الصوت والدلالة في شعر المراثي
(مختارات: جمهرة أشعار العرب للقرشي نموذجًا)

إعداد

عمر حيدر المدني

إشراف

أ.د. محمد حسين عبيد الله

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير

في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

الفصل الدراسي الصيفي

2019-2020م

قرار لجنة المناقشة

الصوت والدلالة في شعر المراثي

(مختارات: جمهرة أشعار العرب للقرشي نموذجًا)

Phonetics & Semantics In The Elegiac Poetry

(Selection: Jamhurat Ashaar Alarab, Model)

إعداد

عمر حيدر المدني

إشراف

أ.د. محمد حسين عبيد الله

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت يوم الثلاثاء بتاريخ: 18 / 8 / 2020 م

أعضاء لجنة المناقشة	الصّفة	التوقيع
أ.د. محمد عبيد الله أستاذ الأدب والنقد، جامعة فيلادلفيا	مشرفًا ورئيسًا	
د. عمر الكفاوين أستاذ مشارك، الأدب الأندلسي، جامعة فيلادلفيا	عضوًا	
د. هالة العبوشي أستاذ مساعد، اللغة والنحو، جامعة فيلادلفيا	عضوًا	
أ.د. سلامة هليل عيد الغريب أستاذ الأدب والنقد، جامعة الطفيلة التقنية	عضوًا خارجيًا	

تفويض

أنا الباحث **عمر حيدر المدني** أفوّض جامعة فيلادلفيا بتزويد نسخ من رسالتي للهيئات والمكتبات أو الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع:

التاريخ: 18 / 8 / 2020م.

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

أهدي هذه الرسالة إلى خواص القلب أمي وأبي وإخواني وأختي وزوجي وأولادي...

وإلى حضرة الأستاذ الدكتور الحبيب إلى قلبي محمد عبيد الله المعلم البحر والأستاذ الفخر...

وإلى النخبة الذين تتلمذت على أيديهم من الأساتذة الأكابر الفواضل...

وإلى أصدقائي المُخلصين...

وإلى أمة التوحيد خاصة وإلى سائر مَن ذرأ ربي ولله خالصة، راجيًا من خالقي ومليكي وسيدي ومعبودي الواحد الأحد الفرد الصمد أن يتقبّله مني خالصًا لوجهه الكريم، وأن يجعله صدقة جارية، وأن ينفع به دينه وكتابه وسنة نبيه صلى الله عليه وسلم، وعباده الصالحين، وأن يجعله منارة للباحثين والجادين في خدمة اللغة العربية المجيدة.

إنه ولي ذلك والقادر عليه وهو المستعان ونعم الوكيل، والحمد لله رب العالمين.

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين

أتقدم بجزيل الشكر لحضرة الأستاذ الدكتور المربّي الفاضل الدمث الخلوق القدوة في العلم والعمل شيخي عميد كلية الآداب والفنون محمد عبيد الله وذلك على جزيل عطائه وواسع صبره

وأتقدّم بخالص الشكر للجنة المناقشة المتمثّلة بحضرات الأساتذة الفاضلين والمربين المخلصين:

- الدكتور عمر الكفاوين.
- الدكتورة هالة العبوشي.
- الأستاذ الدكتور سلامة هليل الغريب.

كما أوجّه شكري الكبير لأبي الحكيم الدكتور حيدر المدني ولأمي العظيمة غزية مصطفى زيد الكيلاني، ولإخوتي الكرام وزوجتي الطيبة على ما بذلوه من جهد كبير وصبر جميل في مسيرتي العلمية والعملية، والتي شابها الكثير من المعيقات والظروف الصعبة والضغوطات النفسية المهولة.

ولمن دعا لي بالخير، وختامًا، والختام مسك، فإنّي أتقدّم لجامعتي الحبيبة المعطاءة جامعة فيلادلفيا ورئيسها الأستاذ الدكتور معتز الشيخ سالم المحترم وكادرها الطيب بالشكر الجزيل على ما بذلوه لنا من توفير الخدمات اللازمة والتسهيلات الكبيرة في طلب العلم وأخذه من أهله الحقيقيين.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	**ب**
تفويض	**ج**
الإهداء	**د**
شكر وتقدير	**هـ**
فهرس المحتويات	**و**
ملخص الرسالة	ز
مقدمة	**1**
تمهيد	**4**
الفصل الأول: الإيقاع الخارجي	**28**
المبحث الأول: القافية	**29**
المبحث الثاني: الرويّ والتفعيلات العروضية	**39**
الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي	**59**
المبحث الأول: ظواهر صوتية مختارة	**60**
المبحث الثاني: التكرار	**65**
المبحث الثالث: نموذج إحصائي	**72**
خاتمة	**77**
قائمة المصادر والمراجع	**79**
الملخص باللغة الإنجليزية	**84**

الملخّص

الصوت والدلالة في شعر المراثي
(مختارات: جمهرة أشعار العرب للقرشي نموذجًا)

إعداد

عمر حيدر المدني

إشراف

أ.د. محمد حسين عبيد الله

تناولت هذه الدراسة القصائد التي اختارها أبو زيد القرشي في كتاب (جمهرة أشعار العرب) من الناحية الوصفية للبنية الصوتية والإيقاعية، لاكتشاف علاقة الصوت بدلالة الشعر والتي خدمت غرضًا بارزًا من أغراض الشعر العربي وهو الرثاء. فالقصائد السبع التي اختارها القرشي في كتابه هي من أبرز قصائد الرثاء في الشعر العربي القديم، ويمكن أن تكون عيّنة ممثلة لهذا الغرض الشعري البارز عند العرب.

تمثلت مشكلة هذه الدراسة في وصف البنية الصوتية الإيقاعية وغير الإيقاعية للقصائد المختارة وتحليلها وفق مقتضيات الصوتيات وعلم الإيقاع؛ وذلك بهدف اختبار العلاقة بين المستويين: الصوتي، والدلالي. واقتضى هذا الاختبار تحليل تلك القصائد تحليلا صوتيا علميا وافيا، ثم البحث في قيمة الصوت والإيقاع الخاص بكل قصيدة بحيث تخدمنا من الناحية الدلالية.

وتلخّص البحث في دراسة الظواهر الصوتية الإيقاعية وغير الإيقاعية، بحيث اتضح دور الموسيقى الداخلية من التكرار وغيره في خدمة الدلالة داخل البيت أو القصيدة، وبيان أثر الموسيقى الخارجية من بحور الشعر وقوافي الأبيات ورويّها في المعنى المقصود من البيت الواحد إلى أن يشمل القصيدة كلها، وذلك بالتمثيل والاستشهاد بأبيات محددة يختارها الباحث بعناية شديدة لتكون شاهدًا على ظاهرة صوتية دلالية ما ودليلًا عليها، انطلاقًا من المراثي السبع التي بين أيدينا ثمّ وضّح الباحث الأهمية الكبيرة لهذه الظواهر في تحليل المراثي خاصة، وأشار إلى إمكانية دراسة القصائد ذوات الأغراض الشعرية الأخرى من خلالها.

الكلمات المفتاحية: الصوت، الدلالة، المراثي، الإيقاع، جمهرة أشعار العرب.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله غافر الذنب وقابل التوب شديد العقاب ذي الطول لا إله إلا هو، الحمد لله رب الأحياء والأموات، المُتضرَّع إليه في الخلوات، عالم الغيب في الأماكن جميعها وكلّ الأوقات، إلهِ الكون بديع الأرض والسماوات، الرؤوف بالخلق والبصير بهم والسامع لما صدر عنهم من الأصوات، الرازق لعباده ومخلوقاته والمُقدِّر لهم الأقوات، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للبريّات، محمد بن عبد الله نبي الرحمة ونبي الملحمة الرسول العربي الهاشميّ الأميّ العاقب ختام الرسل والمعجزات وعلى آله وأصحابه والتابعين لهم بإحسان إلى يوم القيامة يوم الحساب، يوم المنع للمجرمين والعقوبات ويوم المنح للمؤمنين والمكرمات.

وددت في مستهل رسالتي أن ألقي الضوء على بعض ملامح عملي، مبينًا أهمية ما أقوم به فيها لعل الناظر إليها والباحث فيها يجد ما ينفعه ويفيد بما علم منها؛ ومن ذلك أنني قمت بفضل الله وتوفيقه باختيار موضوع جامع لعِلمينِ من علوم اللغة العربية وهما علم الصوت وعلم الدلالة مع ما يرتبط بهما من علوم لغوية أخرى مثل العَروض والنحو والصرف وغيرها.

تعدّدت الدراسات التي تبحث في الأثر الصوتي الخادم للمعنى، وخرج منها إطلاق المعاني للأصوات اجتهادًا، وقد تكون هذه الاجتهادات نافعة في قصيدة ما، ولكننا لا يمكن لنا أن نجعلها قاعدة عامة لدراسة سائر القصائد، وكان لابدّ لي من أن أجد علاقات ثابتة تربط بين الأصوات أو بعضها في المعنى، مجتهدًا في تقعيد هذه العلاقات بحيث تصبح قواعد عامة يمكن من خلالها استنتاج المعنى أو تأكيد معنىً تم التوصل إليه.

وليس الغرض من رسالتي وضع القوانين، وإنما يمكن لنا من خلال التحليلات والاستنتاجات والرجوع إلى أقوال الكثير من الباحثين الجادّين في الموضوع والنظر في آرائهم وتأييد بعضها ونقض الآخر، أنْ نصل إلى ما نصبو إليه إن شاء الله تعالى.

فجعلت الدراسة باحثة في هذا الأثر الصوتي ومدى خدمته لذلك المعنى، فنكتشف من خلال البحث علاقة تلك الأصوات وصفاتها بمقصود الشاعر ومراده من قصيدته، وهل لتلك الأصوات أثر في التسرية عن الشاعر عما يجول في صدره أو ما يعتري قلبه من أحزان وهواجس جازعة؟ وبسبب تنوع القصائد وكثرة أغراضها وعظم حجمها لأستغني عن الإطالة والإسهاب في حلقة واحدة لا طائل منها، اقتصرْت الرسالة على غرض شعري واحد وهو الرثاء، وحتى تكون الدراسة نافعة وأكثر دقة، ركزت البحث على الطبقة الخامسة وهي طبقة أصحاب المراثي التي اختارها أبو زيد القرشي في كتابه الشهير (جمهرة أشعار العرب) والذي بدوره قدّم فيها من حاز قصب السبق في

هذا المجال الشعري الواسع، والذين كانت قصائدهم عيون هذا الغرض وكان على رأسهم أبو ذؤيب الهذلي صاحب عينية العرب التي أبكت الصخر حزنًا، والتي خرجتْ عن دورها الفردي إلى العالمية التي تُعنى بكل من على هذه البسيطة.

وتستمد هذه الدراسة أهميتها من أثر العنصر الإيقاعي ووظيفة "الصوت" في الشعر، مع الاجتهاد والبحث عن "صوتيات" و"إيقاعات" خاصة بالنوع الرثائي، سواء ما يتصل بصنع الشاعر ضمن المعطيات التي يقدّمها علما العروض والقافية، أو على مستوى الإيقاع الداخلي والموسيقي المتأتي من الاختيارات الصوتية والظواهر الإيقاعية القائمة على التكرار والتوازي وتقسيم الجمل، وغير ذلك من ظواهر متممة في المجال الصوتي/الإيقاعي.

كما تقوم هذه الدراسة بمحاولة اكتشاف دلالات البنية الصوتية أو علاقة الصوت بالدلالة والمعنى وإمكانية اختصاص الأصوات بظواهر دلالية معيّنة.

وسأحاول جاهدًا وضع محددات صوتية للأبيات الشعرية التي تعتري القصائد الرثائية المدروسة علها تتعاظم لتصبح قواعد عامة لتحليل القصائد صوتيًا للوصول إلى الدلالة داخل علاقة منسجمة مع العلوم اللغوية والأدبية الأخرى.

ولأنّ الشعر ينتظم على إيقاع ثابت ارتأيْتُ أن تكون تلك المحدِّدات المسيطرة على القصيدة الواحدة من أول بيت فيها إلى آخرها موضوعَ دراسة وتحليل، وهي: التفعيلات والأوزان والقافية والرويّ ونوع البحور.

ثم أبيّن أثر الظواهر الصوتية الأخرى في المعنى، من خلال تحليل تلك الظواهر ودراستها دراسة أسلوبية إحصائية للوصول إلى نتائج تعزّز مفهوم الدلالة الصوتية وظواهرها في إيصال المعنى والغرض الشعري من القصيدة الرثائية على وجه الخصوص وغيرها عمومًا.

وأنوّه إلى مسألة في غاية الأهمية في هذه الرسالة، وهي أنّ الاستنتاجات التي توصّلتُ إليها، والمتعلّقة بأثر الصوت للحرف الواحد في القصيدة مثل الرويّ، إنّما هي مقرونة بالرثاء غرضًا، ولا يتعارض في كونها حروفًا أو كلماتٍ بأن تصْرف عنه صفاتها الأخرى التي تخدم أغراضًا أخرى للشعر كالمدح والغزل والمفاخرة وغيرها.

ولقد نوّهتُ إلى ذلك مُشيرًا إلى أنني إن أطلقت حُكمًا على حرف أو صوت ما، إنما يكون الحكمُ مقرونًا بالنظم نسقا متكاملا بنسيجه الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي، وليست الأحكام على الأصوات المختارة مجرّدةً من سياقها، بل هي أحكام خاصة مشروطة، وليست عامةً اعتباطية.

لذلك كان عليّ الإفادة من الدراسات السابقة لتكون عونًا لي في الكشف عن جملة ما سبق ذكره من غايات هذا البحث، وقد اطّلعْتُ على مجموعة منها، فكانت مفيدة من حيث المنهج والأسلوب والنتاجات التي خلصوا إليها في أبحاثهم.

الدراسات السابقة:

- **دراسة محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، كلية الألسن جامعة عين شمس، ط1 1988م، جمهورية مصر العربية.**

أشار فيه الباحث أهمية (المثيرات اللغوية) الدالة في النص سواء أكانت أصواتًا أم مفردات أم تراكيب أم قرائن مجازية، حيث قسم دراسته إلى أربعة فصول، تحدث في فصله الأول عن دور الصوت في إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، وهو الفصل المعتمد للإفادة منه في رسالتي.

- دراسة محمد علي الشهري، المراثي في جمهرة أشعار العرب، دراسة تحليلية فنية موازنة -ماجستير- جامعة أم القرى، السعودية، 2003م

قدّم الباحث دراسة فنية شاملة في قصائد المراثي، تضمنت التعريف بشعراء المراثي، وعرض الأفكار والرؤى في القصائد المختارة، ودراسة قضية الوحدة الفنية فيها، ودراسة أساليب الرثاء من الناحية اللغوية والتركيبية، وكذلك دراسة الصورة الشعرية. ولكنه لم يخص الجانب الإيقاعي/الصوتي إلا بصفحات قليلة (ص179–196)، تركّزت على الجانب العروضي من ناحية البحور والقوافي. دون أن يتوسّع أو يفيد من مباحث الصوتيات وعلم الدلالة الحديثة لاستجلاء جوانب أعمق وأبعد من إمكانات العروض والقافية. وحسبه التنبيه إلى أهمية موسيقى الشعر في القصائد، وإمكانية قيام دراسات متخصصة مركّزة في هذا الجانب وحده دون بقية القضايا التي تثيرها أشعار المراثي.

- **دراسة رحيمة شيتر، تداولية النص الشعري– جمهرة أشعار العرب نموذجا – رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجمهورية الجزائرية، 2009م.**

درست الباحثة قصائد الجمهرة دون التركيز على باب معين، من منظور تداولي، يُعنى بنظرية أفعال الكلام خاصة. وفي ضوء هدفها ومنهجها فلم تُعْنَ بالجانب الصوتي–الإيقاعي، ولكن الدراسة مهمة من ناحية تأكيد أهمية "جمهرة أشعار العرب" وإمكانية دراستها بأقسامها المختلفة دراسات منهجية متنوعة.

أما هذه الدراسة فتمتاز بتركيزها على الجانب الصوتي/الإيقاعي والتوسّع في دراسته، وتمتاز كذلك بالربط بين الصوت والدلالة بهدف اختبار العلاقة بينهما، وإمكانية الوصول إلى جوانب جديدة تربط إيقاع الشعر بمعانيه ودلالاته في غرض محدد هو شعر الرثاء. كما تمتاز

بمنهجيتها، وذلك من خلال توظيف أدوات البحث الصوتي الحديث في دراسة الإيقاع الشعري دراسة علمية.

- **دراسة رزاق زهور، الدلالة الصوتية في شعر الصعاليك " عروة بن الورد نموذجا "، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر – بسكرة –، الجمهورية الجزائرية، 2015م.**

قامت الباحثة بدراسة شعر الصعاليك باختيار شعر عروة بن الورد نموذجًا وفق المنهج الأسلوبي بحيث يتبين من خلالها جماليات البنية الصوتية والدلالية عند الشعراء الصعاليك.

وقد قدمت عرضًا لآراء المتقدمين والمحدثين في علاقة الصوت بالدلالة، وبحثت في العلاقة بين الدلالة والصوت وأثر تلك الدلالة في القصيدة العربية، كما بحثت في جماليات الروي وعلاقته بالدلالة.

وقد خلُصت في بحثها إلى:

- مخرجه وصفاته وطريقة نطقه.
- اعتبار الصوت المادة الخام للكلام الإنساني؛ فهو رفيقه منذ ولادته حيث تم وضعه بناء على العلاقات المتبادلة بين اللفظ والمعنى.
- العلاقة الناتجة بين الصوت ودلالته من أبرز عوامل نجاح التجربة الشعرية.
- يتصف شعر الصعاليك بدلالة صوتية تعد ميزة جوهرية حيث تجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى المتلقي.
- يساهم الروي في تحديد المشهد الشعري عند عروة بن الورد الذي تنقله نصوصه إلى المتلقي من خلال مخرجه وصفاته وطريقة نطقه.

منهج البحث

تقوم هذه الدراسة على المنهج الأسلوبي، وذلك من خلال ما يتيحه تحليل المستوى الصوتي ضمن أدوات الدراسة الأسلوبية. وتجري الدراسة للإفادة من عدة علوم ومباحث تدرس الصوت والدلالة وأخصّ بذلك علمي العروض والقافية، والعلوم المرتبطة بالأصوات العربية القديمة والصوتيات الحديثة، مستفيدًا – قدر المستطاع – من علم الأسلوب والبلاغة العربية، وعلم الدلالة. وتسعى الدراسة من خلال ذلك كله إلى تطوير منهج ملائم لدراسة " الصوت الشعري" من خلال الجمع بين هذه المنطلقات المتكاملة في النظر إلى الصوت والإيقاع.

التمهيد

أولاً: **تعريف المصطلحات الرئيسة (الصوت / الدلالة / المراثي)**

ثانيًا: نبذة مختصرة عن كتاب جمهرة أشعار العرب

ثالثًا: تعريف موجز بصاحب الجمهرة (أبو زيد القرشي) ت: 170 هـ

رابعًا: تعريف موجز بأصحاب المراثي

خامسًا: آراء العلماء في الصوت والدلالة

سادسًا: تسمية الخليل للبحور مع التعليل

سابعًا: الإيقاع الخارجي

أولاً: تعريف المصطلحات الرئيسة (الصوت / الدلالة / المراثي):

الصوت:

جذره (ص و ت) وهو: الجَرْس[1]وجمع صوت أصوات. واللافت في هذه المفردة أنها بُدئت بحرف اشتمل الجهر والصفير وانتهت بحرف همس وقد فرّق بينهما حرف لِين وكأنما هي إشارة إلى بدء الموجة الجرسية بقوة ثم الانتهاء بسكون وهدوء.

ويُعرّف الصوتُ على أنّه " الأثر السمعي الذي تحدثه موجات ناشئة عن اهتزاز جسم ما، طبيعيًا كان أم اصطناعيًا، عن قصد كان أو عن غير قصد[2]".

الصوت مفردة كبيرة تعدّدت تعريفاته؛ فالصوت مدخل لعلوم متعددة ومختلفة منها علم الفيزياء الذي يكون فيه الصوت حاضرًا في بعض محتوياته كالموجات الصوتية والأوساط التي تنتقل عبرها وحساب طولها وترددها، ولحساب ضغط الصوت وسرعته وشدّته وغير ذلك من الصفات الفيزيائية، والصوت " ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كُنهها. فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز، على أنّ تلك الهزّات لا تُدرَك بالعين في بعض الحالات. كما أثبتوا أنّ هزّات متصدّر الصوت تنتقل في وسط غازيّ أو سائل أو صلب حتى تصل إلى الأذن الإنسانية"[3].

ومن العلوم التي تعنى بدراسة الصوت علمُ الموسيقى وما فيه من تقسيم للأصوات وتصنيفات يندرج فيها أثر الصوت الدلالي تحت مسمى ما، مثل علم المقامات الصوتية الذي يصنف الإيقاع ضمن مقامات ثمانية مجموعة في (صنع بسحرك) الصبا والنهوند والعجم والبيات والسيكا والحجاز والرَّست والكُرد، فالصبا على سبيل المثال هو مقام الحزن الشديد على خلافِ مقام العَجَم الذي يُصنّف بأنه مقام الفرح والسرور.

عندما قمتُ بالبحث مطوّلًا عن تلك العلاقة العظيمة التي تجمع الصوت بالدلالة توصلت خلاله إلى أنها تشبه – إلى حدّ كبير – تركيب المكعّبات البلاستيكية الملونة (الليجو) حيثُ تكون آلية التركيب فيها مراعية لانسجام الألوان المتعددة، وكيف يتحقّق هذا الانسجام أثناء التركيب في زاوية ما أو حيّز مع لون آخر، في حين قد لا يتحقق هذا الانسجام والتوافق إذا اختلفت الزاوية أو تغيّر الحيز أو اللون، وكذلك الصوت فإنه يعطي إضفاءات تعزّز المعاني وتكمّلها وقد تشرحها

---

[1]ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم (ت: 711هـ)، **لسان العرب**، ط 3، ج5، مادة (ص و ت)، دار صادر، بيروت، ص 424..

[2]ملحو، عادل، **الصوت والدلالة في شعر الصعاليك تائية الشنفرى أنموذجًا**، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علم اللغة، جامعة الحاج لخضر . باتنة، الجزائر، 2006، 2007 م، ص 10.

[3]أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، 1975م، ص6.

أحيانًا، فالصوت في المسمع كالصورة في المرأى لا يقلّ أحدُهما عن الآخر في أهميته للوصول إلى المعنى الأقرب للحقيقة.

ويمكن القول بأنّ الصوت قد يرتبط بالدلالة من نواحٍ متعدّدة، وقد يقتصر بدلالته إذا ناب عنه (الفونيم) أو مثّله تمثيلًا كاملا عدد من الباحثين بأنّ التطرّق إلى علاقة الصوت – ممثّلا بالفونيم – بالدلالة يرتبط بطبيعة العلاقة بين الدّال والمدلول على اعتبار الصوت دالّا، إلا أنني أرى أنّه من الجور أن نُمثّل الصوت بالفونيم فقط؛ بل هو مجموعة من الأجزاء المختلفة منها الفونيم والتنغيم والأسلوب والإيقاع وغيرها من الدلالات الصوتية.

فارتباط الصوت بالدلالة ضرورة، وللضرورة مسوّغات مدعّمة بشواهد مختلفة هي من أصول اللغة، وإذا ما تمّ استبعادُ الإيقاع أو تمّ بناء قصيدة دون قصد له أو توظيف إيقاعٍ ما في بنائها فإنّ محصّلة ذلك هو الخلل؛ "فكلُّ موسيقى شعرية لا تفجّر في الكلمات أقصى طاقاتها الدلالية والإيحائية ولا ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالطاقة الانفعالية التي تثيرها القصيدة، هي موسيقى خارجية مفتعلة، قد تكون جميلة في ذاتها، ولكنها بأي حال لن تكون عنصرًا من عناصر البناء الشعري"[1].

