



## خصائص الإيقاع في بائنة الخنساء

محمد صالح الحمراوي

المعهد العالي للعلوم الإنسانية- جامعة تونس المنار- تونس  
mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.2.3> تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٦/٧ تاريخ استلام البحث: ٢٠٢٠/٥/٩

### الملخص:

نبحث في هذا المقال عن خصائص الإيقاع في شعر النساء من خلال بائنة الخنساء. وقد عرفنا في بدئه بهذا المفهوم نظرياً بالوقوف عند دارسيه فلاسفة ونقاداً، غرباً وعربياً، قديماً وحديثاً. واصطفينا بعض الدراسات التي قدرنا إفادتها. ثم عرفنا بالشاعرة تعريفاً وظيفياً يخدم مقاصدنا، بتقصي رؤية النقاد إليها وتحسّسهم لمواطن تميزها. أمّا إجرائياً فقد اخترنا قدرة المقاربة العروضية المتمسكة بسلطة النموذج على الظفر ببعض إمكانات الإيقاع. وأتاحت لنا الزخافات والعلل شيئاً من التنوع الإيقاعي. إلا أنّ النحو والبلاغة بدا صانعي إيقاع متنوع فأخصبا تسلط هذه النظرية الإيقاعية. وهذا ما منحنا الانطباع بتفرد إيقاع التوازي عند الخنساء لتصبح رأس مدرسة فيه غلبت فيه الفحول. وحق لنا الإقرار بفحولة المرأة وبحسن اتباعها لإيقاع النموذج عروضياً وفكّ نمذجته بإغنائه ببعض ما ينقصه باستدعاء الترصيع والمرواحة بين نغمات متباينة صعوداً وهبوطاً، وبين إيقاع متباين الألوان قوّة وضعفاً زادت الكنايات اتساعاً في المعنى. ويبدو أنّ المرواحة بين الإنشاء والخبر قد كشفت عن صلة الإيقاع بحال المتكلم توتراً وهذوياً.

الكلمات المفتاحية: إيقاع؛ روي؛ قافية؛ مقطع؛ مطلع؛ نغمة صاعدة؛ نغمة مستوية، تمايز؛ تماثل؛ تفرد؛ ثقل؛ خفة؛ تكرار؛ تواز؛ اتساع المعنى.



### المقدمة:

لم نر مفهوماً تباينت في حدّه الأراء تباينها في ضبط حدّ الإيقاع. إذ مازال تعريفه عصياً عن الإدراك، زئبقياً الطبع. وقد دلّ على هذا الرأي قول محمد المهدي المقدود (٢٠١٨) الذي أشار فيه إلى أنه «وافر الأطراد يجري في أكثر من خطاب وفي حقول معرفية تبدو ظاهر الأمر متباينة (...)» ولكن هذه الوفرة في الحضور رافقها غالباً لبس في الدلالة حتى توشك أن يكون له في كلّ حقل معرفي حدّه الخاص. وهو ما سوّج لباحث معاصر أن يجمع مائة تعريف غريب كلّ واحد منها يلجّ على ناحية فيه يذهل عنها غيره، أو يرفع من درجة جانب فيه لم يره سواه أهلاً للأهمية نفسها، ولا نخاله مع ذلك أحاط بحدوده عدداً. وقد ردّ دارسوه غموضه إلى صلته بعلم شتى، من موسيقى وفلسفة، وعلم نفس وطبّ، وعلوم إنسانة، وإلى صلته بكافة عناصر الكلام صوتاً وتركيباً وصورة (الورتاني، خميس ٢٠١٦). وهذه العتمة في الضبط لا تحجب عنّا محاولات التعريف. ولذلك، نظفر في كتب الفلاسفة غرباً وعربياً ببعض الحدود، على نقصها. ودليل ما ذكر من مؤلفات منها «مؤلفات الكندي الموسيقية» (الكندي، ١٩٦٢) و«كتاب الموسيقى الكبير» (الفارابي، ١٩٨١) و«جوامع علم الموسيقى» (ابن سينا، ١٩٥٦) و«رسائل إخوان الصفا» (إخوان الصفا، ١٩٥٧). وكتب بعض النقاد الفلاسفة مثل «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» (القرطاجي، ١٩٦٦).

ولئن لم يشر القدامى إلى مفهوم الإيقاع صراحة، فقد دلّوا عليه بحديثهم عن «كثرة الماء» و«العذوبة» (الواد، حسين، ١٩٩١). ولكن هذا لا يمنع من استعمال لفظة الإيقاع عند حدّ الشعر. فهذا (ابن طباطبا، ٢٠٠٥) يقول: «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشعر صحّة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه». وهذا الذّكر للفظ الإيقاع يجد صداه عند آخرين. إذ أيّده (السجلمامي، ١٩٨٠) في مؤلفه "المنزح البديع في تجنيس البديع"، مستحضراً تعريف ابن سينا في الآتي: «القول الشعري - كما قد قيل -

هو القول المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفأة. ولنتأمل أجزاء هذا الحد فنقول: إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها وبالجملة كل جزء منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية يكون عدد زمان أحدها مساوياً لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفأة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول من تلك الأقوال واحدة.

أما حديثاً فقد حاولت بعض المقاربات النظرية حد هذا المفهوم الرّبقي، منها الإنشائية والنّبرية والمقطعية والموسيقية. وهي، على جديتها، تظلّ قاصرة عن بلوغ الغاية وتحقيق برد اليقين وتوضيح الغامض. وقد استفدنا من بعض الأعمال التي سعت جهدها إلى فكّ معضلة عتمة المفهوم وتبين حظّه في شعر النّساء. واستأنسنا بـ«الإيقاع في السّجع العربي» (المسعودي، ١٩٩٦) و«نظرية الإيقاع في الشّعر العربي» (العيّاشي، ١٩٩٧) و«نحو إيقاعية عربية حديثة» (الورتاني، ٢٠١٦) و«جماليّات الإيقاع في شعر الخنساء» (جربوع، سعيدة، ٢٠١٥). وتخيّرنا مقالين لعمق ثرائهما، وهما الموسومان بـ«الإيقاع عند العرب إدراكاً وإجراء» (المقدود، محمّد المهدي، ٢٠١٨) و«الوجه الدلاليّ للإيقاع في تجربة سماء عيسى» (حمد، محمود، ٢٠١٩). ولا نخفي جهود بعض الغربيين مثل (ميشونيك، ١٩٨٢) في كتابه «نقد الإيقاع» ومؤلفه مع (جيرار ديسون، ١٩٩٨) «بحث في إيقاع الشّعر والنّثر» وكتاب (رومان جاكسون، ١٩٧٧) «ثمانية أسئلة في الشّعرية». وهي محاولات قدّم فيها أصحابها رؤية جديدة لحدّ الإيقاع يربطه بالخطاب ويتبدّل أحوال الذات، اعتراضاً على الرؤية العروضية التي تنمّطه وتربطه بالوزن والعروض. وسنستأنس بهذه الجهود النقديّة في مجال الإيقاع وتطويعها لخدمة النّصّ المتخيّر من شعر النّساء، ونخصّ رائية الخنساء أنموذجاً كانت قد بكت فيها أحاسيسها صخرًا. وهي:

يا عَيْنُ مَا لَكَ لَا تَبْكِينَ تَسْكَابًا إِذَا	رَابَ دَهْرٌ وَكَانَ الدَّهْرُ رِيَابًا
فَابِكِي أَحْسَاكَ لِأَيْتَامٍ وَأَرْمَلَةٍ	وَابِكِي أَحْسَاكَ إِذَا جَاوَرْتَ أَجْنَابًا
وَابِكِي أَحْسَاكَ لِخَيْلٍ كَالْقَطَا عَضْبًا	فَقَدَنْ لَمَّا نَوَى سَيْبًا وَأَنْهَابًا
يَعْدُو بِهِ سَابِخٌ يَهْدُ مَرَاكِلُهُ	مُجَلَّبَبٌ بِسَوَادِ اللَّيْلِ جَلْبَابًا
حَتَّى يُصَيِّخَ أَقْوَامًا يُحَارِبُهُمْ	أَوْ يُسَلِّبُوا دُونَ صَفِّ الْقَوْمِ أَسْلَابًا
هُوَ الْفَقِي الْكَامِلُ الْحَامِي حَقِيقَتُهُ	مَأْوَى الضَّرِيكِ إِذَا مَا جَاءَ مُنْتَابًا
يَهْدِي الرَّعِيلَ إِذَا ضَاقَ السَّبِيلُ بِهِمْ	يَهْدِي التَّلِيلَ لِصَعْبِ الْأَمْرِ رِغَابًا
الْمُجْدُ حُلَّتُهُ وَالْجُودُ عَلَّتُهُ	وَالصِّدْقُ حَوَزَّتُهُ إِنْ قِرْنَتْهُ هَابًا
حَطَّابٌ مَحْفَلَةٌ فَرَاخٌ مَظْلَمَةٌ	إِنْ هَابَ مُعْضَلَةٌ سَتَى لَهَا بَابًا
حَمَالٌ أَلْوِيَةٌ قَطَاعٌ أَوْدِيَةٌ	شَهَادٌ أَنْجِيَةٌ لِوَتْرِ طَلَابًا
سُمُّ الْعُدَاةِ وَفَكَالُ الْعُنَاةِ إِذَا	لَاقَى الْوَعَى لَمْ يَكُنْ لِلْمَوْتِ هَيَابًا

(الخنساء، د. ت)

وقد اقتضى منّا ذلك اختبار آراء القدامى ونقاد الحدائث حول شاعرية هذه المرأة وتدبير مدى تمايزها عن الرجال، متعقّبين، أولاً، نظرة الأوائل الذين حصروا التبريز شعراً في الذكورة. فهو عندهم جمل فحل. وعيروا المقصر فيه بأنّ رثيته أنثى، وقرضوا الشّاعر المفلق وردّوا تميزه إلى ذكورة جنّيته. إلا أنّ المتنّبت في كتب الأخبار والمتون النقديّة يتدبّر بكلّ يسر أنّ هذه الشّاعرة كانت علامة أنثوية مضيئة قد غلبت الرجال. إذ اعترف بها النّابغة كرها. ودليله القول الاتي: «والله، لولا أنّ أبا بصير أنشدني لقلت: إنك أشعر الجنّ والإنس» (ابن قتيبة، ١٩٨٢). وهذا قول نقرأ فيه إلحافاً لتميّز المرأة بالرجل والخشية من الاعتراف بقدره النّساء على ولوجهنّ لعالم فتيّ يعدّ حكرًا على الرجل. ولذلك، ركّز الشّعراء على غلبتها للنّساء دون الرجال. وهذا ما يفضحه قول حسان بن ثابت: «والله، ما رأيت ذات مثانة أشعر منك» (ابن قتيبة، ١٩٨٢).

