القبول، وأن يجعله في ميزان
حسنات والديّ إنه سميع قريب مجيب، وصل الله وسلم على سيدنا محمد وعلى
آله وصحبه وسلم .

القصيدة (بنتاه يا كبدي ولوعة مهجتي)

إِنْ سَالَ مِنْ غَرْبِ الْغُيُونِ بُحُورٌ فَالْدَهْرُ بَاغٌ وَالزَّمَانُ غُدُورٌ
فَلِكُلِّ عَيْنٍ حَقٌّ مَدْرَارُ الدِّمَا وَلِكُلِّ قَلْبٍ لَوْعَةٌ وَثُبُورٌ
سَتَرَ السَّنَا وَتَحَجَّبَتْ شَمْسُ الضُّحَى وَتَغَيَّبَتْ بَعْدَ الشُّرُوقِ بَدُورٌ
وَمَضَى الَّذِي أَهْوَى وَجَرَعَنِي الْإِسَى وَغَدَتْ بِقَلْبِي جَذْوَةٌ وَسَعِيرٌ
يَا لَيْتَهُ لِمَا نَوَى عَهْدَ النَّوَى وَافَى الْغُيُونِ مِنَ الظَّلَامِ نَذِيرٌ
نَاهِيكَ مَا فَعَلْتَ بِمَاءِ حَشَاشَتِي نَارُهَا بَيْنَ الضُّلُوعِ زَفِيرٌ
لَوَيْثُ حَزْنِي فِي الْوَرَى لَمْ يُلْتَفِتْ لِمُصَابِ "قَيْسٍ" وَالْمُصَابِ كَثِيرٌ
طَافَتْ بِشَهْرِ الصَّوْمِ كَاسَاتِ الرَّدَى سِحْرًا وَأَكْوَابُ الدُّمُوعِ تَدُورُ
فَتَنَاولَتْ مِنْهَا إِبْنَتِي فَتَغَيَّرَتْ وَجَنَاتُ خَدِّ شَانِهَا التَّغْيِيرُ
فَذَوَتْ أَزَاهِيرُ الْحَيَاةِ بِرُوضِهَا وَانْقَدَّتْ مِنْهَا مَائِسٌ وَنَضِيرٌ
لَبَسَتْ ثِيَابَ السَّقَمِ فِي صَغَرٍ وَقَدْ ذَاقَتْ شَرَابَ الْمَوْتِ وَهُوَ مَرِيرٌ
جَاءَ الطَّبِيبُ ضَحَى وَبَشَرَ بِالشِّفَا إِنَّ الطَّبِيبَ بِطَبِّهِ مَغْرُورٌ
وَصَفَ التَّجَرُّعَ وَهُوَ يَزْعُمُ إِنَّهُ بِالْبِرِّ مِنْ كُلِّ السِّقَامِ بَشِيرٌ
فَتَنَفَّسْتُ لِلْحُزَنِ قَائِلَةً لَهُ عَجَلُ بِيرْنِي حَيْثُ أَنْتَ خَبِيرٌ
وَارْحَمِ شَبَابِي إِنْ وَالِدَتِي غَدَتْ تُكَلِّي يَثِيرُ لَهَا الْجَوَى وَتَشِيرُ
وَأَرَأَفَ بَعِينَ حَرَمْتُ طَيْبَ الْكَرَى تَشْكُو السُّهَادَ وَفِي الْجُفُونِ فُتُورُ
لِمَا رَأَتْ يَأْسَ الطَّبِيبِ وَعَجْزَهُ قَالَتْ وَدَمَعَ الْمُقَاتِلِينَ غَزِيرُ
أَمَاهُ قَدْ كُلَّ الطَّبِيبُ وَفَاتَتِي مِمَّا أَوْمَلَ فِي الْحَيَاةِ نَصِيرُ
لَوْ جَاءَ عَرَافُ "الْيَمَامَةِ" يَبْتَغِي بَرئى لِرَدِّ الطَّرْفِ وَهُوَ حَسِيرُ
يَا رَوْعَ رُوحِي حَلَهَا نَزَعُ الضَّنَا عَمَّا قَلِيلٍ وَرَقَهَا سَتَطِيرُ
أَمَاهُ قَدْ عَزَّ اللُّقَا وَفِي غَدِّ سَتَرَيْنَ نَعَشَى كَالْعُرُوسِ يَسِيرُ

وَسَيَنْتَهِي الْمَسْعَى إِلَى اللَّحْدِ الَّذِي
قَوْلِي لِربِّ اللَّحْدِ رَفَقًا بِإِبْنَتِي
وَتَجْلِدِي بِإِزَاءِ لَحْدِي بُرْهَةً
أَمَاهُ قَدْ سَلَفَتْ لَنَا أُمْنِيَّةٌ
كَانَتْ كَأَحْلَامٍ مَضَتْ وَتَخَلَّفَتْ
عُودِي إِلَى رُبْعٍ خَلَا وَمَآثِرِ
صَوْنِي جِهَازَ الْعُرْسِ تِذْكَارًا فَلَی
جَرَّتْ مَصَائِبُ فَرَّقَتْنِي لَكَ بَعْدَ ذَا
وَالْقَبْرِ صَارَ لِعُصْنِ قَدِي رَوْضَةٌ
أَمَاهُ لَا تَنْسَى بِحَقِّ بَنَوْتِي
وَرَجَاءَ عَفْوٍ أَوْ تِلَاوَةِ مُنْزَلِ
فَلَعَلَّمَا أَحْظَى بِرَحْمَةِ خَالِقِ
فَأَجَبِيئُهَا وَالْدَمْعُ يَحْبِسُ مَنْطِقِي
بِنْتَاهُ يَا كَبْدِي وَلَوْعَةٌ مُهْجَتِي
فَسَمَا بِغَضِ نَوَاطِرٍ وَتَلْهَفِي
لَا تَوْصُ تَكْلِي قَدْ أَذَابَ وَتَيْنُهَا
وَبِقَبَائَتِي نَغْرًا تَقْضِي نَحْبَهُ
وَاللَّهِ لَا أَسْلُو التِّلَاوَةَ وَالِدَعَا
كَلا وَلَا أُنْسَى زَفِيرَ تَوْجَعِي
إِنِّي أَلْفَتِ الْحُزْنَ حَتَّى إِنَّنِي
قَدْ كُنْتُ لَا أَرْضَى التَّبَاعُدَ بُرْهَةً
أَبْكِيكَ حَتَّى نَلْتَقِي فِي جَنَّةِ

هُوَ مَنْزِلِي وَلَهُ الْجُمُوعُ تَصِيرُ
جَاءَتْ عُرُوسًا سَاقَهَا التَّقْدِيرُ
فَتَرَكَ رُوحَ رَاعِيهَا الْمَقْدُورُ
يَا حُسْنَهَا لَوْ سَاقَهَا التَّيْسِيرُ
مُذْ بَانَ يَوْمَ الْبَيْنِ وَهُوَ عَسِيرُ
قَدْ خُلِفَتْ عَنِّي لَهَا تَأْثِيرُ
قَدْ كَانَ مِنْهُ إِلَى الزَّفَافِ سُورُ
لَبَسَ السَّوَادَ وَنَفَذَ الْمَسْطُورُ
رِيحَانُهَا عِنْدَ الْمِزَارِ زُهُورُ
قَبْرِي لَيْلًا يَحْزَنُ الْمَقْبُورُ
فَسَوَاكَ مِنْ لِي بِالْحَنِينِ يَزُورُ
هُوَ رَاحِمٌ بَرٌّ بَنَا وَغُفُورُ
وَالدَّهْرُ مِنْ بَعْدِ الْجَوَارِ يَجُورُ
قَدْ زَالَ صَفْوُ شَانِهِ التَّكْدِيرُ
مُذْ غَابَ إِنْسَانٌ وَفَارِقَ نُورُ
حُزْنٌ عَلَيْكَ وَحَسْرَةٌ وَزَفِيرُ
فَحَرَمْتَ طَيْبَ شَذَاهُ وَهُوَ عَطِيرُ
مَا غَرَّدَتْ فَوْقَ الْغُصُونِ طُيُورُ
وَالْقَدْرُ مِنْكَ لَدَى الثَّرَى مَدْنُورُ
لَوْ غَابَ عَنِّي سَاعَتِي التَّأْخِيرُ
كَيْفَ التَّصَبَّرُ وَالْبَعَادُ دُهُورُ؟
بِرِيَاضِ خُلْدٍ زِينَتُهَا الْحُورُ

عِشَى وَصَبْرِي وَالْإِلَهَ خَبِيرِ	إِنْ قِيلَ "عَائِشَةُ" أَقُولُ لَقَدْ فَنَى
قَدْ غَابَ بَدْرُ جَمَالِهَا الْمَسْتَوِرِ	وَلَهَى عَلَى "تَوْحِيدَةِ" الْحُسْنِ الَّتِي
رَاضٍ وَبِأَكْ شَاكِرٍ وَعَفُورِ	قَلْبِي وَجَفْنِي وَاللِّسَانَ وَخَالِقِي
مَا إزِينَتْ لَكَ غُرْفَةً وَقُصُورِ	مَتَعْتُ بِالرِّضْوَانِ فِي خُلْدِ الرِّضَا
دَارَ السَّلَامِ فَسَاعِيكُمْ مَشْكُورِ	وَسَمِعْتُ قَوْلَ الْحَقِّ لِلْقَوْمِ ادْخُلُوا
لَا عِيشَ إِلَّا عِيشُهُ الْمَبْرُورِ	هَذَا النِّعِيمُ بِهِ الْإِحْبَابَةُ تَلْتَقِي
"تَوْحِيدَةُ" زَفْتُ وَمَعَهَا الْحُورِ (١)	وَلَكِ الْهَنَاءُ فَصَدَقَ تَارِيخِي بَدَا

(١) لجنة نشر المؤلفات التيمورية ، جلية الطراز ديوان عائشة التيمورية مع القصائد التي لم يسبق نشرها ، مطبعة دار الكتاب العربي، ط١، القاهرة، ١٩٥٢م، ص ٢٠٩ : ٢١١.

التمهيد

تُصنف (عائشة التيمورية) من الشواعر المتميزات في التاريخ العربي التي كانت " تُمثل في القرن التاسع عشر النهضة الفكرية وخاصة النهضة النسوية في مصر في وقت لم تكن الحياة الاجتماعية المصرية تُشجع على إبراز موهبتها الأدبية ... " ^(١)، فهي عائشة عصمت بنت إسماعيل باشا، أديبة تنتمي إلى الأسرة التيمورية ذات الأثر في الثقافة العربية الحديثة، حيث نشأت على حب العلم والأدب منذ مهد طفولتها، فكان لموقعها في أسرة مستتيرة - وخصوصا- أبيها الذي كان له دور عظيم في تثقيفها، حيث استقطب لها اثنين من الأساتذة هما: إبراهيم أفندي مؤنس، كان يعلمها القرآن الكريم والخط العربي والفقه، والثاني يدعى خليل أفندي كان يعلمها علم الصرف واللغة الفارسية ^(٢) تأثيرا إيجابيا في تكوينها الثقافي والإبداعي حيث صارت ندرة زمانها، وفاقت بنات عصرها.

" تُعد عائشة التيمورية هي أول من حمل شعلة نضال المرأة ضد الجهل والتهميش والقهر، وقدمت الإرهاصات الأولى لكتابة المرأة المصرية بعد عهود طويلة من صمت الكاتبة المصرية، إن تنوع كتابات عائشة التيمورية يبين مدى

(١) محمد راشد، أسرة تيمور وأثرها في الثقافة العربية المعاصرة، مؤسسة الصحافة والنشر،

مكتب البعث الاسلامي، مجلد (٢٤) عدد (٥) يناير - صفر ١٩٨٠، ص٧٢.

(٢) ينظر محمود خلف، عائشة التيمورية (١٢٥٦ . ١٣٢٠ هـ / ١٨٤٠ م . ١٩٠٢ م) ،

مجلة الوعي الإسلامي ، عدد سبتمبر (٦٠٣) لسنة (١٢٥٢ هـ) ، وزارة الأوقاف والشؤون

الإسلامية، ص٦٤ : ٦٥. ينظر في حياتها جليّة الطراز ديوان عائشة التيمورية مع

القصاصد التي لم يسبق نشرها، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، مطبعة دار الكتاب

العربي، ط١، القاهرة، ١٩٥٢م ، ص٦ : ٩٧. عباس محمود العقاد ، شعراء مصر

وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٠م، ص١٤٩ : ١٥٤.

تمكنها من موهبتها وحرصها على ارتياد أنواع الإبداع التي احتكرها الرجل" (١) فأبدعت في الشعر، والمسرح فكتبت رواية تمثيلية بعنوان (اللقا بعد الشتات) وألفت كتابا بعنوان (نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال)، وديوان شعر (حلية الطراز) حيث كان له وقع عظيم في قلوب القراء والأدباء، فكتبت بعد وفاة ابنتها (توحيدة) بعد انقطاع سبع سنوات عن التأليف والكتابة؛ لحزنها وبكائها والنواح على فقد ابنتها حتى أصيبت عائشة بمرم العيون.