وللصوت قيمة لا ينبغي التغافل عنها ولا تجاوزها؛ فقد كان الصوت حاضرًا في شواهدَ قرآنيةٍ وفي أحاديثَ نبويةٍ شريفة وأخرى في شعر العرب الأوائل، نذكر أظهرها استئناسًا بها وإفادة، ومن ذلك قول الله تَعَالَىٰ:﴿ يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ ٱلدَّاعِيَ لَا عِوَجَ لَهُۥ ۖ وَخَشَعَتِ ٱلْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَٰنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا ﴾ [طه: 108].

فلقد نسب ربُّنا سبحانه صفة الخشوع للأصوات عينِها؛ ولعل في ذلك إشارة واضحة على أنّ للصوت أهمية بالغة في التعبير عن مكنون الشاعر وأحاسسيه سواء أكان ذلك بإطلاق الصوت جهرًا أم في الهمس به إذ إنّ في كليهما تعبيرًا دالًا مُعتمِدًا على الحال العام لصاحب الصوت والظروف المحيطة به.

وفي سياق آخر، يستنكرُ الخالقُ – جل وعلا – صوتًا محدّدًا حين قَالَ:﴿ وَٱقْصِدْ فِى مَشْيِكَ وَٱغْضُضْ مِن صَوْتِكَ ۚ إِنَّ أَنكَرَ ٱلْأَصْوَٰتِ لَصَوْتُ ٱلْحَمِيرِ ﴾ [لقمان: 19].

وكان سببُ ذلك الاستنكار أمورًا عديدة منها طريقة خروج هذا الصوت بشكل مُغاير لطبيعة إخراج المخلوقات له وذلك بخروج الهواء من الجوف مرورًا بمخارج الحروف والأصوات بعملية الشهيق ابتداءً ثم بالزفير انتهاءً مصحوبًا بخروج ذلك الصوت نتيجة للظروف المحيطة

---

[1] العجيلي، كمال عبد الرازق، **دراسة في الشعر العربي الحديث**، دار الكتب العلمية، كلام مقتبس من الصورة والبناء الشعري لصاحبه محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ص47.

بالهواء المُنتج له أثناء مروره خلالها، ويُستنكر أيضًا لغرابته وفظاظته.

وقال تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَرۡفَعُوٓاْ أَصۡوَٰتَكُمۡ فَوۡقَ صَوۡتِ ٱلنَّبِيِّ وَلَا تَجۡهَرُواْ لَهُۥ بِٱلۡقَوۡلِ كَجَهۡرِ بَعۡضِكُمۡ لِبَعۡضٍ أَن تَحۡبَطَ أَعۡمَٰلُكُمۡ وَأَنتُمۡ لَا تَشۡعُرُونَ ﴾ [الحجرات: 2].

وفي الآية الكريمة نهي عن رفع الصوت في حضرة النبي الكريم – **صلى الله عليه وسلم –** لما في رفع الصوت من مؤشرات دالة على عدم الاحترام والتقدير للسامع، وهي نَواهٍ وتعاليم توجّه المؤمنين وتعلّمهم بعض آداب الحوار عمومًا وعند الرسول الكريم – **صلى الله عليه وسلم –** خصوصًا؛ فالصوت المنخفض المغضوض، وهو من مظاهر الأدب والاحترام واللباقة في التحدث مع الآخرين، وكأن الآيات تحثّ المؤمنين على مكارم الأخلاق التي منها أدب الحوار والتحدّث واحترام الآخرين والذي لا يحسُنُ تأتّيه إلاّ بخفض الصوت.

وتفيد هذه الاستشهادات القرآنية بإبراز الأثر الدلالي الكبير في التنغيم الصوتي داخل النصوص بصرف النظر عن نوعها، فالدلالة المتأتية من التنغيم أثناء الكلام أو في إلقاء الشعر أو النثر فاعلة بقوّة أكثر ما تكون مؤثّرة في الخطب وإلقاء العمل الأدبي أمام جمع من الناس.

ولم تخْلُ أحاديثُ رسول الله صلى الله عليه وسلم من هذه المفردة (الصوت) وفي كل حديث لها وزنها ودلالتها، ومنها نخلص إلى أهميتها التي تكمن في حضورها وتوظيفها في العربية في النص القرآني الكريم والنص النبوي الشريف وفي شعر العرب أيضًا، وقد وردت في جملة من الأحاديث أبرزها:

أولًا: روى الشيخان من حديث أبي هريرة رضي الله عنه أن رسول الله – صلى الله عليه وسلم – "ما أذن الله لشيء ما أذن لنبي حسن الصوت يتغنى بالقرآن يجهر به"[1]. قال:

والتغنّي بالقرآن الكريم هو تزيين الصوت وتحسينه مع عدم الغفلة عن أحكام تلاوته، بمعنى آخر، التغني يعني تلاوة القرآن الكريم بصوت حسن دون لحن جليّ أو خفيّ، وما كان هذا التحسين إلا لغايات كبيرة منها تعظيم الأثر الصوتي في الدلالة الذي هو مدعاة للخشوع وزيادة الإيمان بعد التدبّر والتفكّر.

ثانيًا: روى الحاكم من حديث البراء بن عازب رضي الله عنه أن رسول الله – صلى الله عليه وسلم – قال: "زيّنوا القرآن بأصواتكم"[2].

---

[1] البخاري، محمد بن إسماعيل، **الجامع المسند الصحيح المختصر من أُمور رسول الله صلى الله عليه وسلّم وسننه وأيامه**، الشهير بِاسم صحيح البخاري، حديث 5023 / مسلم، أبو الحسين النيسابوري، **صحيح مسلم**، ط1، المطبعة العامرة في دار الخلافة العلية، 1330هـ، ج1، حديث 233.

[2] ابن ماجه، **سنن ابن ماجه**، الحافظ أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني (ت 275هـ)، حقق نصوصه ورقّم كتابه وأبوابه وأحاديثه وعلّق عليه: محمد فؤاد عبد الباقي، ج1، مطبعة دار إحياء الكتب العربية، مصر، حديث 1342، ص 426.

وهذا يعني أن نُخْرج الأصوات به في أحسن صورة؛ من تجويدٍ وترتيل، وتحسين للصَّوت عند قراءته، بما يُظهر الخشوعَ، ويستجلب البكاءَ من خشية الله تعالى، ويُعينُ على تدبُّر كلامه سبحانَه وتعالى؛ فإنَّ في جمال الصوت تأْثيرًا في القلوب؛ فإنَّ الكلامَ الحسن يزداد حُسنًا وزِينة بالصَّوت الحسن وهو من سبل فهم مدلول آيات القرآن الكريم وهذا من أوْلى أهداف الرسالة.

ثالثًا: ما رواه ابن ماجه من حديث جابر بن عبد الله أنّ رسول الله – صلى الله عليه وسلم – قال: "إنّ من أحسن الناس صوتًا بالقرآن، الذي إذا سمعتموه يقرأ، حسبتموه يخشى الله"[1].

ومن هذا الحديث ندرك أنّ الصوت الحسن هو مدعاة لخشية الله، وهذا يعزز ما نرومه في بحثنا عن الفائدة الدلالية المقرونة بالصوت والملازمة له.

وقد فصّل عدد من أهل الاختصاص أنواعًا وأشكالًا للأصوات منها تعريفٌ لطيف للشيخ العلايلي إذ رأى بأنّ " الصوت مفهوم وغير مفهوم، والمفهوم هو الصوت الحيواني، والصوت الحيواني على ضربيْن: منطقيّ، وغير منطقيّ، والمنطقيّ يتحيّز في اللغة"[2].

وانطلاقًا من تعريفه للصوت وابتداءً بما انتهى به – من أنّ الصوت حيواني منطقي متحيز في اللغة – أرى أنه يريد أن يقول: إنّنا نستطيع أن نفهم دلالة الصوت الإنساني لأنه مبني على منطق وضوابط عقلية ثابتة ومتوارثة ومتطورة يمكن تأويلها وتفسيرها ضمن مجموعة بشرية معينة أو أكثر، وإذا ما رجعنا إلى أصل اللغة من حيث الاصطلاحُ أو الوقف فلا بُدّ لنا – وإن اختلفنا في أصل نشأتها – أن نتفق على دلالاتها حتى لو كانت متعددة أو مختلفة، فاللغة فيها من أضرب البلاغة ما يجعل من المفردة كلمة ذات دلالات متنوعة مثل الجناس وغيره من متعدّد مقصود الكلام كالمجاز والتشبيه والكناية والاستعارة. والاتفاق على الدلالة المرتبطة بالصوت يمكن له أن يفسّر لنا كون صوت ما يحمل دلالة عامة تتجاوز اللغة الواحدة وتتعدّاها إلى لغات أُخرى لتكون من ثوابت اللغات مثل: (هشْ) أو (آه)، وغيرها من أسماء أفعال الأمر العربية التي لها الدلالة ذاتُها في لغات أخرى، فكلمة (آه) هي تعبير عن الألم والتوجّع الفوري الفطري الذي يخرج من الإنسان العربي وغير العربي، وقد تحمل هذه الكلمة الدلالة نفسها في أي لغة في العالم، ومن هنا أقول: إذا كان للصوت أو للمفردة الواحدة القدرة على أن تكون مشتركًا دلاليًا عالميًا، فإنه من الممكن لها أن تكون ذات دلالة عامة أو خاصة في اللغة الواحدة، بل هي بذلك أَوْلى وأجدر.

إذن الصوت له دلالة وله تصنيفات متعدّدة، منها ما يكون صوتًا بشريًا لغويًا ومنها ما يكون

---

[1] الألباني، محمد ناصر الدين، **صحيح سنن ابن ماجه**، ط1، مكتبة التربية العربي لدول الخليج، الرياض، 1407هـ، حديث 1109.

[2] العلايلي، عبد الله (ت: 1417هـ) **المعري ذلك المجهول**، رحلة في فكره وعالمه النفسي، ط3، دار الجديد، لبنان، 1995م، ص 32.

صوتًا بشريًا غير لغوي، فالناس يستعملون في تواصلهم " أصواتا لغوية وأخرى غير لغوية كالصفير والأنين وغيرهما، وللتمييز بينهما؛ أي بين: الصوت اللغوي والصوت غير اللغوي اقترح علماء اللغة بديلا للصوت بمعنييه: 1) العام.:(le son = the sound=) 2) الصوت بدلالته على الصوت البشري (la voix = the voice =)، وهذا البديل هو الفونيم (phoneme)"[1].

إذن إن للصوت اتصالًا بالدلالة، وهو ظاهر، ولكنّ ظهوره يعتمد على الشاعر واختياراته، وكلما قصد الشاعر أو الأديب إعمال الصوت دلاليًا فإن عليه أن يختار منه ما يلائم قصيدته أو منثوره، وقد يكون ذلك دون قصد أي بالفطرة دون التكلّف، وهذا هو الأكثر صدقًا والأشدّ تأثّرًا بالصوت ليعبّر عن دلالة ما، وهو بدوره يؤثر في السامع بقوة أكبر من تلك الأبيات المصوغة بتكلّف وتصنّع واختيار للوزن العروضي والنمط الإيقاعي.

الدّلالة:

جذرها (د ل ل) ومنه: أدلّ عليه، وتدلّل: انبسط[2].

والدلالة " عِلم يبحث في المعنى ونظرياته مع كيفيّة جعل المُفردات ذات معنى"[3] كما تُعرَّف الدّلالة بأنّها استخدام المُفردات استخداماً مُعيّناً ضمن نَسَق لُغويّ مع مُفردات أخرى مع وُجود علاقات بينهم، وعلم الدلالة " فرع من فروع علم اللغة ومستوى من مستويات التحليل اللساني، شأنه في ذلك شأن الأصوات والصرف والتركيب، ولهذا العلم أسماء عديدة في الفرنسية والإنجليزية لكن أشهرها وأكثرها استعمالا هو مصطلح sémantique في الفرنسية، ومقابله semantics في الإنجليزية.

ومن المصطلحات التي استعملت للدلالة على هذا العلم ولم تكتب لها الغلبة نجد مثلا sematology و semanteme و semasiology و semologyأما في العربية فقد اختلف الدارسون في تحديد المصطلح الذي يقابلون به مصطلح semantique، حيث ظهرت تسميات كثيرة لهذا العلم منها: علم المعنى، السيمانتيك، علم الدلالة سواء بفتح الدال أو كسرها، الدلاليات، الدلالية.. إلا أن علم الدلالة هو المصطلح الأشهر"[4].

وقد جاءت هذه المفردة في كتاب الله الحكيم أكثر من مرة، ومنها في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا قَضَيۡنَا عَلَيۡهِ ٱلۡمَوۡتَ مَا دَلَّهُمۡ عَلَىٰ مَوۡتِهِۦٓ إِلَّا دَآبَّةُ ٱلۡأَرۡضِ تَأۡكُلُ مِنسَأَتَهُۥۖ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ ٱلۡجِنُّ أَن لَّوۡ

---

[1]ملحو، عادل، **الصوت والدلالة في شعر الصعاليك تائية الشنفرى أنموذجًا**، ص 10.

[2]ابن منظور، **لسان العرب**، ج 3، مادة (د ل ل)، ص 399.

[3]عمر، أحمد مختار (1998)، **علم الدلالة**، ط 5، دار عالم الكتب، القاهرة، ص 11.

[4]عمر، أحمد مختار، **علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م هامش الصفحة 22.

كَانُواْ يَعۡلَمُونَ ٱلۡغَيۡبَ مَا لَبِثُواْ فِي ٱلۡعَذَابِ ٱلۡمُهِينِ﴾ [سبأ: 14].

والتي خرجت إلى معنى (الإشارة إلى شيء ما)، وفيها الإشارة إلى أن دابة الأرض التي أكلت منسأة سليمان عليه السلام هي التي أشارت إلى موته وأنبأت عنه.

ثم نستخلص معنى آخر للدلالة في كلام الله عز وجل، وذلك باختلاف السياق التي وردت فيه الكلمة وظهورها بوصفها مصدرًا لا فعلًا، إذ جاءت في قوله سبحانه: ﴿أَلَمۡ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيۡفَ مَدَّ ٱلظِّلَّ وَلَوۡ شَآءَ لَجَعَلَهُۥ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلۡنَا ٱلشَّمۡسَ عَلَيۡهِ دَلِيلًا ﴾ [الفرقان: 45].

بمعنى دلالتها عليه " أنه لو لم تكن الشمس التي تنسخه لم يعلم أنه شيء، إذا كانت الأشياء إنما تعرف بأضدادها، نظير الحلو الذي إنما يُعرف بالحامض والبارد بالحارِّ، وما أشبه ذلك"![1].

ورأى عبد الله بن عباس رضي الله عنه في معنى كلمة (دَلِيلا) أنها: "طلوع الشمس"[2].

وقال ابن زيد في قول الله: (ثم جعلنا الشمس عليه دليلا): أخرجت ذلك الظل فذهبت به"[3].

فتنوعت دلالتها بناءً على السياق الذي وردت فيه.

أمّا الدلالة في دراستنا فلها قيمة كبيرة؛ فالدلالة الصوتية هي " دلالة تستمد من طبيعة الأصوات في المنطوق به، يعني ثمة علاقة بين الصوت ومدلوله؛ فكل حرف صوت يتميّز بخصائصه المنفردة مما تؤثّر في معناه، خصائص يكتسبها الصوت من مخرجه المحدد في جهاز النطق، ووقعه على جهاز السمع، ناهيك عن صفاته وحركاته"[4].

لهذا سيتمّ الأخذ بالاعتبار مدلول صفة الصوت في التحليل والشرح والنقد، وقد تكون خصائص الحرف من مخرج وصفة وتصنيفٍ عند الفراهيدي وسيبويه وابن جني وغيرهم من علماء العربية الذين أوْلَوا الأصوات عناية فائقة في الدرس والتحليل هي المنطلق الدلالي الذي يبنى عليه فهم البيت المدروس، وهذا هو تمامًا غاية البحث أو من أولى مقاصدي فيه، وسيتعيّن عليّ تحليل أبيات مختارة من المراثي المحدّدة لبيان ذلك، وإظهار قيمة الصوت الدلالية.

وبما أنّ العربية لها مستويات لغوية متدرّجة، وهي متتالية ضمن ترتيب تصاعديّ بدءًا بالبنية الصوتية فالصرفية فالتركيبية فالدلالية، فإنّ أصغر الوحدات اللغوية التي تتطور عبر تلك

---

[1] الطبري، أبو جعفر ابن جرير، **جامع البيان في تفسير القرآن**، ج 19، ط1، 1328هـ، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية، ص275.

[2] المصدر السابق نفسه، ص275.

[3] المصدر السابق نفسه، ص275.

[4] فام، بتول مشكين وحيدري، مريم، **تطور الدلالة الصوتية في العربية**، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العدد 17، السنة التاسعة، 2015م، ص 161.

المستويات لتؤدّي دلالة ما هي الصوت، لذلك جرى البحث عن أثر الصوت في الدلالة، بل إنّ أصغر وحدة صوتية وهي الفونيم تعدّ من أبرز الأدوات التي من شأنها أن تؤدّي معنىً ما أو تؤكّده أو تغيّره لذلك فإننا نعنى بأي دالٍّ كبير أم صغير يؤدّي إلى المعنى وخاصّة فيما يتعلّق بالحزن.

الرثاء:

جذره (ر ث ي): رثى فلان فلانا يرثيه رثيا ومرثية إذا بكاه بعد موته، ورثيت الميت رثْيًا ورثاءً ومرثاة ومرثيّة، ورثّيْته: مدحته بعد الموت وبكيتُه، ورثوتُ الميت أيضا إذا بكيته وعدّدْتُ محاسنه، وكذلك إذا نظمْتَ فيه شعرًا. [1]

الرثاء مناطه الحزن والألم وجُلّ ما فيه من مشاعر هو ما يُحدِثُهُ فقد الحِبّ والاشتياق له، فتختلط المشاعر وتتعدّد الأفكار لدى الفاقد، ثم يأتي دور التسرية عن الحزين بطرائق كثيرة منها أن تستسلم عيْناه لسكب العَبَرات، أو يتغيّر مزاجُه فتصدر عنه تصرفات على غير المألوف عنه، أو تختلط أفكاره وهواجسه فتعبث بمعتقداته وثوابته الإيمانية، فتتكون عنده نظرة دنيوية مغايرة لما كانت عليه من قبل الحزن على مَن فقده، سلبًا أو إيجابًا، نتيجةً لما طرأ عليه من أثر الموت من صدمات أو ذكريات أو آلام أو متغيّرات أو غير ذلك من الأسباب الناتجة عن هذا الحَدَث الكبير.

فقد " اتخذ الشعراء المراثي تسلية لمن عضّته النوائب بأنيابها وفرّقت الحوادث بين نفسه وأحبابها وتأسّيه لمن سبق إلى هذا المصرع ونهل من هذا المشرع ووثوقًا باللحاق بالماضي"[2].

ومما ينبغي أن يُشار إليه في هذا الباب أنّ للرثاء تراكيب أسلوبية شأنها شأن أي لون من ألوان الشعر، فهي تحوي جملًا إنشائية وأخرى خبرية، فالإنشائية منها تستدعي دراسة بعض الظواهر الدلالية في إطار الأثر الصوتي ومن ذلك الأبيات التي فيها استفهام أو تعجّب أو طلب أو نداء وغيرها من الجمل الإنشائية، وأمّا الخبرية فلنا أن نتابع فيها التوكيد وغيره من مكونات الجمل الخبرية التي لا تدخل البيت الشعري إلا بدلالة ما.

كما وتجدر الإشارة بأنّ الرثاء ليس لونًا من ألوان المدح أو يندرج تحت قصائد المدح، وإنما هو شعر منفرد بخصائصه الأسلوبية والدلالية والغرض منه أن يسرّي الراثي عن نفسه كما أشرنا في السابق، ومن هنا " نستطيع أن نقول بأنّ الرثاء غرض شعري مستقلّ له أسلوبه الخاص الذي يميّزه وله تراكيبه وطرقه الخاصّة في التعبير، ولا يمكن القول بأنّ الرثاء تابع للمدح أو فرع منه، بل هو غرض شعري خاص، له دوافعه وبواعثه وأسبابه، وله أيضًا أسلوبه وطريقته"[3].

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ج 4، مادة (ر ث و)، ص 66 – 67.

[2] النويري (ت733هـ)، شهاب الدين، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، ج5، مطبعة دار الكتب المصرية، 1319هـ، 1949م، القاهرة، ص 194.

[3] الشهري، محمد علي، **المراثي في جمهرة أشعار العرب**، إشراف الدكتور محمد الزايدي، 1423 هـ، 2003م،

الصوت في الرثاء وأثر الموسيقى فيه:

لي أن أقول بأنّني خَلُصْتُ مما استقرأتُه من آراء العلماء القدماء والمحدثين حول الموسيقى الشعرية (الإيقاع) من بحور الشعر سواء أكانت في كفة من يرى بأنها منسجمة والغرضَ الشعري وبالتالي ستنسجم والدلالةَ، أم على نقيض ذلك بمن في كفّة من ذهبوا إلا أنه لا علاقة وطيدة مُحدّدة محسومة بين البحر الشعري والغرض الشعري، ويمكن الجمع بين الرأيين – من وجهة نظري – فأنا لستُ ممن يفضّلون تقعيد الظواهر وتعميمها بشكل قطعي، ولا ممن يحبون أن يُبقوا الظواهر والملحوظات دون اهتمام أو تصنيف إذا كانت تحمل في طياتها الكثير الباعث للدراسة والمتابعة، وأنا أرى أنه يمكن التوفيق بين الآراء حول ما يتعلّق بأثر الإيقاع على الدلالة، وأميل في ذلك إلى رأي عز الدين إسماعيل في عدم (حتمية) العلاقة مع الوزن الشعري مطلقًا، وإنما أقول إنه منسجم والرأيَ الآخر في عدم تقعيد المسألة، ولكن هذا لا يعني على الإطلاق عدم وجود تلك الصلة بين الإيقاع والدلالة، فقد يرى البعض – على سبيل المثال – بأنّ البحر الشعري لا صلة بينه وبين الغرض الشعري؛ ذلك أنّه يمكن لهذا البحر أن يخدم أكثر من غرض شعري وهذا من أظهر أدلّة من يرى اعتباطية العلاقة بينهما.

ولكني أرجّح كفة الانسجام وطردية العلاقة بين الإيقاع والغرض الشعري إذا ماخدم ذلك البحرُ الشعري غرضًا شعريًا مُحدّدًا دون آخر، وبذلك نصل إلى أنه لا يُجزَم بعلاقة خاصة وثابتة بين الإيقاع والغرض الشعري، وإنما يمكن أن نُعمّم ذلك الإيقاع على ذلك الغرض المنسجم معه عمومًا، مع إمكانية الاختلاف، وذلك من خلال استقراء جملة من الشعر الموروث وتوزيعه أو تصنيفه ضمن الأغراض الشعرية، ومن ثمّ يمكن من خلال البحث الإحصائي أن نصل إلى أن اختيار الشاعر لبحر شعري ما دون آخر ليخدم غرضًا شعريًا ما، سيكون مُوفّقًا لدرجة كبيرة. ويأتي تأكيد ذلك بعد أن نخلص إلى نتائج فارقة للقصائد بعد دراستها وتحليلها وتصنيفها ضمن أطر أسلوبية وصوتية في غرض شعري دون آخر.

وفي السياق ذاته فإننا نبحث في الرثاء وهو غرض من أغراض الشعر، وبما أنّ للإيقاع الموسيقي أثرًا في التسرية عن النفس أستطيع أن أتساءل فيما إذا كان بإمكان بحر ما أن يؤثّر التأثير عينه في غرض شعري ما، وبتفصيل أكثر وهو واحد من جملة الاستفسارات، هل من الممكن أن يؤدي البحر المتدارك أو المجتث أو المقتضب الدلالاتِ ذاتَها وأن ينوب عن البحور الشعرية الكثيرة النظم في الشعر العربي القديم – من مثل الطويل – ؟ وهل ستكون القصيدة محكمة النسج فريدة الصنع شهيرة ظاهرة الظهور ذاته الذي حظيت به القصيدة المنظومة على البحر

جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا العربية، المملكة العربية السعودية، ص151.