بيد أنّ هذه النظرة سيتخطّأها جرير لحظة سؤاله عن براعته في قول الشّعر ومن أشعر النّاس عند العرب. فردّ: «أنا لولا هذه الخبيثة، يعني الخنساء» (بنت الشّاطي، د. ت). ويذكر أنّ بشّاراً قد استنقص شأو شواعر العرب وعيّرهنّ بالضعف عدا الخنساء. وهذا يجليّه ملفوظه الاتي: «لم تقل امرأة قطّ شعراً إلاّ تبين الضّعف فيه. فقيل له: أو كذلك الخنساء؟ قال: تلك فوق الرجال»<sup>0</sup> (بنت الشّاطي، د. ت). ودلّ كتاب "طبقات فحول الشّعراء" أنّ مؤلّفه قد أعلى منزلتها بقوله: «وصيرنا أصحاب المراثي طبقة بعد العشر طبقات: أوّلهم المتّم بن نويرة... رثى أخاه مالكا، والخنساء بنت عمرو رثت أخوها صخرًا ومعوية» (ابن سلام، د. ت). والبيّن أنّ القدامى والمحدثين قد أقروا بشاعريتها، على ميلهم إلى الإقرار بأنّ القول الشّعريّ فنّ ذكوريّ في المقام الأوّل. ولهذا سندته المعبر عن تمايزها عن بقية الشّاعرات. وهذا يرفده القول إنّ: «الخنساء من شواعر العرب المعترف لهنّ بالتقدّم: أجمع الشّعراء ورواة الشّعر القدماء على أنّه لم تكن امرأة قبلها أشعر منها في الرّثاء» (بنت الشّاطي، د. ت).

أما نقاد الحدائث فيبدو أنهم قد ساروا على نهج سابقهم في الإقرار بفضل هذه الشاعرة التي قالت عنها بنت الشاطئ إنّها: « المرأة التي فرضت نفسها على المجتمع العربي يومئذ، كما فرضت نفسها على تاريخ الأدب العربي، على نحو لم تظفر به شاعرة قبلها ولا بعدها» ( بنت الشاطئ، د. ت). وتضيف في موطن آخر إن تاريخنا العربي قد احتفى بـ «مولد شاعرة قدر لها أن تشغل المكان الأوّل بين شواعر العرب» ( بنت الشاطئ، د. ت). ونحتج لرأي هذه الناقدة بقول لويس شيخو الذي مدح فيه شاعرة الرثاء مشيراً إلى أنّها « امرأة طار ذكرها في أواخر الجاهليّة وعرّة الإسلام» ( شيخو، لويس، ١٩٨٥).

ونشير إلى أننا استفدنا، أيضاً، من رأي باحث استعرض فيه آراء الشعراء والنقاد قديماً وحديثاً في الوقوف عند شاعريّة هذه المرأة. وقد خصّص صفحات لتبصير القراء بفضل المعاصرين في إعادة قراءة شعر الخنساء من منظور جديد وإكسابه حياة، مستدعياً جهود بنت الشاطئ ولويس شيخو، وعبد الرحمن الناصر وشوقي ضيف ( السلمي، سليم، ٢٠٠٩). وهذه الآراء التقدّية كانت محقّقاً لاختبار مدى فاعليّة الإيقاع عند الخنساء، لإدراك تمايزه عن إيقاع أشعار الرجال. وسيكون ذلك بالبدء باختبار فاعليّة المقاربة العروضيّة، أولاً، لنثني بتجريب النحو في تحقيق الإيقاع، ونختم بالاستئناس بفاعليّة أدوات البلاغة في تدبّر التراء الإيقاعيّ في شعرها.

### فاعليّة المقاربة العروضيّة إيقاعيّاً:

سيتمّ النظر في قدرة هذه المقاربة على إظهار بعض التّغايير الإيقاعيّ، رغم ادّعاء بعض دارسها بقصورها عن تلوين الإيقاع بألوان إيقاعيّة متغايرة. إلاّ أنّه يمكن تطويعها لخدمة القصيدة لتصبح خادمة لها، وإن بمقدار. ولهذا، سترصد فاعليّة الرّويّ والقافية والبحر إيقاعيّاً بدءاً بـ:

#### ١. جدوى الرّويّ والقافية إيقاعيّاً:

أعطى الأوائل الأروية مكانتها. ولذلك، تخيّروا لها الحروف المناسبة والمقام المناسب، وعدّوها بمثابة الحبال التي تشدّ الأشياء إلى بعضها. ونعثر على تعريف لعمر عتيق استلهم مادته من "لسان العرب" يشير فيه إلى أنّ الرّويّ من « الرّواء هو الحبل الذي يقرب به البعيران، أو هو الذي يروى به البعير، أي يشدّ به المتاع عليه. ويجوز أن يكون مأخوذاً من رويت الشّعر إذا حفظته من أصحابه» (عتيق، عمر، ٢٠١٤). وله في هذه القصيدة مزيّة كبرى. فهو حرف الباء الطّويلة بشدّتها وجهرها التي شدّت القول إلى نظام يعيد التّغمة نفسها ليعود القراء عليها وعلى حسن الإصغاء إلى ما سيقفو البيت الطالع من أبيات أخرى. ونقدّر أنّ هذه الصّفات قد أكسبت القول وسما إيقاعيّاً قائماً على التّراخي. وهذا موافق لحال الدّات البائنة التي تعيش توتراً نفسياً، لتهنّ الأوتار الصّوتيّة معلنة الجهر بفرط الألم الذي تعيشه جزاء فقد أحمها (دهينة، ابتسام، ٢٠٠٣ - ٢٠٠٤). وقد بدا هذا الرّويّ مناسباً لغرض الرثاء، بما يحدثه من وقع وتفاعل مع نفسيّة الشاعرة التي استبدّت بها الفواجع. وهذا التّوقع سيتضاعف حسنه بتجاوب الرّويّ مع القافية إيقاعيّاً باعتباره مكوناً من مكوناتها وخاتمة مقطعيّ الطّويلين وأكبر قوّة إسماع فيها. ولذلك أولاهما التّقاد قدراً من الاهتمام.

إذ بزّروا حرصهم على تجويدها، بأنّها تحيي الشّعر من الدّوبان في غيره وتعلو بمنزلته. فهي عندهم «بمنزلة تحصين منتهى الخياء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يقال: إنّها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخياء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها. وقد يقال: إنّهم جعلوا العروض والضرب وهما نهايتا شطري البيت في أن وضعوهما وضعاّ متناسباً متقابلاً منزلة القائمتين في وسط الخياء اللتين يكون بناؤه عليهما» (القرطاجيّ، ١٩٦٦) (كمال الدين، حازم، ١٩٩٨) و (الغزّي، محمّد، ١٩٩٦). وضبطوا مواطن حسنها لتحلّ من قافلة البيت محلّها، بلا إكراه ولا نفور، متمكّنة من موقعها (ابن طباطبا، ١٩٥٧) و (صمّود، حمّادي، ٢٠٠٢). وتمتّ الدّعوة إلى تجويدها فاستوصى ابن الأعرابي بحسنها قائلاً: «اطلبوا الرّماح فإنّها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشّعر أي عليها جريانه وأطراده، وهي مواقفه. فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته» (القرطاجيّ، ١٩٦٦). ولذلك، قيل إنّّه إذا: «جهلها الشّاعر ضعف رصفه، وتهلّهل نسجه، واختلّ نظمه» (الإريلي، ١٩٩٧). ويرجّح أنّ هذا هو الذي دعا منظرها إلى استهجان بعض عيوبها عندهم مثل «الإيطاء، والإقواء، والسناد، والإكفاء، والإصراف والإجازة، والتّضمين، إن وقع شيء منها في كلام الشّاعر» (عبد الله، الطيّب، ١٩٨٩). ورأوا ملاحظتها في ما يقع في النّفوس. وهو ما نعثر عليه طيّ المنهاج في القول الآتي: «فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النّفوس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمّنه ممّا يحسن أو يقبح فإنّه يجب ألاّ يوقع فيها إلاّ ما يكون له موقع من النّفوس بحسب الغرض، وإن تباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاهل به» (القرطاجيّ، ١٩٦٦).