يُصنف شعر عائشة التيمورية من طليعة الشعر العربي النسوي في العصر الحديث، لكنه يُنسب إلى التراث لقوة ديباجته، كما يتسم بأنه أقرب إلى حياة صاحبته وتجاربها في أسلوبه وألفاظه ومضامينه ومحتواه - وبالأخص - صورة الرثاء في ابنتها (توحيدة) التي تنم عن صدق الإحساس وخصوصية الشعور الأنثوي وقوة عاطفة الأمومة، ومدى قوة التأثير في المتلقى، ف: "الوجدانية هي العنصر الجوهرى المشترك بين الفنون جميعا وبدونها لا يكون الأدب فنا، وأنها كذلك عنصر أصيل في فطرة الأنثى؛ لأنها كائن حى يسمع بعقل وعاطفة وشعور وإحساس" (٢)

إن الرثاء "أكثر تأثيرا في وجدان المتلقى، لأنه يتسم بحرارة التجربة، وقوة الأداء الشعورى" (٣)، وقصيدة (بنتاه ياكبدي ولوعة مهجتي) حطمت هذا الموروث الثقافى الذى كان مقتصرًا على الرجل فى تلك الفترة، كما أحدثت خرقًا فى المجتمع الذى كان ينظر بدنوية إلى المرأة، فغرض الرثاء كان له

(١) زينب العسال، اتجاهات النقد الذكورى للسرد النسوى فى الوطن العربى، عالم الكتاب، الإصدار الرابع، عدد (١٧) الهيئة المصرية العامة للكتاب، فبراير ٢٠١٨م، ص ١٤٨.

(٢) بنت الشاطئ، الشاعرة العربية المعاصرة، لجنة التأليف، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٧.

(٣) محمد مظلوم، رثاء الزوجات ومشكلة الجندر فى الثقافة العربية، مجلة الكوفة، العدد (١)، تشرين الأول "أكتوبر" ٢٠١٢م، ص ١٥٦.

عامل فى قبول القصيدة وتخليدها، فكما هو متعارف عليه النساء أشجى رثاء من الرجال؛ لذا أصبحت القصيدة من عيون الشعر العربي فى الرثاء.

إن قصيدة (بناتاه يا كبدي ولوعة مهجتي) تعد من عيون الرثاء؛ "لأن المراثية منذ نشأتها الأولى تُعد نمطاً فنياً بالغ الدقة، يتألف منه الأداء التعبيري واللغوى والتصويرى مع الإيقاع والمضمون، وحين تستعير من الوسط والواقع والتراث صورها الحسية أو المعنوية، فإنها لا تقف عند الحدود الزمانية والمكانية، بل هى تختصر ذلك كله لتعدو نموذجاً إيجابياً للبواعث والرغبات والثقافة والتجربة"^(١)، فالقصيدة تميزت بصدق العاطفة وحرارتها وكيف لا؟ وهى رثاء لفلذة قلبها ابنتها (توحيدة) بكرتها التى بسببها تذوقت الشاعرة للمرة الأولى لذة الأمومة، ولما كانت تتمتع به (توحيدة) من تفرد وذكاء بين أخواتها، حتى فى بعض الأحيان أصبحت كأنها أخت لأُمها؛ فتركزت لها تدابير المنزل بل كانت أقرب أولادها إلى تفهم ميول أمها وذوقها، حيث قالت عنها الأدبية (مى زيادة) : " توحيدة هى الآلة القادرة التى تتحول بواستطها رواكد العاطفة الوالدية عند الشاعرة تيارا دافقا"^(٢)، كما أن الشاعرة كانت موفقة فى اختيار البحر وتركيزها على بعض الحروف دون غيرها وأظن أن ذلك لم يكن بدافع متعمد إلا أنه دليل على قدرتها الابداعية وتذوقها الفني، وهذا ما يؤكده البحث إن شاء الله.

وبما أن الشعر يقوم على الإيقاع إذ تُعد الموسيقى عنصراً مهماً فيه بوصفها "سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"^(٣) فلم تعد موسيقى الشعر:

(١) حسين جمعه، قصيدة الرثاء جذور وأطوار " دراسة تحليلية فى مراثى الجاهلية وصدر

الإسلام"، دار المنبر للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨م، ص١٨.

(٢) مى زيادة، عائشة تيمور، مؤسسة هنداوى عام ٢٠١١م، ص٤٣.

(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط٤، القاهرة، ١٩٧٢م،

" مجرد أصوات رنانة تروع الأذن بل أصبحت توقعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقى لتَهز أعماقه في هدوء ورفق" ^(١) فالإيقاع يساعد الشاعر في التعبير عن خلجات نفسه وشعوره، وما يسودها من معاناة وألم، فهو يُعد الطريقة المثلى لتصوير الاهتزازات النفسية لدى الذات الشاعرة، حيث إنه "وثيق الصلة بالجانب الانفعالي للإنسان" ^(٢) فكما أن للفن تعبيرات إيحائية تعبر عن المعاني غير الظاهرة، فكذلك الإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذه التعبيرات الإيحائية ؛ لأنه يعتبر لغة التواتر والإنفعال.

إن كلمة الإيقاع تُعنى في لسان العرب " من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها" ^(٣)، فالكلمة تدور في الأصل حول الجريان والتدفق فهي تعنى التواتر أى الحركة والسكون، أو القوة والضعف.. والإيقاع الصوتي يقوم على التأثير في حاسة السمع عند المتلقى مما يؤدي إلى معايشة التجربة مع النفس الشاعرة والتجاوب معها نفسياً وعاطفياً وشعورياً.

=

ص ٩٧. ينظر خلف حازر الخريشة، الصوت والنغم (دراسة لجهاز الصون وآلة العود) سلسلة منشورات عمادة البحث العلمى والدراسات العليا، جامعة اليرموك، ١٩٩٢م، ص ١١.

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط دار العودة ودار الثقافة ، ص ٦٦: ٦٧.

(٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٩٧. وينظر صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ٢٠١٦م ، ص ٢٧

(٣) ابن منظور، لسان العرب ، مج ٨، دار صادر ، بيروت، ١٩٩٨م، ص ٤٠٩.

المطلب الأول : الإيقاع الخارجي للقصيدة

إن الإيقاع الخارجي للقصيدة يمثل البناء الهيكلي لها، ويُعد الأداة المحركة لهذا الإيقاع ، كما يُعد العلامة الفاصلة بين الشعر والنثر، وهو الركيزة الأساسية في بناء أى قصيدة، وتتنوع صور الإيقاع الشعري منها: الوزن والقافية وهذا ما يسمى بالإيقاع الخارجي وهو من أهم سمات الفن الشعري، حيث إن: " للشعر الموزون إيقاعاً يطرب الفهم لصوابه" ^(١)

إيقاع الوزن:

الوزن " أعظم أركان حد الشعر، وأولها به خصوصية" ^(٢) ، فهو من مقومات الشعر، حيث يأتي الوزن منسجماً ونابغاً من عاطفة الشاعر وإحساسه الداخلي، كما يقوم الوزن على عدد من التفعيلات بنظام تنظيمي معين من خلاله يتكون ما يسمى بالبحر الشعري، فهو: " ليس صوتاً مفرداً، بل عدد صغير من الأصوات ينضم بعضها إلى بعض في نسق بعينه، واختلاف هذا النسق هو سبب اختلاف التفعيلات" ^(٣)

والقصيدة (بنتاه يا كبدي ولوعة مهجتي) نظمها الشاعرة على (بحر الكامل) الذي يتكون من (مَنْقَأَعْلَنْ) سباعي التفعيلة المكونة من: (سبب ثقيل // ثم سبب خفيف / ٥ ثم وتد مجموع // ٥) ست مرات ، ثلاث مرات في كل شطر من البيت.

هذا البحر الذي يتميز بأنه: بحر " صاف، ذو تفعيلة واحدة لا تتغير وهو

(١) ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد)، عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري - محمد زغول سلام، القاهرة . المكتبة التجارية، ١٩٥٦م، ص ١٥.

(٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢٠٠١م، ج ١، ص ١٤١.

(٣) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٨٣ : ٨٤ .

أقرب إلى الشده منه إلى الرقة، ويمتاز بجرس واضح يتولد من كثرة حركاته المتلاحقة التى تكاد تتحو به نحو الرتابة لولا كثرة ما يدخلها من إضمار، فيصير متفاعلاً إلى مستقلاً^(١) وقد اختلف العلماء فى تسميته كاملاً فقيل بسبب كثرة حركاته من ذلك قول ابن رشيق: "سماه الخليل كاملاً لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع فى غيره من الشعر"^(٢)، وقيل سمي بذلك لأنه أصلح البحور لكل أغراض الشعر فهو أتمها فى التعبيرات عن كافة الحالات الشعورية، ومن مميزات بحر الكامل بأنه ذات نبرة خطابية مرتفعة تناسب شجن النفس وفجيعتها؛ لذا كان أنسب فى اختيار الشاعرة للتعبير عن لوعتها ومصابها .

إن تفعيلة (الكامل) بانسياب حركاتها أشبه ما تكون بموسيقى تصويرية تبعث فى النفس الخوف، فهو بحر يناسب موضوعات الوحدة والاغتراب والحزن، فتفعلاته أشبه بدقات ساعة الحائط التى تدب فى القلب الفزع والحزن بعيداً عن الأهل والأقارب وخصوصاً بعد فلذة الكبد ومهجة القلب ابنتها. حيث إن توالى الحركات تميل إلى توالى الأنفاس إثر النبرة الخطابية العالية. إن قصيدة (بنتاه ياكبدي ولوعة مهجتي) تضم خمسين بيتاً مما يعنى مجموع التفعيلات (٣٠٠) تفعيلة من جنس (متفاعلاً) تتوزع فى جسد القصيدة باعتبار كل بيت يضم ست تفعيلات متوزعة ثلاثة فى الصدر وثلاثة فى العجز، وقد كانت صور تفعيلاته فى القصيدة على النحو الآتى:

(١) إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل فى علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط دار

الكتب العلمية، بيروت، ط ١٤١١هـ، ١٩٩١م، ص ١١٤.

(٢) ابن رشيق القيروانى، العمدة فى محاسن الشعر ونقده، ص ٢٢٠ .

❖ فقد جاءت (مَفَاعَلُنْ) صحيحة (سبب ثَقِيل ثم سبب خفيف ثم وتد

مجموع):

- على مدار القصيدة ككل وعلى حساب البيت الشعري فى القصيدة المكونة

من (٥٠ بيتًا) (٨٠ مرة/ ٣٠٠) أى بنسبة ٢٦,٦٧%

- أما على مستوى الحشو ما عدا العروض ذكرت (٥٠ مرة/ ٢٠٠) أى بنسبة

٢٥%

- أما فى العروض فقد ذكرت (٢٨ مرة/ ٥٠) أى بنسبة ٥٦% .

❖ أما (مَفَاعَلُنْ) المضمره التى تتحول إلى صورة (مَسْتَفْعَلُنْ).

- ذكرت فى القصيدة ككل (٧٤ مرة/ ٣٠٠) أى بنسبة ٢٤%

- وعلى مستوى الحشو (٤١ مرة / ٢٠٠) أى بنسبة ٢٠,٥%

- وفى العروض (١٨ مرة / ٥٠) أى بنسبة ٣٦%

- وفى الضرب (٣٠ مرة/ ٥٠) أى بنسبة ٣٠%

❖ أما صورة (مَفَاعَلُنْ) المقطوعة ولا تكون إلا فى الضرب وذكرت (مرة٥٠/

٥٠) أى بنسبة ١٠٠%، كما تجتمع معها الإضمار فتكون على صورة

(مَسْتَفْعَلُنْ) وذكرت (١٥ مرة/ ٥٠) أى بنسبة ٣٠% .

❖ كما جاءت فى القصيدة (مَفَاعَلُنْ) التى دخلها الوقص (حذف الثانى

المتحرك) :

- فى الحشو (٥ مرات/ ٢٠٠) بنسبة ٢,٥% .

- أما فى العروض فقد ذكرت (مرتين/ ٥٠) أى بنسبة ٤% .