الطويل ؟

للإجابة عن هذا السؤال فإنني أستلهم المنشود منه في رأي النقاد المحدثين، إذ " اختلفوا في الربط بين الموضوع الشعري ونغمة الموسيقى؛ فالبعض ينتصر لها مثل الدكتور عبده بدوي وبعضهم يرفضها مثل الدكتور عز الدين إسماعيل، وبعضهم حاول إيجاد تفسير علمي لها مثل الدكتور إبراهيم أنيس حيث يقول مؤكّدًا وجود تلك العلاقة، ونستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنًا طويلا كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه ما ينفّس عن حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثّر بالانفعال النفسي وتطلّب بحرًا قصيرًا يتلاءم وسرعةَ التنفّس وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظنّ أنها نُظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس بالهمّ واليأس المستمرّ "[1].

وبناءً على ما سبق أقول: إنه يمكن للقصيدة نفسها أن تُنظم وقت الفاجعة فتتأثّر بالحالة النفسية لدى الشاعر ثم بعد ذلك يقوم باستكمالها وتهذيبها والإضافة عليها والحذف منها الاستدراك عليها ما يشاء، فيزداد بذلك طول القصيدة وتختلط الأبيات المنظومة ساعة الهلع بتلك المنظومة عند هدوء الشاعر واستقرار حالته النفسية، وهذا ما أعتقد أنه ظاهر في الأبيات التي بين أيدينا وأخصّ بالذكر منها مرثية أبي ذؤيب الهذلي.

وقد يستدعي ذلك كلُّه أن يتحوّل الشاعر في قصيدته من بحر إلى آخر لينسجم وحالته النفسية المستقرّة نسبة إلى حالته عند الوهلة الأولى من بشارة الشؤم وخبر الموت، بحيث تميل الأبيات عندئذٍ إلى الحكمة والعقل أكثر منها إلى العاطفة والقلب.

يقول الشهري معلّقًا على إبراهيم أنيس في رأيه السابق: إنّ " ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس من أنّ الشعر وقت المصيبة والهلع يتطلّب بحرًا قصيرًا فلا يمكن تعميم ذلك؛ فقد نظم الشعراء القصائد القصيرة والمقطوعات من البحر الطويل أو البسيط، كما نظم شعراء المراثي قصائد طويلة مثل قصائد أبي ذؤيب الهذلي ومتمم بن نويرة ومالك بن الريب"[2].

وفي مسألة عدم إمكانية تعميم ذلك مبالغة والأجدر عدم التعميم؛ إذ إننا لم نتمكّن بعدُ من التحقّق تمامًا من الحالة النفسية التي كانت لدى الشاعر عند نظْمِهِ مرثيّتَه، ولو أنعمنا النظر واستطردنا في البحث قد نعثر على إثباتات تشير إلى أنّ الشاعر نظم مرثيته على مُكْث ومن تلك

---

[1] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965م، ط2، ص177.

[2] الشهري، محمد علي، **المراثي في جمهرة أشعار العرب**، ص 182.

القرائن الدّالة على اختيار الشاعر البحر الشعريّ وتوظيفه دون سواه هو طول القصائد من حيث عدد الأبيات، ثم تلك التنقّلات البديعة في الحوار، وتلك الموازنات بين العاطفة والعقل، علاوة على ذلك وجود تلك الصور البديعة والتشبيهات الفريدة بشكل ملحوظ في وصف الشاعر شيئًا ما في مرثيته، فإنّ هذا لمدعاة للتأمّل والتّفكّر، وفيها من التريّث والتدبّر والتخيّل ما يستدعي الإطالة والمماطلة التي هي عوامل كبيرة تجعل القصيدة الواحدة بحاجة إلى قدر أكبر أو مساحة أكثر وسعًا من الكلمات والأبيات لكي يدرك الشاعر غاياتِه من الرثاء.

ثمّ إنّ الشهري نفسه قد عاد باستطراد يؤكّد فيه أنّ ذلك ممكن إذا ما أُنيط إلى الحالة النفسية للشاعر عندما نظم قصيدته، فيقول: " ومع ذلك فإنني لا أنفي وجود علاقة بين البحر ودرجة العاطفة، فالشاعر عندما يقول قصيدة وهو في حالة هيجان وغضب فإنه يضع لها دون قصد بحرًا سريعًا، أما إذا كان في حالة استقرار نفسي وارتياح فإنه يقع على بحر هادئ مثل الطويل والكامل"[1].

ويقوي وجهة النظر السابقة تلك الخُلاصة التي خلُص إليها من أثر البحر على المرثية من حيث تسهيلُ عملية السرد لِما تأمّله الشاعر وتخيّله وأحسّ به إذ يرى أنّ: " تجانس تفاعيل بحر الكامل وطولها منحت قصيدة أبي ذؤيب الهذلي هدوءًا سهّل عليه سرد تأمّله الحزين في الحياة والموت، ومجيء هذه المرثية على هذا البحر ربما يكون له علاقة باللحظة التي قيلت فيها، فهي لم تكن من بنات اللحظة التالية لوصول خبر وفاة أبنائه، بل ربما كانت بعدها بفترة سمحت بهدوء الشاعر واسترخائه حيث بدأ يتأمل فيما حدث له، ثم بدأ ينسج أبيات القصيدة على البحر الكامل وحتمًا كل ذلك دون وعي منه أو قصد ببحر أو وزن محدّد"[2]. وتعقيبًا على الجملة الأخيرة مما ذهب إليه الشهري من حتمية عدم وعي أبي ذؤيب أو عدم قصده لاستخدام بحر أو وزن محدد فإنني أزعم بأنّ الشعر عامّتَه والجاهليّ منه خاصّة قد حظي بنصيب وافر من المشافهة على حساب الكتابة وكأني بذلك أرى الشعراء الأوائل وعلى رأسهم أهل الجاهلية قد اكتسبوا مهارات نظم الشعر اكتسابًا فلم تكن حينئذٍ تُدرَّس على النحو الأكاديمي الذي نراه في أيامنا هذه، فلو كان الأمر كذلك لسبقَ الخليلَ بن أحمد ثلّةٌ من الأدباء والعلماء في جمع بحور الشعر وتحليلها وتقطيعها وتصنيفها وتسميتها وتسمية أجزائها أيضًا، والذي أرمي إليه هو أنّ الشاعر عندما يريد أن يقول شعرًا فلا أراه إلا مُترنّمًا بإيقاعٍ ما كان قد سمعه أو ألِفَهُ من قبل لينطلق منه إلى قصيدته فتتّزن تلقائيًا بعفوية دون تكلّف أو تصنّع، فمتى تخرجِ القصيدةُ عن الإيقاع ويعتريها نشازٌ صوتيٌ أدرك

---

[1] المصدر السابق نفسه.

[2] المصدر السابق نفسه، ص 182.

وقتَها أنّ في البيت كسرًا، فإذا كان الأمر كذلك حقًّا فإنه يكون قد تعمّد تحديد البحر المناسب (الإيقاع) لكي يتناسب وكلماتِه ودفقاتِه الشعريةَ فيكون بذلك تعمّد استعمال بحر دون آخر وقصده بشكل أو بآخر ليكون عونًا له في بناء قصيدة خدم الصوتُ فيها المعنى من أولها لآخرها، بل إنه قد يكون عاملًا فاعلًا في طول القصيدة أو قصرها إذا ما أدّى ذلك الإيقاعُ وظائف كبيرة تقلّل بدورها من هيجان النفس أو تزيده، فيمسك الشاعر عن البكاء صبرًا وتجلّدًا أو يزيد منه قهرًا واستسلامًا فتقلّل الدموع من الحزن الكبير الذي اعترى قلبه.

ثانيًا: نبذة مختصرة عن كتاب جمهرة أشعار العرب:

جهمرة أشعار العرب من أشهر كتب المختارات الشعرية، وقد صُدّر بالآتي:" هذا كتاب جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، الذين نزل القرآن على ألسنتهم، واشتُقّت العربية من ألفاظهم، واتُخذت الشواهدُ في معاني القرآن وغريب الحديث من أشعارهم، وأُسندت الحكمة والآداب إليهم"[1] والذي انتظم على سبعة أبواب في كل باب سبع قصائد من عيون الشعر العربي وأشهرها، وجعلها في طبقات على النحو الآتي:

الطبقة الأولى: السَّموط، انتقى فيها مجموعة من المعلقات عددها سبع قصائد وهي:

1) مُعَلقة امرئ القيس بن حُجر الكِنديّ
2) مُعَلقة زهير بن أبي سُلْمى
3) قصيدة النابغة الذُّبيانيّ
4) مُعَلقة الأعشى ميمون بن قيس
5) مُعَلقة لَبِيد بن رَبيعة
6) مُعَلقة عمرو بن كلثوم
7) مُعَلقة طَرَفة بن العبد.

الطبقة الثانية: المُجمهرات[2]، انتقى فيها مجموعة من القصائد عددها سبع قصائد وهي:

1) قصيدة عنترة بن عمرو بن شَدّاد
2) قصيدة عَبيد بن الأبرص
3) قصيدة عبيد بن زيد بن حمار
4) قصيدة بشر بن أبي خازم
5) قصيدة أميّة بن أبي الصّلت
6) قصيدة خِداش بن زهير
7) قصيدة النمر بن تَولب.

---

[1] القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب (ت: 170هـ)، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، تحقيق علي محمد البجاوي، ص 11.

[2] وتعني: أنها "محكمة السبك"، مأخوذة من الناقة المجمهرة، وهي المتداخلة الخلق كأنها جمهور من الرمل.

الطبقة الثالثة: المُنتَقيات، انتقى فيها مجموعة من القصائد عددها سبع قصائد وهي:

1) قصيدة المُسَيَّب بن عَلَس
2) قصيدة المرقش الأصغر
3) قصيدة المُتَلَمس
4) قصيدة عُروة بن الورد
5) قصيدة مهلهل بن أبي ربيعة
6) قصيدة دُرَيد بن الصِّمَّة
7) قصيدة المتنخل بن عويمر الهذليّ.

الطبقة الرابعة: المذهّبات، انتقى فيها مجموعة من القصائد عددها سبع قصائد وهي:

1) قصيدة حسّان بن ثابت
2) قصيدة عبد الله بن رَواحة
3) قصيدة مالك بن عجْلان
4) قصيدة قيس بن الخَطيم
5) قصيدة أُحَيحَة بن الجُلاح
6) قصيدة أبي قيس بن الأسلت
7) قصيدة عمرو بن امرئ القيس.

الطبقة الخامسة: المَراثي، انتقى فيها مجموعة من القصائد عددها سبع قصائد وهي:

1) قصيدة أبي ذؤيب الهذليّ
2) قصيدة محمد بن كعب الغَنَويّ
3) قصيدة أعشى باهلة
4) قصيدة علقمة ذي جَدَن الحميريّ
5) قصيدة أبي زُبيد الطائيّ
6) قصيدة مُتمّم بن نُوَيْرة
7) قصيدة مالك بن الريب.

وهي موضوع البحث في رسالتي.

الطبقة السادسة: المشوبات[1]، انتقى فيها مجموعة من القصائد عددها سبع قصائد وهي:

1) قصيدة نابغه بني جَعْدة
2) قصيدة كَعْب بن زُهير بن أبي سُلمى
3) قصيدة القطاميّ
4) قصيدة الحُطَيْئة
5) قصيدة الشّمّاخ بن ضرار
6) قصيدة عمرو بن أحْمَر
7) قصيدة تميم بن أُبيّ بن مُقْبِل.

الطبقة السابعة: الملحمات، انتقى فيها مجموعة من القصائد عددها سبع قصائد وهي:

1) قصيدة الفرزدق
2) قصيدة جرير بن بلال
3) قصيدة الأخطل التغلبيّ
4) قصيدة عبيد الراعي
5) قصيدة ذي الرمّة
6) قصيدة الكميت بن زيد الأزديّ
7) قصيدة الطرمّاح بن حكيم الطائيّ.

---

[1] وهي التي شابها الكفر والإيمان وشعراؤها من المُخضرمين.

ثالثًا: تعريف موجز بصاحب الجمهرة (أبو زيد القرشي) ت: 170 هـ.

هو " ابن أبي الخطاب صاحب كتاب جمهرة أشعار العرب اسمه أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، لم نقف على ترجمته، ولكن يظهر أنه نبغ في أواسط القرن الثالث للهجرة، وإنما عمدْنا إلى ذكره؛ لأنه جمع خيرة أشعار الجاهلية وصدر الإسلام في كتابٍ سمّاه (جمهرة أشعار العرب) في سبعة مجاميع"[1].

والغريب في بحثنا عن القرشي أنّنا لم نجد له ديوانًا أو قصيدة من نظْمِه، فكان كتابُه هذا سببَ شهرته وتخليد ذكره، فالظاهر أنه استقرأ جملة القصائد العربية من قبلُ فتذوّقها واختار منها القصائد التي ارتأى أنّ لها قيمة كبيرةً وميزة فريدة تفضّلها على غيرها من القصائد في زمنٍ ما أو ضمن غرض شعري ما، على نظام مجموعات يحكمها ضابط محدّد، وهو الأمر الخاصّ الجامع للقصائد في المجموعة الواحدة، فابتدأ بالمعلّقات، فالمجمهرات، فالمنتقيات، فالمذهّبات، فالمراثي، فالمشوّبات، فالملحمات، وقد ضمّن كلًّا منها سبع قصائد لِيُطلّ هذا الكتاب عبر الزمان بجوهره الكبير الباقي إلى يومنا هذا.

رابعًا: تعريف موجز بأصحاب المراثي:

1.أبو ذؤيب الهُذَليّ: ت 27 هـ / 648م:

"هو خويلد بن خالد بن محرث بن زبيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار، وهو أحد المخضرمين مِمَّن أدرك الجاهليَّة والإسلام، وأسلم فحَسُنَ إسلامُه، ومات في غَزاة إفريقية. كان أبو ذؤيب شاعرًا فحلاً لا غميزة فيه ولا وهن"[2]، وقد ذكر ابن قتيبة من أخباره أنه " خويلد بن خالد جاهلي إسلامي وكان راوية لساعدة بن جُؤية الهذلي، وخرج مع عبد الله بن الزبير في مغزى نحو المغرب فمات، فدلاّه عبد الله بن الزبير في حفرته، ومنها أنه كان يهوى امرأة من قومه وكان رسولُه إليها رجلاً من قومه يقال له خالد بن زهير فخانه فيها"[3] وقد " سكن المدينة واشترك في الغزو والفتوح، وعاش إلى أيام عثمان، فخرج في جند عبد الله بن أبي السرح إلى إفريقية (سنة 26هـ) غازيًا فشهد فتح أفريقيا وعاد مع عبد الله بن الزبير وجماعة يحملون بشرى الفتح إلى عثمان (رضي الله عنه). فلما كانوا بمصر

---

[1] زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ص 503.

[2] الأصفهاني، أبو فرج (ت: 356 هـ)، **الأغاني**، باب ذكر أبي ذؤيب وخبره ونسبه، عرض ونقد القسم العلمي لمؤسسة الدرر السنية، ج2، ط2، دار الكتب العلمية بيروت، 1412هـ، ص 180.

[3] الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف 1982م، القاهرة، ص 639.

مات أبو ذؤيب فيها وقيل مات بإفريقية نحو 27هـ، 648م، أشهر شعره عينية رثى بها خمسة أبناء له أصيبوا بالطاعون في عام واحد، مطلعها: (أمن المنون وريبه تتوجعُ)"[1].

" ذكره ابن حجر في (الإصابة) في القسم الثالث فقال: أبو ذؤيب الهذلي الشاعر المشهور.... ثم قال: ذكر محمد بن سلام الجمحي في طبقات الشعراء عن يونس بن عبيد بن أبي عمرو بن العلاء أنه قال: قلت لعمر بن معاذ: من أشعر الناس؟ فذكر قصة فيها: وأبو ذؤيب خويلد بن خالد، مات في مغزى له نحو المغرب فدلّاه عبد الله بن الزبير في حفرته، قال أبو عمرو: وسئل حسان بن ثابت من أشعر الناس؟ قال: رجلا أو قبيلة؟ قالوا: قبيلة، قال: هذيل. قال ابن سلام: فقالوا: إن أشعر هذيل أبو ذؤيب. وقال عمرو بن شيبة: كان مقدّما على جميع شعراء هذيل بقصيدته التي يقول فيها:

والـــنفس راغبـــة إذا رغبتهـــا وإذا تـــرد إلـــى قليـــل تقنـــعُ"[2]

2.محمد بن كعب الغَنَويّ:

"هو كعب بن سعد بن عمرو الغنوي، من بني غنيّ:شاعر جاهلي. أشهر شعره "بائيته" في رثاء أخ له قتل في حرب ذي قار: ذهب القالي إلى أنه إسلامي وتابعه البغدادي، وزاد قائلا: "والظاهر أنه تابعي"، وليس بصواب فالغنويّ من شعراء "ذي قار" وكانت قبل الهجرة بأكثر من نصف قرن، وقتل فيها أخوان له. ولم يرد له ذكر في أخبار الصدر الأول من الإسلام وكان منزله في موضع يسمى "رملة إنسان" في شرقي "الرجام" والرجام جبل نزل بسفحه جيش أبي بكر في زحفه من المدينة إلى عُمان، لحرب أهل الردة. وقد توفي سنة 10ق هـ / 612م"[3].

"كعب بن سعد بن عمرو الغنوي، من بني غنيّ، شاعر جاهليّ حلو الديباجة، أشهر شعره بائية في رثاء أخ له قتل في حرب ذي قار أولها:

(تقول ابنة العبسيّ قد شبْتَ بعدنا وكُلّ امرئٍ بعد الشباب يشيبُ)[4]

---

[1]الزركلي، خير الدين (ت:1396هـ،1657م)، **الأعلام**، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1986م، ج2، ص 325.

[2]البغدادي (ت: 245هـ)، أبو جعفر محمد بن حبيب، **أسماء المغتالين من الأشراف في الجاهلية والإسلام** وعليه كُنى الشعراء ومن غلبت كنيته على اسمه، تحقيق: سيد كسروي حسن، منشورات محمد علي بيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

[3]حاجي خلفية، **كشف الظنون** (عن أسامي الكتب والفنون وهو مرجع ضم الكتب العربية والفارسية والتركية)، ج5، دار إحياء التراث العربي، ص 227، بيروت، لبنان.

[4]وهي إحدى المراثي التي تخضع للدراسة في هذه الرسالة.

وهو صاحب الأبيات التي منها:

(ولستُ بمُبْدٍ للرجال سريرتي ولا أنا عن أسرارهم بسَؤُول)

3. أعشى باهلة:

"هو عامر بن الحارث بن رياح الباهليّ، من همذان شاعر جاهليّ يُكنّى (أبا قحفان)، أشهر شعره رائية[5] له في رثاء أخيه لأمه (المنتشر بن وهب)، أوردها البغداديّ برُمّتها، وقيل: اسمه عُمر"[6].

"قال الآمدي في المؤتلف والمختلف: أعشى باهلة يكنى أبا قحافة، جاهلي واسمه عامر بن الحارث. أحمد بني عامر بن عوف بن وائل بن معن؛ ومعن أبو باهلة، وباهلة امرأة من همدان

وهو الشاعر المشهور صاحب القصيدة المرثية في أخيه لأمه: المنتشر"[7].

والأعشى هو لقب لاثنين من الأعلام " فالأعشى المذكور اسمه: عامر بن الحارث بن رباح الباهلي أحد بني عارم بن عوف بن وائل بن معن، ومعن أبو باهلة، وباهلة امرأةٌ من همذان. شاعر جاهلي له أشعار قليلة مجموعة في (الصبح المنير) ومن المعلوم أن شاعرنا الباهلي الهمذاني غير أعشى همذان عبد الرحمن بن عبد الله، فهذا الأخير إسلامي أموي مشارك في الفتوح وله شعر كبير"[8].

4. علقمة ذو جَدَن الحميريّ:

"علقمة ذو جدن بن شرحبيل بن مالك بن زيد بن الغوث بن سعد بن عوف بن عديّ بن مالك بن زيد بن شداد بن زرعة، هو حمير الأصغر بن عبد شمس وهو سبأ الأصغر بن وائل بن الغوث بن حيدان بن قطن بن عريب بن أيمن بن الهميسع بن حمير بن سبأ بن يشجب بن يعرب

---

[5] وهي إحدى المراثي التي تخضع للدراسة في هذه الرسالة.

[6] الزركلي، **الأعلام**، ج3، ص 25.

[7] البغدادي، عبد القادر بن عمر (1030هـ – 1093هـ)، **كتاب خِزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب**، قدم له ووضع هوامشه ومفاهيمه الدكتور محمد نبيل طريفي، إشراف الدكتور إميل بديع يعقوب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت. (والنص هنا منقول بحرفيته من المؤتلف والمختلف، ط1، 1411هـ،1991م، دار الجيل، بيروت، ص11– 12).

[8] الأندلسي، عبد الملك بن حبيب السلمي (174هـ/238هـ)، في هامش **تفسير غريب الموطأ**، حققه وقدم له الدكتور عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة العبيكان، مكة المكرمة–جامعة أم القرى، ط1، 1421هـ/2001م، ج2، ص 151.

بن قحطان بن عابَر وهو هود النبي عليه السلام"[1].

و"يعرف بعلقمة المطموس لأنه كان أعمى، كما يعرف بنواحة حمير لكثرة من بكى عليهم في الشعر. قيل: إنه أدرك الإسلام، ولم يسلم"[2].

5. أبي زُبيد الطائيّ:

عرّفه ابن قتيبة بالمنذر بن حرملة وقال فيه: " من طيء وكان جاهليًا قديمًا وأدرك الإسلام إلا أنه لم يُسلم ومات نصرانيًا وكانَ من المعمَّرين، يقال إنه عاش مئة وخمسين سنة. وكان نديم الوليد بن عقبة"[3].

"هو حرملة بن المنذر بن معد كرب بن حنظلة الطائيّ، أبو زُبَيد، شاعر معمَّر عاش في الجاهلية والإسلام، وكان من زُوار ملوك العجم، عالما بسيَرها، وهو من نصارى طيء، وفد على أمير المؤمنين عثمان أكثر من مرة، فكان يُدنيه ويقرّب مجلسه لعِلمه، توفي نحو 62هـ / 682م.

واستنشده يومًا من شعره، فأنشده قصيدة يصف بها الأسد، وحدثه بحديث عن الأسد من بليغ القول أورده الجُمحيّ وذكر له الميمنيّ في الطرائف قصيدة عينية من المختارات. له ترجمة أخرى باسم (المنذر بن حرملة)" [4].

6. مُتمّم بن نُويرة اليربوعيّ:

"هو أبو نهشل متمم بن نويرة بن جمرة بن شداد بن عبيد بن ثعلب بن يربوع بن حنظلة بن مالك بن زيد مناة بن تميم، من سادات قومه وأشرافهم وفرسانهم وشعرائهم، شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام، فأسلم، وحسن إسلامه وعُدّ من الصحابة رضي الله عنهم؛ يقال له: أبو نهشل وأبو تميم وأبو إبراهيم، أخوه مالك بن نويرة الملقب (بالجفول) وهو الذي قتله ضرار بن الأزور بأمر خالد بن الوليد. فرثاه متمم بقصيدة شهيرة"[5].

قدم متمّم على أبي بكر الصديق فأنشده في أخيه مالك وناشده في دمه وفي سبيهم فرّد أبو

---

[1] القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، حقّقه وضبطه وزاد في شرحه علي محمد البجّاوي، مطبعة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أبيات منتقاة من مرثية أبي ذؤيب الهذليّ، ص 577.

[2] البشير، سراته، **الشعر الجاهلي وتجاذُبات البساطة والفخامة**، دار الكتب العلمية، بيروت.