ومن محاسنها في هذه القصيدة أن دلّت عليها الشاعرة بالتّصريح، أولاً، الذي يعتبر من محاسن الشّعر عند القدماء لأنّه شرط جودته. إذ نقل عن ابن المقفّع قوله في وجوب صنعته قائلاً: « إنّ أحسن أبيات الشّعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته» ( الجاحظ، ١٩٦١). وتمتّ العناية به لدلالته على فحولة الشّاعر وقدرته على التّبريز في الشّعر. ودلّوا على أنّ « للتّصريح في أوائل القصائد

طلاوة وموقعاً في النَّفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعيها لا تحصل لها دون ذلك» (القرطاجي، ١٩٦٦).

ويبدو أنّ أغلب الآراء التي تناولت القافية محقّزة على تقصّي إيقاعها واختبار وسومها الإيقاعيّة في هذه الرثائيّة باعتماد الجدول الآتي:

البيت	القافية	صورتها الصوتيّة	صفة الحرف ما قبل الروي	الوسم الإيقاعيّ
الأوّل	يايا	مقطعان طويلان	الباء (رخو، مجهور)	إيقاع أقلّ بطناً ولكنه قويّ
الثاني	نابا	مقطعان طويلان	النون (بين الشدّة والرخاوة، مجهور)	إيقاع قويّ
الثالث	هابا	مقطعان طويلان	الهاء (رخو، مهموس)	إيقاع بزواج بين البطء والسرعة
الرابع	بابا	مقطعان طويلان	الباء (شديد، مجهور)	إيقاع بطيء جداً وقويّ
الخامس	لابا	مقطعان طويلان	اللام (بين الشدّة والرخاوة، مجهور)	إيقاع أقلّ بطناً قياساً إلى سابقه
السادس	تابا	مقطعان طويلان	التاء (شديد، مهموس)	إيقاع أقلّ بطناً قياساً إلى سابقه ولاحتوائه الهمس.
السابع	كابا	مقطعان طويلان	الكاف (شديد، مهموس)	إيقاع مماثل في وسمه لسابقه
الثامن	هابا	مقطعان طويلان	الهاء (رخو، مهموس)	إيقاع بزواج بين السرعة والبطء
التاسع	بابا	مقطعان طويلان	الباء (شديد، مجهور)	إيقاع بطيء جداً وقويّ قياساً لسابقه
العاشر	لابا	مقطعان طويلان	اللام (بين الشدّة والرخاوة، مجهور)	إيقاع أقلّ بطناً من سابقه
الحادي عشر	يايا	مقطعان طويلان	الباء (رخو، مجهور)	إيقاع أقلّ بطناً من سابقه

نرى أنّ الصّورة العروضيّة لهذه القافية تخضعها لمنوال معهود. إذ وردت على وزن (فَعْلُنْ)، لتندشد الأبيات كافتها إلى بنية صوتيّة معلومة. وهي المقطعان الطويلان (-) اللذان يخضعان لأمداء زمنيّة متساوية القيس. وقد ختمت بالصّوت نفسه الذي تأتيه الباء. فلا يقرع طبله الأذن سوى وقع قرع مطرقة يتعاود عند نهاية كلّ بيت، حتّى بات المتلقّي يتوقّع التّوقيع عينه. فلا يخيب انتظاره. وهكذا، أصبحت القافية «عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأَشْطُر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعريّة. فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التّردّد الذي يطرق الأذان في فترات زمنيّة منتظمة، ويعدّد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسّى بالوزن» (ابراهيم، أنيس، ١٩٧٢).

إلا أنّ القراءة التي تعتمد مخارج الحروف وصفاتها تقف على تباين في الوسم الإيقاعيّ للقوافي، لأنّ مدى الحروف المهموسة يتباين زمنياً مع مدى الحروف المجهورة. فيحدث التّنوّع. ويبدو أنّ صفات حروف المقطعين الممثلين للقافية ومخارجها ودرجات انفتاحها تمنح الإيقاع الذي فرضت عليه الصّورة العروضيّة منوالاً في نوع المقاطع وفي إيجار المتلقّي على سماع الصّوت نفسه إمكانيات هائلة لالتقاط ألوان إيقاعية متباينة من خفة إلى بطء، ومن قوّة إلى ضعف. والمثير للتّظنر أنّ داخل كلّ لون إيقاعيّ نصد تبايناً هائلاً. لأنّ هذه المقاطع تتميز في صفة الجهر، فمنها ما هو في أدناها، ومنها ما هو في أقصاها، لتتباين درجات القوّة، ومنها ما هو شديد في عتوّ شدّته، ومنها ما هو رخو سريع، ومنها ما يراوح بين الشدّة والرخاوة أي بين السرعة والبطء.

وهذه المقاربة الصوتيّة للقافية مثمرة في إخراج مبحث الإيقاع حمّال وسوم مختلفة ترتبط بثقافة الباحث وبقدرته على التّأويل. وسيتمّ اعتماد المقطع الأوّل من القافية، لنصادف تماثلاً في ما قبل الروي في البيتين الأوّل والأخير وهو الباء الطويلة المتّسمة بالرخاوة والجهر، خلافاً لنون البيت الثاني المجهورة المزوجة بين شدّتها ورخاوتها ليثقل إيقاعها قياساً إلى سابقها. أمّا هاء البيت الثالث الرخوة المهموسة فتعطي الإيقاع سرعة، لتغايرها باء البيت الرابع المجهورة الشديدة التي تجعل الوقع أكثر قوّة وبطءاً. وتتمايز تاء البيت السادس وكاف البيت السابع الشديديتان المهموستان عن سابقتهما إيقاعياً بسرعة فيما بعض الثّقيل. وسنختبر فاعليّة القافية بتفاعلها مع البحر المستعمل لمعرفة جدواهما في البوح بحال الدّات المبدعة التي استبدّت بها اللّوعة.

## ٢. إيقاعيّة البحر:

اهتمّ النّقاد قديماً بالبحور الشعريّة، مركّزين على فاعليّتها في جعل الشّعور كلاماً مصقّى، بانناً عن غيره. ف«البحر الشعريّ على المجاز، هو مستقرّ الشّعور أو المعرفة الجماليّة في سعته وانبساطها وعمقها وتدقّقها، وهذا المستقرّ لا بدّ، ذو حدود ومعالم واضحة تضبط ما فيه وتمنعه من التّشّتت والضياع» (الجهاد، هلال، ٢٠٠٧).. أمّا بحر هذه القصيدة فهو البسيط الذي أشادوا بفضله. إذ رثي أنّه يضارع الطّويل. ونستدلّ لذلك بما قاله حازم القرطاجيّ في مهاجته: «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعريض وجد الافتتان في

بعضها أعمّ من بعض فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط» (القرطاجيّ، ١٩٦٦). ويضيف قولاً آخر: «فالعرض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوّة. وتجد للبسيط سبالة وطلاوة» (القرطاجيّ، ١٩٦٦). وهذا رأي تلقفه عبد الله الطيّب ليثريه بقوله الآتي: «الطويل والبسيط أطولاً بحور الشّعريّ، وأعظمها أئمةً وجلالة، وإلهما يعمد أصحاب الرّصانة. وفيهما يفتضح أهل الرّكاكة والهجنة» (الطيّب، عبد الله، ١٩٨٩). ويبدو أنّ هذا البحر مناسب لغرض الرّثاء، لأنّ رفته: «من النّوع الباكي فهي تظهر في باب الرّثاء كما في رائيّة الخنساء ولاميّة جرير في سواده، وتظهر في كلّ ما يغلب عليه عنصر الحنين والتّحسّر على الماضي فالبكاء على الأوطان المسلموبة يدخل في هذا القبيل» (الطيّب، عبد الله، ١٩٨٩). ولذلك، تمّ استنداؤه لتناسبه مع العاطفة القويّة، ومع الخطاب المقتضي أصوات الجهر. ويظهر أنّ الشاعرة قد أثرته بتغيرات في أحشاء الأبيات وفي قوافلها. وسترصد فاعليّة هذا التّغايير بالتركيز، أولاً، على الرّحاف، ثمّ نثني بالعلل.

#### • إيقاعيّة الرّحاف:

حدّد الخليل المواقع التي يحسن فيها الرّحاف واستحسن منه ما ندر وقلّ. وسار سيره قدامة ابن جعفر الذي دعّم هذه الرّؤية بقوله: «وإنّما يستحبّ من التّرحيف ما كان غير مفرط، وكان في بيت أو بيتين من القصيدة من غير توال ولا أنساق، ولا إفراط يخرجها عن الوزن» (ابن جعفر، قدامة، د. ت). وقد نقل عن استحسان صاحب العروض للرّحاف القول الآتي: «كان الخليل بن أحمد رحمه الله يستحسنه في الشّعريّ إذا قلّ منه البيت والبيتان، فإذا توالى وكثّر في القصيدة سمح» (ابن جعفر، قدامة، د. ت). وسنحاول تقصي مدى فاعليّة هذا التّغيير العروضيّ الذي حادته به الشاعرة عن شروط حسنه عند النّقاد، لكثرة وروده في مرثيّه. إذ وردت "فاعلن" مزحوفة في خمس عشرة مرّة، قياساً إلى عدد الأبيات البالغ أحد عشر بيتاً، منها تسع مرات في التّفعلية الثّانية من صدور الأبيات، وستّ مرات في أعجازها. والصّورة الصّوتيّة لفاعلن (-vv) تمنح القول خفةً. وهو تغيير مستحسن وله موجباته التي يؤددها القول الآتي: «قد بدا أنّ الحسّ مأسور بفراط الجاذبيّة الإيقاعيّة التي تفرزها الوحدة الوزنيّة التّكراريّة (مستفعلن فاعلن) التي تتحوّل دائماً إلى مزاحفة التّفعلية الثّانية من اللّازمة الوزنيّة، أي مستفعلن فعلن، حتّى لكأنّ هذه المزاحفة التي تأتي مطلباً جمالياً باتت ذات قيمة إيقاعيّة» (بن بالي، محمّد، ٢٠١٨). ولذلك، بدت المصارع الأولى موسومة أكثر بالخفة، قياساً إلى الأعجاز التي استقطبت الثّقل وجعلت الثّمايات أكثر وطأة للتعبير عن حال قلقه ألبها الفاجعة لعظم الفقد.