والجداول الآتية توضح صور التفعيلات في القصيدة:

التفعيلة	العدد	النسبة	ملاحظات
مَثَقَا عَلَنَ	٣٠٠ / ٨٠	%٢٦	في البيت الشعري كله صحيحة
مَثَقَا عَلَنَ (مَسْتَقْعَلَنَ)	٣٠٠ / ٧٤	%٢٤ %٢٠ %٣٦ %٣٠	في البيت كله في الحشو فقط في العروض في الضرب
مَثَقَا عَلَنَ	٣٠٠ / ٦٥	%٢١,٦٧	في الضرب فقط
مَثَقَا عَلَنَ (مَسْتَقْعَلَنَ)	٣٠٠ / ١٥	%٥	في الضرب فقط

أما جدول العروض والضرب فقط فتفصيله كالآتي:

التفعيلة	العدد	النسبة	ملاحظات
مَثَقَا عَلَنَ	٥٠ / ٢٨	%٥٦	صحيحة في العروض
مَثَقَا عَلَنَ (مَسْتَقْعَلَنَ)	٥٠ / ١٨	%٣٦	مضمرة في العروض
مَثَقَا عَلَنَ	٥٠ / ٥٠	%١٠٠	مقطوعة
مَثَقَا عَلَنَ (مَسْتَقْعَلَنَ)	٥٠ / ١٥	%٣٠	مقطوعة مضمرة

فالقصيدة من بحر الكامل العروض صحيحة والضرب مقطوع ولزمت القطع الضرب؛ لأنه علة لازمة.

إن قبول التفعيلة للتغيرات يُعد مفتاحًا لتنوع الإيقاع، ودليلاً على الحالة النفسية للمبدعة، فمثلاً كثرة دخول زحاف (الإضمار) الذي يعنى : " تسكين

الثانى المتحرك"^(١) أدى إلى توالى السكون وخرق النظام الإيقاعي ومقاومة التكرار المنتظم مما يقضي على رتابة الحركات المتتالية وإثارة انتباه المتلقى ويقظته.

إن استخدام الشاعرة لهذا الزحاف فى أغلب أبياتها كان دليلاً على عدم ثبات حالتها النفسية وتعبيراً على دقاتها الشعورية فى الأبيات (١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣)

أَمَاه قَدْ كُلَّ الطَّبِيبَ وَفَاتَنِي مِمَّا أَوْمَلَ فِي الْحَيَاةِ نَصِيرَ
لَوْ جَاءَ عَرَاةً "الْيَمَامَةُ"^(٢) يَبْتَغِي بَرئى لِرِدِّ الطَّرْفِ وَهُوَ حَسِيرَ
يَا رَوْعَ رَوْحِي حَلَهَا نَزَعَ الضَّنَا عَمَّا قَلِيلَ وَرَقَهَا سَنَطِيرَ^(٣)

(١) محمد عبد المنعم خفاجى، موسيقى الشعر وأوزانه " دراسات فى الشعر العربي" ط١٩٩٨م، ص٤٩.

(٢) عراف اليمامة: رباح بن عجلة الذى قال فيه عروة:

جعلت لعراف اليمامة حكمه وعراف نجد إن هما شفياني

ينظر زكريا النوتى، محمد عبد الرحمن الظاهر، فى الأدب الجاهلى تاريخ وقضايا، د/ ، ص٦٢.

(٣) فى البحث المعنون (" قصيدة عائشة التيمورية فى رثاء ابنتها دراسة بلاغية نقدية" للباحثة منى محمد عيد مدرس البلاغة والنقد بكلية الدراسات الاسلامية والعربية بسوهاج ص٥٠٧)

حملت البيت بأنه من كلام الأم وهذا أبلغ - من وجهة نظرها - كأنه بمثابة جملة اعتراضية فتصبح المشاركة الوجدانية أعمق بين البنت وأمها، ولكنى أرى أن يحمل على أنه من كلام ابنتها سيكون أبلغ فى تسجيل المعاناة لدى الأم والبنت ، معاناة البنت فى وصفها لمرضها بأنه لم يكن فى جسدها فقط بل أصاب روحها وحل الألم مكان الروح ولكنها تحتسب وتصبر؛ لأن هذه الروح ستخرج وتطير إلى جنة الخلد، وسياق الأبيات بعدها يؤكد ذلك الصبر عندما تبدأ فى تخفيف وطأة المصيبة على قلب أمها فى عدة سياقات:

=

أَمَاهُ قَدْ عَزَّ اللَّقَا وَفِي غَدٍ سَتَرَيْنَ نَعْشَى كَالْعُرُوسِ يَسِيرُ
وَسَيَنْتَهِي الْمَسْعَى إِلَى اللَّحْدِ الَّذِي هُوَ مَنْزِلِي وَلَهُ الْجُمُوعُ تَصِيرُ
قَوْلِي لِرَبِّ اللَّحْدِ رَفَقًا بِابْنَتِي جَاءَتْ عُرُوسًا سَاقَهَا التَّقْدِيرُ

ففى هذه الأبيات التى تتسم بالنبرة الحوارية المليئة بالحزن والشجن، وتبين يأس الأم وابنتها من الطبيب وتمكن المرض من جسدها، ناسبها توالى السواكن فى التفعيلة؛ لأن السكون يعمل على قصر النفس، ودليل على انقطاع نفس البنت وأمها من الحزن فلا تستطيع أن تطيل فى الكلام .

إن التغير الذى يطرأ على التفعيلة ليس عبثيًا وإنما هدفه استعادة النظام بما ينسجم ويتلاءم مع خصوصية التجربة وقوانينها الداخلية، فالتفعيلة التى تكون (0 / 0) بحركاتها وسكانتها وبساطتها تكون ملائمة للسردية والقص والبنت على لسانها تحاكي أمها وتقص عليها ما سيحدث. فيتجلى كثافة حضور (الإضمار) خصوصًا فى الأبيات التى فيها حوار كما فى قول البنت لأُمها:

جَرَتْ مَصَائِبُ فَرَّقَتْنِي لَكَ بَعْدَ ذَا لَبَسَ السَّوَادَ وَنَفَذَ الْمَسْطُورُ
وَالْقَبْرِ صَارَ لِعُصْنِ قَدَى رَوْضَةٍ رِيحَانُهَا عِنْدَ الْمَزَارِ زُهُورُ

=

فقالَت (... هو منزلى وله الجموع تصير) فوصف البنت للحد بالمنزل الذى هو فى الغالب يطلق على المكان الأليف لصاحبه ومصدر السكينة والطمأنينة للإنسان فى حد ذاته تسليية لقلب أمها فلم تصفه بأنه موحش مظلم أو أى صفة من صفات الخوف، كما أكدت لها أن هذا الفراق والموت هو حقيقة على كل نفس وتكرر كل يوم ؛ لذا عبرت بالمضارعة التى تدل على الاستمرار فى قولها (تصير) ، وتستمر التسليية فى طلبها من أمها بأن تقول للمقبر بأن يكون رحيما بابنتها العروس التى من المفروض ألا تكون هنا ولكن هذا قضاء وقدّر كأنه إذعانا ورضا بالمكتوب ؛ لذا ختم البيت بلفظة التقدير .

فكان تقطيع البيتين كالتالي:

o//o/o/ o//o/ // o//o/o/ o//o/ // o//o/o/ o//o/o/
مستفعلن مستفعلن متفاعِلن مستفعلن متفاعِلن مستفعلن
o//o/// o//o/ o/ o//o/o/ o//o // o//o/// o//o/o/
مستفعلن متفاعِلن مفاعِلن مستفعلن مستفعلن متفاعِلن
كما ظهر في قولها:

انى ألفت الحزنَ حتّى إنَّني لو غابَ عني ساعني التأخير
o/o/o/ o//o/ o/ o//o/o/ o//o // o//o/// o//o/o/
مستفعلن متفاعِلن مفاعِلن مستفعلن مستفعلن متفاعِلن
حيث " كلما اشتد الانفعال، وتغيرت الحالة النفسية في المقطع الجديد بدأت
الآبيات بأكثر عدد من التعليلات المزاحفة" ^(١)، فالزحافات تكون بمثابة صدَى
لنفسية الشاعرة المتأرجحة بين الهدوء والاضطراب، وبين القلق والسكون من
ذلك (حذف الثاني المتحرك) الذي يسمى بـ (الوقص) في هذه الآبيات:
فَلِكُلِّ عَيْنٍ حَقٌّ مَدْرَارُ الدِّمَا وَلِكُلِّ قَلْبٍ لَوْعَةٌ وَثُبُورُ
o/o/ // o//o/ o/ o//o/// o//o/ o/ o//o/ | o//o///
متفاعِلن مفاعِلن مستفعلن متفاعِلن مستفعلن متفاعِلن
كذلك في قولها:

قَدْ كُنْتُ لَا أَرْضَى التَّبَاعُدَ بَرْهَةً كَيْفَ التَّصَبُّرِ وَالْبِعَادُ دُهُورٌ؟
o/o/// o//o/ / o//o/o/ o//o/ // o//o/o/ o//o/o/

(١) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتّاب، دمشق، ط٢٠٠١م، ص٣٤.

مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مفاعلن متفاعل

إن هذا التغيير يحد من سرعة (الكامل) وجريانه، ويكبح جماح هذا البحر المعروف بسرعته مما يهدف إلى استيقاف المتلقى لمسيرة تجربة الشاعرة المفعممة بالأسى والحزن والفجيرة، والإنصات لما تحاول الشاعرة بثه من ألم الفقد والحزن والضياح التي تحيط بها، مما يجعل المتلقى كأنه يعيش التجربة بتمهل وروية، ففي البيت كأنها تؤكد للمتلقى على أن ما تبثه من معاناة وفجع وشجن خلال أبياتها قليل؛ لأنها كانت لا تطيق أن تبعد عن بنتها لحظة من الزمن (برهة) فكيف تطيق هذا البعد الطويل (دهور)؟!

كما أحدثت الشاعرة بعض التناغم في البحر عن طريق التناوب بين تفعلتى (مستفعلن - متفاعلن) ويظهر هذا من خلال المقابلة في الحيز المكاني الذي تشغله هاتين التفعلتين

فمثلا تكون (مستفعلن) في بداية الشطر ونهايته كما في البيت (١٢) عندما قالت:

جاءَ الطَّبِيبُ ضَحَى وَبَشَرَ بِالشِّفَا إِنَّ الطَّبِيبَ بِطَبِّهِ مَغْرُور
جاءلطيبي/ بضحى وبش/ شريلشفا إنلطيبي/ بيبطبه/ مغرور
o//o/o/ o//o/o/ o//o/ || o//o/o/ o//o/o/ o/o/o/
مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعل

وبعدها في البيت التالى كانت الصورة:

(متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن)

عندما قالت:

وَصَفَ التَّجَرُّعَ وَهُوَ يَزْعُمُ إِنَّهُ بِالْبِرِّءِ مِنْ كُلِّ السِّقَامِ بِشِيرِ
وصفلتجر/ رع وهويز/ عم إنه بابرء من/ كلسقا / مبشير
o//o/// o//o/// o//o/ || o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن مستفعلِن مستفعلِن مستفعلِن

واستمر هذا التناوب في حوار الطبيب ودخول التسكين على تفعيللة (متفاعِلن) وهذا يدل على سرعة الانفعال وانحباس نفس الذات الشاعرة.

إيقاع القافية:

تلعب القافية دورا بارزاً في إثراء الإيقاع الصوتي في القصيدة حيث لها وظيفة إيقاعية تتكون من خلال تكرار عنصر صوتي معين يعمل على استدعاء متشابهات من بيت إلى آخر ، فهي ليست فقط ..خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر، وإنما بمثابة همزة الوصل بين البيتين" (١) فالقافية : " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية" (٢)

كما تُعد القافية قرار البيت، وعندها يصل اهتزاز اللحن إلى غايته إذ يتم إيقاعه، والقصيدة التي معنا من القوافي الذلل القوافي ذات الحروف المهجور (كالراء والباء واللام) التي يتذبذب عندها الأوتار الصوتية حال النطق بها، وهذا مناسب لاستراتيجية القافية التي تمثل "قمة الإرتفاع الصوتي في البيت الشعري" (٣) حيث إن الحروف المجهورة حروف مسموعة وتتميز بالوضوح السمعي .

إن القافية التي أعينها في هذا البحث كما حددها الخليل : " من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن) ففي القصيدة تتكون

(١) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م، ص٤٦.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، ، ص١٥٩.

(٣) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب ، ص٤٦، ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١٩٥٨م، ص٢٨١.

من (٥/٥) فهي قافية متواترة حيث تتوسط الحركة بين ساكن .
كما أن اختيار الشاعرة لحرف (راء) روى موفق؛ لأنه مناسب للحنن والغربة التي تشعر بها أمها في فقد ابنتها وحننها عليها أثناء مرضها، فالراء " حرف لثوي يتم حدوثه باندفاع الهواء حتى موضع اللسان فوق اللثة باتجاه الحنك ويتردد عدة مرات" ^(١) أى أن لهذا الحرف ميزة موسيقية خاصة في كونه يتردد عدة مرات قبل أن يسمع مما يسهم في تعميق الفكرة، لذا تكرر يحدث تكتيلاً في الجرس، واتساعاً في المعنى حيث يعمل على نقل المتلقى إلى جو المنظر الموصوف فيتعاطف مع الذات الشاعرة في بث شكواها وعجزها عن تخفيف مرض ابنتها.