[3] الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت276هـ)، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1982م، ج1، ص301.

[4] الزركلي، **الأعلام**، ج2، ص 174.

[5] الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة البصري، الأخفش الأوسط، **معاني القرآن**، قدم له وعلق عليه ووضع هوامشه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، هامش صفحة 35.

بكر إليه السبي، وأغلظ عمر بن الخطاب لخالد بن الوليد في أمر مالك، وعذره أبو بكر.

"متمم بن نويرة بن جمرة بن شداد اليربوعيّ التميميّ (أبو نهشل) شاعر فحل صحابي من أشراف قومه اشتُهر في الجاهلية والإسلام وكان قصيرًا أعور، أشهر شعره رثاؤه لأخيه مالك[1] ومنه قوله:

وكنـــا كنـــدْماني جذيمـــة حقبـــةً من الدهر حتى قيل لن يتصدّعا

سكن متمم المدينة في أيام عمر وتزوّج بها امرأة لم ترضَ أخلاقه لشدة حزنه على أخيه"[2].

7.مالك بن الرَّيْب التميميّ:

"مالك بن الريب بن حوط بن قرط المازنيّ التميميّ، شاعر من الظرفاء الأدباء الفتاكين، اشتهر في أوائل العصر الأموي ورُويتْ عنه أخبار في أنه قطع الطريق مدة ورآه سعيد بن عثمان ابن عفان بالبادية في طريقه بين المدينة والبصرة، وهو ذاهب إلى خُراسان وقد ولاّه عليها معاوية؛ فأنّبه سعيد على ما يُقال عنه من العبث وقطع الطريق واستصلحه واصطحبه معه إلى خراسان فشهد فتح سمرقند وتنسّك، وأقام بعد عزل سعيد، فمرض في (مَرْو) فأحسّ بالموت فقال قصيدته المشهورة ومطلعُها:

(ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلةً بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا)[3]

ومنها يشير إلى غربته:

(تذكرت من يبكي عليّ فلم أجِدْ سوى السيف والرمح الردينيّ باكيا)

وأوردها البغدادي كاملة وذكر ما زعمه بعض الناس وهو أنّ الجِنّ وضعت الصحيفة التي فيها القصيدة تحت رأسه بعد موته.

قال أبو علي القالي: (كان من أجمل العرب جمالاً، وأبينِهم بيانًا).

توفي نحو 60 هـ / 680م"[4].

خامسًا: آراء العلماء في الصوت والدلالة:

إنّ لكلّ علم بداية، وقد تكون تلك البداية شرارة قيّمة لمنارة عظيمة، كذلك هم العلماء، ينيرون دروب العلم لمن بعدهم من الدارسين، وقد شرع في الأصوات ثلّة من العلماء قديمًا وتابعهم وزاد على علمهم أو استدرك على عملهم أو شرحه أو دقّقه أو بوّبه أو رتّبه أو حقّقه الكثير من

---

[1] إحدى المراثي التي تخضع للدراسة في هذه الرسالة.

[2] الزركلي، **الأعلام**، ج5، ص 274.

[3] إحدى المراثي التي تخضع للدراسة في هذه الرسالة.

[4] الزركلي، **الأعلام**، ج5، ص 261.

علماء العصر الحديث، إذ يقول خالد عباس حسين السياب: "(لقد درس علماء العربية من النّحاة والقراء علمَ الأصوات، ولكن النّحاة قد سبقوا في هذا المجال، بمعنى أن علم الأصوات كان في بدايته من اهتمام واختصاص النّحاة، ثم أصبح فيما بعد من اختصاص المشتغلين بالقراءات القرآنية)" [1]،

"ويُظن أنّ النّحاة الأوائل – مثل عبدالله بن أبي إسحاق ت 127هـ، وأبي عمرو بن العلاء ت:149هـ – هم أول مَن عرَض لهذه الدراسة، فوضعوا ملاحظات واصطلاحات أعانت الخليل ت:175هـ فيما بعد على النهوض بأعباء هذه الدراسة الفنية، فكانت نواة علم الأصوات الذي بناه وثبَّت دعائمه الخليل، بما وَرِثه وما زادَه هو بفضل ذكائه وفِطنته، كل ذلك جعل الدراسين المحدثين يَعدُّونه رائدَ الدراسة الصوتية عند العرب والواضع الأول لأصولها"[2].

ويقول مهدي المخزومي: " (أما علماء اللغة العرب، فقد بدأت محاولاتهم بعمل الخليل بن أحمد، فلم أجد نحويًّا من النّحاة أحسَّ بضرورة الدراسة الصوتية لفَهْم أسرار العربية غير الخليل وأقواله فيما أملاه على سيبويه، وما أملاه عليه الليث بن المظفَّر، وما نقَله اللغويون عنه؛ كالأزهري ت:370هـ في تهذيب اللغة، وابن دريد ت:321 هـ في الجمهرة – تدل على أنه له فكرة تحمل الخطوط الكبرى لهذه الدراسة، ولكن لم يُهيَّأْ لها من عملٍ على إتمامها أو السير في ضوئها، اللهم إلا ما جاء في كلام ابن جني ت 392هـ في الخصائص، وسر صناعة الإعراب، وفي كلام السكاكي ت 626 هـ وغيرهما، من محاولات تهدف إلى توسيع العمل الذي بدأه الخليل)" [3].

ومن أعظم الكتب التي كان له الفضل الكبير في الدراسات الصوتية هو كتاب سيبويه ت 180هـ، فقد جاءت الدراسة الصوتية مبثوثة في ثناياه، بل إن الناظر يجد سيبويه يخصِّص الجزء الرابع من مُؤلَّفه للحديث عن موضوعات علم الأصوات، ولولا أهمية هذا العلم الكبير (علم الأصوات) لَما ابتدأ به الخليل بن أحمد – رحمه الله – ولما تابعه في ذلك العلماء الكبار من بعده كتلميذه سيبويه وغيره من العلماء المتقدّمين، ولو لم يكن هذا العلم ضروريًا لما تمّ توارثه إلى يومنا هذا، ولقد تطوّر واشترك مع اللغات الأخرى حتى جاء لغويون وعلماء أعاجم ليألّفوا فيه الكتب والمجلّدات، أمّا الحال في يومنا هذا فإنّ العالم اليوم يشهد تطورًا ملحوظًا في مختلف صنوف المعرفة، ولا سيما علم الأصوات، يقول مهدي المخزومي: " ودراسة الأصوات هي أول ما يُعنى به دارس اللغة إذا أراد أن يَدرُسَ لغة ما دراسة علمية صحيحة ودراسة الأصوات تُتيح للدارس أن يقفَ

---

[1] برجشتراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، أخرجه وصححه وعلق عليه رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1414هـ – 1994م، ص5.

[2] المخزومي، مهدي، **مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو**، ط2، 1377هـ – 1958م، ص168.

[3] مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، ص168.

على طبائع هذه الأصوات وخصائصها، حين تتمازج في صورة كلمات، ولن يُستغنى عنها؛ لأنها تُفسِّر كثيرًا من الظواهر اللغوية التي لولا هذه الدراسة لكان الكلام فيها نوعًا من الافتراض، لا يقف طويلاً أمام البحث العلمي، فالدارس الذي يحاول أن يقفَ على أسرار اللغة العربية ونُظُمها وظواهرها، ستكون محاولاته باطلة إذا هو اقتصر في دراسته على ما وصل إليه من مفردات، فلا بد أن يرجع بالبحث إلى الوراء؛ ليَدرُسَ الأصول التي تتكون منها الكلمات، ويتعرَّف خصائصها، وما ينبني عليها من ظواهر، وليست تلك التي تتألف منها الكلمات إلا الأصوات اللغوية التي يُعبَّر عنها بحروف الهجاء. [1]

وهناك بعض المصطلحات التي لا بد لنا أن نذكرها لأهميتها في دراسة الأصوات ومن هذه المصطلحات: مصطلحات اللغة والصوت والحرف.

فاللغة: كما قال ابن جنّي هي: " أصوات يُعبِّر بها كل قوم عن أغراضهم"[2]

والصوت: قال الجاحظ ت 255هـ: " هو آلة اللفظ، والجوهرُ الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا ولا منثورًا، إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلامًا إلا بالتقطيع والتأليف"[3]

أمّا الحرف: فقد اهتمَّ المحدثون بقضية الصوت والحرف، وفرَّقوا بينهما، واستعملوا كل مصطلح في مكانه؛ يقول تمام حسان: " الفرق بين الصوت والحرف هو فرق ما بين العمل والنظر، أو بين المثال والباب، أو بين أحد المفردات والقسم الذي يقع فيه، فالصوت عملية نطقية تدخل في تجارب الحواس، وعلى الأخص حاسَّتا السمع والبصر، يُؤديه الجهاز النطقي حركةً وتَسمعه الأذن، وترى العين بعض حركات الجهاز النطقي حين أدائه، أما الحرف فهو عنوان مجموعة من الأصوات يجمعها نسبٌ معينٌ، فهو فكرة عقلية لا عملية عضلية، وإذا كان الصوت مما يُوجده المُتكلّم، فإن الحرف مما يُوجده الباحث"[4]

ذكر تمام حسان الفرق بين الصوت والحرف والعلاقة بينهما فجعلهما كعلاقة الجزء بكُلِّه، فالحرف الكل، والصوت الجزء، والحرف الباب، والصوت ما يندرج تحت هذا الباب؛ أي: إنّ الصوت فرع من شجرة الحرف.

إنّ البحث في الصوت والدلالة يحتاج إلى دمج العلوم اللغوية ببعضها قديمًا وحديثًا للوصول

---

[1] المخزومي، مهدي، **مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو**، ط2، شركة مكتبة برسائل الباب الحلبي وأولاده بمصر، 1377هـ - 1958م، ص166-167.

[2] ابن جني (322هـ -390هـ)، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، ج1، ص 33.

[3] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، طبعة القاهرة، 1960م، ج1، ص79.

[4] عمر، تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، عالم الكتاب، ط5، 1427هـ - 2006م، ص66.

إلى نتائج مفيدة لها قيمتها العلمية والمعرفية، على الرغم من أنني حاولْتُ جاهدًا أن أجعل من دراستي بحثًا في علم المتقدّمين، إلّا أنّه توجّب عليّ الإفادة من علوم المحدثين حتى أصل إلى نتائج مُرضية وذات فائدة.

فقد "تداخلت الحقول المعرفية الخاصة بالجانب اللساني بحيث فضّت الحدود الفاصلة بينها ليفيد أحدهما الآخر وفقًا لتقنية التداخل وآلية الملاحقة الفكرية، ليشكّل ذلك التزاوج مقولاتٍ نظريةً تطبيقية أسّست خانات معرفية فرعية تنتسب إلى حقليْن أو أكثر من حقول المعرفة الأصولية فنتجت عن ذلك منظومة اصطلاحية مفاهيمية نسجت إحدى أهمّ لبنات الصرح التراثي الثقافي للعرب"[1].

وبناء عليه فقد تمّت الدراسة بحيث قُمْتُ بالبحث عن أي صلة تربط بين الصوت والدلالة، ولو اجتهادًا مقترنًا بالمعنى العام للمرثية الواحدة، وبما أنّ الشعر تجربة تعبّر عن موقف أو حدث ما له قيمته عند صاحبه وقد تصل إلى جمع كبير من الناس، بحثتُ في مدى خدمة الصوت للمعنى، فالشعر "فعالية لغوية في المقام الأول، فهو فنٌّ أداته الكلمة؛ لذا فجوهر الشعرية وسرُّها في اللغة ابتداءً بالصوت ومرورًا بالمفردة وانتهاءً بالتركيب، وإذا كان الشعر تجربة، فالكلام تجلٍّ لتلك التجربة ولعواطف الشاعر وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشاعر يعي العالم جماليًا ويعبّر عن هذا الوعي تعبيرًا جماليًا، ومن هنا كان الشعر بنية لغوية معرفية جمالية"[2].

وإيمانًا منّي بأنّ للشعر معنىً وله دلالاته، ولهذه الدلالات كلمات معبّرة عنها، مكوّنة من أحرف معينة، ظننْتُ حينها أنّ لهذه الأحرف قيمةً صوتية ودلالية يمكن البحث فيها والوصول إلى نظرية يمكن تعميمها، إن عاجلًا أم آجلًا.

"ولكي نكون قادرين على تفسير وتصنيف وتحديد الأصوات المتنوعة للغتنا، يجب أن نأخذ بنظر الاعتبار المعنى الذي تحمله هذه الأصوات"[3].

وقد اجتهدْتُ في ذلك من خلال المعنى العامّ للبيت الواحد، فبحثتُ في الأبياتِ رويّها وقافيتِها وتفعيلاتِها وكلماتها علّي أجدُ ما يُمكنُ استنتاجُه من دلالات، فخلصْتُ إلى ما تمّ عرضُه، راجيًا أن أكونَ قد وُفّقْتُ للوصول إلى بيان الأثر الصوتي في إعطاء دلالة ما في القصيدة العربية.

---

[1] عباس، مشتاق معن، **التوظيف البلاغي لعلم الأصوات**، قراءة في وظيفة التداخل بين الحقول المعرفية، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، العدد الخامس عشر 2003م، ص 346.

[2] عبدو، محمد فلفل، **في التشكيل اللغوي للشعر**، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، 2013، دمشق، ص 13.

[3] ياكوبسون، رومان، **محاضرات في الصوت والمعنى**، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط1، 1994م، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ص 55.

فتطرّقت للتحليل لأنه عامل مفيد في بيان أهمية الأصوات، توصّلتُ إلى نتائج مفيدة؛ "فتحليل بنية اللغة الشعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم، أي يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا وإذا كانت اللغة في النثر العادي أو العلمي وسيلة للتعبير المباشر عن مقولةٍ نرغب في إيصالها أو توضيحها؛ فإنّ اللغة في الشعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدّي معنى وتخلق فنًّا"[1].

وبحثنا قائم على إبانة الوظيفة التمييزية تمامًا كما عرّفها ياكوبسون بقوله: " إنّ الوظيفة التمييزية أي قابلية الأصوات على تمييز الكلمات طبقًا لمعانيها هي الوظيفة الأكثر أهمية، ومع أننا نعنى بتعددية الوظائف اللغوية للأصوات، يجب أن نتأمل أولًا وظيفتها التمييزية"[2]. وهذا بالضبط ما أردْتُ أن أوضّحه وأصِلَ إليه بحيث ندرك قيمة الأصوات وقدرتها على تأدية المعنى أو المساهمة فيه.

سادسًا: تسمية الخليل للبحور مع التعليل:

لبحور الشعر العربي مُسمّيات وضعها مؤسس علم العروض والمعاجم الخليل بن أحمد وقد ذكر الزجاج أنّ " ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال: سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لِمَ سميّت الطويل طويلاً؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه، قلت: فالبسيط؟

قال: لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن، قلتُ: فالمديد؟ قال: لتمدّد سُباعيِّه حول خُماسيِّه، قلت: فالوافر؟ قال: لوفور أجزائه وتدًا بوتد، قلت: فالكامل؟ قال: لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، قلت: فالهزج؟ قال: لأنه يضطرب؛ شبه بهزج الصوت، قلت: فالرجز؟ قال: لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام، قلت: فالرمل؟ قال: لأنه شبه برمل الحصيد لضم بعضه إلى بعض، قلت: فالسريع؟ قال: لأنه سريع على اللسان، قلت: فالمنسرح؟ قال: لانسراحه وسهولته، قلت: فالخفيف؟ قال: لأنه أخف السباعيات، قلت: فالمقتضب؟ قال: لأنه اقتضب من السريع، قلت: فالمضارع؟ قال: لأنه ضارع المقتضب، قلت: فالمجتث؟ قال: لأنه اجتثّ، أي: قطع من الطويل دائرته، قلت: فالمتقارب؟ قال: لتقارب أجزائه؛ لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضًا"[3]. فإذا كان الخليل قد علّل تسمية بحور الشعر تبعًا لمحدّدات صوتية فهذا يعني أنّ لاسم البحر العروضي حظًّا في معنى القصيدة العامّ وأثرًا صوتيًا ذا دلالة.

---

[1] عبدو، محمد فلفل، **في التشكيل اللغوي للشعر**، مقاربات في النظرية والتطبيق، ص13 منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، 2013، دمشق.

[2] محاضرات في الصوت والمعنى، ص58.

[3] القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق (463 هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، 1401 هـ – 1981 م، دار الجيل، الجزائر، ص79.

سابعًا: الإيقاع الخارجي

ذهب عدد من العلماء المتقدّمين والباحثين المعاصرين للإشارة إلى العلاقة التي تربط الحرف أو الصوت بالمعنى، إذ درسوا الحروف والأصوات بوصفها مادة بحث وتجريب، فألّفوا فصولا في هذا المجال، ومن أبرز مَن درس وبحث فيه الدكتور صبحي الصالح – رحمه الله –[1]، وذهب فيه إلى أنّ العلماء الأقدمين لم يخفَ على نفر منهم قول ابن جني في إظهار القيمة البيانية للصوت الواحد إذ قال: "اللغة أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"[2]

وانطلاقًا من قول ابن جنيّ شرعت في البحث عن الأصوات الرئيسة في المراثي والأصوات المهيمنة عليها في القصيدة الواحدة، فاستحسنتُ البدء في دراسة القافية لكلّ مرثية من المراثي المختارة، والبحث في بعض آثارها الدلالية مع التوضيح بمثال أو تحليل مُختصر، ثمّ دراسة روي كل قصيدة على حدة والبحث في أثرها الدلالي داخل المرثية وذلك بعد توضيح أهم ما يميزها من الصفات.

---

[1] يُنظر في كتابه: **دراسات في فقه اللغة**، والذي بوّب فصله الثالث بـ: (مناسبة حروف اللغة العربية لمعانيها).

[2] الصالح، صبحي، **دراسات في فقه اللغة**، ط1، دار العلم للملايين، 1479 هـ، 1960م، ص 141.

الفصل الأول

الظواهر الصوتية الإيقاعية

الإيقاع الخارجي

المبحث الأول: القافية

المبحث الثاني: الرويّ والتفعيلات العَروضية

المبحث الأول

القافية

عندما ندرس القافية في الشعر فإننا لا نتحدّث عن (مؤخّر العنق) كما يعرّفها المعجميّون، بل إننا نتحدّث عن آخر البيت الشعري الواحد في القصيدة، بمعنى آخر إنّ الباحث عندما يدرس القافية فإنه يُعنى بالجزئية المتعلّقة بنهاية البيت الشعري " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع المتحرك الذي قبل الساكن"[1]. وهذا تعريفُ واضعِ علم العروض أبي العربية الخليل بن أحمد، وهو الأكثر دقة من بين التعريفات الأخرى للقافية؛ لأنّه عرّفها في إطار النسق الصوتي الثابت مُمثّلًا بالضرب أي التفعيلة الأخيرة أو بجزئه الأخير، وهنا جوهر الدقّة، أما تعريفُ الأخفش فيأتي في مرتبة أقل دقة من مرتبة تعريف الخليل؛ ذلك أنه قال: " اعلم أنّ القافية آخر كلمة في البيت وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام"[2]. ولا يمكن للكمة الأخيرة في كل بيت من القصيدة أن تتفق مع الأبيات الأخرى فيها إلا إذا كانت مشتركة بنسق صوتي واحد في التفعيلة نفسها، فمثلا: كلمة (فحومَلِ) هي آخر كلمة في البيت الأول في معلّقة امرئ القيس في حين أنّ كلمة (علِ) بإشباع الكسرة هي الكلمة الأخيرة لبيت آخر في القصيدة ذاتها ويمكننا أن التباين الصوتي بين الكلمتين، أما إذا أخذنا قافية البيتين من تعريف الفراهيدي فإنها ستكون

(حَوْمَلِ) للبيت الأول، و(مِنْ علِ) للبيتٍ الآخَرَ ضمن نسق صوتي ثابت وهو (– ب –) لكلٍّ منهما، بل لأواخر الأبيات كافة في القصيدة الواحدة، وعليه فإنه يمكن تحديد قافية عامة لكل قصيدة اعتمادًا على تعريف الخليل، في حين لا يمكن ذلك إذا ما اعتمدنا على تعريف الأخفش لها، وبهذا تتجلّى القيمة الصوتية في القافية وأهميتها.

إذن القافية متلازمة في القصيدة الواحدة، أي متكرّرة في كل بيت فيها لذلك "سميت القافية قافية لأنها تقفو إثر كل بيت، وقال قوم: لأنها تقفو أخواتها، والأول عندي هو الأوجه؛ لأنه لو صحّ معنى القول الأخير لم يَجُزْ أن يسمى آخر البيت الأول قافية، لأنه لم يقفُ شيئًا، وعلى أنه يقفو أثر البيت يصح جدًا، وقال أبو موسى الحامض: هي قافية بمعنى مقفوّة، مثل: ماء دافق بمعنى مدفوق، وعيشة راضية بمعنى مرضية، فكأن الشاعر يقفوها، أي: يتتبعها، وهذا قول سائغ منه"[3].

---

[1] الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة، ت: 215 هـ، **كتاب القوافي**، تحقيق الدكتور عزة حسن، ج 2، 1930 هـ – 1970 م، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ص6.

[2] المصدر نفسه، ص1.

[3] القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر** وآدابه، ص 90.

ويمكن القول بأنّ تعريف إبراهيم أنيس للقافية جامع إلى حدّ كبير بين التعريفين السابقين فهو يرى أنّ " القافية عدة أصوات تتكرر في أواخر الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا مهمًّا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردّدها في فترات زمنية منتظمة وعلى قدر الأصوات المكرّرة تتمّ موسيقى الشعر وتكمل"[1].

ومن تعريف الخليل بن أحمد ننطلق بذكر نمط القافية المتعلّق بكلّ مرثية من المراثي السبع وأقصد بنمط القافية: ضبطَ القافية الصرفيّ، من خلال البحث في وزنها الصرفيّ مجتهدين في بيان أثره الدلالي داخل القصيدة الواحدة، وتتنوّع القوافي نمطيًّا على النحو الآتي:

أولا: عينية أبي ذؤيب الهذلي، ونمط القافية فيها هو: (يَفْعَلُو، يُفْعَلُو، يُفْعِلُو) بحيث تكون لام الكلمة الأخيرة في البيت عينًا، مثل: يَنْفَعُ، تُدفَعُ، يُقلِعُ.

العين هو أوضح الأصوات وأنقاها وأعمقها مخرجًا في الحلق، فقد تكون دالّة على عمق الإحساس والشعور ونقائه.

والكلمة إمّا أن تكون فعلًا أو اسمًا، والملحوظ في كونها فعلًا أنها كثيرًا ما جاءت على نحو البناء للمعلوم، كما وكثرت صياغتها للمبني للمجهول، فأمّا المجهول فيدّل على عدم وجود معلومات كافية للشاعر حتى تستقرّ نفسيته وترتاح نحو أبنائه ومصيرهم بعد الموت، بالتّالي تتأثّر نفسية الراثي بشعور من الحزن والقلق فيختلفَ بعد ذلك استقراره، والأمر ذاته في الجملة الفعلية المبنية للمجهول، والتي اختلف استقرارها نحويًا بغياب الفاعل وحلول المفعول به عوضًا عنه في الجملة وتبرير ذلك بتسميته (نائب فاعل)، وقد ناب عن الفاعل حقًا من الجانب النحوي، ولكن معنويًا، لا يستقيم أن يكون المفعول به هو نفسه الفاعل في معظم الأحيان.

في المقابل وظّف الشاعر أفعالًا مبنية للمعلوم، وهذا مؤشر لطيف على علمه ببعض الأمور المتعلّقة بالموت وتاريخه ومسيرته للأمام، الأمر الذي جعله في حالة وسطية بين العلم والجهل في طبيعة الموت، وبين الحزن والصبر نتيجة ما قاساه منه، فحقّق بذلك التوازن الكبير الذي كانت نهايته إيجابية بتأقلمه مع ما أصابه مع التسليم للقضاء والقدر، من ثَمّ الرضا ومتابعة الحياة بسلاسة وهدوء مُناسبين.