ونلاحظ أنّ الرّحافات قد مثلت حضوراً كثيفاً كمّيّاً في العنصر الثّاني الذي ينعقد عليه غرض الرّثاء. وهو قسم التّأبين الذي تهرب فيه الشاعرة من حاضر يأسها وبؤسها، فرارا إلى الماضي لمنح الذات فرصة ارتياح، ولتبديل إيقاع القصيدة. فتتصدّ صناعة الخفة، مناسبة لتبدّل حالها النّفسيّة التي بدت أكثر توتراً في قسم التّفجع، جريا على السّنن الشّعريّة في الرّثاء، استدرازا لعطف المستمعين الذين تعودوا على الاستزادة من المطالع الحزين، بدءاً بـ "قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل". وبعدها تنتقل الشاعرة إلى قسم التّأبين لتضع الرّحاف موضعه المناسب الحامل لفاعليّة إيقاعيّة هامة، درءاً للثّقل الذي افتتحت به "مستفعلن" فواتح الأبيات صدورا وأعجازا. وهذا ما يجعلنا نستلمح ما ذهب إليه النّقاد سابقاً في استعذابهم للرّحاف المحدث لتنوّع في الأوزان يذهب الملل والرّتابة الآتية من ورود التّفعلية على الصّورة عينها. وهذه الملاحظة في كثرة الرّحاف التي أحدثت فاعليّة إيقاعيّة تجبرنا على تدبّر جدواها في العلل.

#### • إيقاعيّة العلة:

عرّفت العلة عروضياً بأنّها تغيير يلحق عروض الأبيات وأضرها. وقلّ من استحسانها من النّقاد لأنّه لا يجيدها إلاّ الفقيه شعريّاً، المدرك لخفايا هذه الصّناعة. وقد وردت علة هذه القصيدة على صورتين متباينتين. إذ وردت علة العروض على صورة صوتيّة واحدة وهي "فعلن" أي (-vv) عدا عروض البيت الطّالع الخاضعة لحكم التّصريح، الواردة على وزن فعلن. والظاهر أنّ الشاعرة أنهت صدور قصيدتها بإيقاع خفيف صنعته المقاطع الواردة في زبيّ مقطعين قصيرين في الأوّل ومقطع طويل في الذّيل. وهذا من المستحسن الذي يريح الباطن من مشقّة القول ومعاناته ويمنحه فرصة لإتمام الكلام بلا إجهاد ولا ملل. إلاّ أنّ هذا التّغيير، على خفته قد أدخل على الإيقاع رتابة بتعاوده فلبّي توقّع القراء دون تخيب أفق انتظارهم الذي بلغ حدّ الإشباع.

ويزيد التّغيير الواقع في أضرب الأبيات من قلق المتقبّل الذي توتّرت حاله تأثراً بحال منشئة القول. فقد وردت قوافل أبياتها كلّها على منوال "فعلن" وبصورة صوتيّة قائمة على مقطعين طويلين (- -)، ممّا زاد التوتّر وتوتراً وإعجاباً وإعجاباً. ومنح المقطعان الطّويلان المتعاودان الممتدان في الزّمن الإيقاع بطأه الذي صنع إيقاعاً منوالاً وحالاً قلقاً كادت هذه العلة تبطل تغيّر طباعها دون مراعاة ما بين مرحلة التّفجع ومرحلة التّأبين من تغيّر حال وإيقاع.

إلاّ أنّ المقاربة العروضيّة، وإن أتاحت لنا بعض التّغيير في إيقاعها التّمودجيّ، تظلّ محافظة على صرامة نظامها. وهذا ما تفتنّ إليه ناقد قائل: «إنّ القصيدة الجاهليّة - في إطارها الموسيقيّ الخارجيّ - تنشُد على موسيقى ثابتة رتيبة، تستمدّ ثباتها ورتابتها من الأطراد الصّارم المنتظم لتفعيلات البحر من بداية النّصّ حتّى منتهاه، كأنّها الوثن الذي كان يسجد له الغنيّ مع الفقير، أو الموديل الجاهر

الّذي ينبغي أن يناسب البدين والّثخيف، مهما نتج عن ذلك من مفارقات. وهذه المفارقات نجدّها في القصيدة الجاهليّة في اعتمادها على ( التّوحيد الموسيقيّ) بالرّغم من تعدّد الموضوعات، وتباين الأحاسيس، واختلاف الأفكار» ( العبد، محمّد، ١٩٨٨). ولذلك، قدّرتنا اختبار أدوات أخرى من صوت ونحو وبلاغة لإغناء هذه الرّتبة الإيقاعيّة، بحثنا عن بعض التّغايير الّذي يخرج الإيقاع مختلفاً ومنها:

### إيقاعيّة الأصوات المفردة:

للصّوت، مفرداً أو داخل الكلمة، أهمّيّة سامقة في الكشف عن أسرار المعاني. وهذا سرّ اهتمام اللّغويّين به من أمثال سيوييه وغيره. ولذلك، تحسّسوا في الحروف مواطن قوّتها ومواطن ضعفها، وألّخوا على المبدع أن يضع الحرف موضعه من الكلام، وتبيّن قدرته على التّمييز بين الحروف مخارج وصفاتٍ ودرجة انفتاح ومدى مراعاتها لحال المبدع. والمدرّك أنّ الخنساء، لحظة تحرّق أكبادها وهي ترثي بطلها النّمودج، قد استأنست في هذه القصائد بالصّوت المفرد تصنع به إيقاعها وتلبسه ألواناً إيقاعيّة متنوّعة. وهذا يفرض علينا دراسة الأصوات المنفردة وصلتها بتقييد دلالة، لها علاقة بالعرض الشّعريّ. وقد اقتصرنا في حديثنا عن إيقاعيّة هذه الأصوات على بعض الكلمات رأينا لها القدرة على الإيحاء بحال الدّات وبعض المعنى. إذ تخيّرتنا في قسم التّفجّع الحاوي للآبيات الثلاثة الأولى الموسومة بالتّفجّع وشكوى خيانة الدّهر " الضّرّار" الّذي يهلك الفتى التّام السّلاح واللّسان المفردات التّالية (عين، تبكين، تسكابا، راب، ربّابا، ابكي، فقدم، ثوى، سيبا، أنهابا) للتّدقيق في صفاتها ودرجة انفتاحها ولونها الإيقاعيّ، منوّعين موقعها الوارد في صدر القول أو في حشوه أو في ذيله، ليكون المستنتج أقرب إلى بعض الوجاهة.

واصطفينا من قسم التّأين القائم على التّناء على خصال المرثي الّتي كان يمدح بها حيّاً المفردات الآتية: (الكامل، الحامي، مأوى، نهد، صعب، ربّابا، خطّاب، فراج، حمّال، قطّاع، شهاد، طلابا، سمّ، فكّك، هتّابا) لاختبار خصوصيتها إيقاعيّاً باعتماد الصّوت مخرجاً وصفة لمحاولة الظّفّر بتباين الملامح الإيقاعيّة. وهذا الاصطفاء يهبنا قدرة على تدبّر بعض التّغايير الإيقاعيّ الآتي من صفات هذه الحروف في المقطعين المتغاييرين بتبدّل حالة الشّاعرة من حال قلقه متوتّرة إلى حال هادئة عند الفخر بمناب المرثي. وسيرصد هذا التّمايز بدءاً بـ:

#### ١. إيقاعيّة الأصوات المجهورة:

يمنح الجهر الصّوت قوّة وعلوّاً، لأنّه يزيد دويّاً ويكسبه جرساً موسيقيّاً ضخماً، عالي الرّنين. وقد أثبت ناقد بعد ضبطه للحروف القويّة، من طاء وطاء، ودالّ وباء، وراء وقاف، وضاد وصاد، أنّها تبلغ درجة هامّة من الوضوح السّمعيّ، وأنّ معدّل سرعة الهواء عند إنتاجها يفوق أضعاف سرعة المهموسة في الثّانية (استيتيّة، سمير الشّريف، ٢٠٠٣)، تدلّ على استغراقها لزمان أطول فيبطؤ الإيقاع. وقد مكّنتنا الإحصاء من رصد تباين إيقاعيّ في القسمين، أفرزته صفات الحروف ودرجة انفتاحها. إذ مثّلت المجهورة منها سبعة عشر حرفاً. أي بنسبة ٦٣ % في القسم الأوّل. أما القسم الثّاني فيتغايير عن الأوّل بورود الحروف المجهورة بما يقارب اثني وعشرين حرفاً، يعني ٥٥ % والحديث عن هذه الحروف عند الصّوتيين مرتبط بوضوح السّمع والقوّة، لأنّها حروف انفجاريّة. واحتلالها لنسبة هامّة في أقصى الجهر مثل الباء المتعاودة ستّ مرات، والياء خمساً، ثمّ تتكرّر الراء والنّون مرتين ثمّ إيقاعيّاً ومفيد لبناء المعنى. ولذا، تبلغ بالتوتّر منهاه وتزيد الشّدّة شدّة، تعبيراً عن عظم الفقد. ونحتج لرؤيتنا بغلبة الحروف الشّديدة البالغة ٤١ %.