وجاء حرف الروى مطلق بحركة الضم التي تدل على " القبح والحنن والقوة والكبر" ^(٢) فالحنن في أنها ستفقد ابنتها، والقبح في وصفها لقبح العالم حولها والعيش بعد ابنتها فقالت مثلاً :

لا توص ثكلى قد أذابَ وتينها حُزن عليك وحسرة وزفير

وقولها :

انى ألفت الحُزنَ حتّى إننى لو غاب عني ساعني التأخير

كما أحدثت الشاعرة تنوعاً في القافية من عدة أمور:

- أن الغالب في القافية أنها جاءت جزء من كلمة ولكن ظهر التنويع في أنها أتت أحياناً كلمة مستقلة كما ظهر في البيت :

(١) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط١٩٩٨م، ص ٨٢ .

(٢) عبد المجيد بنجلال، الإيقاع والدلالة في الخطاب الشعري تنظير وتطبيق، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية ، عدد (٣٣)، ٢٠٠٧م، ص ٣٤٠

أَبْكَيْكَ حَتَّى تَلْتَقِي فِي جَنَّةٍ بَرِيَا ضُ خُلْدَ زَيْنْتُهَا الْحُورِ

- كما نوعت الشاعرة في القافية في استخدام الصوائت (الحركات) قبل حرف الروى المضموم ، حيث إن هذا التنوع جعل القارئ يحس بشيء من التنعيم فالغالب قبل الروى المضموم يأتي حركة الضمة التي تدل على " الضيق، القلة، التمكن، القوة، الشدة، لهذه الصفات علاقة بهذه الحركة، فإن ضم الشفتين لاجراجها يتطلب تقليص المساحة في مخرج الهواء الأخير، وهذا يتطلب الشدة عليها لإحداث ذلك"^(١)، وصفات هذه الحركة ناسبت عاطفة الشاعرة التي تمكن منها الحزن، وأحست بالضيق والقلة في التمتع بنعيم الحياة بسبب فقد ابنتها، وأوحت بالثبات على حزنها، وأن أحرانها ثابتة قائمة، وكذلك ذرف الدموع لم ينقطع حيث قالت:

وَأَرَأَيْتَ بَعَيْنَ حَرَمَتْ طَيْبَ الْكَرَى تَشْكُو السُّهَادَ وَفِي الْجُفُونِ فُتُورِ

وأحيانا تتناوب الشاعرة بين صائت (الكسرة) في الحرف قبل الروى وبين صائت (الضمة) لتبين تطور حالها وانكسارها فتقول:

لَوُبْتُ حَزَنِي فِي الْوَرَى لَمْ يُلْتَفِتْ لِمُصَابٍ "قيس" وَالْمُصَابُ كَثِيرِ
طَافَتْ بِشَهْرِ الصَّوْمِ كَاسَاتِ سِحْرًا وَأَكْوَابُ الدُّمُوعِ تَدُورِ
فَتَنَاوَلَتْ مِنْهَا ابْنَتِي فَتَغَيَّرَتْ وَجَنَاتُ خَدِّ شَانِهَا التَّغْيِيرِ
فَذَوَتْ أَزَاهِيرُ الْحَيَاةِ بِرَوْضِهَا وَانْقَدَّ مِنْهَا مَائِسٌ وَنَضِيرِ
لَبَسَتْ ثِيَابَ السَّقَمِ فِي صَغَرٍ وَقَدْ ذَاقَتْ شَرَابَ الْمَوْتِ وَهُوَ مَرِيرِ
جَاءَ الطَّبِيبُ ضَحَى وَبَشَرَ بِالشِّفَا إِنَّ الطَّبِيبَ بِطَبِّهِ مَغْرُورِ

(١) ليلي السبعان، الصوت والإيقاع في شعر الخنساء، ص ١٧٠.

فى هذه الأبيات جاء حضور بارز لصائت (الكسرة) التى توحى بالإنكسار وإظهار الضعف عند الشاعرة حين تخبرنا بما حل بابنتها فلذة كبدها، فجاءت الكسرة فى الجانب السلبي الذى يدل على الانكسار والضياع، ومناسبة لحرف الياء بما يحمله من امكانيات التعبير عن خبايا النفس الداخلية الذى يؤكد عمق المعاناة فى نفس الشاعرة، فالياء: " حرف لين جوفى، يوحى بصورة بصرية، وهو مناسب لغرض الرثاء، والحالة الحزينة النفسية الموحية باليأس والإرهاق، فكأنه يصعد من حفرة بشيء من المشقة والجهد" (١)

كما أن الشاعرة فى هذه الأبيات تصف حال ابنتها ومرضها، وكيف كانت حالة ابنتها قبل مرضها؟ وأنها كانت مصدرًا للسعادة والزهو، ثم عندما دخل المرض جسدها كيف أصبحت؟ فكأن الشاعرة وقعت فى حفرة عميقة بالحزن تصف فيها حال ابنتها المريضة.

- كما يحدث تنوع فى استخدام (صوت الألف) فى متن الأبيات بحيث يعطى صفة العلو لا الخفض وظهر ذلك فى الأبيات التى تتحدث فيها عن حبها لابنتها ومنزلتها عندها ففى مثلاً قولها:

لا توص ثكلى قد أذاب وتينها حزن عليك وحسرة وزفير

فى لفظة (وتينها) وفى رواية (فؤادها) حيث إن صوت الألف رفع نغمة اللفظ فوق العادى، فاليبت مسيطر عليه الانخفاض والانكسار حتى أن الحرف الذى قبل الروى جاء مكسوراً موحياً بضعف ذات الشاعرة وهيمنة الحزن عليها، أما لفظة (وتينها) أعطت شموخ وعلو من جانبيين:

- إخراج زفير النفس وما ينكت من آهات وحزن مكلوم وهذا ما أفاده (حرف الهاء) " الذى يتسم بخفوت صوته وضعفه حيث يغلب عليه طابع

(١) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ٩٨ : ٩٩.

الضعف والرقّة والوهن" ^(١) فالإنسان المنفعل الذى يدخل فى حالة يأس أو بؤس أو حزن أو ضياع تنقبض معها نفسه، وينعكس ذلك على جملته العصبية بما فى ذلك نفسه ، وهذا ما تعانيه الشاعرة الأم، بما تحمله من اضطرابات نفسية بسبب فقد ابنتها فناسب التعبير بحرف الهاء" الذى باهنزاته العميقة فى باطن الحلق يوحى بالاضطرابات النفسية" ^(٢)

- والجانب الآخر فى إطلاق هذا الزفير إلى أعلى بصوت صارخ دون حبسه كأنه انفجار من ذات الشاعرة وهو ما أفاده حرف (الألف) الذى يدل على الامتداد.

المطلب الثاني: تقنيات الإيقاع الداخلي للقصيدة:

إذا كان الحديث عن الموسيقى الداخلية فى القصيدة يتطلب منى أن أتعامل مع النص مجزء على الرغم من أنه من ذات فاعلة واحدة، وقيل فى غرض واحد، ويدافع معين إلا أن هذا التجزء لتوضيح الصورة ولا يتنافى مع وحدة القصيدة.

وكانت صور تقنيات الإيقاع الداخلي فى القصيدة على النحو التالى:

- استبطان الإيقاع الصوتي (الحروف الصوامت والصوائت)
- الإيقاع اللفظي المتمثل فى ظاهرة (التكرار بأنواعها)
- الإيقاع التركيبي (الأسلوبي) دراسة المحسنات اللفظية من (جناس وتصريع) ..

(١) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص ١٩١.

(٢) السابق، ص ١٩٢.

● استبطان^(١) الحروف الصوامت (الصحيحة) والصوائت (حروف اللين):

من مظاهر هذا الإيقاع الداخلي وأول ما يلفت نظر المتلقي هو التركيز على حروف بعينها داخل النص الشعري، ولسهولة ذلك سأقسم القصيدة لعدة أفكار لنرى تركيز الشاعرة على حرف معين؛ لتشكّل منه بؤرة مركزية تخدم فكرتها، وتؤثر في المتلقى حيث إن هذا التأثير: " لا يتأتى إلا من التركيب الصوتي الذي يثير بعضه بعضاً على نسب معلومة، ترجع إلى درجات الصوت ومخارجه وأبعاده" (٢)

فالقصيدّة تنقسم إلى عدة أفكار:

الآبيات: (١. ٧) وصف هول الفجيعة وحالة الحزن والجزع للشاعرة، وما ألم بها بعد وفاة ابنتها

إِنْ سَالَ مِنْ غَرْبِ الْغُيُونِ بُحُورٌ	فَالدَّهْرُ بَاغٌ وَالزَّمَانُ غَدُورٌ
فَلِكُلِّ عَيْنٍ حَقٌّ مَدْرَارُ الدِّمَا	وَلِكُلِّ قَلْبٍ لَوْعَةٌ وَثُبُورٌ
سَتَرَ السَّنَا وَتَحَجَّبَتْ شَمْسُ الضُّحَى	وَتَغَيَّبَتْ بَعْدَ الشُّرُوقِ بَدُورٌ
وَمَضَى الَّذِي أَهْوَى وَجَرَعَنِي الْإِسَى	وَعَدَّتْ بِقَلْبِي جَذْوَةً وَسَعِيرٌ
يَا لَيْتَهُ لِمَا نَوَى عَهْدَ النَّوَى	وَأَفَى الْغُيُونِ مِنَ الظَّلَامِ نَذِيرٌ
نَاهِيكَ مَا فَعَلْتَ بِمَاءِ حَشَاشَتِي	نَارَ لَهَا بَيْنَ الضُّلُوعِ زَفِيرٌ

(١) الاستبطان هو انعكاس الشعور على الشعور، فاستحياء معاني الحروف من أصواتها إنما يتم عن طريق الاستبطان، وذلك بانعكاس شعورنا على المشاعر والأحاسيس التي تثيرها أصوات الحروف في نفوسنا. ينظر حسن عباس خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص ٣٨.

(٢) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الفصل الثاني "إعجاز القرآن للرافعي" مكتبة لبنان ناشرون، ط ٥، ٢٠١٨م، ص ٩٢ .

لَوُبُّ حَزَنِي فِي الْوَرَى لَمْ يُلْتَفِتْ لِمُصَابٍ "قَيْسٍ" وَالْمُصَابُ كَثِيرٌ

بدأت الشاعرة قصيدتها ببيان هول الفاجعة على نفسها، وكأنها تحاور المستمعين، وتصف ما ألم بها من فزع وحزن على مصاب ابنيتها، وتبدأ بحقيقة لا مرأى فيها على الرغم من بداية البيت بأن التي تدل على الشرط، بإيقاع الشرطية يعمل على حركة إيقاعية في جملتين فعل الشرط وجوابه، حيث إيقاع حركة سيلان الدموع بحور قد عُزِزَ بإيقاع الثبات في جملة الشرط التي تبين سخطها وحزنها، فنقول: إن كانت الدموع تسيل من العين، وسيلان الدموع أى نزولها بشدة وانصبابها ليس في كل وقت ولكن في وقت المصائب، وتؤكد أن لكل عين حق لها الدموع، كما أن لكل قلب ممكن أن يفجع بفاجعة، وتبين أسباب دموعها وفاجعتها في فقد ابنيتها، وتصف حالها حتى تتطرق إلى وصف مكانها بأن غياب ابنيتها حل الظلام وتحجبت الشمس فكأن نهارها أصبح ليلاً، بل تصف قلبها الذي أصبح كأنه يحترق وجذوة من نار لا تطفأ؛ لشدة حزنها على ابنيتها ونقول: لو حزنى بث وانتشر في الحياة لكان أكبر من مصاب (قيس) الذي كان يرى في البكاء تنفس عن الحزن والكآبة الذي وصف دموعه المترققة من عينه من شدة شوقه وحرارته فتغرق عينه فلا يستطيع أن يرى فتحجب عنه الرؤية - هذا المصاب قليل - بالنسبة لمصاب (عائشة) التي فقدت فلذة كبدها، فبوصفها تؤكد على ما بدأت به من ليس لأحد أن ينكر عليها دموعها التي تسيل فالمصاب جلل!

في هذه الفكرة تغلب عليها حرف (النون) الذي تكرر فيما يقرب من (١٣ مرة) وهو حرف جهورى قوى ينحبس معه النفس فصدى هذا الصوت في وجداننا مناسب للأنين واللوعة حيث إن كتمان الحزن وهيمنته على الذات الشاعرة شكلت منه بؤرة مركزية بنث من خلالها فجيعتها وحزنها. كما ناسب حرف النون الجهورى أول الفجيرة والصدمة.