أمّا كون القافية ضمن اسم، فتكون الدلالة حينئذٍ ملازمة لمعنى الكلمة نفسها، مثل انتهاء البيت بكلمة (المَضجعُ) والقافية كلمة مضجع، وهو ما يلوذ به كلّ إنسان مُتعَب أو مُرهق نفسيًا ومعنويًا أو أحدهما، فلا بدّ من أن يكون النوم وسيلة راحة وتسرية للمُجهدَ والمكلوم مما أصابه، ولذلك أراد الشاعر أن يُخبّر عن وضعه الشاقّ الذي لا علاجَ له ولا هروبَ منه حتّى في النوم؛

---

[1] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1965م.

فذلك المضجع ينتظر الشاعر حتى ينقضّ عليه ويؤذيه.

ثانيًا: بائية الغنويّ، ونمط القافية فيها هو: (فَـعِيْلُو، فُـعِيْلُو، فـَعُوْلُو، فـُعُوْلُو) بحيث تكون لام الكلمة الأخيرة في البيت باءً، مثل: يَشِيبُ، تُشِيبُ، مُصِيبُ، طَبِيبُ، تُنوبُ، يَؤُوبُ، شُحُوبُ، كَذُوبُ.

لقد تميّزت هذه القصيدة بأنّ الحرف الذي يسبق رويّها في القصيدة كلّها إمّا أن يكون ياءً مدّيّة أو واوًا مدّيّة، والمدّ إطالة في الصوت، وللإطالة دلالة إمّا على الاستمرار أو يأتي للتنبيه أو غير ذلك، أمّا الذي أراه في المدّ داخل القصيدة عُمومِها شديدَ الوضوح هو الاستغراق الشعوري والاسترسالُ في البكاء من خلال المدّ؛ لأنه يستهلك صوتًا وجهدًا وزمنًا وتجويفًا نطقيًا وزفيرًا يصحبه البكاء والحزن، ففي قول الغنويّ[1]:

"**سقى كلَّ ذكر جاءنا من مُؤمَّلٍ على النّأيِ زحّافُ السّحاب سكوبِ**"

فالمدّ يدلّ على الكثرة، فالانسكاب من السحاب لا يعني إلا كثرة الماء فيه.

ثالثًا: رائية أعشى باهلة، ونمط القافية فيها هو: (مَـفْتَعَلْ، مُـفْتَعِلْ، يَـفْتَعِلْ، يُـفْتَعَلْ، فَلْنَفْعُلْ) بحيث تكون لام الكلمة الأخيرة في البيت راءً، مثل: وَالْحَذَر، مُعْتَمِر، يَنْتَصِر، يُنْتَظَر، شَرُنْ صُبُرْ في (معشَرٌ صُبُرْ).

وأظهر ما تتميّز به هذه القصيدة أنّها رائيّة، والرّاء رويّها وسنفصّل في صفاته ولكن لا بأس بأن نذكر أهمية هذا الصوت داخل القافية، فهو حرف تكرار بطبيعته ولكنه لا يُكرّر – أي أنّنا لا نأتي براءاتٍ عدّة – وكأنّ الراثيَ لا يريد تكرار المواجع وتردّدها عليه، إلا أنّها بطبيعة الحال تتكرّر شاء أم أبى، كذلك الراء متميز بالتكرار ولكنك لا تلفظ أكثر من راء عند القراءة والكتابة.

رابعًا: عينية الحميريّ، ونمط القافية فيها هو: (مَا فَعَلْ، مَـفْتَعَلْ، مُـفْتَعَلْ) بحيث تكون لام الكلمة الأخيرة في البيت عينًا، مثل: مَا صَنَعْ، قَدْ رَفَعْ، مُرْتَجَعْ.

ولها من الأهمية والخصوصية ما لعينية أبي ذؤيب، وقد أسلفنا ذكر بعض آثارها الدلالية.

خامسًا: داليّة الطّائيّ، ونمط القافية فيها هو: (عُولِي، عِيلِي) بحيث تكون لام الكلمة الأخيرة في البيت دالًا، مثل: مَوْلُودِ، تَمْجِيدِ. وما يُميّز هذه القافية أنّها جاءت على نمطٍ واحد وهي أن تكون اسمًا فقط، فكل قوافي الدّاليّة ضمن أسماء إن لم تكن القافية نفسها اسمًا وهذه ميّزة لابدّ أن يكون لها أثر دلالي وهو خاص بالاسم دون الفعل، وكل دلالة متعلّقة بما يميّز الاسم عن الفعل فهي ما أقصده من دلالة القافية في المرثية، إذْ إنّ القافية في داليّة أبي زبيد الطائي هي فيصل دلالي وحده، علاوة على دلالة الاسم نفسه في القصيدة، فالاسم له دلالات عامة بطبيعة الحال وله

---

[1] القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، حقّقه وضبطه وزاد في شرحه علي محمد البجّاوي، مطبعة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 564.

ودلالات خاصة داخل السياق، أما العامّة فهي تندرج تحت تصنيف الاسم من كونه اسم فاعل أو اسم مفعول أو اسم زمان أو مكان أو اسم تفضيل أو اسم آلة أو كونه مصدرًا صريحًا أو مصدر مرّة أو هيئة أو ميميّا أو مؤوّلا، فكلّ هذه الصيغ الصرفية يتمّ تضمينها في القصيدة لتدلّ على معنى ما أو تؤكّده.

قال ابن مالك في ألفيّته: [1]

"بـــالجرّ والتنـــوين والنـــدا والْ ومســند للاســم تمييــز حصــلْ"

فللجرّ دلالات أهمّها (الانكسار) وكذلك التنوين له دلالاته المتعدّدة فقد يستخدم للتمكين أو للتنكير أو التعويض عن حرف أو اسم أو فعل أو الدلالة إلى جمع المؤنث السالم كتنوين المقابلة، وغير ذلك، وللنداء دلالات، كما في ال التعريف دلالات وللإسناد دلالات.

ومن ذلك قول الطائيّ في مرثيته:

"فأنـا اليـومَ قـرنُ أعضـبَ مـنهمُ لا أرى غيــرَ كائــدٍ ومكيــدِ"[2]

مكيد نكرة وكائد قبلها مثلها، فدلالة ذلك أنّ الشاعر يرى النّاس كأنّهم تحت صنفين إمّا كائد أو مكيد، والتنكير لأنه يجهل أهَل كُلٍّ منهما وهذا بَدَهيّ؛ ذلك أنّك لا تستطيع تمييز كل الناس وإدراك حقيقة ضمائرهم فيما إذا كانوا منافقين أو غير ذلك، لذا توجّب أخذ الحذر من الجميع، خاصّة إذا كان الكائد والمكيد مجهولينِ. ويزيدُ ذلك تأكيدًا أنّ النكرة فيها تعميم كان مفاده في الأبيات السابقة النظرة السوداوية من الشاعر إلى الناس، فشكّه فيهم وارد وحسن ظنّه بهم غير موجود.

سادسًا: عينيّة مُتمّم، ونمط القافية فيها هو: (فَعَّلا، أَفْعَلا) بحيث تكون لام الكلمة الأخيرة في البيت عينًا، مثل: مَزَّعَا في يُمَزَّعَا، شَجَّعَا في تَشَجَّعَا، أَرْوَعَا، أَوْضَعَا.

أمّا مِيزة هذه المرثية هي هذه الألف، ألف الترنّم وفيها معنى الإطالة كما أسلفنا في مرثية الطائيّ والفرق بين مرثية مُتمّم ومرثية الطائيّ أنّ حرف المدّ عند مُتمّم الألف وهو الأخير في البيت أي: مع الرويّ، بينما عند الطائيّ هي واو أو ياء وهي قبل الرويّ، مع ما يتعلّق بالألف من صفات خاصة دون الواو والياء. أمّا ازدواجية العين مع الألف في القافية فلها دلالات أظهرها أنّهما أظهرا حرقة كان خروجها من الجوف وهذا يعبّر عن شدّة الألم وقوّة التأثّر بالفاجعة من قبل الراثي.

سابعًا: يائية مالك بن الريب، ونمط القافية فيها هو: (فاعِلا) بحيث تكون لام الكلمة الأخيرة

---

[1] عبد الحميد، محمد محيي الدين، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل، دار الطلائع، القاهرة، 2004، ج1، ص 19.

[2] القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب**، ص588.

في البيت ياءً، مثل: دَانِيَا، غَازِيَا. ولها ميزة مرثية الطائيّ من حيث كون القافية جزءًا من اسم إن لم تكن اسمًا في ذاتها. والياء مع الألف فيهما امتداد فتضيّق، كأنه يطلق مشاعره فيضيق صدره بما أطلق من أحاسيس عموما، وكأنه أراد أن يكتم مشاعره لكنّ امتداد الحزن المتمثّل بالألف أبى إلا أن يحول بين الكتم والإطلاق في المشاعر والأحاسيس داخل الشاعر، فأخرجها ثم ضاق صدره بها.

لهذه المرثية كما لسابقتها من التميّز بانتهائها بألف الترنّم، إلّا أنّها انفردتْ بأنّ الألف جاءت بعد ياء كانت بالأصل مدّيّة إلا أنّ وجود الألف بعدها جعلها مُتحركة، والألف بعد ياء تعطي الصوت (يا) وهذا الصوت هو للنداء عند العرب، فكأنّ غاية ابن الريب منه أنْ يشير إلى أنّه يُنادي ويُنادي ولكنّ نداءَه مُتأخّر كتأخّر الياء والألف في آخر كل كلمة في البيت.

و"تعدّ القوافي إلى جانب التفعيلات أبرز الظواهر التكرارية في بنية القصيدة العربية، وهي التي تعطيها صورتها الشعرية المميزة، فلم يكن – من قبلُ – شعر ينظم بلا وزن أو قافية، هكذا عَد العرب الشعر بأنه قول موزون مقفّى، والقافية هي المحطّة التي ينتظرها قارئ الشعر أو سامعه بشغف وترقّب؛ فهي نهاية البيت، وهي وحدة موسيقية خاصة تتعوّد عليها الأذن وتنتظرها بعد معرفتها في البيت الأول"[1].

ولإعطاء هذا المبحث حقّه كان عليّ أن أحلّل القوافي جميعها حتى أحصل على نتائج كبيرة إلا أنّني اكتفيْتُ بما أسلفتُ من تحليل كافٍ لإظهار أهمية القافية الدلالية.

أثر القافية في الدلالة:

ونحن إذ ندرس القافية وآثارها الدلالية فإننا نستثني الرويّ بدراسة خاصة ضمن مبحث منفرد؛ لما له من قيمة دلالية كبيرة، أما القافية فنكتفي خلالها بما تحتويه من أوزان صرفية دالّة أو تصريفاتٍ لغوية مؤثّرة، ومن ثَمّ سنتفرع في القافية إلى: الفعل المضارع (يجزعُ، ينفعُ، تُقلعُ من مرثية أبي ذؤيب)، (يشيبُ، يؤوبُ، تطيبُ من مرثية الغنوي)، (ينتصرُ، يغتفرُ، تحتضرُ من مرثية الأعشى)، (يتّبع، يقتلع فقط من مرثية علقمة)، (ونلاحظ عدم وجودها في مرثية أبي زبيد الطائي)، (يمزّعا، وتسمعا، لن يتصدّعا، فييجعا، فقط من مرثية متمم)، (توسعا ليا فقط من مرثية مالك بن الريب).

ثم الفعل الماضي: (فودّعوا، فتصدّعوا من مرثية أب ذؤيب)، (جزروا من مرثية أعشى باهلة)، (دفعْ، صنعْ، وقعْ، سمعْ، اتّضعْ، رزعْ، ارتدعْ، جرعْ، رفعْ، فانقطعْ، رقعْ، خشعْ من مرثية

---

[1] خضر، سيد، **التكرار الإيقاعي في اللغة العربية**، دار الهدى للكتاب، ط1، 1418هـ – 1998م، بيلا – كفر الشيخ، ص 56.

علقمة)، (فأوجعا، أروعا، تقعقعا، أوضعا، تضجّعا، أضرعا، تشجّعا، تكنّعا، تصوّعا، أفزعا، أقطعا، تسمّعا، تريّعا، فأمرعا، ودّعا، تمنّعا، أفرعا، أسفعا، فأخضعا، فتضعضعا، فأسمعا، فأضلعا، أجمعا من مرثية متمم)، (نهانيا، بدا ليا، دعانيا مرثية مالك بن الريب).

ثم فعل الأمر الوحيد: (ابكيانيا من مرثية مالك بن الريب فقط).

دلالة الفعل المضارع المُضمّن في القافية:

الفعل المضارع هو الدّالّ على الاستمرار والدوام، ومنه استمرار شعور ما عند الشاعر أو استمرار حقيقة ما على مستوى الحياة العامة، ففي البيت الأول في مرثية أبي ذؤيب انطلاقة كبيرة من الخاص إلى العام لتكون استمرارية الفعل حقيقة عامة سائرة على الجميع، قال أبو ذؤيب[1]:

أمــن المنــون وريبهــا تتوجّــعُ والدهر ليس بمعتبٍ من يجزعُ؟

وهذه حقيقة؛ إذ إنّ الحياة ليست بمُرضية إذا كان الإنسان قنوطًا يائسًا قليل الصبر أو فاقده، فمصائب الدنيا لا ترحم، وهي سائرة على الجميع كبارًا وصغارًا رجالًا ونساءً أسيادًا وعبيدًا. وكذلك استمرارية نفع المالِ صاحبَه إذ يقول الهذليّ على لسان أميمة:

"قالت أميمة ما لجسمك شاحبًا منذ ابتُذلتَ ومثلُ مالكَ ينفعُ؟

فالانتفاع بالمال مستمر وقد يكون عاملًا كبيرًا في التسرية، ويؤكّد ذلك الدية المقرّرة في الشريعة الإسلامية لأهل الميت أو المقتول، فهي مساهَمَة من قبل أهل القاتل لأهل المقتول تخفّف من ثقل ما أصابهم من الفقد وما ألمّ بهم من آلام حزنًا على الراحل.

وكثيرًا ما يوظَّف الفعل المضارع داخل القافية لتأدية حكمة دائمة من مثل قول أبي ذؤيب في حتمية الموت وعدم قدرته على منعه:

"ولقد حرصتُ بأن أدافع عنهمُ فإذا المنيّة أقبلت لا تُدفعُ"

وقوله في حتمية الموت وبطلان فعل التمائم في حماية من احتمى بها واعتمد عليها:

"وإذا المنيّة أنشبت أظفارها ألفَيْتَ كل تميمة لا تنفعُ"

وقوله في الصبر وتعويد النفس على الرضا والقناعة وانقياد النفس لما تمّ تعويدها عليه:

"والنفس راغبة إذا رغّبتها فإذا تُردُّ إلى قليل تقنعُ"

وفي قول محمد بن كعب الغنويّ في تحوّل الإنسان من مظاهر القوّة إلى مظاهر الضعف ومن صغر السنّ إلى كِبره، وحقيقة تحوّل الإنسان بعد الكِبر إلى الشيب وما يتبع ذلك من علامات كبر السنّ وتحوّل الصحة وانقضاء الشباب ونزقه إلى الشيب ووقارِه[2]:

---

[1] القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب**، ص534.

[2] القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب**، ص555.

"**تقول ابنة العبسيّ قد شبتَ بعدنا وكلّ امرئٍ بعد الشباب يشيبُ**"

وفي ذكره لما تُحدثُه المصائبُ في الناس في قوله:

"**تتابعَ أحداثٌ تخرّمْنَ إخوتي فشيّبْنَ رأسي والخطوبُ تُشيبُ**"

ويأتي دور الفعل المضارع ضمن القافية أيضًا في تكرار صيغة المضارع على التوالي كلما تيسّر ذلك، وفي دوام التكرار والاستمرار على الفعل نفسه في حين كان قابلًا لذلك، ومثلُ ذلك المعنى يتجلّى في بيتي الغنويّ المتتابعين:

"فلو كانت الدنيا تُباعُ اشتريْتُهُ بما لم تكن عنه النفوسُ **تطيبُ**"

"بعينيّ أو يُمنى يديّ وقيلَ لي هو الغانمُ الجذلانُ حين **يؤوبُ**"

فتتسامى بهما أبهى معاني التضحية وأغرب أنواع المقايضة لو كانت مُتاحة، نعم لن تطيب النفوس بفقد بعض أجزائها التي هي من أعظم النعم التي تمتلكُها من مثل نعمة البصر أو نعمة القوة في اليدين، بل هو يذهب إلى ما أبعد من ذلك، فهو يرى أنه هو مَن سيغنم بفقد تلك النعم إذا ما كانت سببًا في عودة أخيه إلى الحياة مُجدّدًا، وهذه من مظاهر شدّة حبّ الشاعر لأخيه وتعلّقه به، والفعل المضارع يفيد بأنّ هذا الحبّ مستمر وتلك التضحية سيظلّ التفكير فيها دائم.

ويضرب أعشى باهلة مثلًا جميلًا في تشابه وجود الإنسان بين أهله ثم فقدانه يومًا ما بالرمحِ ذي النصلين الذي مآله الكسر يومًا، ثم يمتدحُ أخاه المنتشر في حياته ويمتدحه لحظة وفاته في بيتيه[1]:

"عشنا به برهةً دهرًا فودّعنا كذلك الرمح ذو النصلين **ينكسرُ**"

"فنعمَ ما أنتَ عند الخير تسأله ونعمَ ما أنتَ عند البأس **تحتضرُ**"

استمرارية دالّة على الفخامة والسيادة المُفضية إلى الاتّباع من قبل الآخرين وهو من الأثر الدلالي للفعل المضارع جاء به علقمة الحميري عندما امتدح أسعد أحد ملوك تبَّع وأنّه على عظم شأنه لم ينجُ من الموت على الرغم من مكانته التاريخية الكبيرة إذ قال فيه[2]:

"أو تُبّعٌ أسعدُ في ملكه لا يتبعُ العالم بل **يُتّبع**"

ومن الجدير بالذكر أنّ أبا زبيد الطائيّ لم يظهر في قافيته أي فعل مضارع وكأنه يقومُ على التقرير ولا يريد أن يختتم شيئًا من شعره بأمر دائمٍ مستمرّ وهو الخيار الأمثل للنسيان، وكذلك فعل ابنُ الريب إلا فيما اتّصل بالقافية في بيت واحد من قصيدته يقول فيه[3]:

---

[1] القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب**، ص574.

[2] المصدر السابق نفسه، ص578.

[3] المصدر السابق نفسه، ص611.

"ولا تحسُـــداني بـــارك الله فيكمـــا من الأرض ذات العرضِ أن **توسعا لِيا**"

وجاء الفعل المضارع ليخدم شعور الشفقة والحزن عليه بألا يبخل أحد عليه في دفنه وتوسيع قبره في أرض الله الواسعة، وهو ما ينشُدُه من الناس بأن يُكرموه بعد الموت، فالاستمرارية في المضارع حاز عليها الحزنُ والإشفاق لا التوسعةُ في القبر لأنّ الواحد من البشر يموت ميتةً واحدة ويُدفن مرة واحدة فلا داعيَ لاستمرار التوسعة في القبر لأن الموت غيرُ متكرّر، ولكنّ الحزن والإشفاق المتصلين بمشهد موته ودفنه وانقضاء أجلِه هما المستمرّان بعد ذلك.

وقد قلّ وجود الفعل المضارع في قافية متمّم بن نويرة، إذ استُعمل فيها أربع مراتٍ فقط، وكان الأثر الكبير له في جلبة البكاء والحزن على أخيه في بيته الذي قال فيه[1]:

"وأنّي متى ما أدْعُ باسمِكَ لا تُجبْ وكنتَ حريًا أن تُجيبَ و**تسمَعا**"

قرن الإجابة بالسمع وقد سبّق فعل الإجابة على السمع لضرورة انتهاء البيت بالعين رويًا، ولكن كلا الأمرين من السمع والإجابة مقترنان بالبقاء على قيد الحياة، وسيستمرّ بدعائه لأخيه سيظلّ أخوه ماضيًا في عدم السمع والإجابة لما يدعوه له لأنه ميت.

دلالة الفعل الماضي المُضمّن في القافية:

والفعل الماضي له دلالات عديدة منها بدء الشيء وانتهاؤه، ومنها بدءُ الشيء وبقاء أثره.

وقد قلّ تواجدُه في قوافي المراثي المختارة إلا في مرثية علقمة ومرثيّة مُتمّم، وحضرت مرتين فقط في مرثية أبي ذؤيب في بيتين وهما:

"فأجبتهـــا أمّـــا لجســـمي أنـــه أودى بنـيّ من البلاد **فودّعوا**[2]

وكان دور الفعل الماضي في قافية البيت فعّالاً في تأكيد حقيقةٍ ما وهي موت أبنائه ورحيلهم دون عودة، فالوداع هو السلام الأخير المؤذن بعدم التلاقي مُجدّدًا، وهذا ما لا يريدُه أبو ذؤيب لذلك كان الفعل الماضي الوحيد المضمّن في القافية والمتعلّق بخصوصية مُصابه. أمّا الفعل الماضي الآخر فقد جاء على هيئة الحكمة التي مفادها أنّ الفرقة بعد اللقاء آتية لا ريب فيها– مهما طال لقاء المتلاقين ومهما كثر عددهم – وهو كامنٌ في:

"كم من جميعِ الشمل ملتئمِ الهوى كانوا بعيشٍ ناعمٍ **فتصدّعوا**[3]"

ويأتي الفعل الماضي ضمن قافية بيت واحد فقط في مرثية أعشى باهلة، وقد خدم فيه

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص598.

[2] المصدر السابق نفسه، ص535.

[3] المصدر السابق نفسه، ص537.

وصفَ كرم الضيافة فيقول فيها[1]:

"عليــه أول زاد القــوم قــد علمــوا ثمّ المطـيَّ إذا مـا أرملوا **جـزروا**"

تمثّل الماضي بالجَزْر، وكان الجزرُ إذا قلّ الزّاد للناقة التي تُمتطى كناية عن الجود والكرم وعلوّ النفس من أن يصغّرها الجوع عند الحاجة.

أمّـا كـون الماضـي فـي القافيـة دالًّا علـى حكمـة فهـو كثيـر، ومنـه قـول علقمـة فـي حتميـة الموت[2]:

"والمــوت مــا لــيس لــه دافــعٌ إذا حمــيم عــن حمــيم **دفـــعْ**"

وقوله في مصير كل متكبّر متجبّر بأنه لابدّ وأن يذوق كأس الذلّ مهما ارتفع شأنه وعلا غروره:

"لـهــم ســماءٌ ولهــم أرضُــه مَنْ ذا يعالي ذا الجلال **اتّضـعْ**"

وهذا البيت من مؤشّرات الحكمة التي يمتلكها علقمة وفيه إشارة إلى تمسّكه بعقيدة التوحيد واتّصافه ضمنيًا بخُلُق التواضع الذي يتمثّل بالفعل الماضي المضمّن في القافية. ويؤكّد ذلك أيضًا البيت الذي يليه مباشرة والذي فيه تأكيد على الحساب ويومه وهي مسألة في العقيدة إذْ قال:

"اليــوم يُجــزون بأعمــالهمْ كـل امـرئٍ يحصـدُ مـا قـد **زرعْ**"

وقد جاء الفعل الماضي في مطلع قصيدة متمّم دليلًا على الألم والحزن رغم تجلّده وصبره وهذه هي القوة التي تظهر عندما تُنتَظَرُ رؤية الضعف والاستسلام، وخلفها عقيدة صُلبة تُغذّيها؛ فلولا الإيمان الكبير الذي يتحلّى به متمّم – رضي الله عنه – لما قالَ هذه المرثية، وهذا ما أدركناه من كلامه مع عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – عندما قارن أخاه بأخيه، فلو مات مالك أخو متمّم على الإسلام لما نَظَم مرثيته هذه – والله أعلم –؛ لعلمه أو حسن ظنّه بالله تعالى أنه سيرحمه ويدخله فسيح جناته، فكانت المرثية بمثابة الخلود الطيب الوحيد لمالك بن نويرة على لسان أخيه وهذا أكثر شيء ممكن أن يُقدّمه له بعد موته.