وهذا التّجاوب مفض إلى إيقاع ثقيل، بطيء، تصريحاً بما تكابده الخنساء من ألم. وقد تنوّع الثّقل بموقعه في المفردات صدرها وبطناً وذيلاً. فمنها ما ورد حاوياً لهذه المواقع الثلاثة مثل (عين، راب، ربّابا)، ومنها ما هو ثقيل الأوّل والآخر وهو ( أنهابا)، ومنها ما هو مرتبط بالبطن والذيل يرتكز عليه الثّقل، خلافاً للسّابق. ومثله ( سيبا)، وأحياناً أخرى يحتلّ الجهر قافلة الكلمات لتبئير القوّة عليها (فقد، ثوى). ولذا، يصبح احتلال الجهر مواقع متباينة من الكلمة سبباً إلى تمايز في وسم القوّة الملوّنة لإيقاع المفردات المصطفاة.

إلا أنّ القسم الثّاني القائم على التّأين ومدح خصال الميّت ماضياً سيكشف عن ملامح إيقاعيّة جديدة تبدو مخالفة للأوّل لتضالّل صفة الجهر الّتي بدت نسبتها ٥٥ %، على احتلالها لمواقع هامّة من الكلمات. وهذا يذهب القوّة الّتي تحكّمت بإيقاع القسم الأوّل، وإنّ نسبياً. ونقدّر أنّ حال الشّاعرة هي المتحكّمة بهذا التّلوين الإيقاعيّ المائل إلى سرعة وهبوط بعد صعود في أوّله، جزاء أساليب الإنشاء. وهذا التّراء إيقاعيّاً يتبدّل بتبدّل بناء المرثيّة وهو محفّز إلى النّظر في قدرة الحروف المهموسة على إخصاب الإيقاع.

#### ٢. إيقاعيّة الأصوات المهموسة:

للهمس قدرة على إخراج الكلمات متباينة الملامح الإيقاعيّة. وقد بلغ عدد حروفه في قسم التّفجّع عشراً، بنسبة قاربت ٣٧٪. وهذا مؤدّ إلى ذهاب الضّعف وسيادة القوّة وغلبة الشّدّة، تصريحاً بما تكابده الشّاعرة من الفواجع واللّوابع. ولهذه الصّفة في المتخير من الألفاظ مواقع هامّة نرصدها في الكلمات التّالية مثل (تسكابا، فقدم، ثوى). إلا أنّ القسم الثّاني تزايد فيه نسبة الهمس فيلوّن الإيقاع بالضّعف وتبلغ الحروف ثمانية عشر حرفاً مهموساً بنسبة ٤٥ % وترفدها نسبة الرّخاوة البالغة ٤٣ %. وهكذا، يخفّ الإيقاع وتزداد

سرعته، وإن وردت المفردات في زِيّ صيغ المبالغة القائمة على التّضخيم والتّهويل مثل (خطّاب، فراج، شهاد، فكّاك). ويبدو أنّ الخروج من التّفجّع إلى التّأيين موح بتغيّر إيقاعيّ وبتغاير في صفات الحروف. وهكذا، تضاعف الجهر وخففت شدّته ونزل الإيقاع، للتعبير عن بعض الارتياح المزعوم بالهرب إلى الماضي تستعيد مجده وتقرّظ أخاها الفقى التّموج، المكتنز لأهمّ القيم الأصيلّة التي تهلك الدهر الضّرّار. وبأن لنا أنّ للأصوات المفردة قدرة على الكشف عن مكر الإيقاع وتبدّل ألوانه الإيقاعيّة. وحقّقنا هذا الأفق إلى تجريب آفاق أخرى لها ثمار في درس الإيقاع مثل.

### إيقاعيّة النّحو:

سيدرس إيقاع النّحو في هذه القصيدة الرثائيّة بالاختصار على دور التّوازن التّركيبيّ في تحقيق إيقاع داخليّ يحسّن القصيدة ويزيّن حشوها بتقنية داخلية تجافي قوافي أو آخر الأبيات. ولعلّ هذا ما يفرض على القراء نظاما مخصوصا في قراءتها مراعيّاً تعدّد الوقف داخل البيت الواحد. وسيتمّ النّظر في إيقاعيّة هذا الإيقاع الذي استملحه القدامى مدّعين أنّه يجعل الكلام شديد الجريان على اللسان وأعلق بأذهان متقبّليه، فيسهل حفظه. إذ عدّه قدامة بن جعفر من محاسن الوزن. وهو «أن يتوخّى تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه أو من جنس واحد في التّصريف» (ابن جعفر، دت). وقد ثمن ابن رشيق شغف هذا النّاقذ به قائلاً: «وإذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعاً أو شبيهاً بالمسجوع فذلك هو التّرصيع عند قدامة، وقد فضّله وأطنب في وصفه إطناباً عظيماً» (ابن رشيق، ١٩٨١). ويبدو أنّ الخنساء قد ولعت به ولعاً شديداً ردّه أحدهم إلى نسويّتها قائلاً إنّ التّرصيع: «تكرار قوالب موسيقية متناسقة. وإذا كان (التكرار اللفظي) وترجيع الكلام من طبائع النّساء وخصالهنّ المشهورة، فإنّ التّرصيع أشدّ ارتباطاً بميلهنّ إلى (تزويق) الكلام وتنسيقه. ويكاد شعر الخنساء ينحصر - كما نعرف - في بكاء أخمها (صخر) ويبدو لي أنّ (الخنساء) قد جعلت التّرصيع وسيلة مهمّة لتعدد فقيدها (صخر) وسجايها، في جمل موسيقية قصيرة منتظمة. أو ليس (التّعدد) من مبتكرات النّساء كذلك؟» (العبد، محمّد، ١٩٨٨). ونحتجّ لهذا القول بالأبيات التّالية:

المجدُ حلّته / والجودُ علّته / والصدّقُ حوزته / إن قرّنه هاباً  
خطّابُ محفلة / فراجُ مظلمة / إن هاب معضلة سئى لها باباً  
حمالُ ألوية / قطعُ أودية / شهادُ أنجبة / للوتر طلاًبا  
سمُ العداة / وفكّاكُ العناة / إذا لاقى الوغى لم يكن للموت هيّاباً

نقف في هذا المثال على نظام نحويّ صارم زاد في صرامة العروض. ففي أشطر البيت الأوّل نصادف تركيباً إسنادياً اسمياً أساسه مبتدأ وخبر مركب بالإضافة، نقدّر أنّه جالب لصرامة عروضيّة في الوزن (مستفعلن فعلمن). ونمثّل لذلك بالجدول الآتي:

المثال	تركيبه النحويّ ووسمه الإيقاعيّ	وزنه العروضيّ
المجد حلّته	(إيقاع صلب) مبتدأ + خبر بالإضافة	مستفعلن فعلمن
الجود علّته	مبتدأ + خبر بالإضافة (إيقاع صلب)	مستفعلن فعلمن
الصدّق حوزته	مبتدأ + خبر بالإضافة (إيقاع صلب)	مستفعلن فعلمن

وقد قام البيت على ثلاثة أشطر متوازنة قائمة على قافية داخلية موحدة هي أشبه بالفواصل في النّصوص المسجوعة. والمستملح فيها هو قصر الشّطر المفرط في اعتداله. وهذا مستحسن عند النّقاد. فقد أذهب الملل عن المستمعين الذين فرض عليهم نظام قراءة صارم يستوجب الوقوف عند نهاية كلّ شطر ليسكنوا المتحرّك حتّى يتضوّع أهة من هائه الساكنة. ويبدو أنّ هذا التّكرار القائم على نظام متعاود يعود بالمرثية إلى شكلها الرّسمي الذي يرحّج أنّها انحدرت منه. وهو التّدبّة. ويمكن أن نوغل في التّأويل فنقرّ بأنّ هذه الوقفات الدّاخلية تعني عدم القدرة على تسريب الملفوظ بأريحية. فالشّاعرة تقف عند محطّات كثيرة، لأنّها تشعر بحرقة وتعيش غصّة وحيسة في الحلق. فإذا الخطاب يتداعى لها ليلوح متقطع الأوصال على أكثر من صعيد. ونرفد هذه الرّؤية بتدبّر النّظر في الأبيات اللاحقة. إذ قامت على توازن تركيبيّ أفقيّ له صورة عروضيّة واحدة وتركيب نحو متماثل، وعلى وسم إيقاعيّ متعاود. ونمثّل لذلك بالجدول الآتي:

الأمثلة	التركيب النحويّ	الوسم الإيقاعيّ
خطّابُ محفلة	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ
فراجُ مظلمة	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ
حمالُ ألوية	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ
قطعُ أودية	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ
شهادُ أنجبة	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ
سمُ العداة	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ
فكّاكُ العناة	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ

نلاحظ قيام الخبر في كافة الأمثلة على منوال تركيبّي يعيد مثيله في زيّ مركّب إضافي. ولذلك، ورد المضاف على صيغة "فعال" عدا مثالاً واحداً. وهذا ما قوّى الإيقاع الداخليّ بشدّة التراكيب إلى أشطر تقرب القول من المسّمطات. فنرصد أشطراً مستقلةً ومتماثلة الأوزان (مستغلن فعلن). ولكنها محافظة على وسم القوّة في كافة تراكيبها. ويبدو أنّ تعمّد الشاعرة تكثيف التّرصيع في هذا القسم الثاني هدفه الكشف عن تفوّقها على الرّجال في هذا الإيقاع. إذ ساقّت تراكيبها وفق قوافٍ داخلية متوافقة حروف الختم (التّاء المربوطة)، لتزيد من صرامة النّظام الذي فرضه العروض. وكأنّه الوعي بأنّ الإيقاع، لحظتها، التزام بالمنوال وبإيراده متناسب الأمداء الزمّنية. وهذه التراكيب المحكومة بالتّوافق في الفواصل المسجوعة تجرّ المتلقّي على الوقوف عند القوافي الداخليّة التي يذيلها صوت التّاء. فتتمتّ الزيادة في الإيقاع وفي المعاني الهادفة إلى التّعنيّ بالقيم الأصليّة عند العرب وترغب القراء فيها، من فتوّة وإقبال على حلقات الشّعر وكمال الحسب والنّسب وصوغها في شكل غنائيّ احتفاء بها. وسيكتمل حسنّها بما تحلّيه به البلاغة من وسوم إيقاعية.