يليه حرف (السين) الذى تكرر على ما يقرب من (٥مرات) ، ثم
(حرف الشين) الذى تكرر على ما يقرب من (٤ مرات) على الرغم من
صفتها المهموسة التى يجرى معها النفس عند النطق بهما وضعف الاعتماد
عليهما، فهما حرفان يخرجان من اللسان وطرفه أو وسطه، وفى هذا إشارة على
أنه من شدة حزنهما لم يكن لديها القدرة على الكلام ونطقه؛ لذا كان مناسب
الاعتماد على تكرار هذين الحرفين وسط الفجعة، حيث استقرت فى نفسها
وضبط هولها على قلبها، وهو ما أكده ابن جنى بقوله: " تصاقب الألفاظ
لتصاقب المعانى .. " ^(١). فالعربى بعد أن يختار الحروف التى تتوافق أصواتها
مع الحدث الذى يريد التعبير عنه، يقوم بترتيبها فى اللفظة على أساس أن يقدم
الحرف الذى يضاهى (يمثل) أول الحدث، ويضع فى وسطها ما يضاهى
وسطه، ويؤخر ما يضاهى نهايته.. ^(٢)

فالسین حرف يناسب الطبيعة الأنثوية ويصف حبس مشاعرها ومجرد
الاكتفاء بهمسها، فرخوة الحرف عند النطق به يحدث احتكاكا من ضيق
مخرجها، وهذا يدل على ضيق نفسها، وتمكن الفجع منها إلا أنها مسيطرة على
نفسها فيظهر ذلك حتى فى اختيارها لطبيعة حروفها المهموسة.

أما حروف الصوائت فى هذه الأبيات: **فيأتى فى المرتبة الأولى حرف
(الألف) الذى تكرر فيما يقرب من (١٥ مرة)** فهو من الحروف الجوفية التى
توحى بالامتداد فى الزمان والمكان فكأنها تؤكد على امتداد الحزن لديها فى
زمانها ومكانها وهو ما سيطر على الفكرة حيث وصفت حالها ووصفت الزمان
والمكان حولها.

(١) أبى الفتح عثمان بن جنى، الخصائص، ج٢، تحقيق محمد على النجار، دار الكتب

المصرية "القسم الأدبي"، ص ١٤٥

(٢) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ٣٧.

ومن (٨. ١١) وصف مرض ابنتها:

طَافَتْ بِشَهْرِ الصَّوْمِ كَاسَاتِ الرَّدَى سِحْرًا وَأَكْوَابُ الدُّمُوعِ تَدُورُ
فَتَنَاوَلَتْ مِنْهَا ابْنَتِي فَتَغَيَّرَتْ وَجَنَاتُ خَدِّ شَانِهَا التَّغْيِيرُ
فَذَوَتْ أَزَاهِيرَ الْحَيَاةِ بِرُوضِهَا وَانْقَدَّ مِنْهَا مَائِسٌ وَنَضِيرُ
لَبِسَتْ ثِيَابَ السَّقَمِ فِي صَغَرٍ وَقَدْ ذَاقَتْ شَرَابَ الْمَوْتِ وَهُوَ مَرِيرُ

تتحدث الشاعرة عن تحقق الموت بابنتها، وتصف أن الموت أتى لها في شهر رمضان، لقد جاء هذا الموت وكان في وقت السحر الذي من المفترض أن يكون وقتا للراحة والنوم، ولكن كان بالنسبة لى وقتا للهلاك لا ينسى لقد كان الموت يطوف حول ابنتي ودموعي فى عيني تدور على وجهى كما تدور الأكواب الممتلئة، هذه الكاسات تناولت منها ابنتى فبمجرد أن تناولت بعضا منها ظهر عليها أمارات وشحوب الموت التى أول ما ظهرت على مظهر حسنهما خدما حتى الأماكن حولى نالت من شحوبها وذبلت أزهارها، فالشاعرة جعلت الطبيعة حولها مشاركة معها فى أحزانها.

ابنتي الصغيرة التى كانت مصدر سعادتي وأكثر الناس تعلقاً بي وهى لبست ثياب المرض فى صغرها، فالمرض غطى كل جسدها كما يغطى الثياب الجسد ، وذاقته من كأس الموت المرير،

أظهر صوت (التاء) الذى تكرر ما يقرب من (١٣ مرة) صدى الإنفعال النفسى لدى الشاعرة فهو "صوت مهموس انفجاري شديد يدل على الشدة والغلظة والقساوة والقوة، فكأن صوته يسمع من قرع الكف بالإصبع قرعاً بقوة" (١) فالموت الذى طاف بابنتها قرع على قلبها قرعاً قوياً، كما كان هذا الحرف أنسب لبيان الحالة النفسية للشاعرة التى وصلت إلى مرحلة الانفجار التى

(١) حسن عباس، حروف اللغة العربية ومعانيها، ، ص٥٧: ٥٨.

أعجزها حتى عن النطق بالكلام، والأفعال والأسماء كذلك اتسمت بالحركة " الطواف ، التناول، تدور. ولبست"

كما رافقه صوت (الباء) فى المرتبة الثانية فقد تكرر ما يقرب من (١١ مرة) ليوحى بحالة الانكسار والضعف للشاعرة، فهذا الحرف ينحبس معه الهواء عند النطق به فكأن الحزن أعجزها عن الكلام.

ومن (١٢ . ١٦) حوار ابنتها مع الطبيب

جاءَ الطَّبِيبُ ضَحَى وَبَشَرَ بِالشِّفَا	إِنَّ الطَّبِيبَ بِطِبِّهِ مَغْرُور
وَصَفَ التَّجَرُّعَ وَهُوَ يَزْعُمُ إِنَّهُ	بِالْبِرِّ مِنْ كُلِّ السِّقَامِ بَشِير
فَتَنَفَّسَتْ لِلْحُزَنِ قَائِلَةً لَهُ	عَجَلْ بِبِرِّي حَيْثُ أَنْتَ خَبِير
وَارْحَمْ شَبَابِي إِنْ وَالِدَتِي غَدَتْ	تُكَلِّى يَثِيرُ لَهَا الْجَوَى وَتَشِير
وَأَرَأْفَ بَعِينَ حَرَمْتَ طِيبَ الْكَرَى	تَشْكُو السُّهَادَ وَفِي الْجُفُونِ فُتُور

فى هذه الفكرة يسيطر روح الشفقة من البنت على أمها التى رأتها تتألم بسبب حزنها عليها، كما يظهر روح الأمل عند البنت فى حوارها مع الطبيب التى وصفته بأنه جاء فى وقت الضحى - الذى يوحى بالإشراق والتفاؤل - وبشرها بالشفاء ووصف لها الدواء وهو يزعم أنه قادر على الشفاء، ثم تطلب منه أن يرحم شبابها ليس من أجلها ولكن من أجل أمها التى أصبح حالها بين الأمل الضعيف فى شفاء ابنتها وبين البعد الذى يشير إليه حالتها وهو فقدانها ، وتستكمل البيت شفقتها على أمها فتطلب من الطبيب وتوصيه بأن يرأف بأمها التى حُرمت النوم وأصبحت تشكو السهر والسهاد وأصابها العى والرمد.

فى هذه الابيات تكرر حرف (الباء) ما يقرب من (١٥ مرة) وكان له إيحائه الدال على ظهور المرض وعلاماته على البنت، وانبثاق الحزن والعى على الأم ، فجاء بجهوره مناسباً للوم والعتاب الذى كشف عن عجز الطبيب فالباء " أصلح ما يكون لتمثيل الأحداث التى تتطوى معانيها على الانبثاق

والظهور والسيلان" (١)

يليه حرف (الياء) الذي تكرر ما يقرب من (١٣ مرة) فمن خلاله جُسد صورة الإرهاق النفسي على قلب كل من البنت والأم، كما جسد الصورة البصرية خصوصا في هيئة الأم وعيونها فأعطى صورة لليأس والحزن كأنهما في حفرة عميقة من الحزن والضعف .

ومن (١٧ . ٢٤) حوار البنت مع أمها ومحاولة تصبرها ووصف حالتها بعد دفنها في القبر

لِما رَأَتْ يَأْسَ الطَّيِّبِ وَعَجْزِهِ	قَالَتْ وَدَمَعَ الْمُقَلَّتَيْنِ غَزِيرِ
أَمَاهُ قَدْ كَلَّ الطَّيِّبُ وَفَاتَنِي	مِمَّا أَوْمَلَ فِي الْحَيَاةِ نَصِيرِ
لَوْ جَاءَ عَرَاةً "الْيَمَامَةُ" يَبْتَغِي	بِرئى لِرَدِّ الطَّرْفِ وَهُوَ حَسِيرِ
يَا رَوْعَ رَوْحِي حُلْهَا نَزْعَ الضَّنَا	عَمَّا قَلِيلَ وَرَقْهَا سَتَظِيرِ
أَمَاهُ قَدْ عَزَّ اللَّقَا وَفِي غَدٍ	سَتَرَيْنَ نَعْشِي كَالْعُرُوسِ يَسِيرِ
وَسَيَنْتَهِي الْمَسْعَى إِلَى اللَّحْدِ الَّذِي	هُوَ مَنْزِلِي وَلَهُ الْجُمُوعُ تَصِيرِ
قَوْلِي لِرَبِّ اللَّحْدِ رَفَقًا بِابْنَتِي	جَاءَتْ عُرُوسًا سَاقَهَا التَّقْدِيرِ
وَتَجْلِدِي بِإِزَاءَ لَحْدِي بُرْهَةً	فَتَرَاكَ رُوحَ رَاعِيهَا الْمَقْدُورِ

بدأ الحوار بما انتهى إليه الطبيب وتيقنت الأم أن الموت حتمًا سيكون، وهذا الحوار هو الذى رسم حدث الموت رسمًا دقيقًا وشكل معظم معاناة الأم ، كما رصد أشجى مشاعر الحزن والشجن واستمراره عند الأم.

فعندما يأسست البنت من الطبيب وكشفت عجزه، انتقلت بالحوار إلى أمها وفى عينيها دمع غزير فقالت لها: أماه بالنداء القريب كأنها تتنادى بقلبها قبل لسانها لا تنظري إلى هذا الطبيب العاجز، ولكن انظري إلى ما سيكون وهو

(١) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ١٠١.

موتي لا محالة حتى لو طُلب شفائي عند العرافين لم يستطيعوا، فارض بالنهاية واسلمى إلى الموت.

ثم تنتقل الأم بأسلوب النداء الذى بنيت منه جملة مركزية ثابتة، وكونت منه نمطاً؛ لبيان معاناتها فانطلقت تعبر عما فى أعماقها من حزن وألم؛ لتبدأ موقفاً جديداً يعكس بعضاً من الملامح النفسية لديها التى تسعى جاهدة للتأكيد عليها، حيث تخاطب الأم مصابها الجلل الذى جعل الألم يسرى فى روحها بدل من جسدها؛ لأن ابنتها ستطير كحمامة السلام، وأن الفراق واقع واقع.

كما ظهر فى نداء البنت لـ (أماه قد عز اللقا) نوعاً من الاضطراب والقلق والمعاناة كأنها تريد أن توظف مراكز الاستيعاب لدى أمها لكى تتقل لها أسوء خبر وهو أن موتها حتما سيكون وسيسير نعشها، ولكن ليس نعش عروس تذهب إلى حياتها وبيتها ولكن ستذهب إلى التراب واللحد الذى هو مصير كل كائن حى فاطمئنى .

كما تتكأ الشاعرة على أسلوب الأمر الموحى بالرجاء بأن يترفق المقبر بابنتها العروس التى كان من المفترض أن تكون فى بيتها تبني حياتها وتغمرها السعادة ولكن قدر الله نافذ، ثم تختتم الفكرة بوصية ابنتها لها أن تتجلد وتقف أمام قبرها صابرة لكى تراها روحها، ومن شفقة البنت على أمها بأنها لا تطلب منها الانتظار طويلاً بل لحظة من الزمن لتراها روحها التى حكم عليها القدر .

تكرر حرفى (الميم ، والذال) ما يقرب من (١٢ مرة) فالميم الذى ينطبق معه الشفتين وينحبس معه الهواء مناسب لحالة اليأس المسيطرة على الأم والبنت، ومعبر عن المشاعر الحزينة التى آثرت الشاعرة البوح بها.