قال متمّم[3]:

"لعمري ومـا دهـري بتـأبين مالـكٍ ولا جزعًـا ممـا أصـاب **فأوجعـا**

لقـد غيّـب المنهـالُ تحـت ردائـهِ فتًى كانَ مِبطانَ العشيّاتِ **أروعا**"

يقسم على أنّ الموت لم يُصِبْ فتًى لا وزنَ له؛ بل إنّه أصاب الفتى المضياف الذي كان

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص570.

[2] المصدر السابق نفسه، ص577.

[3] المصدر السابق نفسه، ص594.

يؤخّر العشاء انتظارًا للضيوف كي يقوم بحسن ضيافتهم وكان يُبهجُ الناسَ حسنُه وبهاؤه.

وقد وظّف متمم الماضي في القافية لتأكيد الدعاء كقول المسلم في صلاته داعيًا (سمع الله لمن حمده) أو الصلاة على رسول الله (صلّى الله عليه وسلم) أو دعاء أحدهم لآخر: (غفرَ الله لك)،

(رحمكَ الله) فقد جاء بماضٍ للدعاء في قوله:

"سقى اللهُ أرضًا حلّها قبرُ مالكٍ ذِهاب الغوادي المُدجناتِ **فأمرعا**"

وكانَ دعاؤه لأخيه غيرَ مباشرٍ لعدم جواز ذلك شرعًا وإنما جعل الدعاء محيطًا بقبر أخيه علّه ينالُ به خيرًا – والله أعلم –. ولقد جاء بفعلٍ ماضٍ داخل قافية البيت الذي قال فيه:

"ولو أنّ ما ألقى أصاب مُتالِعًا أو الركن من سلمى إذن **لتضعضعا**"

وإنما أتى به ليظهر مدى قوة مصابه وعظيم آلامه من فقده أخاه مالكًا، وفيه أنّه ثقل تنوء منه الجبال وتعجز عن حمله، ولكنّه قدر عليه فأثقل كاهليه وأُرْهِق من شدّة ما أصابه.

دلالة فعل الأمر المُضمّن في القافية:

وغايات فعل الأمر البلاغية كثيرة أبرزها الدعاء والطلب، ولم يدخل فعل الأمر في قافية المراثي التي بين أيدينا سوى في قافية بيت واحد من مرثية مالك بن الريب وهو[1]:

"وقوما إذا ما استلّ روحي فهيّئا لي القبرَ والأكفانَ ثمّ **ابكيا لِيا**"

والقصد من الفعل زيادة بواعث الحزن عليه من خلال البكاء للشاعر أو عليه وهو من المؤشّرات الدالّة على جزع الشاعر ويقينه بدنو أجله، الأمر الذي أحاله إلى كثرة التوصية في المرثية وهو الجانب الأكثر أهمية بين المراثي الأخرى لأنّ الرثاء هنا كان فيه الراثي مرثيًّا، فالرثاء لنفس الشاعر وليس لفاجعة حدثت لعزيز عليه، فهو يسرّي عن نفسه ويهيّؤها لاستقبال الموت من خلال ذكره للهواجس التي ترتسم في مخيلته ويُفكّر بها عقله ويألم لها فؤاده من الأحبة وغيرهم، والظاهر في البيت كلّه أنه يحوي ثلاثة من أفعال الأمر آخرها ما كان في القافية، وقد بدأ بأمره للرجلين بالقيام وتجهيز القبر والكفن وهو المشهد الأول من الموت، ثم الانتقال مباشرة إلى المشهد الثاني وهو انتزاع الروح وسكرات الموت، ثمّ الثالث والأخير البكاء عليه بعد رحيله، وهو أمر دالٌّ على افتقاده لأهله وذويه الذين يبكونه بعد موته وهم الآن في غير مكان، لذلك طلب منهما البكاء عليه ليشعر أنّ أحدًا قام بواجبه أو حَزِنَ على رحيله بعدما أفضى إلى الموت مغتربًا وحيدًا بلا أهل ولا وطن.

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص610.

المبحث الثاني
الرويّ والتفعيلات العروضية

الرويّ

يختلط مفهوم الرويّ ومفهوم القافية عند الكثير حتى صار الرويّ عند العامة وبعض الدارسين هو القافية نفسها، والحقيقة أنهما على غير هذا الفهم الخطأ، إذ إنّ "الرويّ: هو الحرف الذي تُبنَى عليه القصيدة وتُنسب إليه فيُقال: قصيدة ميمية أي رويّها الميم وقصيدة عينية أي رويّها العين"[1] وهو جزء من القافية وليس القافية عينَها، على الرغم من أنّ البعض يرى أنّ القافية والروي شيء واحد كما ذكر الأخفش في كتابه " وقيل: القافية هي حرف الرويّ"[2]، والظاهر أنّ الرويّ جزء من القافية اعتمادًا على تعريف الخليل لها.

والشعر " كله مُطلق ومُقيّد؛ فالمقيّد ما كان حرفُ الروي فيه ساكنًا، وحرف الرويّ الذي يقع عليه الإعراب، وتُبنى عليه القصيدة، فيتكرر في كل بيت وإن لم يظهر فيه الإعراب لسكونه، وليس اختلاف إعرابه عيبًا كما هو في المطلق إقواء، وحركة ما قبل الروي المقيد خاصة دون المطلق على رأي الزجاج وأصحابه"[3].

لست في هذا الباب بصدد إطلاق الأحكام أو تعميم النظريات على القصائد من خلال رويّها وإنما أردْت فيه إبراز الأثر الصوتي لرويّ القصيدة في تعزيز معنىً ما وخدمته صوتيًا، الأمر الذي يُكسب الدلالة العامة دلالة صوتية خادمة له ومؤكدة أو مُبيّنة أثر الموت على الراثي، وكيف يمكن لصوت واحد مُكرر أن يُؤثّر في القصيدة الواحدة بطريقة – أزعمُ أنها مباشرة –؛ فناظم القصيدة هو من يختار رويّها، والرويّ هو النسق أو اللبنة الظاهرة في القصيدة صوتًا وشكلًا فإذا كان الرويُّ غيرَ ملائم لمعاني قصيدته – ولو بالفطرة – فإنّ ذلك يدلّ على عدم انسجامه ومعاني القصيدة عمومًا، بمعنى آخر: لو لم يجد الشاعر في رويّ قصيدته انسجامًا مريحًا يخدم مراده فيها، لَما جعله رويّا لها ولَقام بتغييره إلى حرف آخر يحقق مُبتغاه فيها ولو صوتيًا، إذنْ هل للرويّ دورٌ في تعزيز الدلالات داخل القصيدة؟ وإن كان الأمر كذلك فكيف يكون؟

للإجابة على هذين السؤالين، كان من المفيد معرفة رويّ المراثي المختارة وحصرها

---

[1] فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربي**، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، السنة الأولى، قسم اللغة العربية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1416هـ، 1996 م، مطبعة الروضة، دمشق، ص 13.

[2] الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة، **كتاب القوافي**، ج 2، ص6.

[3] خضر، سيد، **التكرار الإيقاعي في اللغة العربية**، دار الهدى للكتاب، ط1، 1418هـ – 1998م، بيلا – كفر الشيخ، ص 56.

ودراستها صفةً ومخرجًا، ثم ربط الصفات الفردية بعدد من أبيات القصائد التي يجمعها روي واحد مثل (العين) الذي يجمع ثلاث قصائد وهي عينية أبي ذؤيب وعينية علقمة الحميري وعينية متمم بن نويرة، ثم دراسة باقي القصائد برويّها المنفرد، فمرثية محمد بن كعب الغنوي بائيّة، والراء رويّ مرثية أعشى باهلة، أما أبو زُبيد الطائيّ فرويّ قصيدته حرف الدّال، ومالك بن الريب فرويّ قصيدته ياء مع ألف مديّة، ثمّ يتمّ البحث في دلالاتها ووظائفها داخل المرثية بحيث نُجلّي مواطن انسجام الصوت والدلالة، فالله الموفِق والمستعان على ذلك.

خصائص الأصوات المتعلقة بروي المراثي المختارة وهي:

[عُ / بُ / رُ / عْ / دِ / عَا / يَا]

أبدأ بأَوْلاهُم وأوّلهِم وهو حرف العين ذاكرًا مخرجَه وصفاتِه، والذي دفعني إلى البدء بهذا الحرف هو جملة الأسباب عينها التي دفعت الخليل بن أحمد إلى أنْ يجعل منه اسمًا لمعجمه والذي صدّره به أيضًا، علاوةً على ذلك أنّ ثلاثًا من أصل سبع قصائد للرثاء كان رويَّها حرفُ العين.

أولا: حرف العين،

هو أول حرف في المخارج اعتمادًا على رأي الخليل بن أحمد، ويصدر عن أدنى الحلق وهو حرف متوسط ما بين الشدّة والرخاوة أي أَنّ النفس يجري من مخرجه بشكل غير تام، فهو في حالة متوسطة بين الجريان والانحباس[1]، خلال عملية النطق به.

ولعل ظهور هذا الحرف على سائر الحروف أكسبه علوًا في القيمة بين سائر الحروف وقوة في الخدمة الصوتية والدلالية، وهو ما دفع الخليل بن أحمد – رحمه الله تعالى – إلى أن يذهب بقوله واصفًا حرفي العين والقاف بالقوة والظهور ذلك أنّ: "العين والقاف أطلق الحروف وأضخمها جرسا"[2]. فالخليل يصف الحرفين بالقوة وضخامة الصوت بعد ذواقه للحروف وتصنيفه لها ذلك التصنيف المدروس على غير الدرس الاعتباطي المنتِج للحكم غير الدقيق أو غير الصحيح أحيانًا، ويمكن لنا بكل سهولة اختبارهما بالتجربة لندرك حقيقة ما وصل إليه الخليل من وصفه لهما هذا الوصف، ويتمّ ذلك بمقارنتهما بغيرهما من الحروف العربية أو من خلال الأجهزة الصوتية المختصّة التي تكشف صفات الحروف من حيث القوة والضعف والجهر والهمس وغيرها.

وفي حرف العين الذي اختاره أبو ذؤيب وعلقمة ومتمم ليكون قافية لمراثيهم قوة يمكن أن

---

[1] شكري، أحمد خالد، ومشاركوه، **المنير في أحكام التجويد**، إعداد لجنة التلاوة جمعية المحافظة على القرآن الكريم، ط 19، المطابع المركزية، عمان، الأردن، 1432، 2011 م، ص 128.

[2] الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت:175هـ)، **العين**، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج1، ص 47.

تظهر من خلال عامل في الطبيعة شبيه بالصوت ذاته الخارج من جهاز النطق البشري، وهو أيضًا من الأمور التي تؤيّد ما توصّل إليه الفراهيدي من كون العين حرفًا طلِقًا بل هو من أضخم الأصوات، ويأتي صوت العين من الطبيعة من خلال ما قاله ابن سينا وهو أنّك " تسمعه عند اندفاع الهواء بقوة في الماء"[1]. ثمّ يقوم بدوره العلميّ في توضيح عملية النطق بحرف العين وذكر قوته فيقول: "وأما العين فإنّ الحبس غير تامّ إلا أنه قوي ومندفع إلى أدخلِ موضع في الحلق عند انفتاح الحنجرة وألينِه وأرطبِه وألزجِه رطوبة، ويكون الاندفاع فيه مستقيما"[2].

وبهذا يتّفق عالمانِ مختلفان في الزمان والمكان والتخصّص على قوّة هذا الحرف، والسؤال يكمن فيما إذا كانت صفة القوّة فيه ذات دلالة ما في القصائد الثلاث على الخُصوص كونه رويًّا لها وفي القصائد الأخرى على وجه العموم؟ للإجابة عن هذا الاستفهام لا بُد من أن نتعمّق في فائدة الحروف في الدلالة من خلال التحليل الأسلوبي للقصائد، ودراسة النتائج المفضية إلى ملاحظات ونظريات تؤكّد هذه الفرضية وغيرها من صفات الحروف وآثارها على الشعر العربي في الدلالة.

ثانيًا: حرف الباء، ومخرجُهُ الشفتان.

لابن سينا تصنيف للحروف، وقد وضع حرف الباء من الحروف المفردة قائلا: "الحروف بعضها في الحقيقة مفردة، وحدوثها عن حبسات تامّة للصوت أو الهواء الفاعل للصوت، يتبعها إطلاق دفعة. وبعضها مركبة وحدوثها عن حبسات غير تامّة لكن تتبع إطلاقات. والحروف المفردة هي: الباء، والتاء، والجيم، والدّال، والضاد أيضا من وجه. والطاء، والقاف، والكاف، واللام، والميم، والنون أيضا من وجه. والفاء والباء تحدثان عند مخرج واحد بعينه وهو الشفة، إلا أنّ الباء بحبس تام قوي لالتقاء جِرمين ليّنينِ ثم انقلاعهما، وانحفاز الهواء المصوّت دفعة إلى الخارج"[3].

ثم يقارب ابن سينا بين صوت الباء بعيدًا عن جهاز النطق البشري لأقرب صوت طبيعي مُحدث له فيقول: " إنّ الباء ينتج عن قلع الأجسام اللينة المتلاصقة بعضها عن بعض"[4]. وذلك يؤدّي إلى الاهتزاز الذي هو واحد من صفات الباء الخاصة، وتوليده على هذا النحو يوضّح قولنا بأنه حرف جهوري شديد انفجاري مقلقل عند سكونه أو تضعيفه.

---

[1] ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (370 – 428 هـ)، **رسالة أسباب حدوث الحروف**، تحقيق: محمد حسّان الطيّان، يحيى مير علم، تقديم ومراجعة: الدكتور شاكر الفحّام والأستاذ أحمد راتب النفّاخ، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ص 133.

[2] المصدر السابق نفسه، ص 114– 115.

[3] المصدر السابق نفسه، ص125.

[4] المصدر السابق نفسه، ص136.

ثالثًا: حرف الرّاء،

حرف " صامت لثوي مكرّر مجهور"[1]. وصفة التكرار هي الصفة الضدّ أي لا ينبغي أن نكرره إن لم يكن تكرارُه جزءًا من الكلمة أو الكلام، فالتكرار صفة يتمّ تجنّبها حرصًا منا على عدم الإتيان بحرف أو أكثر للكلمة فنلحن بها بإضافة ما لا أصل له فيها فتتحول عن صحّتها إلى ما هو خطأ. وينتج الراء من غير جهاز النطق البشري من الطبيعة " عن ارتعاد ثوب معرّض لريح قوية مستوثق من مشدٍ له لا يفارقه، وقد يُسمع عن تدحرج كرة صلبة على لوح من الخشب يمكن أن يهتزّ في نفسه فيرتعد"[2].

رابعًا: حرف الدّال،

حرف " صامت أسناني لثوي انفجاري مجهور"[3]. وفيه الخصوصية عينها التي في الباء من حيث القلقلة والجهر والشدّة والانفجار، وينتج من الطبيعة قريبًا من التاء كما يقول ابن سينا في إنتاج التاء والدّال طبيعيًا:" والتاء عن قرع اليد بإصبع بقوة، والدّال عن أضعف منه"[4].

ونحن إذ نصفه بأنه انفجاري فإننا نصف كيفية خروجه، "وأما الطاء والتاء والدّال فإنّ مخارجها من المقدم من السطح الممتدّ على الحنك، وتحدث كلها من حبسات تامة وقلع ثم إخراج هواء دفعة"[5]. وهناك تباين دقيق بين هذه الأحرف الثلاثة (ط، ت، د) "وأما الدّال فتختلف عن الطاء إذ لا إطباق فيها وتخالف الطاء والتاء إذ الحبس فيه غير قوي، وعساه أن يكون في الكمّ أقل قليلا من حبس التاء، والثلاثة تشترك في أنّ القلع بجِرم رطب ليّن عن جِرم صلب"[6].

خامسًا: حرف الياء والألف [يا].

الياء: حرف " نصفُ صامتٍ أو نصفُ حركةٍ غاري مجهور"[7]

والألف التي تعقبُ الياء، ألفُ ترنّم، قال سيبويه: " أمّا إذا ترنّموا فإنّهم يلحقون الألفَ والياءَ والواوَ ما يُنوّن لأنّهم أرادوا مدّ الصوت، وذلك قولهم – وهو لامرئ القيس: (قِفا نبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلي)، وقال في النصب – ليزيد بن الطثرية:

---

[1]جواد، محمد النوري، **علم أصوات العربية**، جامعة القدس المفتوحة، 2007 م، عمان – الأردن، المقدمة صفحة مرمزة (هـ).

[2]**رسالة أسباب حدوث الحروف**، ص136.

[3]جواد، محمد النوري، **علم أصوات العربية**، المقدمة صفحة مرمزة (هـ).

[4]**رسالة أسباب حدوث الحروف**، ص136.

[5]المصدر السابق نفسه، ص121.

[6]المصدر السابق نفسه، ص114– 115.

[7]جواد، محمد النوري، **علم أصوات العربية**، المقدمة صفحة مرمزة (هـ) والصفحة التي تليها.

(فبِتْنا تحيد الوحشُ عنّا كأنّنا قتيلانِ لم يَعلمْ لنا الناسُ مصرعا)

وقال في الرفع – للأعشى: (هريرة ودِّعْها وإنْ لامَ لائمُو)، هذا ما يُنوّنُ فيه، وما لا ينُوّن فيه قولهم لجرير: (أقلِّي اللوْمَ عاذلَ والعِتابا)"[1].

"وأما الياء المصوّتة وأختها الكسرة فأظنّ أنّ مخرجهما مع إطلاق الهواء مع أدنى تضييق للمخرج وميل به سلسٍ إلى الأسفل"[2].

أثر الرويّ في الدلالة:

للرويّ وقع خاص في مسامع المتلقّين للشعر؛ فهو النهاية الصوتية المتكررة في كلّ بيت في القصيدة الواحدة وعليه فإنّ تكراره بصورة منتظمة يؤدّي انسجامًا إيقاعيًا دلاليًا متعلّقًا بأثر الصوت الدلالي المتأتّي من خلال الظروف الفيزيائية أثناء خروج الحرف من مخرجه، ومن آثار صفاته المتفاعلة مع النص الشعري، وكل ما يتعلّق به من ظواهر صوتية دلالية. ولقد حَظِيَ العين بمكانة عند أصحاب المراثي في الجمهرة، فكان رويًّا لثلاث قصائد من أصل سبع، اثنتان منها رويًّا صافيًا وواحدة رويُّها عين يعقبها " ألف الإطلاق، وهي التي تلحق القوافي المتحرّكة، وسمّيت بذلك لأنها تطلق الحرف من عقال التقييد، وهو السكون إلى حال الحركة، وتُسمّى أيضًا ألف الإشباع ألف الترنّم وهي تلحق الاسم المعرب كقول امرئ القيس (من الطويل):

ألمّا على الربع القديم بعسعسا كأنّي أنادي أو أكلّمُ أخرسا"[3]

نموذج 1: حرف العين،

وقبل الشروع بالتحليل كان من الضروري التوقّف عند هذا الحرف لشيوعه في المراثي المختارة ولما حظي به من اهتمام وإشادةٍ من قبل أبي العربية الخليل بن أحمد رحمه الله.

شرعْتُ بالعين لأسباب مختلفة، ذكرتُها سابقًا، لأنضمّ بدوري إلى جموع المؤيّدين له والمقتفين أثره بإظهار حرف العين على سائر الحروف؛ فقد درس هذا الحَبر العلامة والبحر الفهّامة حرفَ العين صفة ومخرجًا، وقد علّل اختياره له ليكون اسمًا لمعجمه اللغوي الصوتي.

إذ إنّ الخليل: " دبّر ونظرَ إلى الحروف كلها وذاقها، فوجد مخرج الكلام كله من الحلق فصيّر أوْلاها بالابتداء أدخل حرف منها في الحلق – وإنما كان ذواقُهُ إياها أنّه كان يفتحُ فاهُ بالألف

---

[1] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ج4، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص204.

[2] ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله، **رسالة أسباب حدوث الحروف**، ص 84 – 85.

[3] يعقوب، إميل بديع، **المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971، ص 61 – 62.

ثم يُظهرُ الحرفَ نحو: ابْ، اتْ؛ فوجد العين أَدخل الحروف في الحلق؛ فجعلها أوّل الكتاب"[1].

إذنْ كانت التسمية دقيقة؛ تبيّنُ قيمة حرف العين من بين الحروف وأحقيّتَه بالصدارة خروجًا عن المألوف في الترقيم والتعداد من استخدام الأحرف الهجائية والأبجدية.

وفي هذا إشارة إلى المنهج الرئيس المتّبع في معجم الخليل وهو النظام الصوتي، بحيث يعتمد على الصوت ومخرجه في الترتيب وفقًا لاختبار دقيق فاحص مُبين، للحرف على وجه الخصوص ولسائر الحروف عمومًا مع ربطها ببعضها وتصنيفها وترتيبها ترتيبًا صوتيًا.

وقد أشار الخليل إلى أهميّة هذا الحرف وظهوره وحرفَ القافِ على غيرهما من الحروف بقوله: " (ولكنّ العين والقافَ لا تدخلان في بناء الإ حَسَّنتاه) معلّلاً ذلك قائلاً:

(لأنّهما أطلق الحروف وأضخمها جرسًا[2]، فإذا اجتمعا أو أحدهما في بناءٍ حَسُنَ البناءُ لِنَصاعَتِها)"[3].

صفة التوسطّ في العين:

"التوسط: اعتدال الصوت عند النطق بالحرف لعدم كمال انحباسه كما في الشدّة، وعدم كمال جَريانه كما في الرخاوة، وحروفه خمسة مجموعة في (لن عمر) وتسمى البينية"[4].

العين حرف توسط بين الشدة والرخاوة من حيث الاعتماد الكلي على مخرج الصوت، إذ إنه متوسطٌ في جريان النفس عند التقائه بالمخرج فيجري الهواء المنتج للصوت ويخرج جزء منه في حين يحتكُّ الجزء الآخر بما يُعيقه من مخرجه لإنتاج حرف العين.

ولعل التوسّط في ذلك خرج إلى توسّط دلاليّ، بحيثُ يُضفي على القصيدة معاني أخرى ذاتَ أبعاد صوتية مصحوبة بدلالات متعددة، وأقصد في هذا أنَّ صفة توسّط الحرف الخاصة بحرف العين قد انسجمت وأبياتٍ كثيرةً في المراثي المختارة، ليكون هذا الانسجام مُتزنًا بانسجام الصوت مع المعنى المراد في البيت أو القصيدة، وخير شاهد على ذلك قول أبي ذؤيب – رحمه الله – في مطلع عينيّته:

أمِـنَ المَنـون وريبهـا تتوجـعُ ... والدهر ليس بمعتبٍ من يجزعُ

قالت أميمةُ: ما لجسمك شاحبًا ... منذُ ابتذلت ومثل مالك ينفعُ

يشير في مطلع مرثيته من خلال البيتين المتصدّرين لها إلى كيفية تعامله مع مُصيبته

---

[1] **كتاب العين**، ج1، ص47.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، الجَرْس: الصوت نفسُه، مادة (ج ر س)، ج2، ص96.

[3] **كتاب العين**، ص53.

[4] **المنير في أحكام التجويد**، ص128.

الكبرى وفاجعته العظمى بأبنائه الذين قضوا نحبهم في عامٍ واحد، مُعْلنًا عن تلك الكيفية في التأقلم – بطريقة غير مباشرة – بأنها (وسطيته)، ويعتري توسطَها العاطفةُ من جهة والعقل من الجهة الأخرى.