### إيقاعية البلاغة:

للبلغة قدرة على الكشف عن ثراء الإيقاع ومناسبه لحال الشاعرة الكلي بفقد فتى الفتیان. وسنقف عند إيقاعية الأسلوب الإنشائيّ والأسلوب الخبريّ والتّباين الإيقاعيّ بينهما الذي يصل إلى حدّ التّمايز، متخصّصين ملامح هذه الأساليب إيقاعياً بالبدء بالإنشائيّ منها فالخبريّ الذي ستدرس في طياته الكنايات الصّانعة لإيقاع الصّورة وتّساع المعنى وتشريعه لأفق تأويل رحب في الآتي:

#### ١. إيقاعية الأساليب الإنشائية:

المثال	الأسلوب	الوسم الإيقاعيّ
يا عين	نداء البعيد لبعده عن الوجدان	إيقاع صاعد
ما لك لا تبيكين	التّعجب	إيقاع هابط
فابكي	الأمر	إيقاع صاعد/ ثقيل
وابكي	الأمر	إيقاع صاعد/ ثقيل
وابكي	الأمر	إيقاع صاعد/ ثقيل

نرصد في مطلع قسم التّفجّع من هذه القصيدة الرثائية ولعا بتجويد بداياتها وتحقيق شعريّتها. فالببيت الطّالع قد استوفى الشّروط المشتهة التي استعدها النّقاد الأوائل. إذ حسّن استهلاله وقفيت عروضه وضربه بروي واحد يشدّ الثاني إلى الأوّل صوتياً، وفيه إجمال لمحتوى القصيدة. ولعلّه ما يدلّ على أنّ الشاعرة من الفحول، بل إنّها غلبت الرّجال في الحفاظ على مناويل شعرهم ومحمود سنهم، وقد أصابت هوى في قلوب النّقاد بتجميل مطلعها. فأوجبت أن تكون «العبارة فيه جزلة، وأن يكون المعنى شريفاً تاماً، وأن تكون الدلالة على المعنى واضحة، وأن تكون الألفاظ الواقعة فيه لاسيما الأولى والواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريمة من جهة مسموعها ومفهومها. فإنّ النفس تكون متطلّعة لما يستفتح/ لها الكلام به. فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولاً، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولاً أيضاً» (القرطاجي، ١٩٦٦). وسندبّر النّظر في الوسوم الإيقاعية في البيت الطّالع الذي بدا عروضياً حاملاً لإيقاع منوال. وقد تداعت الصّورة الصّوتية عينها في كافة الأبيات، عدا البيت السّادس الذي أصابه تغيير.

إلا أنّ الأساليب والتراكيب قد نوّعت الملامح الإيقاعية لهذا المقطع الأوّل، ليمتحننا مطلع البيت الطّالع القائم على النداء إيقاعاً صاعد النّغمة دالاً على فرط حيرة الشاعرة إزاء الفقد. وهو ملمح مناسب لبنية المرثية التي تبني على التّفجّع أولاً. وهذا الأسلوب له طرافته في مطالع أبيات القصيدة، استدراراً لعطف المتلقّي الذي تعود من أمره على طالع فاتحته نداء أو تعجّب. ونستدلّ لذلك بقول القرطاجي الذي اهتمّ بجودة فواتح القصائد فأوجب «أن تكون المبادئ جزلة، حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة، تامّة، وكثيرا ما يستعملون فيها النداء والمخاطبة والاستفهام ويذهبون بها مذاهب من تعجيب وتهويل أو تقرير أو تشكيك أو غير ذلك» (القرطاجي، ١٩٦٦). ويرفد ذلك بشاهد آخر للاحتجاج لهذه الرّؤية مدّعياً أنّ «تحسين الاستهلاجات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصّناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المنزلة من القصيدة منزلة الوجه من الغرّة، وتزيد النّفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً إن كان بنسبة ذلك. وربّما غطّت بحسنها على كثير من التّخونّ الواقع بعدها إذ لم يتناصر الحسن فيما ولمها» (القرطاجي، ١٩٦٦). وتغني الشاعرة هذا الطّالع بترسيخ سنّة فنية درج عليها الشعراء الفحول، إذ جعلت عينها خليلاً لها تبثّه آلامها، وانشطرت إلى ذاتين. فهي الصّوت والصدى. وقد نزلت عينها القريبة منزلة البعيد لبعدها من الوجدان وبخلها بالبكاء، تكثيفاً للإيقاع الحزين الذي جبل عليه العربيّ. وقد زاد تكبير العين من كثافة التّأويل وتّساع المعنى، لأنّها قد أصبحت من شعر. ويرفد النداء تعجّب دالّ عن حيرة لعلو شأو المرثي، وقد تلوّن إيقاعه بهبوط بعد صعود.

وتبدو الأساليب الإنشائية التي هيمنت على المقطع الأوّل مفصحة عن توتر الشاعرة وخادمة بعمق المعنى التّفجّع. إذتشتطت



البائيّة إلى ذاتين وثقل إيقاع البيت الطالع ليزداد الثقل ثقلاً. فغلب تكرار الأمر الذي شدّ الصّدور إلى أعجازها لبيان أنّ الفعل لم ينجز بعد، ليتضاعف الشّعور بالألم وليُبَيَّر معنى بعينه دون غيره. إنّه التّفجع الذي تفرضه بنية المرثية فرضاً باعتباره أولى عناصرها. ويظهر أنّ الإيقاع سيتغيّر بالانتقال من الإنشاء إلى الخبر. وهذا ما سيختبر في الآتي:

## ٢. إيقاعيّة الأساليب الخبريّة:

تهدف الشاعرة بأساليبها الخبريّة في هذا القسم الثّاني إلى تقريب خصال الميّت التي كان يمدح بها حيّاً. إنّها العودة إلى الماضي بحثاً عن خلاص من الألم. والمثير للتدبّر هو ورود هذه الأساليب مقترنة بالفعل الماضي وبأفعال المضارعة، وبالجملة الاسميّة وبالجملة المحذوفة القائمة على الكناية. وسيتمّ تفصيل ذلك في الآتي:

الوسم الإيقاعي	صورته	الخبر
إيقاع خفة	أسلوب خبري بفعل ماض	فقدن لما نوى
المراوحة بين الخفة والثقل	أسلوب خبري بفعلين في المضارع	يعدو به ساجح/يهدي الرعيل
إيقاع صلابة	أسلوب خبري بجملة اسميّة	المجد حلّته/ الجود علّته/ الصّدق حوزته
إيقاع قويّ، فيه اتّساع المعنى.	أساليب خبريّة قائمة على الكناية	خطّاب محفلة/ فراج مظلمة/ حتّال ألوية/ قطاع أودية/ شهاد أنجية/ سمّ العداة/ فكّك العناة

نلاحظ أنّ أغلب الأساليب الخبريّة قد تغيّرت إيقاعها. فنجد فيها ملمح الارتياح المزعوم الآتي من الفعل الماضي "فقدن"، وتراوح الشاعرة بين الخفة والثقل باعتمادها الأفعال المضارعة الدالّة على استمرارية الفعل. وأيته الفعلان "يعدو" و"يهدي". ويقع تكثيف المركبات الإسناديّة الاسميّة لدلالة صلابة الإيقاع. وترد هذا الوسم قوّة المركبات الإسناديّة القائمة على خبر محذوف. إذ حلنا أنّ حذف المبتدأ سيخفّف الوطء ويخصب هذا الملمح الإيقاعيّ ببعض الارتياح. إلاّ أنّه زاد الصّلابة صلابة بصيغ مبالغة زادت الإيقاع ثقلاً، وقد تلازم معها المركّب العطفّي الذي دلّ على التّراخي بتأمره بلاغيّاً مع الكناية التي تزيد المعنى اتّساعاً وتفتحه على تأويلات شتى .

إلاّ أنّه يمكننا ردّ ذلك إلى فعل قرآنيّ يعلّق بتبئير الشاعرة لمعان معيّنة ولفت الانتباه إليها، متى علمنا أنّ الكنايات قصّادة إلى تمجيد القيم الأصيلّة التي اكتنزها فتي الفتان في عصره. فهو تامّ اللسان والسيف، وكامل الحسب والنسب. فقسم التّأبين قد أظهر براعة الخنساء في الوعي بالمنجز في تلك اللّحظة إيقاعاً ومعنى باستدعائه والإضافة إليه وتنويعه بتبديل ملامحه، وتفظّنها إلى سنن التّقيل بإرضاء الشّاعر والمتلقي معاً، لوعيمها بالسّنن المحمودة في تدوّن الأدب المقتضية احتذاء المناويل والحرص على تعاودها.