كما مناسب استخدام صوت (الذال) الموحى بالظلام وألوان السواد حيث تمكن اليأس وتحتم الموت وفقد البنت كل هذا جعل عالمها ملئ بالظلام والسواد

فالدال" أصلح الحروف للتعبير عن الظلام والسواد دون كناية أو تورية" (١)
ومن (٢٥ . ٣٣) ذكريات البنت لأمها وذكر أحلامها وجهاز عرسها ووصيتها
لأمها ما تفعله لها عندما توضع في القبر
أماه قَدْ سَلَفَتْ لَنَا أُمْنِيَّةَ يا حُسْنَهَا لَوْ سَأَقَهَا التَّيْسِيرَ
كَانَتْ كَأَحْلَامٍ مَضَتْ وَتَخَلَّفَتْ مُذْ بَانَ يَوْمَ الْبَيْنِ وَهُوَ عَسِيرَ
عُودِي إِلَى رُبْعٍ خَلَا وَمَآثِرَ قَدْ خُلِفَتْ عَنِّي لَهَا تَأَثِيرَ
صُونِي جِهَازَ الْعُرْسِ تَذْكَارًا فُلَى قَدْ كَانَ مِنْهُ إِلَى الزَّفَافِ سُورَ
جَرَتْ مَصَائِبُ فَرَّقَتْنِي لَكَ بَعْدَ ذَا لَبَسَ السَّوَادَ وَنَفَذَ الْمَسْطُورَ
وَالْقَبْرِ صَارَ لِعُصْنِ قَدَى رَوْضَةٍ رِيحَانُهَا عِنْدَ الْمَزَارِ زُهورَ
أماه لَا تَتَسَى بِحَقِّ بَنَوْتِي قَبْرِي لَيْلًا يَحْزَنُ الْمَقْبُورَ
وَرَجَاءَ عَفْوٍ أَوْ تِلَاوَةِ مُنْزَلِ فَسَوَاكِ مِنْ لِي بِالْحَنِينِ يَزُورَ
فَلَعَلَّمَا أَحْظَى بِرَحْمَةِ خَالِقِ هُوَ رَاحِمٌ بَرٌّ بَنَا وَغُفُورَ

في هذه الفكرة يظهر حوار البنت مع أمها وتذكر حالها وأمنياتها التي كانت من المفترض أن تتحقق لولا قدر الله ، وتشرع البنت في حديث أمها عن جهاز عروسها بأن تصونه وتستعيد معها الذكريات وإن كان هذا أشد وجعًا وحزنًا على الأم حيث يجعلها كأنها تهمس في جوف نفسها من الحزن، فناسب هذه الحالة تكرار صوت (السين) على ما يقرب من (١٣ مرة) ذلك الصوت المناسب للطبيعة الأنثوية بصفته المهموسة ورخاوته التي يكتفى معها بحس المشاعر الدفينة ومجرد الاكتفاء بهمسها، فجسم الموقف أصدق تجسيم، وناسب

(١) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ، ص ٦٩.

معه ذكر الأيام الخوالى.

يليه صوت (الفاء) الذى تكرر ما يقرب من (١١ مرة) من صفاته النفخ والتنفس والبوح كأنها وهى تتذكر تخرج آآهات منها فى تسارع نغمي كأنه صرخة مدوية من قلبها قبل لسانها، فالفاء "صامت مهموس احتكاكي يأخذ صفة النفخ حيث يشكل القيمة التعبيرية للفاء وهى دلالة البوح والتنفيس والزفير"^(١)

ومن (٣٤ . ٤٦) رد الأم على بنتها وتصف حالتها وما تعانيه بعد فراقها.

فَأَجْبِيْتُهَا وَالْدَمْعُ يَحْبِسُ مَنْطِقِي	والدهر من بعد الجوار يجور
بَنْتَاهُ يَا كَبْدِي وَلَوْعَةٌ مُهْجَتِي	قَدْ زَالَ صَفْوُ شَانِهِ التَّكْدِيرِ
قَسَمًا بِغَضِ نَوَاطِرٍ وَتَلَهْفِي	مُذْ غَابَ إِنْسَانٌ وَفَارِقَ نَوْرُ
لَا تَوْصُ ثُكْلِي قَدْ أَذَابَ وَتَيْئَهَا	حُزْنٌ عَلَيْكَ وَحَسْرَةٌ وَزَفِيرُ
وَبِقُبْلَاتِي ثَغْرًا تَقْضِي نَحْبَهُ	فَحَرَمْتَ طِيبَ شَذَاهُ وَهُوَ عَطِيرُ
وَاللَّهِ لَا أَسْلُو التَّلَاوَةَ وَالِدَعَا	مَا عَرَّدَتْ فَوْقَ الْغُصُونِ طُيُورُ
كَلَّا وَلَا أَنْسَى زَفِيرَ تَوْجَعِي	وَالْقَدِّ مِنْكَ لَدَى الثَّرَى مَدْثُورُ
إِنِّي أَلْفَتِ الْحُزْنَ حَتَّى إِنَّنِّي	لَوْ غَابَ عَنِّي سَاعَنِي التَّأْخِيرُ
قَدْ كُنْتُ لَا أَرْضَى التَّبَاعُدَ بَرْهَةً	كَيْفَ التَّصَبُّرُ وَالْبِعَادُ دُهُورُ؟
أَبْكِيكَ حَتَّى نَلْتَقِي فِي جَنَّةِ	بَرِيَاضِ خُلْدٍ زَيْنَتْهَا الْحُورُ
إِنْ قِيلَ "عَائِشَةُ" أَقُولُ لَقَدْ فَنِي	عَيْشِي وَصَبْرِي وَالْإِلَهَ خَبِيرُ

(١) عبد المقصود محمد الخولى، الصوت والإيقاع فى شعر ليلى الأخيلىة، عالم الفكر

(١٧٣) يناير - مارس ٢٠١٨م، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ص ٢١٥.

وَلَهَى عَلَى "تَوْحِيدَةِ" الْحُسْنِ الَّتِي قَدْ غَابَ بَدْرُ جَمَالِهَا الْمَسْتُورِ
قَلْبِي وَجَفَنِي وَاللِّسَانُ وَخَالِقِي رَاضٍ وَبِأَكْ شَاكِرٍ وَغَفُورٍ

فى هذه الفكرة تجيب الأم بعد وصية ابنتها لها بأن تصون جهاز عرسها وألا تنساها، فأجابتها بالدموع قبل الكلام؛ لأن الحزن حبس كلامها، وتناديها بأفضل الألقاب لها بأنها كبدها، ذلك العضو الرئيس فى صحة الإنسان فبتليفه يظهر أمارات الوهن والضعف عليه، فهى كذلك بفقد ابنتها ظهر أمارات وشحوب وجهها وحالها، وتردف بأن ابنتها أصبحت لوعة قلبها بعد أن كانت مصدر الصفاء والسعادة أصبح ما أصابها مصدر للتعاسة والتكدير، وتتهبها كيف توصى بألا تنساها فكيف تنسى تكلى؟! وليست أى تكلى بل تكلى فقدت ابنتها، وتكلى مزق الحزن أحشائها وقلبها، وتستمر الأم فى تأكيد مظاهر حزنها فى كل ما حولها حتى فى نظرتها فى مكان قبلتها، كما أنها لا تترك الدعاء لها فهو مصدر تسلية وسلو لها . وتؤكد أن الحزن صار ديدنها وعادتها، وتسأل كيف تقول الناس أنها عائشة؟ وأن مصدر عيشها وحياتها قد فنى بموت ابنتها الفريدة فى حسنها وجمالها، ولكن ما يصبرنى هو أننى سأظل أبكيها حتى نلتقى فى جنة الخلد، فلسانى دائما شاكر لربى على نعمه وهو غفور رحيم .

تكرر حرف (الواو) ما يقرب من (٢١ مرة)، فالواو مناسب لما " يمتاز بالوضوح السمعي فشد الانتباه إلى ما فى النص من معانى توجب النظر" (١) ، كأنها تريد للمتلقى أن ينتبه إلى هول مصابها وفجيعتها، وإلى حالها، ويمعن النظر فى كلامها؛ لعظم المفقودة والفقد.

(١) محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري فى ديوان أبى فراس الحمدانى " دراسة صوتية وتركيبية" دار هومة، بو ذريعة، الجزائر، ط٢٠٠٣م، ص١٠٤.

ومن (٤٧ . ٤٩) الدعاء لابنتها بجنة الخلد

مَتَعْتَ بِالرِّضْوَانِ فِي خُلْدِ الرِّضَا مَا إِزَيْتَ لَكَ عُرْفَةَ وَقُصُورِ
وَسَمِعْتُ قَوْلَ الْحَقِّ لِلْقَوْمِ ادْخُلُوا دَارَ السَّلَامِ فَسَعِيْكُمْ مَشْكُورِ
هَذَا النِّعَمِ بِهِ الْإِحْبَابَةُ تَلْتَقِي لَا عَيْشَ إِلَّا عَيْشُهُ الْمَبْرُورِ
وَلَكَ الْهَنَاءُ فَصَدَقَ تَارِيخِي بَدَا "تَوْحِيدُهُ" زَفَتْ وَمَعَهَا الْحُورِ

وختمت القصيدة بالدعاء لابنتها والرجاء بالتمتع بجنة الرضوان والرضا والتسليم بقضاء الله وقدره، وظهرت نفس الشاعرة المطمئنة الراضية، فناسب هذا تكرار حرف (التاء) (٩ مرات) الذى من صفاته الضعف والرقعة والليونة فكأنه تجسيد لحالتها.

من صور الإيقاع الداخلي فى بيئة القصيدة

ولكل فن من الفنون أدواته، فالموسيقى أدواتها النغمات، والرسم أدواته الخطوط والألوان، والآداب أدواتها الكلمات التي لها دلالات نفهم، ولها دلالات شعرية لما تتمتع به من إحياءات ورموز وظلال، فكل كلمة في اللغة العربية تُعطى ظلاً معيناً لا تُعطيه كلمة أخرى إذا وضعت في مكانها الصحيح، فالكلمة تستحضر عالماً من الإحياءات والتداعيات أكثر من الألوان والنغمات؛ لذا لا بد للشاعرة من اختيار أدوات تعينها على تحقيق الانسجام فى بنية النص الشعري حيث تترك أثراً فنياً فى نفس المتلقى، من هذه الأدوات الإيقاع اللفظي (المعجمي) ومن أهم صوره :

التكرار

التكرار من أهم أركان التركيب اللغوى حيث له فوائد جمالية ودلالية فى نسيج النص الأدبي، ومن خلاله يتحول الخطاب الشعري من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية فى المتلقى، فيخلق أجواء عاطفية فى نفسه من خلال نقل انفعالات وأحاسيس ومشاعر الذات الشاعرة.

وقد عرفه البلغاء بأنه " تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة؛ إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر... " ^(١)، فالتكرار: " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه " ^(٢) أما تعريفه في التعبير الأدبي فهو: " تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث يشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره، والناثر في نثره " ^(٣) ومن صور التكرار في القصيدة :

تكرار لفظي (في البيت نفسه أو قريب منه) وقد تأتي صوره :

• تكرار اللفظة نفسها

إذا كان تكرار حرف وتريدهد يكسب النص نغماً وجرساً، فما بال الكلمة التي لها سمع بإيقاع خاص يؤثر على الخطاب الشعري، ويجعله يتفاعل في قالب انفعالي، فالقصيدة تستمد حيوتها الإيقاعية من خلال الكلمة المكررة؛ لما لها وقع في التجربة الانفعالية للذات المبدعة، وللمتلقي من الناحية البصرية والإيقاعية والسياقية، حيث إن " تكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحى بشكل أولى لسيطرة هذا العنصر المكرر وإحاحه على فكر الكاتب أو شعوره، ومن ثم لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى " ^(٤)

(١) على صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، ط١، ١٩٦٩م، ج٥، ص٣٤٥.

(٢) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص١٨٢.

(٣) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، ١٩٨٠م، ص٢٣٩.

(٤) على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط٤، ١٤٢٣هـ.

٢٠٠٢م، ص٦، وينظر شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب، تأصيل وتقييم دار الفكر، القاهرة، ط٢، ١٤١٦هـ. ١٩٩٦م، ص٢١٢.

كما فى تكرار لفظة (عين) فى الأبيات :

إِنْ سَالَ مِنْ غَرْبِ الْعُيُونِ بُحُورٌ فَالْدَهْرُ بَاغٌ وَالزَّمَانُ غُدُورٌ
فَلِكُلِّ عَيْنٍ حَقٌّ مَدْرَارُ الدِّمَا وَلِكُلِّ قَلْبٍ لَوْعَةٌ وَثُبُورٌ
يَا لَيْتَهُ لِمَا نَوَى عَهْدَ النَّوَى وَافَى الْعُيُونِ مِنَ الظَّلَامِ نَذِيرٌ

حيث إن تكرارها يعد مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعرة المتجسدة فى إبراز حزنها حتى على شكلها الخارجى المتمثل فى العين التى هى منبع الدموع.

كما ظهر التكرار فى هذين البيتين الذى كان بمثابة التنفيس عن نفس الشاعرة، وأمل فى أن تسلى عن نفسها، وتسمح لها بالتفكير؛ لتفرغ عن نفسها المعانى المتراكمة فى ذاتها، فكررت لفظة (النوى)؛ لتؤكد على البُعد.