فالبيت الأول هو مثالُ العاطفة التي تحملُ في ثناياها الآلام والأحزان والأوجاع غير المُرضية للمرءِ المكلوم والفاقد أهله طارحًا سؤالا تعجبيًا وهو: هل من الممكن أن يصبر عليها وأنْ يتحمّلها؟

ثم يقوم بوضع المثقال الإيجابي في كفة ميزان حُكْمِهِ على مُصَابِهِ في البيت الذي يليه مباشرة مُتجليًا في " ومثل مالكَ ينفعُ " وهنا إشارة واضحة على أنَّ للشاعر أبوابًا للتسرية عن نفسه كان أظهَرها مالُهُ. بعد ذلك يبني قصيدتَهُ على هاتين الركيزتين: العاطفةِ والعقلِ في مناظرة تسافرُ إلى أبعادٍ أخرى استطرادًا شعريًا محاكيًا العوالمَ كلَّها، منتقلا بها من تسريةٍ فردية متواضعة إلى عالَميةٍ عظيمة، فتعظم قصيدته بها وتجوبُ الآفاق.

وتظلُّ قصيدته متماسكة متزنة، ففيها الكثير من مظاهر التوسّط والاعتدال الفكري والانضباط المقرون بهذا التوسّط، ففي قول الهذليّ:

والـــنفس راغبـــة إذا رغّبتهـــا وإذا تـــردُّ إلـــى قليـــل تقنـــعُ

إلماحٌ واضح على صبره ورضاه بالقضاء والقدر، ولكنّه يستدرك ذلك بإشارة أخرى إلى ما يقاسيه من حزن وألم على مَنْ فقد من فلذاتِ كبده باكيًا:

فلـئن بهـم فجـع الزمـانُ وريبُـهُ إنّـــي بأهـــل مـــودّتي لمفجَّـــعُ

ولست ببعض أبيات أبي ذؤيب مكتفيًا لإظهار ما دلّ عليه حرف العين في المعاني التي تحمل المشاعر الحساسة، إذ إنّ علقمة الحميري قام بضرب مثل آخر في توسّط العين، فقد وضع ثنائية الموت والحياة مُرتَكزًا لمرثيّته فيذكر حتمية الموت مقابل أعظم مظاهر الحياة وأظهرها، منطلِقا بتلك الحقيقة المرّة (الموت) مرورًا بصور التفلّت منه لو كان ذلك ممكنًا، فجعل من الكفة الأولى مقياسًا لعظيم مظهرٍ أو نمطٍ معيشي ومن الكفة الثانية مآل هذا النمط ونصيبه من الموت المُحتّم. ومن هذا قول الشاعر:

لـــو كـــان حَـــيٌّ مفلتـــا حينَـــهُ أَفلَـتَ مِنـهُ فـي الجبـال الصـدعْ

أو مالـــك الأقـــوال ذو فـــائش كـان مهيبًـا جـائزًا مـا صَنَـــعْ

أو تبّـــعٌ أســـعدُ فـــي ملكـــهِ لا يتبـعُ العـالمَ بـــل يُتبَّـــعْ

ومن صفة التوسط في العين إلى صفة الجهر فيه يُجري علقمة ترجيح كفّةِ هادم اللذات على كفة كلِّ لذّة ذكرها من قوة أو سطوة أو مُلْك، ففي العين انحباس في جريان النفس لأنه حرف جهر

لا حرف همس، وكأنّه بذلك يريد أن يوضح مسألةً ما من خلال هذه الصفة، فانقطاع النفس عند النطق بالعين هو (منع جريانه بشكل أو بآخر)، فكما ينقطع النفس عند النطق بحرف العين تنقطع تلك اللذة الدنيوية من قوّة أو ملكٍ أو غيرهما بانقطاعها عن الحياة فاللذة والقوة والملك والسطوة مهما بلغ فيها الإنسان من مَبلغٍ، فسوف يقطعه الموت تمامًا كما ينقطع أو ينحبس النفس في حرف العين عند النطق به"[1].

أما مرثية مُتمّم بن نويرة رضي الله عنه عندما رثى أخاه مالكًا، وفي ذلك قصة طريفة بينه وبين عمر بن الخطاب رضي الله عنهما وأرضاهما، فحْواها أنّ مُتمّمًا " لمّا بلغه مقتل أخيه حضر إلى مسجد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وصلّى الصبح خلف أبي بكر، فلما فرغ من صلاته وانفتل في محرابه، قام متمم فوقف بحذائه واتكأ على سية قوسه، ثم أنشد:

نعم القتيل إذا الرياح تناوحتْ ... خلف البيوت قتلتَ يا بن الأزورِ

أدعوتَهُ بالله ثم غَدرْتَهُ ... لو هو دعاك بذمة لم يَغْدرِ

وأومأ إلى أبي بكر رضي الله عنه، فقال: والله ما دعوتُه ولا غدرْتُه، ثم أنشد:

ولنعم حشو الدرع كان وحاسرا ... ولنعم مأوى الطارق المتنوّرِ

لا يمسك الفحشاء تحت ثيابه ... حلوٌ شمائله عفيف المئزرِ

ثم بكى وانحط على سية قوسه، فما زال يبكي حتى دمعت عينُه العوراء. فقام إليه عمر بن الخطاب فقال: لوددت لو أنك رثيت زيدًا أخي بمثل ما رثيت به مالكا أخاك، فقال: يا أبا حفص، والله لو علمتُ أن أخي صار بحيثُ صار أخوك ما رثيتُه. فقال عمر: ما عزّاني أحد عن أخي بمثل تعزيته. وأراد متمم بذلك أنّ أخاه مالكا قُتِلَ عن الردة غير مسلم، وأن زيد بن الخطاب رضي الله تعالى عنه قد قُتِلَ شهيدا يومَ اليمامة"[2].

أما أبرز تجليات التوسط عند مُتمّم في قصيدته قولُه:

وإني وإنْ هازلتِني قد أصابني ... من الرُّزْءِ ما يُبكي الحزين المُفجّعا

ولستُ إذا ما الدهرُ أحدث نكبةً ... بألوث زَوّار القرائب أخضعا

وَلا فرِحَا إنْ كنتُ يومًا بغبطةٍ ... ولا جَزِعًا إن ناب دهرٌ فأضلعا

وقد غالني ما غال قيسًا ومالكًا ... وعمرًا وجونًا بالمشقر ألمعا

---

[1] **المنير في أحكام التجويد**، ص127.

[2] الضّبيّ، المفضّل بن محمد بن يعلى بن سالم (ت: 178هـ، 780م)، **المُفضّليات** تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، ديوان العرب مجموعات من عيون الشعر1، ط6، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 264.

وهنا جعل الصبر ميزانًا بين الفرح والترح؛ فلا هو في الفرح بَطِراً مُغاليًا فيه كما أخبر عن نفسه: " ولا فرحا إن كنت يوما بغبطةٍ " ولا هو عند المصيبة متثاقلاً متهالكًا من شدة ما أصابه " ولا جزعًا إن ناب دهرٌ فأضلعا "، فالوسطية عمومًا في المراثي العينية جليٌّة واضحة وهي إحدى صفات حرف العين التي من الممكن لها أنْ تومِئَ إلى معنىً توسطيّ في كثير من الأبيات فضلاً عن القصيدة كلهًّا.

ثانيًا: صفة الجهر في العين:

"الجهر لغة: الإعلان وارتفاع الصوت.

الجهر اصطلاحًا: انحباس النفس عند النطق بالحرف لقوة الاعتماد على المخرج أو قوة التصويت بالحرف لقوة الاعتماد عليه في المخرج حتى منع جريان النفس معه"[1].

قال سيبويه: " فأمّا المجهورة فالهمزة والألف والعين والغين والقاف والجيم والياء والضاد واللام والنون والراء والطاء والدّال والزّاي والظّاء والذّال **والباء** والميم والواو، فذلك تسعة عشر حرْفًا"[2].

ولما كان الجهرُ إعلانًا وارتفاعًا في الصوت وصِفة من صفات العين، كانت آثارُ الجهر جليّة في العينيّات الرثائية على وجه الخصوص، فالجمل الخبرية التي وردت في القصائد هي شواهدٌ على إعلان جائلات الصدر المكبوتة، فعندما يقول الهذلي بيته:

قالت أميمة ما لجسمك شاحبًا ... منذ ابتُذلتَ ومثلُ مالك ينفعُ

فهو عندئذٍ يُعلن ما يُقاسيه من ألم الفراق والوداع عن طريق حوارٍ جرى بينه وبين أميمة التي ذكرت شحوب جسمه وعلاماتِ أثر فقده أولاده، ولا يتوقف الحوار على البوح بمقاساة ألم الموت وفقد الأبناء، بل إنّه يستعرض ويُفصّل في الأمور التي تجعله على هذه الحال من الهمّ وضيق النفس ومن ذلك قوله:

فأجبتها أنْ ما لجسميَ أنّهُ ... أودى بنِيَّ من البلاد فودّعُوا

أورى بنيّ فأعقبوني حسْرَةً ... بعد الرُّقادِ وعَبرةً ما تقلعُ

فغَبرْتُ بعدهمُ بعيشٍ ناصبٍ ... وإخال أنّي لاحقٌ مسْتَتبِعُ

حتى إنه لم يكتفِ بإعلان حزنهِ عليهم فحسب؛ بل إنّه قد أعلنَ تقصيره وضعفه، وجَهَر بعجز ما يُستعان به – من دون الله تعالى – على دفع الموت ومنعه فقال:

ولقد حرصْتُ بأنْ أدافعَ عنهمُ ... فإذا المنية أقبلتْ لا تدفَعُ

وإذا المنية أنشبتْ أظفارَها ... ألفيْتَ كلَّ تميمة لا تنفَعُ

---

[1] **المنير في أحكام التجويد**، ص127.

[2] **الكتاب**، ص434.

كم من جميعِ الشمل ملتئِم الهوى كـانوا بعـيشٍ نـاعمٍ فَتصـدَّعُوا

والقصيدة تحوي العديد من الجهر بأمورٍ عدة، مثّلنا ببعضها تبيانًا وتوضيحًا لا حصرًا وتعدادًا.

فعند جهر الشاعر بحتمية الموت وعدم القدرة على أن يحول شيءٌ بين الأجل وصاحب الأمل، فإنّ مرثية علقمة كلها شاهدٌ على ذلك ومثال عليه فَجُلُّ قصيدته ذكرُ الموت وعدم توقُّفهِ عند أحدٍ مهما بلغت قوته أو عظمَ جاهه أو قوي سلطانُه فهو ميت لا محالة قال علقمة:

والمـــوتُ لـــيس لـــه دافـــعٌ إذا حَمـــيمٌ عـــن حَمـــيمٍ دفَـــعْ

لـــو كـــانَ حـــيٌّ مُفْلتًـــا حينَـــهُ أفلـتَ منْـه فـي الجبـالِ الصـدَعْ

ويستعرض في قصيدته الملوكَ والعظماء وكلَّ ذي قوة من البشر أو الحجر وأنهم إلى الموت صاروا فهذا مصيرهم ومصيرُ من بعدَهم فكلنا صائرون إليه أيضاً، ثم يُردّون إلى الله خالقهم ليحاسب كلاً على ما اكتسب من حسناتٍ وسيئات، قال علقمة:

صـــاروا إلـــى الله بأعمـــالهمْ يجـزي الـذي خـانَ ومَـنِ ارْتَـدَعْ

أمّا جهر مُتمّم – رضي الله عنه – في رثائه أخاه فهو جهرٌ بخصال أخيه مالك إذ تغنّى به كثيرا، ووصفه وصفًا طيّبًا في العديد من أبيات قصيدته حيثُ كان صوت العين مساعدًا له في استقصاء أفضل الصفات لأخيه، ومن ذلك ما عدّدهُ من صفات وخصال طيّبة له حين قال:

لقـد غيّـبَ المنهـالُ تحـت ردائـهِ فتـى غيـرَ مبطـانِ العشـيّات أروعَـا

لبيبًـا أعـانَ اللـبَّ منـه سـماحة خصيبًا إذا ما راكبُ الجدْبِ أوضعَا

أغـرَّ كنصْـل السـيفِ يهتـزّ للنـدى إذا لم تَجِد عند امرئ السوءِ مطْمعَا

نموذج 2: حرف الباء

(أ) صفة الشّدّة في (الباء):

(ب) صفة الجهر في (الباء):

أولًا: " الشدة: لغة: القوة والمتانة.

الشدة اصطلاحًا: انحباس الصوت عند النطق بالحرف لكمال الاعتماد على المخرج، وحروف الشدة ثمانية جُمعت في عبارة (أجد قط بكت)" [1].

قال سيبويه: " ومن الحروف (الشديد) وهو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه وهو الهمزة والقاف والكاف والجيم والطاء والتاء والدّال و**الباء**، وذلك أنّك لو قلت ألحَجَ ثمّ مددْتَ صوتك لم

---

[1] **المنير في أحكام التجويد**، ص128.

يجرِ ذلك"[1].

فكأن الشدة في صوت الباء صِفة هي تعبيرٌ وكناية عن شدة ما ألمّ بالغنوي من ألمٍ على فقده أخاه في حرب ذي قار فعند إنشادك مرثية الغنوي، تجدُهُ يستعرض أنماطًا من الشدائد التي من شأنها أن تصيب الإنسان قسْرًا، والتي هي سنن كونية لا هروب منها، ابتداءً بالشيب الذي يغزو رأس المرء بعد الشباب الذي يُعَدُّ أول علامات النهاية الطبيعية غير الفجائية أو العرضية؛ فالشيب إعلان العدّ التنازلي للإنسان ودُنّوه من أجَله:

تقول ابنة العبسي قد شِبْتَ بعْدَنا وكلُّ امرئٍ بعد الشباب يَشِيبُ

وما الشيبُ إلا غائبٌ كان جائبًا وما القولُ إلا مُخطئٌ ومُصِيبُ

مُرورًا بأحداث ونوائب الدهر التي يتعرض لها الإنسان خلال رحلته الدنيوية القصيرة إلى الحياة الأبدية التي لا نهاية لها، قال الغنويّ:

تَتابعَ أحداثٌ تَخَرَّمْنَ إخوَتي فَشيّبْنَ رأسي والخُطُوبُ تُشِيبُ

لقد كان الغنوي موفقًا برويّ قصيدته؛ فالباء حرف مخرجه الشفتان بانطباقهما، وهو من الصفات شديد جهوري، وكأنّي بذلك أسمعه يقول: أجل إنني أريد أن أبوح وأتكلم وأُعبّر عمّا يجول في خاطري ويعصر قلبي حزنًا، وسوف أشي عن ذلك بشفتيّ اللتين تمثلان أظهر مخارج الحروف للعين ولن أكتفي بذلك؛ بل سأجهر به بشدّة.

بدا الجهر والشدة كأنّهما عاملان مشتركان بين مشاعر الغنوي وبين حرف الرويّ (الباء)؛ وذلك أنَّ الغنوي جَهَر بالكثير مما يجول في خاطره تجاه أخيه وبشدّة، فانسجمت تلك الخواطر، مع ما يتصف به من الباء (الجهر والشدة) وكأن الرويّ لا يمكن له أن يكون في هذه المرثية إلا باءً.

ولا غرْو في ذلك، فالصفات الطيبة الحميدة التي تخلَّق بها أخوه المقتول في الحرب جعلت المصيبة مصائب، فالمفقود عظيم الشأن وجديرٌ بأن تتهاوى العَبرات وتسحُّ الدموع حزنًا عليه واشتياقًا له، قال الغنوي:

لعمري لئنْ كانت أصابَتْ منيّةٌ أخي والمنايا للرجال شَعوبُ

لقد كان أَمّا حِلمُهُ فَمُروّحٌ علينا وأَمّا جهلُهُ فَعَزيبُ

أخي ما أخي لا فاحشٌ عند بيْتِهِ ولا وَرِعٌ عند اللقاءِ هيوبُ

أخي كان يكْفيني ويُعينُني على نائباتِ الدَّهْرِ حِينَ تَنوبُ

وقد وردت أبيات صريحة على جهر الغَنَويّ ببكائه على أخيه ومن ذلك:

---

[1] **الكتاب**، ص 434.

لقد أفْسَدَ المَوتُ الحياةَ وقد أتى على يومِهِ عِلقٌ علَيَّ حَبيبُ
وإنـــي لبَاكِيـــهِ وإنّـــي لَصَـــادقٌ عليه وبعضُ القائلينَ كَذُوبُ

ثانيًا: الباء من حروف الجهر[1].

"فالمجهورة: حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه، حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت، فهذه حال المجهورة في الحلق والفم"[2].

إنّ من أعظم مصائب الدنيا الموت؛ لأنه فقدُ نفيس؛ فالرُّوح لا عِوضَ لها ولا رجْعة لها إلى الدنيا، وكلما عظم شأنُ صاحب هذه الروح التي انقضى أجلها عَظُمَ مُصابُ فاقديه وزادت آلامُهم وأحزانهم عليه، والباء صوتٌ جديرٌ بالتسرية عن الشاعر كونه رويًّا لمرثيته؛ ففي جهر الباء جهرٌ وإعلانٌ لما في نفس الشاعر من آلام، وفي إخراجها من الداخل إحساسًا إلى الخارج شعرًا تخفيفٌ عليه، وفي شدّة الباء وقوّة التصويت فيه

وانقطاع النفس عند النطق به اعتمادًا على مخرجه قوة في منع جريان الدموع من مخرجها عند البكاء على الميت؛ فيحبس هذا الصوتُ الدمعَ كما يُحبس الهواء عند النطق به في مخرجه.

نموذج 3: حرف الراء:

أولاً: الإذلاق في الراء.

"الإذلاق: لغةً: الفصاحة والسرعة والطرف والحدّة.

اصطلاحاً: سرعة النطق بالحرف وخفّته، وذلك لاعتماد حروف الإذلاق على طرف اللسان أو الشفتين، وهي ستة أحرف مجموعة في عبارة (فر من لب)" [3].

تمضي أحرف الذلاقة عند النطق بها على عجَل، وكأنها تنتظر الخروج منذ زمن، فينطلق الحرف منها انطلاقَ السهم، وكذلك حالُ أرواحنا وأرواح من نُحِبّ؛ فبينما نحن على هذه البسيطة مستَقَرّين حتى يفجعنا الموت والفراق الذي نستنكرُ سرعتَه، فالبُعْد الزمنيّ يتوقّف حين يتعلق الأمر بشخص عزيز على القلب، فبعدَ كل هذه السنين التي انقضتْ ونحن على وصال واتصال متعدد الأشكال، فمِنّا من يتصل مع غيره اتصال الدّم والنسب، ومِنّا من يجمعه الفكْرُ والأدب، ومنّا من تجمعه المِللُ والنحلُ، أو قد يجمع طائفةً من الناس لونٌ أو لغة أو شكْل أو صداقة أو تعارفٌ ما، ومهما تنوعّتْ وتعدّدتْ، أو كَبُرتْ وصَغُرَتْ، أو تقاربتْ أو تباعدتْ، فلا بدّ لكأس المنون في يوم من الأيام أن تروّي عروق نفس نفِدَتْ كلُّ الأسباب أن تبقيها حيّة في هذه الدنيا الزائلة، عندها

---

[1] وقد عرّفناه سابقًا لغة واصطلاحًا وعدّدْنا حروفه ومنها (الباء)، في وصف حرف العين.

[2] **الكتاب**، ص434.

[3] **المنير في أحكام التجويد**، ص132.

سندرك حقا قيمة الوقت وحقيقة انقضاء الآجال سريعًا، ومرور الأوقات بلا تمهّل أو تريّث، وقد أخبرنا المولى عز وجل في آياته الكريمة المُعجزة عن طائفة من الناس يزعمون أنهم لم يُمضُوا في هذه الدنيا وقتا كبيرًا، بل يُقسمون على أنهم لم يلبثوا فيها غير ساعة! حين قال: ﴿ وَيَوۡمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقۡسِمُ ٱلۡمُجۡرِمُونَ مَا لَبِثُواْ غَيۡرَ سَاعَةٖۚ كَذَٰلِكَ كَانُواْ يُؤۡفَكُونَ ٥٥ ﴾ الروم: ٥٥

وليست السرعة في انقضاء الأجل مقتصرة على أحدٍ دون آخر، إنّما هي أعمار وأقدار وأرزاق مقدّرة، يأخذ كلٌ منا نصيبه منها كاملا غيرَ منقوص، فها هو المنتشر أخو الأعشى يرحل منها قتيلا، ويمضي تاركا إيّاها بسرعة خاطفة تشابه سرعة انطلاق حرف الراء عند النطق به، فها هو يودّع الدنيا مُبكّرًا دون طول زمن،وكان ذلك ماثلًا في قول أعشى:

عِشْنا بِهِ بُرهة دهرًا فودّعَنا ... كذلك الرمحُ ذو النصلين يَنكَسِرُ

فَنِعْمَ ما أنتَ عند الخيرِ تسْأَلهُ ... وَنِعْمَ ما أنتَ عند البأس تَحتَضِرُ

وتنقلنا القصيدة إلى ضرب آخر من ضروب الخفّة والسرعة وما تعلق بالطّرَف إذ جاء فيها:

يمشي ببيداء لا يمشي بها أحدٌ ... ولا يُحَسُّ – خلا الخافي– بها أثرُ

إمّا يُصِبْهُ عدوٌ في مُناوأةٍ يوما ... فقد كان يستعلي وينتصِرُ

أخو حُروبٍ ومِكسَابٌ إذا عَدَمُوا ... وفي المخافة منه الجدُّ والحذرُ

ففي هذه الأبيات صورة من صور الخفّة والسرعة الفائقة المقرونة بالشجاعة والبسالة الدافعة إلى خوض المخاطر، إذ يتكلم الشاعر عن شجاعة أخيه وكيف أنه لا يمكن لأحد أن يجاريه فيها وهو يمشي في بيداء خالية من ذوي الأرواح سوى الخافي منها، فيكون المنتشر رمزًا للشجاعة والقوة وحسن التخلص خاصة في الظروف الصعبة، الأمر الذي يُلزمُه بأن يكون خفيفَ الحركة مرِنًا.

ثانيًا: صفة التكرار.

وفي الراء صفة التكرار.

"التكرار: لغة: إعادة الشيء مرة بعد مرة، ويسمى تكريرًا وتكرارًا.

اصطلاحًا: ارتعاد طرف اللسان عند النطق بالحرف، وحرفه الراء.

وهذه الصفة تدرس لتُجتنبَ لا ليُؤتى بها"[1].

قال سيبويه: " ومنها (المُكرّر) وهو حرفٌ شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام، فتَجَافى للصوت كالرِّخوة، ولو لم يُكرّر لم يجرِ الصّوتُ فيه. وهو الراء"[2].

---

[1] **المنير في أحكام التجويد**، ص137.

[2] **الكتاب**، ص435.

وبناءً عليه؛ فإنّ التكرار صفة خاصة في الراء لا ينبغي أنْ يُؤتى بها عند التلاوة أو القراءة؛ فالناطق بالحرف يقرؤُهُ مُحاولاً تجنبَ التكرار فيه، حتى تفهم الكلمة بمعناها الأصيل بعيدًا عن زيادة قد تضفي عليها معنىً غير المعنى المُراد، فلا يُكرّر الحرفُ، وكأني بالشاعر يقول:

إنّ الروح في المخلوق ثابتة غير متحركة من شخص لآخر وكذلك روح المقتول ثابتة ولن تتكرر ولن تعود لأنها انقضت وانتهت وذهبت إلى غير رجعة، فيريد بذلك البوح بما يكوي صدره ويشغل فكره بأنّ أخاه المنتشر قد ذهب ولن يعود ولن تتكرر حياته وأنه لن يأتي رجل مثله بعدَه، فهو لا يُكرّر. يقولُ أعشى باهلة:

عليــهِ أولُ زادِ القــومِ، قــد علِمُــوا ثـمّ المطـيَّ إذا مـا أرملـوا جَـزَرُوا

لا نظير لكرمه، فهو يُجزلُ بالعطاء والبذل في أصعب الأوقات، فهو السيّد الذي يحملُ همّ قوم إذا ما شطّ بهم طريقُ السفر وضاقت عليهم الأرض بما رحُبت عندها يكون زادُ القوم دَينا في عنقه حتى لو اضطُرّ إلى ذبح مطيّته من النوق فهو جازرُها لا محالة.