## الخاتمة:

بدا الإيقاع في هذه المرثيّة متغيّراً. فالمقاربة العروضيّة، على صرامة نظامها، قد أسعفتنا ببعض التّمايزات الإيقاعيّة. ويبدو أنّ الأصوات بجهرها وهمسها، وشدّتها ورخاوتها التي تجعل الإيقاع ثقيلاً أو خفيفاً أحياناً، أو بين قوّة وضعف، قد ظهرت من طياتها تمايزات إيقاعيّة جعلت الإيقاع في المقطع الأوّل أكثر قوّة من الثّاني لغلبة الحروف المجهورة عليه مطلقاً. أمّا نحوياً فقد كثّفت الشاعرة من التّراكيب المتوازية لتزيد فيها عن نظرائها في عصرها، منتصرة فيها على الرّجال لتصبح علامة مضيئة فيها. وللجمال الاسميّة إمكاناتها إيقاعيّاً بإشاعة الصلابة فيه. وقد ساهمت البلاغة في هذا التّراء باعتماد الأساليب الإنشائيّة الصّانعة لإيقاع صاعد. إلاّ أنّ تواتر الكنايات قد ولّد اتّساع المعنى وتراخي الإيقاع وفتح القول على تأويلات عدّة لها صلة بثقافة راصد الملامح الإيقاعيّة ومعانها وبحال المبدع. ونخلص إلى أنّ الإيقاع عند الخنساء، على احتدائها لمناويل الرّجال، قد تبدّلت ألوانه بحسب مقاربتة عروضاً وصوتاً ونحواً وبلاغة. وزاد النّظر في إيقاعها الإقرار بأنّ هذا المفهوم محيّر ومربك لجهود النّقاد. ولذلك، وجب أن تخصصّ مخابر بحث متنوّعة المشارب لمحاولة محاصرته وبلوغ اليسير منه. وقد سلّمنا في خاتمة هذه المحاولة بعجز المقاربات الإيقاعيّة عن ضبطه، مؤيدين الرّؤية بتجاوب التّطرّبات وعناصر القول كافّتها في تدليل صعوبات الطّفّر به.

## المراجع:

### أولاً: المراجع العربيّة:

١. إخوان الصّفاء، (١٩٥٧) رسائل إخوان الصّفا، بيروت، دار بيروت للطّباعة والنّشر.
٢. الأربلي، أبو الحسن، (١٩٩٧) كتاب القوافي، تحقيق ودراسة عبد المحسن فراج القحطاني، ط ١، الشّركة العربيّة للنّشر والتّوزيع،

٣. استيتية، سمير الشّريف، (٢٠٠٣) الأصوات اللّغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، ط١، الأردن، دار وائل للنشر والتّوزيع، ص ١٠٣.
٤. أنيس، ابراهيم، (١٩٧٢) موسيقى الشّعر، بيروت، دار القلم، ص ٢٧٣.
٥. بن بالي، محمّد، (٢٠١٨) الأساليب الإيقاعية لبلاغة الشّعر، مجلّة التّعليمية، ع١٤، مج ٥، جامعة جيلاني اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٧.
٦. الجاحظ، (١٩٦١) البيان والتّبين، ج١، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ص ١١٦.
٧. جربوع، سعيدة، (٢٠١٥) جماليّات الإيقاع في شعر الخنساء، شهادة الماجستير، الجزائر، جامعة محمّد بوضياف بالمسيلة.
٨. ابن جعفر، قدامة، (د.ت) نقد الشّعر، تحقيق وتعليق الدكتور عبد المنعم خفاجي، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ص ١٧٩، ص ١٨٠، ص ٨٠.
٩. الجهاد، هلال، (٢٠٠٧) جماليّات الشّعر العربيّ، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعريّ الجاهليّ، ط١، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ص ١٠٧.
١٠. حازم علي كمال الدين، (١٩٩٨) القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا.
١١. حمد، محمود، (٢٠١٩) الوجه الدلالي للإيقاع في تجربة سماء عيسى، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنّشر والإعلان، ص ١٠٠٤.
١٢. دهينة، ابتسام، (٢٠٠٣-٢٠٠٤) بنية الخطاب الشّعريّ في ديوان علقمة بن عبدة الفحل، رسالة ماجستير، بسكرة، جامعة محمّد خيضر، ص ٢٨.
١٣. ابن رشيق، (١٩٨١) العمدة في محاسن وأدابه ونقده، ج٢، تحقيق محمّد معي الدّين عبد الحميد، ط٥، بيروت، دار الجيل، ص ٢٦.
١٤. السّجلّاسي، أبو القاسم، (١٩٨٠) المنزغ البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق العلال غازي، الرّباط، مكتبة المعارف، ص ٤٠٧.
١٥. ابن سلام، محمّد، (د.ت) طبقات فحول الشّعراء، ج١، قرأه وشرحه: محمود محمّد شاكر، مصر، مطبعة المدني، ص ٢٠٣.
١٦. السّلميّ، سليم، (٢٠٠٩) الصّورة الفنيّة في شعر الخنساء، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، صص ٩ - ١٠.
١٧. ابن سينا، أبو علي، (١٩٥٦) جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريّا يوسف، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحنفي، المطبعة الأميريّة بالقاهرة.
١٨. بنت الشّاطي، الخنساء، (د.ت) لبنان، بيروت، دار صادر، ص ٧، ٨، ٣٥، ٤٥.
١٩. شيخو، لويس، (١٩٨٥) أنيس الجلساء في ملخّص ديوان الخنساء، بيروت، المطبعة الكاتوليكية للأباء اليسوعيين، بيروت، ص ٣.
٢٠. صمّود، حمّادي، (٢٠٠٢) في نظريّة الأدب عند العرب"، تونس، دار شوقي للنّشر، ص ٥٤.
٢١. ابن طباطبا، (٢٠٠٥) عيار الشّعر، ط٢، شرح وتحقيق عباس عبد السّاتر، مراجعة نعيم زرزور، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ص ٢١، ص ١٠٢ - ١١١.
٢٢. الطّرابلسي، محمّد الهادي، (١٩٨١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، منشورات الجامعة التّونسيّة، ص ٨٠.
٢٣. الطّيب، عبد الله، (١٩٨٩) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، الكويت، مكتبة جمهورية الكويت، ص ٤١، ٤٤٣، ٥٣٠.
٢٤. العبد، محمّد، (١٩٨٨) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغويّ أسلوبي، مصر، دار المعارف، ص ٣٣، ٣٤، ٣٦، ٣٧.
٢٥. عتيق، عمر، (٢٠١٤) معجم مصطلحات العروض والقافية، الأردن، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، ١٥٢.
٢٦. العياشي، محمّد، (١٩٩٧) نظريّة الإيقاع في الشّعر العربيّ، ط١، تونس، المطبعة العصريّة.
٢٧. الغزي، محمّد، (١٩٩٦) القافية في الشّعر العربيّ المعاصر، تونس، الحياة الثقافيّة، السنة ٢١، ع٧٧، سبتمبر، ص ٣٦.
٢٨. الفارابي، أبو نصر، (١٩٨١) الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطّاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحنفي، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنّشر.
٢٩. ابن قتيبة، أبو محمّد، (١٩٨٢) الشّعر والشّعراء ج١، تحقيق وشرح أحمد محمّد شاكر، القاهرة، دار المعارف، ص ٣٤٤، ٢٠١.
٣٠. القرطاجيّ، حازم، (١٩٦٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمّد الحبيب بن خوجة، تونس، دار الكتب الشّرقية، ص ٢٥١، ٢٧١، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٨٣، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٨٢، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٩.
٣١. كمال الدين، حازم، (١٩٩٨) القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، ص ٢٧ - ٤١.

٣٢. الكندي، (١٩٦٢) مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة، مطبعة شفيق.
٣٣. المسعدي، محمود، (١٩٩٦) الإيقاع في السجع العربي محاولة تحليل وتحديد، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله.
٣٤. المقدود، محمد المهدي، (٢٠١٨) الإيقاع عند العرب إدراك وإجراء، مجلة إبلا، عدد ٢٢٢. صص ٦٣ - ٦٤.
٣٥. الواد، حسين، (١٩٩١) المتنبّي والتجربة الجمالية عند العرب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، ص: ٢٨٧ - ٢٩٧.
٣٦. ورتاني، خميس، (٢٠١٦) نحو إيقاعية عربية جديدة، تونس، ط١، مسكيلياني للنشر والتوزيع، ص ١٢.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- [1] Dessons. Gérard et Meschonnic, Henri, *Traité du rythme des vers et des proses*, Ed. Dunod, Paris, (1998).
- [2] Jakobson. Roman, *Huit questions de poétique*, Editions du Seuil, Paris, (1977).
- [3] Meschonnic. Henri, *Critique du rythme, éd*, Verdier, (1982).