تكرار لفظة المصاب فى :

لَوُبْتُ حَزَنِي فِي الْوَرَى لَمْ يُلْتَفِتْ لِمُصَابٍ "قيس" وَالْمُصَابِ كَثِيرٌ

تكرار لفظة الطبيب فى :

جَاءَ الطَّبِيبُ ضَحَى وَبَشَرَ بِالشِّفَا إِنَّ الطَّبِيبَ بِطَبِّهِ مَغْرُورٌ
لِمَا رَأَتْ يَأْسَ الطَّبِيبِ وَعَجْزِهِ قَالَتْ وَدَمَعَ الْمُقْلَتَيْنِ غَزِيرٌ
أُمَاهُ قَدْ كُلَّ الطَّبِيبِ وَفَاتَنِي مِمَّا أَوْمَلَ فِي الْحَيَاةِ نَصِيرٌ

إن تكرار لفظة الطبيب فى الأبيات ليس اعتباطياً، ولكنها لها دلالة إيحائية وهى التأكيد على مدى عجزها ويأسها أمام مرض ابنتها.

تكرار لفظة السقم كما فى

لَبِسَتْ ثِيَابَ السَّقَمِ فِي صَغَرٍ وَقَدْ ذَاقَتْ شَرَابَ الْمَوْتِ وَهُوَ مَرِيرٌ
وَصَفَ التَّجَرُّعَ وَهُوَ يَزْعُمُ إِنَّهُ بِالْبِرِّ مِنْ كُلِّ السِّقَامِ بَشِيرٌ

كما يظهر دقة اختيار الكلمات فجاء لفظة (لبست) مناسبة للثياب،

ولفظة (ذاقت) متلائمة مع الشراب

كما ظهر التلاؤم في البيت الثانى الذى يحمل فى بدايته بواخر
البشرى فى وصف الدواء الذى يأتى بالشفاء فأنهيت البيت بلفظة (التبشير)
التي من خلالها استطاعت الشاعرة أن تجعل القارئ يشعر ويتعاش مع بيتها،
حيث كان للألفاظ إيقاعات أحدثت تناعماً دقيقاً بين حروفها وانتقاء كلماتها " فجرس اللفظة يلعب دوراً مهماً فى الإنطباعية والتأثير، كما أنه يضيف إلى قوتها الموحية" (١)

تكرار لحروف العطف

تكرار حرف العطف (الواو) الذى تكرر فى القصيدة على ما يقرب
من (٥٢) مرة منها (١٠مرات) فى أول الأبيات؛ ليدل على التماسك والحوارية
والترابط، حيث إن (واو العطف) " أداة ذات فائدة بنائية، تقوم بحفظ بنائية
الأبيات، وتشكل رابط يعمل على تلاحمها وتوashedها، وبذلك فهي تعمل على
تواصل الخطاب والتعبير عن الانفعالات النفسية للشاعر المتراكمة
والمتتالية" (٢)، وظهر ذلك فى الحوارية بين الطبيب والبنّت فى قولها:

جاءَ الطَّيِّبُ ضَحَى وَبَشَرَ بِالشِّفَا إِنَّ الطَّيِّبَ بِطَبِّهِ مَغْرور
وَصَفَ التَّجَرُّعَ وَهُوَ يَزْعُمُ إِنَّهُ بِالْبَرِّ مِنْ كُلِّ السِّقَامِ بَشِير
فَتَنَفَّسْتُ لِلْحُزَنِ قَائِلَةً لَهُ عَجَّلْ بِبِرِّي حَيْثُ أَنْتَ خَبِير

(١) محمود على أبو حمده، فن الكتابة والتعبير، مكتبة الأقصى، الأردن، ط٣، ١٤١٤هـ، ص ١٩١.

(٢) عبد اللطيف حنى، نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفية فى شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد بوشامة نموذجاً، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادى، عدد(٤)، مارس، ٢٠١٢م، ص ١٤.

وَارْحَمِ شَبَابِي إِنْ وَالِدَتِي غَدَتْ تُكَلِّي يَثِيرُ لَهَا الْجَوَى وَتَشِيرُ

وَأَرَأَفَ بَعِينَ حَرَمْتَ طَيْبَ الْكَرَى تَشْكُو السُّهَادَ وَفِي الْجُفُونِ فُتُورُ

إن حرف العطف (الواو) جاء مكثفًا في بداية كل سطر شعري؛ ليعبر عما تعانيه الأم بفقد ابنتها بشكل مفصل ومتتابع كأن كل واو تحكى فصلًا من فصول المعاناة، الأولى في قولها: "وصف الطبيب" تشرح وتصف حالة اليأس من الشفاء، ثم تتابع مشهد الصورة بعد هذا بأنها تصف حالتها بعد التأكد من موت ابنتها بأنها ترجو الرحمة على شبابها على لسان ابنتها، وأن ترأف بعينها التي حرمت النوم. فكان تكرار هذا الحرف يحكى المشهد بتتابع، ويصور الحالة النفسية التي آلت إليها نفسها.

كما يظهر تكرار حرف العطف (الفاء) الذى يدل على السرعة، وهو ما جاء فى بيان أثر المرض على جسد ابنتها، حيث قالت:

طَافَتْ بِشَهْرِ الصَّوْمِ كَاسَاتِ الرَّدَى سِحْرًا وَأَكْوَابُ الدُّمُوعِ تَدُورُ

فَتَنَاوَلَتْ مِنْهَا ابْنَتِي فَتَغَيَّرَتْ وَجَنَاتُ خَدَّ شَانِهَا التَّغْيِيرُ

فَدَوَتْ أَزَاهِيرُ الْحَيَاةِ بِرَوْضِهَا وَإِنْقَدَّ مِنْهَا مَائِسٌ وَنَضِيرُ

فالفاء دلت على السرعة فى أثر المرض عل ابنتها، فكان التكرار هنا بين الأبيات بالفاء من "أظهر وسائل السبك وأدنها إلى الملاحظة المباشرة فى ظاهر النص" (١)

• تكرار صيغ الأفعال

منها صيغة فعل الأمر الذى أتى أغلبه بمعنى الرجاء والتوسل، وذلك

(١) مجدى حسين، فى علم اللغة النصى والتطبيقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

رجاء البنت من أمها أن تفعل ما تطلبه منها من ذلك:

قولى لرب اللحد رفقا بإبنتي جاءت عروسا ساقها التقدير
وتجلدي بإزاء لحدى برهة فتراك روح راعها المقدور
ومن ذلك :

عودى إلى ربيع خلا ومآثر قد خُلفت عني لها تأثير
صونى جهاز العرس تذكارا فلى قد كان منه إلى الرفاف سرور
• تكرار صيغة المصادر التى تدل على الثبات وأن ابنتها كانت مصدرا لكل
شيء لديها من السعادة والحياة كما فى قولها:

قسما بغض نواظر وتلهفى منذ غاب إنسان وفارق نور
وبقبتى تغرا تقضى نحبه فحرمت طيب شذاه وهو عطر

فظهر فى (قسما ، تلهفى، قبلتى، طيب)

- تكرار أسلوبى فى القصيدة من ذلك:

❖ تكرار الأبنية الصرفية فى تركيب معين يؤدى وظيفة صوتية، فيكون فى
إعادة بعض الصيغ المتماثلة فى نسقها الصرفي؛ لتخلق وحدة إيقاعية تدعم
الإيقاع الداخلى للقصيدة، من ذلك صيغة (فَعِيل) وصيغة (فَعُول) بالتناوب
على مدار القصيدة، فمثلا فى الأبيات:

أماه قد سلفت لنا أمنيّة يا حُسْنها لو ساقها التيسير
كانت كأحلام مضت وتخلفت منذ بان يوم البين وهو عسير
عودى إلى ربيع خلا ومآثر قد خُلفت عني لها تأثير
صونى جهاز العرس تذكارا فلى قد كان منه إلى الرفاف سرور
جرت مصائب فرقتى لك بعد ذا لبس السواد ونفذ المسطور
والقبر صار لغصن قدى روضة ريحانها عند المزار زهور

أَمَاهُ لَا تَتَسَى بِحَقِّ بَنَوْتِي قَبْرِي لَيْلًا يَحْزَنُ الْمَقْبُورُ
إن انتهاء الأبيات بصيغة (فَعِيل) يجعل أفق التوقع أن يجيء الانتهاء
بهذه الصيغة الصرفية، ولكن لما أتى على صيغة (فَعُول) التي تختلف في
أصواتها التي تتشكل منها، فخلق هذا تنوعاً إيقاعياً كأنها نوتة موسيقية منفردة.
كما عمدت الشاعرة إلى تشكيلات موسيقية موحية، ظهر ذلك في أسلوب
النداء في القصيدة بمختلف صوره بحروف (الياء) و(ابنتي) و(أماه)؛
لتجسد من هذا نمطاً خاصاً من المعاناة، وتشرح ما تجول في نفسها من قلق
واضطراب، فكان النداء بمثابة جملة مركزية ثابتة تنطلق منها؛ لتعبر عما في
أعماقها من حزن، كما ظهر في نداء البنت لأماها بقولها:
أَمَاهُ قَدْ كُلَّ الطَّبِيبِ وَفَاتَتِي مِمَّا أَوْمَلُ فِي الْحَيَاةِ نَصِيرُ
لتكشف بهذا عن يأسها من الشفاء والأمل في الحياة.

وفي قولها كذلك:

أَمَاهُ قَدْ عَزَّ الْقُأُ وَفِي عَدِّ سَتَرَيْنَ نَعَشَى كَالْعُرُوسِ يَسِيرُ
أَمَاهُ قَدْ سَلَفَتْ لَنَا أُمْنِيَّةُ يَا حُسْنَهَا لَوْ سَاقَهَا التَّيْسِيرُ
كما تستمر الشاعرة في أسلوب النداء بين الحين والحين، لتجعله كأنه
نقطة مركزية تعود إليها؛ لتجسد موقفاً يعكس بعض ملامحها النفسية المسيطرة
عليها، فظهر في قولها لمصابها:

يَا رَوْعَ رَوْحِي حَلْهَا نَزَعُ الضَّنَا عَمَّا قَلِيلٍ وَرَقَهَا سَتَظِيرُ
فتؤكد على أن هذا المصاب كان مكانه في روحها ولم يكن ظاهراً فقط
في شكلها الخارجي وجسدها بل كان محله ومكانه الروح .

وأحيانا يأتي النداء كنقطة مركزية لموقف جديد تعود إليه الشاعرة؛
لتعكس بعضاً من ملامحه النفسية ورؤيتها التي تسعى جاهداً للتأكيد عليها بأن
ابنتها أغلى ما تملك فتقول:

بِنْتَاهِ يَا كَبْدِي وَلَوْعَةً مُهَجَّتِي قَدْ زَالَ صَفْوُ شَانِهِ التَّكْدِيرِ

فتناديها بأجمل الكلمات بنتاه وتصفها بأنها كبدها ومهجتها .

كما يظهر الأسلوب الإنشائي في أسلوب القسم في قولها:

وَاللَّهِ لَا أَسْلُو التَّلَاوَةَ وَالِدَعَا مَا غَرَدَتْ فَوْقَ الْغُصُونِ طُيُورِ

وختام المراثية بالأسلوب الإنشائي الغرض منه الدعاء كما في قولها:

وَلَيْكَ الْهَنَاءُ فَصَدَّقْ تَارِيخِي بَدَا "تَوْحِيدُهُ" زَفَتْ وَمَعَهَا الْحُورِ

الجناس :

يعد الجناس من عناصر الإيقاع ويظهر من خلال " تكرار الملامح الصوتية في بعض الألفاظ والجمل بدرجات مختلفة، وغالبًا ما يهدف إلى إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير حيث يصبح الصوت منبرًا للدلالة" (١) مثل قولها:

يَا لَيْتَهُ لِمَا نَوَى عَهْدَ النَّوَى وَافِي الْعُيُونِ مِنَ الظَّلَامِ نَذِيرِ

جناس تام بين (نوى - النوى) فهذا البعد والرحيل كان سببًا فيما تعانيه من حزن وشقاء.

وأحيانًا يأتي الجناس مقترنًا بتطابق معنى ذى دلالات إيقاعية ومعنوية ثرية بصورة عفوية مثيرة كما في قولها :

لَوُبْتُ حَزَنِي فِي الْوَرَى لَمْ يُلْتَفِتْ لِمُصَابٍ "قيس" وَالْمُصَابُ كَثِيرِ

كما يظهر الجناس الناقص في قولها:

أَمَاهُ لَا تَتَسَى بِحَقِّ بَنَوْتِي قَبْرِي لَيْلًا يَحْزَنُ الْمَقْبُورِ

فَأَجْبِيئُهَا وَالِدَمْعُ يَحْبِسُ مَنْطِقِي وَالدهر من بعد الجوار يجور

(١) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار عالم المعرفة ، ط١، ١٩٩٤ ،

بين (قبرى، المقبور) (الجوار ، يجور)

وقولها:

قَدْ كُنْتُ لَا أَرْضَى التَّبَاعُدَ بِرُهَةٍ كَيْفَ التَّصَبُّرُ وَالْبِعَادُ دُهُورٌ؟
فجناس بين (التباعد، البعاد).