## The Characteristics of Rhythm in Alkhansa's Poem

Mohamed Saleh Al- Hamraoui

Higher Institute of Humanities, University of Tunis Al-Manar, Tunis  
mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

Received Date : 9/5/2020

Accepted Date : 7/6/2020

DOI : <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.2.3>

**Abstract:** In this paper, we shall focus on the characteristics of the rhythm in female poetry through Alkhansa's poem as a case study. We have theoretically defined this term through referring to ancient and modern philosophers and critics who have tackled this issue both in the Arab and Western world. Then, we have selected a few studies that we consider useful. We have selectively introduced the poetess in a way that serves our objectives by scrutinising critics 'view of her and their focus on her areas of excellence. Practically, we have examined the potential of the prosody approach, deeply entrenched in the model paradigm, to get the better of rhythm. Ellipsis and substitution allowed for some rhythmic variety. Grammar and rhetoric seem to have built a various rhythm, which reinforces the rhythmic paradigm. This has given us the impression that the distinctiveness of the rhythm of parallelism in Alkhansa's poetry has set her on top of a highly masculine school. We can safely advocate the masculinity of women and their good mastery of the model rhythm and their ability to deconstruct and enrich it by recurring to rhyming and oscillating between rising and falling tones on the one hand and various rhythms which combine strength and weakness and gain a deeper meaning from the use of metonymy. It seems that the oscillation between composition and discourse has revealed a link between rhythm and the speaker's state of mind whether it is calm or tense.

**Keywords:** *Rhythm; Narrated; rhyme; section; beginning; Up tone; Flat tone, differentiation; Symmetry; Uniqueness; weight; lightness; Repetition; parallelism; The breadth of meaning.*

### References:

- [1] Al'bd. Mhmd, Ebda'e Aldlah Fy Alsh'r Aljahly Mdkhl Lghwy Aslwby, Msr, Dar Alm'arf., (1988), pp. 33, 34., 36, 37.
- [2] 'tyq, 'mr, M'jm Mstlhat Al'rwad Walqafyh, Alardn, Dar Osamh Llnshr Waltwzy', (2014), 152.
- [3] Al'yashy. Mhmd, Nzryh Aleyqa' Fy Alsh'r Al'rby, T1, Twns, Almtb'h Al'sryh, (1997).
- [4] Alarbly. Abw Alhsn, Ktab Alqwafy, Thqyq Wdrash 'bd Almhsn Fraj Alqhtany, T1, Alshrkx Al'rbyh Llnshr Waltwzy', 77, (1997).
- [5] Anys. Abraham, Mwasyqa Alsh'r, Byrwt, Dar Alqlm, (1972), pp. 273.
- [6] Astytyh. Smyr Alshryf, Alaswat Allghwyh R'eyh 'dwyh Wntqyh Wfyzya'eyh, T1, Alardn, Dar Wa'l Llnshr Waltwzy', (2003), pp. 103.
- [7] Bn Baly. Mhmd, Alasalyb Aleyqa'yh Lblaghgh Alsh'r, Mjlt Alt'lymyh, '14, Mj 5, Jam't Jylany Alyabs, Sydy Bl'bas, Aljza'r, (2018), 27.
- [8] Dessons. Gérard et Meschonnic, Henri, *Traité du rythme des vers et des proses*, Ed. Dunod, Paris, (1998).
- [9] Dhynh.Abtsam, Bnyt Alkhtab Alsh'ry Fy Dywan 'lqmh Bn 'bdh Alfhl, Rsalt Majstyr, Bskrh, Jam't Mhmd Khydr, (2003- 2004), pp. 28.

- [10] Ekhwan Alsfa', *Rsa'l Ekhwan Alsfa*, Byrwt, Dar Byrwt Lltba'h Walnshr, (1957).
- [11] Alfaraby. Abw Nsr, *Almwsyqa Alkbyr, Thqyq Wshrh Ghtas 'bd Almlk Khshbh, Mraj'h Wtsdyr Mhmwd Ahmd Alhnfy, Alqahrh, Dar Alktab Al'rby Lltba'h Walnshr*, (1981).
- [12] Alghzy. Mhmd, *Alqafyh Fy Alsh'r Al'rby Alm'asr, Twns, Alhyah Althqafyh, Alsnh 21, '77(1996), Sbtmbr, pp. 36.*
- [13] Hazm 'ly Kmal Aldyn, *Alqafyh Drash Swtyh Jdydh, Mktbt Aladab, Mydan Alawbra*, (1998).
- [14] Hmd. Mhmwd, *Alwjh Aldlaly Lleyqa' Fy Tjrbt Sma' 'ysa, Mjlt Nzwa, M'sst 'man Llshafh Walnshr Wale'lan, '100, (2019).*
- [15] Abn J'fr. Qdamh, *Nqd Alsh'r, Thqyq Wt'lyq Aldktwr 'bd Almn'm Khfajy, Lbnan, Byrwt, Dar Alktb Al'lmyh, pp. 179, 180, 80.*
- [16] Aljahz, *Albyan Waltbyn, J1, Thqyq 'bd Alslam Harwn, Alqahrh, Mktbt Alkhanjy, (1961), pp. 116.*
- [17] Jakobson. Roman, *Huit questions de poétique*, Editions du Seuil, Paris, (1977).
- [18] Aljhad. Hlal, *Jmalyat Alsh'r Al'rby, Drash Fy Flsft Aljmal Fy Alw'y Alsh'ry Aljahly, T1, Byrwt, Mrkz Drasat Alwhdh Al'rbyh, (2007), pp.107.*
- [19] Jrbw'. S'ydh, *Jmalyat Aleyqa' Fy Sh'r Alkhnsa', Shhadt Almajstyr, Aljza'r, Jam't Mhmd Bwdyaf Balmsylh, (2015).*
- [20] Kmal Aldyn. Hazm, *Alqafyh Drash Swtyh Jdydh, Mktbh Aladab, Mydan Alawbra, (1998), pp. 27-41.*
- [21] Alkndy, *M'lfat Alkndy Almwsyqyh, Thqyq Zkrya Ywsf, Alqahrh, Mtb't Shfyq, (1962).*
- [22] Meschonnic. Henri, *Critique du rythme, éd, Verdier, (1982).*
- [23] Almqdwd, *Mhmd Almhdyy, Aleyqa' 'nd Al'rb Edraka Wejra', Mjlt Ebla, 'dd 222(2018), pp. 63- 64.*
- [24] Alms'dy. Mhmwd, *Aleyqa' Fy Alsj' Al'rby Mhawlt Thlyl Wthdyd, Twns, M'ssat 'bd Alkrym Bn 'bd Allh, (1996).*
- [25] Alqrtajny. Hazm, *Mnhaj Alblgha' Wsraj Aladba', Tqdyw Wthqyq Mhmd Alhbyb Bn Khwjh, Twns, Dar Alktb Alshrqyh., (1966), pp. 251, 271, 275, 276, 283, 268, 269, 282, 305, 306, 309.*
- [26] Abn Qtybh. Abw Mhmd, *Alsh'r Walsh'ra'j1, Thqyq Wshrh Ahmd Mhmd Shakr, Alqahrh, Dar Alm'arf., (1982), pp. 344, 201.*
- [27] Abn Rshyq, *Al'mdh Fy Mhasn Wadabh Wnqdh, J2, Thqyq Mhmd Mhy Aldyn 'bd Alhmyd, T5, Byrwt, Dar Aljyl, (1981), pp. 26.*
- [28] Bnt Alshat'. *Alkhnsa', Lbnan, Byrwt, Dar Sadr, pp. 7, 8, 35, 45.*
- [29] Shykhw. Lwys, *Anys Aljlsa' Fy Mlkh Dywan Alkhnsa', Byrwt, Almtb'h Alkatwlykyh Llaba' Alysw'yyn, Byrwt, (1985), pp. 3.*
- [30] Alsjlmasy. Abw Alqasm, *Almnz' Albdy' Fy Tjnys Asalyb Albdy', Thqyq Al'lal Ghazy, Alrbat, Mktbt Alm'arf, (1980), pp. 407.*
- [31] Abn Slam. Mhmd, *Tbqat Fhw'l Alsh'ra', J1, Qrah Wshrh: Mhmwd Mhmd Shakr, Msr, Mtb't Almdny., pp. 203.*
- [32] Alslmy. Slym, *Alswrh Alfnyh Fy Sh'er Alkhnsa', Rsalt Majstyr, Jam't M'th, (2009), pp 9- 10.*
- [33] Smwd. Hmady, *Fy Nzryh Aladb 'nd Al'rb", Twns, Dar Shwqy Llnshr, (2002), pp. 54.*
- [34] Abn Syna. Abw 'ly, *Jwam'e 'lm Almwsyqa, Thqyq Zkrya Ywsf, Tsdry Wmraj't Ahmd F'ad Alahwany Wmhmwd Ahmd Alhnfy, Almtb'h Alamyryh Balqahrh, (1956).*

- [35] Abn Tbatba, 'yar Alsh'r, T2, Shrh Wthqyq 'bas 'bd Alsatr, Mraj't N'ym Zrzwr, Lbnan, Byrwt, Dar Alktb Al'lmyh, (2005), pp. 21., 102 – 111.
- [36] Altrablsy. Mhmd Alhady, Khsa's Alaslwb Fy Alshwqyat, Twns, Mnshwrat Aljam'h Altwnsyh, (1981), pp. 80.
- [37] Altyb. 'bd Allh, Almrshd Ela Fhm Ash'ar Al'rb Wsna'tha, T2, Alkwyt, Mktbt Jmhwryh Alkwyt, (1989), pp. 41, 443, 530.
- [38] Alwad, Hsyn, (1991) Almtnby Waltjrbh Aljmalyh 'End Al'erb, Byrwt, Alm'essh Al'erbyh Lldrasat Walnshr Wdar Shnwn Lnshr Waltwzy'e, Twns, S: 287 – 297 .
- [39] Wrtany, Khmys, (2016) Nhw Eyqa'eyh 'Erbyh Jdydh, Twns, T1, Mskylyany Lnshr Waltwzy'e, S 12.