التصریح: عرفه ابن رشيق القيروانى: " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته" (١)

وأنت الشاعرة بالتصریح فى أول قصيدتها لتوحي بأنها تحمل سعة فى أفانين الكلام ، كما يدل على براعة الاستهلال لديها فقالت:

إِنْ سَالَ مِنْ غَرْبِ الْغُيُونِ بُحُورٌ فَالدَّهْرُ بَاغٌ وَالزَّمَانُ غُدُورٌ
يوجد فى هذا البيت تجاوز ديني حيث إن الشاعرة وصفت الدهر بأنه باغ ، وهذا مخالف لقول رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لَا تَسْبُوا الدَّهْرَ، فَإِنَّ اللَّهَ هُوَ الدَّهْرُ» (٢)

كانت جماليات التشكيل الإيقاعي فى هذه القصيدة بشقيها الخارجى والداخلى معبرة عن ذات الشاعرة، ومنبثقة من معاناتها النفسية بموت ابنتها، كما تتناغمت هذه البنية الإيقاعية فى إفراغ مشاعرة الذات الشاعرة وتمائلها مع مشاعر المتلقى ومعايشته للقصيدة وتجاوبه معها نفسياً وعاطفياً وشعورياً، كما بين جماليات التشكيل الإيقاعي قدرة الشاعرة الفنية فى سبك الوسائل والأدوات واستخدامها باقتدار فى قصيدتها الشعرية.

(١) ابن رشيق القيروانى، العمدة فى محاسن الشعر ونقده، ج ١، ص ١٧٣

(٢) مالك بن أنس، الموطأ، تحقيق محمد مصطفى الأعظمى "ت ١٤٣٩ هـ"، ج ١، مؤسسة

زايد بن سلطان آل نهيان للأعمال الخيرية والإنسانية، أبو ظبى، الإمارات، ط ١،

١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م ، ص ٢٠٧.

الخاتمة

الحمد لله وكفى، وصلاة وسلامًا على عباده الذين اصطفى ، أما بعد..
فبعد هذه الرحلة الممتعة فى قصيدة (بنتاه يا كبدي ولوعة مهجتي)
ومحاولة الوقوف على جماليات التشكيل الإيقاعى للقصيدة ودورها فى تماسك
النص ووضوحه، توصل البحث إلى مجموعة من النتائج الآتية:

١. أكد البحث أن استخدام الشاعرة لبحر الكامل كان أنسب فى إظهار فجيعتها،
حيث أبدعت الشاعرة فى القضاء على رتابة البحر بدخول زحاف
الإضمار على بعض أبيات القصيدة مما ساهم فى إثارة انتباه المتلقى
ويقظته، كما عمل على تأكيد القص الذى كان شائعا فى أكثر أبيات
القصيدة.

٢. كشف البحث أن إيقاع القافية الجمهورى كان له ميزة موسيقية من خلال
تكثيف الجو، وتعاطف المتلقى مع التجربة، كما عمدت الشاعرة على تنوع
قافيتها ذات الروى الموحد من خلال تناوبها فى استخدام الصوائت بين
الألف والياء مما أحدث شيئا من التناغم والإنسجام بين أبيات القصيدة.

٣. كشف البحث تركيز الشاعرة على الحروف المجهورة التى ناسبت الأنين
واللوعة حيث شكلت منها الشاعرة بؤرة مركزية بثت من خلالها حزنها
ولوعتها فى فقد ابنتها.

٤. أبرز البحث إبداع الشاعرة فى حسن اختيارها لأغلب أصوات حروفها داخل
القصيدة فجاءت متناسبة مع أفكارها بحيث رتبتها حسب وقع هول الفجيعة
على نفسها، ففى بداية فجيعتها كان أكثر استخداما للأصوات المجهورة
التي تدل على هول المصيبة وكثرة صراخها، وفى وسط الفجيعة كان أغلب
استخدامها للأصوات المهموسة التي ناسبت سيطرتها على نفسها ومحاولة
تقبلها لمصيباتها والتعايش معها مما أدى إلى كثرة استخدام الحروف
المهموسة فى نهاية قصيدتها التي ظهرت فيها ذات الشاعرة راضية بالقدر

مستسلمة لحالها.

٥- أوضح البحث كثرة استخدام صائت الألف داخل الأبيات الذى يدل على

امتداد الحزن فى الزمان والمكان حتى على الأشياء حول الشاعرة.

٦- أسفر البحث قدرة الشاعرة فى استخدام أدوات تعينها على تحقيق الانسجام

والتناغم فى بنية قصيدتها من الإيقاع اللفظي المعجمي من خلال أهم

صوره المتمثلة فى التكرار بأنواعه فنقل القصيدة من سياقها الإخبارى إلى

الجانب الجمالي والتأثيري.

٧- كشف البحث تميز الشاعرة فى استخدامها التكرار الأسلوبى الذى شكلت منه

وحدة إيقاعية جسدت من خلالها نمطاً خاصاً كشفت عن معاناتها وهول

فجيعتها.

التوصيات:

تبقى الإشارة إلى أن هذا البحث يطمح إلى فتح آفاق جديدة فى أدب

عائشة التيمورية، واستثمار جماليات الإيقاع للكشف عن تميزها بين أقرانها من

أدباء جيلها؛ لذا يقترح البحث من خلال تعاملتي مع إبداعها دراسة الجوانب

الآتية:

- دراسة أثر الصوت والإيقاع فى ديوان عائشة التيمورية.
- أثر الإيقاع الخارجي فى الشعر العائلي عند عائشة التيمورية.
- الإيقاع الداخلي فى شعر عائشة التيمورية ولىلى الأخيلية دراسة موازنة.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

لجنة نشر المؤلفات التيمورية، ديوان حلية الطراز ديوان عائشة التيمورية مع القصائد التي لم يسبق نشرها، مطبعة دار الكتاب العربي، ط١، القاهرة، ١٩٥٢م.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة:

١- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط٤، القاهرة، ١٩٧٢م.

٢- أبى الفتح عثمان بن جنى، الخصائص، ج٢، تحقيق محمد على النجار، دار الكتب المصرية "القسم الأدبي".

٣- برويرناتل خانلرى، ترجمة وتعليق ودراسة محمد محمد يوسف، مقالات حول وزن الشعر، العدد (٥٤٤٥)، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط١، ٢٠٠٣م.

٤- بنت الشاطىء، الشاعرة العربية المعاصرة، لجنة التأليف، القاهرة، ١٩٦٣م.

٥- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط١٩٩٨م.

٦- حسين جمعه، قصيدة الرثاء جذور وأطوار "دراسة تحليلية فى مراثى الجاهلية وصدر الإسلام"، دار المنبر للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨م..

٧- خلف حازر الخريشة، الصوت والنغم (دراسة لجهاز الصون وآلة العود) سلسلة منشورات عمادة البحث العلمى والدراسات العليا، جامعة اليرموك، ١٩٩٢م.

٨- ابن رشيق القيروانى، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢٠٠١م،

ج ١.

٩- زكريا النوتي، محمد عبد الرحمن الظاهر، فى الأدب الجاهلى تاريخ وقضايا.

١٠- شفيع السيد، البحث البلاغى عند العرب، تأصيل وتقييم دار الفكر، القاهرة، ط ٢، ١٤١٦ هـ. ١٩٩٦ م.

١١- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار عالم المعرفة ، ط ١، ١٩٩٤.

١٢- ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد)، عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجرى - محمد زغلول سلام، القاهرة . المكتبة التجارية، ١٩٥٦ م.

١٣- عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٠ م.

١٤- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط دار العودة ودار الثقافة.

١٥- على صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع فى أنواع البديع ، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، ط ١، ١٩٦٩ م، ج ٥.

١٦- على عشرين زائد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة ابن سينا، ط ٤، ١٤٢٣ هـ. ٢٠٠٢ م.

١٧- مالك بن أنس، الموطأ، تحقيق محمد مصطفى الأعظمى "ت ١٤٣٩ هـ" ، ج ١، مؤسسة زايد بن سلطان آل نهيان للأعمال الخيرية والإنسانية، أبو ظبي، الإمارات، ط ١، ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م .

١٨- ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها فى البحث البلاغى عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، ١٩٨٠ م.

١٩- مجدى حسين، فى علم اللغة النصى والتطبيقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١٨، ٢٠١٨ م.

٢٠- محمد الهادى الطرابلسى خصائص الأسلوب فى الشوقيات، منشورات

الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

- ٢١- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتب، دمشق، ط٢٠٠١م.
- ٢٢- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الفصل الثانى "إعجاز القرآن للرافعى" مكتبة لبنان ناشرون، ط٥، ٢٠١٨م.
- ٢٣- محمد عبد المنعم خفاجى، موسيقى الشعر وأوزانه "دراسات فى الشعر العربي" ط١٩٩٨م.
- ٢٤- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري فى ديوان أبى فراس الحمدانى "دراسة صوتية وتركيبية" دار هومة، بو ذريعة، الجزائر، ط٢٠٠٣م.
- ٢٥- محمود على أبو حمده، فن الكتابة والتعبير، مكتبة الأقصى، الأردن، ط٣، ١٤١٤هـ.

٢٦- مى زيادة، عائشة تيمور ، مؤسسة هنداوى عام ٢٠١١م.

ثالثاً: المعاجم :

- ١- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل فى علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ . ١٩٩١م
- ٢- مجدى وهبه - كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح ، بيروت، ط٢ (منقحة مزيده)، ١٩٨٤م.
- ٣- ابن منظور، لسان العرب ، مج ٨، دار صادر ، بيروت، ١٩٩٨م.

رابعاً: الدوريات

- ١- رمضان كريب، القراءة وإحياءات النص، جامعة تلمسان، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية، عدد(٧) جوان، ٢٠٠٥.
- ٢- زينب العسال، اتجاهات النقد الذكورى للسرد النسوى فى الوطن العربى، عالم الكتاب، الإصدار الرابع، عدد(١٧) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فبراير ٢٠١٨م.

- ٣- عبد اللطيف حنى، نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفية فى شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد بوشامة نموذجاً، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادى، عدد(٤)، مارس، ٢٠١٢م.
٤. عبد المجيد بنجلالى، الإيقاع والدلالة فى الخطاب الشعري تنظير وتطبيق، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، عدد(٣٣)، ٢٠٠٧م.
٥. عبد المقصود محمد الخولى، الصوت والإيقاع فى شعر ليلى الأخيلية، عالم الفكر (١٧٣) يناير - مارس ٢٠١٨م، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.
- ٦- ليلى السبعان، الصوت والإيقاع فى شعر الخنساء، ، مجلة الآداب، مجلد (٢٨) عدد (٢) ، جامعة الملك سعود الرياض، سنة ١٤٣٧هـ / ٢٠١٦م.
- ٧- محمد راشد، أسرة تيمور وأثرها فى الثقافة العربية المعاصرة، مؤسسة الصحافة والنشر، مكتب البعث الاسلامى، مجلد (٢٤) عدد (٥) يناير - صفر ١٩٨٠م.
- ٨- محمد مظلوم، رثاء الزوجات ومشكلة الجندر فى الثقافة العربية، مجلة الكوفة، العدد (١)، تشرين الأول "أكتوبر" ٢٠١٢م
- ٩- محمود خلف، عائشة التيمورية (١٢٥٦ . ١٣٢٠هـ / ١٨٤٠م . ١٩٠٢م)، مجلة الوعى الإسلامى، عدد سبتمبر (٦٠٣) لسنة (١٢٥٢هـ) ، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.

فهرس المحتوى

الصفحة	الموضوع
٩٧٧	الملخص
٩٨٠	المقدمة
٩٩٠	التمهيد
٩٩٤	المطلب الأول: الإيقاع الخارجي للقصيدة
٩٩٤	إيقاع الوزن
١٠٠٢	إيقاع القافية
١٠٠٦	المطلب الثاني: تقنيات الإيقاع الداخلي للقصيدة
١٠٠٧	استبطن الحروف الصوامت والصوائت
١٠١٧	من صور الإيقاع الداخلي فى القصيدة
١٠١٧	التكرار
١٠١٨	تكرار لفظي
١٠٢٠	تكرار لحروف العطف
١٠٢١	تكرار صيغ الأفعال
١٠٢٤	الجناس
١٠٢٥	التصريع
١٠٢٦	الخاتمة
١٠٢٨	ثبت المصادر والمراجع