لا تـأمنُ البـازلُ الكومـاءُ ضـربتَهُ بالمَشـرَفيّ إذا مـا اخْـرَوط السّـفرُ

نموذج 4: حرف الدّال:

"القلقلة لغة: التحريك والاضطراب.

اصطلاحًا: اضطراب الحرف في مخرجه عند النطق به ساكنًا، حتى يسمع له نبرة قوية ومجموعها خمسة، مجموعة في عبارة (قطب جد)"[1].

وبما أنّ (الدّال) حرفٌ شديدٌ، فإنّ له في الأبيات دورًا عظيمًا في بيان عِظم الأمور وشدَّتها ومن ذلك قول الشاعر:

فَلَــوَتْ خْيلــهُ عليــهِ وهــابوا ليـثَ غـابٍ مُقنّعًـا فـي الحديـدِ

غيــرَ مــا ناكــلٍ يســيرُ رويــدًا ســيرَ لا مُرْهــق ولا مَهْــدودِ

فالحديــد معــدن القــوة والشــدة قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ لَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا بِٱلْبَيِّنَٰتِ وَأَنزَلْنَا مَعَهُمُ ٱلْكِتَٰبَ وَٱلْمِيزَانَ لِيَقُومَ ٱلنَّاسُ بِٱلْقِسْطِ ۖ وَأَنزَلْنَا ٱلْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنَٰفِعُ لِلنَّاسِ وَلِيَعْلَمَ ٱللَّهُ مَن يَنصُرُهُۥ وَرُسُلَهُۥ بِٱلْغَيْبِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ قَوِىٌّ عَزِيزٌ ﴿٢٥﴾ ﴾ الحديد: ٢٥

والشدة المقرونة في الحديد مألوفة لدى الجميع، فالحديدُ المعدنُ الذي تُصنَع منه الأسلحة قديما وحديثًا، والدروع ورؤوس الرماح والسهام وهو الذي يستخدم في كثير من أدوات الحماية والمنع مثل الأبواب لما له من قوّة وبأس والأقفال ومداخل القصور وغيرها؛ فهو شديد متين له منافع

---

[1] **المنير في أحكام التجويد**، ص134.

وأغراض عديدة جدًا.

كان الشاعر مُوفّقا إذ جعل من (الدّال) رويّا لقصيدته؛ ذلك أنّ الدّال حرفٌ شديدٌ صفة من جهة، وحرف قلقلة واضطراب من جهة أخرى، الأمرُ الذي يدخل في الشدّة لونًا آخَر من ألوان الدلالة وهو الاضطراب، فلو أنعمنا النظر في البيتين السابقين لوجدنا أنّ الحديد من العناصر التي يمكن أن يُظهِرَ اهتزازها عند الطرق أو مقابلة صُلبٍ مثلِه، فعندما تلتقي السيوف تضطرب وتهتزّ، وكذلك في كلمة (مهدود) فالهدُّ فيه من التحطّم ما فيه من صور الاضطراب والاهتزاز المؤدّي إليه، وكأنّ في فقد الميت اهتزازًا في المشاعر والأحاسيس واضطرابًا فيها بين الصبر وبين اليأس والقنوط، فالذيَ يفقِدُ عزيزًا عليه يكون مذبذبًا في المشاعر، فتارةً يصبر ويحتسب وتارة أخرى يتذكّر ويسترجع الماضي وما فيه من ذكريات حلوة أو مُرّة، فيختلج صدرَه شعورٌ مرير يدعوه للبكاء بشدة ألمًا وحزنًا، وهذا ما عزّزه صوتُ الدّال باضطرابه وشدته في مساندة الشاعر في التعبير عن حاله إثر موت أخيه ففي ذلك الإلقاء تسرية، وفيه من الإيقاع ما فيه من نَسقٍ صوتيّ عامل في النفس أعمالاً كثيرة قد تخفف عن المرءِ في مصابه وقد تزيد من همومه.

وهناك العديد من المفردات في القصيدة تشير إلى القوة والبأس فيمن جُبِلَ عليهما من الضراوة والبسالة وقد ذُيّلت بعض هذه المفردات بحرف الدّال ومن ذلك قول الشاعر:

مـانِعي باحـة العـراق مـن النـا سِ بجـردٍ تعـدو بمثـل الأسـودِ

فالأُسود من أشرس الوحوش على الأرض، وفي البيت دلالة على الشدة والقوة. وكذلك في قوله:

غيـر مـا خاضـع لقـوم جنـاحي حـين لاحَ الوجـوهَ سَـفْعُ الخُـدودِ

فلطمُ الوجوه فيه أمران: شدة واهتزاز، وهو متمثّل في الدّال صفة كما أسْلفنا.

نموذج 5: صوت (يا).

صفة الاستفال في الياء، والألف المدّية التي بعدها مُرقّقة.

صفة الرخاوة في الياء.

أولا: " الاستفال لغة: الانحطاط.

اصطلاحًا: انخفاض أقصى اللسان عن الحنك العلوي عند النطق بالحرف، وحروفه اثنان وعشرون حرفا منها حرف الياء"[1].

ولعل في صفة الاستفال في الياء والتي صاحبها استفال الألف المدّية التابعة للروي إشارةً لمنزلة قطع الطريق الوضيعة التي كان عليها مالك بن الريب قبل توبته وعودته عنها بمعونة سعيد

---

[1] شكري، أحمد خالد، ومشاركوه، **المنير في أحكام التجويد**، ص 130.

بن عثمان بن عفان رضي الله عنهما وأرضاهما، فانحطاط الأعمال يعبّر عنه استفال الياء مع ألِفِها التي هي امتداد صوت البكاء والندم على ما كان في القدم، وفي الألف إطالة وزيادة فهو حرف مدّ، والشاعر في هذه القصيدة يبكي سوءَ عمله بكاءً مريراً طويلاً مع الإشارة إلى توبته عما كان يصنع في قوله:

أَلَمْ تزَنِي بِعْتُ الضّلالةَ بالهُدى وأصبحْتُ في جيش ابن عفّانَ غازيًا؟

وفي هذا طرفة حصلت بين مالك بن الريب وبين سعيد بن عثمان بن عفان رضي الله تعالى عنه وفيها أنّ " مالك بن الريب التميمي المازني كان من أجمل العرب جمالا وأبينهم بيانا، وكان لصا فاتكا.. لقيه سعيد بن عثمان بن عفّان حين ولّاه معاوية بن أبي سفيان على خراسان وهو متوجّه إليها، فلما رآه سعيد أعجبه، وقال له: ويحك يا مالك، ما الذي يدعوك إلى ما يبلغني عنك من العداء وقطع الطريق؟ قال: أصلح الله الأمير، العجزُ عن مكافأة الإخوان، قال: فإن أنا أغنيتك واستصحبتك أَتَكُفُّ عمّا تفعل وتتبعني؟ قال: نعم، أصلح الله الأمير، أَكُفُّ كأحسن ما كفَّ أحدٌ، فاستصحبه وأجرى عليه خمسمائة دينار في كل شهر، وكان معه حتى قتل بخراسان.

قال: ومكث مالك بخراسان فمات هناك، فأنشد قصيدته المشهورة، يرثي فيها نفسه ويذكر غربته ومرضه، وقال آخرون: بل رثته الجن لِما رأت من غربته ووَحدَتهِ، ووضعت الصحيفة التي فيها القصيدة تحت رأسه. قال أبو علي القالي: والله أعلم أَيَّ ذلك كان.. ومطلع تلك القصيدة:

ألا ليتَ شعري هل أبيتنّ ليلةً بوادي الغضى أزجي القلاصَ النواجيا

فليْتَ الغضى لم يقطع الركبُ عرضه وليتَ الغضى ماشا الركابَ لياليا"[1]

ثانيًا " الرخاوة لغة: اللّينُ.

اصطلاحًا: جَرَيان الصوت عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج"[2].

قال سيبويه: " ومنها (الليّنة) وهي الواو والياء، لأنّ مُخرجهما يتسع لهواء الصوت أشدّ من اتساع غيرهما، كقولك: وأيٍّ، والواو. وإن شئتَ أجريْتَ الصّوت ومددْتَ"[3].

فاللينُ ضعف، والضعف قد يكون بعيدًا عن الجسم وقد يكون موجودًا داخل النفس بحيث يجعل الحالة النفسية لدى المرء متضعضعة فقيرة، والذي يشير إلى مثل هذه الحالة من الضعف أو الانكسار إلى حدٍّ ما إنما هو ذكر الموت والأحداث التي تليه تجاه الميت، فعندما يموت المرء

---

[1] القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم، **الأمالي**، طبع على نفقة ملتزمه إسماعيل بن يوسف دياب، ط2، مطبعة الكتب المصرية بالقاهرة، 1344 هـ، 1926 م، ص 135.

[2] **المنير في أحكام التجويد**، ص138.

[3] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، **الكتاب**، ص435.

يحتاج إلى من يبكيه ويدعو له من أهله وخِلّانه، وإذا كان مقطوعًا عن الناس فلا أخٌ يسامَر ولا صديقٌ يُصادَق تكون المشكلة مؤلمة قاسية فاسمع من ابن الريب هذه الأبيات التي تلخّص حالته النفسية وهو غَمَرات الموت:

تـذكرْتُ مَـنْ يبكـي علـيَّ فلـم أجـدْ سـوى السـيف والـرمحِ الرّدينـيّ باكِيَـا

صـريعٌ علـى أيـدي الرجـال بقفـزةٍ يُسـوُّون قبـري حيـثُ حُـمَّ قضَـائِيَا

يذكر في الأول البكاء وهو جانب من جوانب الرخاوة الإنسانية فيكون صوت الياء عونًا له في إيصال مراده من مشاعر وأحاسيس مرهفة فالياء حرف رخاوة، ويؤازرُه في هذا الأمر حرف الألف وما فيه من المدّ لإطالة الصوت؛ فيمتدّ البكاء حسب الدفقة الشعرية، ولو أردنا الإسهاب أكثر في هذا الباب لأسهبنا فيه بعدد أبيات المراثي المختارة مجتمعةً؛ فلِكُل بيتٍ فيها مزاياه الصوتية وخفاياه الدلالية المنوطة فيه. والأمر لا يختصّ في غرض الرثاء شعرًا فحسب؛ بل إنّه يَطالُ أغراضَ الشعر كلَّها، حيثُ إنّ السياقَ للقصيدة والنسيجَ الذي حُبكتْ به هو الذي يساعد في معرفة دلالة صوت ما في القصيدة، فالصفات إجمالا ثابتة في الحروف مجرّدة، وتتأثر الحروف بما قبلها أو بما بعدها في الصفة أحيانًا ومنه قولنا: " اللهُمَّ " ابتداءً بها فتكون اللام مُفخّمة مُسْتعلِيَة أما في " قلِ اللهُمَّ " فإننا نُرقّق اللام تأثرًا بحركة ما قبلها وهي الكسرة، والشواهد على ذلك كثيرة.

أما الدلالة فهي غير ثابتة وتتغير بتغير السياق؛ ألا ترى أنك إذا قلت:

(الرجلُ **عينُـهُ** مُصابة) تعطيك كلمة (عين) معنىً مُعيّنًا، وعندما تقول: (جاء الرجل **عينُـه**) تعطيك معنى مُختلفا اختلافًا ظاهرًا مُبينا عن دلالة اللفظ نفسه في الجملة التي قبلها؟ فالعيْن الأولى: عضو جهاز البصر لدى الرجل، أمّا الثانية فهي توكيد للرجل وتعني: (نفسُه).

وجوهر القول: إن حروف الروي لم تكن اختياراً اعتباطيًا من قبل الشاعر، خاصة أنها جزء من قصائد عاطفية تتناول أحداثًا أليمة شقّ على صاحبها المصانعةُ فيها أو الكذبُ، وفيها إظهار علاقة الأشخاص بذويهم من أبناءٍ وإخوةٍ، أو غيرهم من الناس، أو بذات الشاعر نفسه، الأمر الذي دعاني إلى زعم عدم اعتباطية اختيار رويّ القصيدة عند نظمها، وخاصة عند الشعراء الأوائل الذين ظهر قوْلُ الشعر بدايةً على ألسنتهم.

التفعيلات العروضية والمقاطع (الطويلة والقصيرة) وأثرها الدلالي:

التفعيلات: مجموعة من ألفاظ أو أوزان في علم العروض اتفق القدماء على أن يوزن الشعر العربيّ بها، وهي:

1. فَعُولُنْ	∪ – –	5. فَاعِلَاتُنْ	– ∪ – –
2. مَفَاعِيلُنْ	∪ – – –	6. مُسْتَفْعِلُنْ	– – ∪ –
3. مَفْعُولَاتُ	– – – ∪	7. مُفَاعَلَتُنْ	∪ – ∪ ∪ –
4. فَاعِلُنْ	– ∪ –	8. مُتَفَاعِلُنْ	∪ ∪ – ∪ –

فالوزن في العربية نسق صوتي، واللغة العربية "لغة الوزن في أصلها ومنشئها وفي معناها ومبناها، كما أنها لغة التوافق الصوتي والإيقاعي، فالحروف تتبدّل وفقًا لقانون التماثل والتوافق الصوتي"[1] والوزن في الشعر العربي العمودي لبنة رئيسة وهو شرط من شروط بناء القصيدة.

والتفعيلة الواحدة هي أداة قياس الوزن الشعري، فبهذه الأوزان نقوم بفحص القصيدة إيقاعيًا وبها نعرف الكسر في بيت ما، وبها نزِن أبيات القصيدة لنعرف الزحافات والعلل وهي التغييرات السليمة والصور الفرعية المتعدّدة لهذه الأوزان التي لا تحدث كسرا في البيت أي لا تؤثّر فيه تأثيرًا سلبيا يخرج البيت الشعري من انتظامه في إيقاع الأبيات جميعها، بحيث يظلّ ماثلًا للبحر العروضي الذي نُظِمت عليه القصيدة.

تمّ من خلال التفعيلات البحث عن ظواهر صوتية مميزة مؤدية إلى دلالة معينة، وقد تكون نفسية أو فكرية أو غيرها ومن ثم ذلك الوصول إلى نتيجة مفيدة يمكن أن نستخلص منها فرضيات دلالية عامة أو خاصة ذات أهمية كبيرة في بحثنا.

وبعد دراسة عَروض أبيات المراثي في جمهرة أشعار العرب، وكان الدافع للخوض في تقطيع المراثي المختارة قصيدةً قصيدةً بيتًا بيتًا تلك الأهمية الكبيرة لموسيقا البحر العروضي والتفعيلات المتعلّقة به، وذلك أنّ للشعر نغماتٍ موسيقيةً منسجمة والبحرَ العروضي، ولهذه النغمات آثار كبيرة في الدلالة خاصة إذا ما كانت نغمات حزن؛ فهي أدعى للوصول إلى مراد الراثي من رثائه فقيدَه، وللوصول إلى الإحساس الذي انتابه من الفجع أو الاقتراب من هذا الإحساس قدر الإمكان. أمّا التقطيع الذي منه تؤخذ التفعيلات فإنّه مؤشرٌ إلى انسجام أو اضطراب، فإمّا أنْ تسير التفعيلات على نسق ثابت أو أنها تتعرّض لبعض الاختلافات ولها تفسيرٌ دلاليٌ منوط بطبيعة القصيدة وطبيعة الراثي وأثر موت المرثي، ولمّا أنجزْتُ ذلك التقطيع واستقرأت التفعيلات وصلتُ إلى ملحوظات متعدّدة أهمّها:

---

[1] يوسف، حسني عبد الجليل، **موسيقى الشعر العربي**، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، ج1، ص12.

أولا: في عينية أبي ذؤيب البيت الذي قال فيه:

فكـــأنهنّ ربابـــة وكأنّـــه يَسَـــرٌ يفـيض علـى القَـداح ويصـدعُ

وقال في آخَر:

قُصِـــرَ الصـــبوح فشُـــرّحَ لحمهـــا بـالنَّيِّ فهْـي تثـوحُ فيهـا الإصـبعُ

همـا البيتـان الوحيـدان اللـذان خـلا كـل منهمـا مـن تفعيلـة (مثْفـاعلن ـ ـ ∪ ـ)، فكانـت القصـيدة متناغمـة فـي كـلّ أبياتهـا، فـلا يوجـد فيهـا بيـت واحـد إلّا وجمـع التفعيلـة الرئيسـة (مُتَفـاعلُن ∪ ∪ ـ ∪ ـ) وصـورتها الفرعيـة فـي البيـت نفسـه (مثْفـاعلن ـ ـ ∪ ـ) إلّا فـي هـذين البيتيْن؛ لذلك تأمّلتُ في كلٍّ منهما فوجدْتُ في الشاهد الأول أبا ذؤيب يُشبّه تشبيهين في الصدر تشبيه وفي العجْزِ تشبيه، وكأنّه أراد أن يوازن بين التشبيهين في كلا الشطريْن، أو أراد لفتَ الانتباه إلى هذا التشبيه وإلى الآخر وذلك للإشارة إلى أهمّيته لكسر الرّتابة في الرّثاء وتصوير الحيوانات وتشبيهها بأشياء أخرى كالربابة وغير ذلك.

ثانيًا: الرّتابة في صورة العَروض والضرب في مرثية الغنويّ، فعَروضها ثابت لم يتغيّر قطّ وهو (مفاعِلن ∪ ـ ∪ ـ) والضّربُ كان ثابتًا أيضًا وهو (مفاعي ∪ ـ ـ) وكأنّ في ذلك إلماحًا إلى ثبات الخاتمة والنهاية وحتميّتها ولزوم هيأتها على صورة مماثلة لملازمة الألم والحزن عند فقد الميّت، أي إنّه عند سماع خبر وفاة أحدهم فإنّ ذلك تكرار للآلام والأحزان والهموم، لكن من شخص لآخر، أي: تغيّر المُفجّع وفاجعة المُتوَفَّى فحسب، ولكنّ الذي حدث هو الشيء الثابت نفسه وهو الموت.

وكانـت تلـك الرتابـة أظهـر فـي مرثيـة أعشـى باهلـة بتكـرار تفعيلـة: (فعِلـن ∪ ∪ ـ) فـي عَروضـها وثباتـه كـذلك فـي ضَـربها، وفـي مرثيـة ذي جـدن الحميريّ تفعيلـة: (فاعِلن ـ ∪ ـ) فـي العَروض والضّرب، وفاعِلُنْ (فاعِلٌ) في الصرف تدخل في أوزان الصفة المشبهة التي هي من أبرز خصائصها الدلالة على صفة ثابتة لا تتغيّر عمومًا وكذلك سنّة الموت في الدنيا ثابتة فالموت جارٍ لا يتوقف. وفي مرثية ابن الرّيب تكرّرت تفعيلة (مفاعِلن ∪ ـ ∪ ـ) في العَروض والضّرب.

ثالثًا: الندرة في التفعيلة، مثل ما جاء في عَروض مرثية أبي زَبيد الطائيّ في بيته:

يشـتكيها بقـدْكَ إذا باشـر المـو ت جديـدًا والمـوتُ شـرٌّ جديـدِ

كانت (فاعِلا ـ ∪ ـ) وكانت في ضرب البيت الذي قال فيه:

كـلّ عـامٍ يلـثمْنَ قومًـا بكـفٍّ الـد هـر جمعًـا وأخْـذِ فـيءٍ مَزيـدِ

(فعِلا ∪ ∪ ـ) ولم تتكرر هاتان التفعيلتان في عَروض أو ضَرب الأبيات كلها في كامل القصيدة ولا حتّى في حشوها.

وتكمن الندرة في الشاهد الأول في تذميم وتحقير شيء جديد على غير العادة؛ فالعادة أنّ لكل جديد بهجة، فيستثني الشاعر الموت من هذه البهجة لأنه حزن وألم، لتشير ندرة التفعيلة إلى ندرة تحقّق البهجة في الجديد وهو الموت.

أمّا النّدرة في الشاهد الثاني: فهي في الإيجابيات التي يمكن تحصيلُها من القتل والموت وهي الفيء والغنائم، فلولا موت العدو وخسارته، لما كان هناك غنائم، وهذا يُفيد بأنّ مصائب قوم عند قوم فوائد؛ فمصيبة الموت كما أنها تفجع الكثير إلّا أنّها في الحروب والخصومات الشديدة تبعث المسرّة للأعداء نكاية بالميّت وفرحًا بما ظفروا به من نصر وغنيمة.

وهذه جملة من الفوائد الدلالية المتعلّقة بالتفعيلات العروضية للأبيات، ويمكن استنتاج ملحوظات أكثر ولها دلالات أعمق في بحث أكثر تخصّصًا، يتمّ فيه البحث بشكل أكبر ليعطي نتائج أكثر دقة.

حاولتُ في هذا المبحث أن أخرج بنتائج مفيدة من خلال التقطيع العروضي فقمت بتقطيع أبيات المراثي كلّها، ثم درستها علّي أجد ما يمكن من خلاله التوصّل إلى نظرية دلالية منوطة بها، إلا أنّني لم أقف على الكثير من الفوائد التي تخدم بحثي هذا، ولعلّ ما ذكرته في هذا المبحث كافٍ ليكون منطلقًا أو مدخلًا لباحث آخر في هذا المجال لكي يتوسّع فيه ويظهر جوانب إيقاعية لها آثار دلالية كنت قد غفلتُ عنها.

الفصل الثاني

- المبحث الأول: ظواهر صوتية مختارة
- المبحث الثاني: التكرار
- المبحث الثالث: نموذج إحصائي

المبحث الأول

ظواهر صوتية مختارة

تختلف الأصوات في الكائنات كاختلاف الألوان والأشكال والروائح والنكهات، فكل كائنٍ له صوته الذي يميزه عن غيره من المخلوقات، ولهذه الأصوات دلالات مألوفة ومفهومة فيما بين الجنس الواحد منها، ففصائل الحيوانات تتواصل فيما بينها صوتيًا بحيث لا نفقه الكثير من مُعتريات أصواتها، والتي تخضع لعملية صوتية تحدث بين العديد من المخلوقات كالزواحف والطيور والأسماك والحشرات وغيرها من الكائنات الحية، وبطرق متنوعة.

أمّا نحن بني البشر فالمسألة عندنا أكثر تعقيدًا، وخاصة إذا ما قورنت أصواتنا بغيرها من أصوات المخلوقات الأخرى، فالصوت الإنساني هو نتاج عمليات معقّدة منسجمة معًا، بدءًا بالتعقيد العقلي وانتهاءً بالتعقيد الميكانيكي لتتمّ عملية النطق، إذْ إنّ: "الوظيفة التي تقوم بها أعضاء النطق مركبة معقدة. فإن بعض هذه الأعضاء يقوم بتوليد حالات معينة من حركة الهواء، ثم تقوم حركة الهواء، بتزامن دقيق جدًا مع حركات أخرى، تقوم بها أعضاء النطق أو بعضها، بتحديد صفة كل صوت، بما يميّزه عن غيره من الأصوات، وبتحديد موضع نطقه. هذا كله يؤكد حقيقة مهمة، وهي أنّ عملية النطق، مهما قيل في تلقائيتها، تظل منظمة بصورة تفوق قدرة الجهاز العصبي لدى الحيوانات على إحداث هذه العملية، أو إدارتها، على النحو الذي يقوم به الجهاز العصبي المركزي الذي لدى الإنسان"[1]

ومما سبق تجلّت للباحث أهمية دراسة أعضاء النطق والتي بدورها تفيد في معرفة آلية خروج الصوت، ولعلّ ذلك يؤدي إلى استنتاج عدد من الإشارات الدلالية لأصوات معينة بحيث يكون من الممكن ربط الصوت وآلية خروجه بالمعنى المراد في القصيدة، ويتأتّى ذلك من خلال ربط آلية النطق بالمعنى ولو افتراضًا والثاني يكون بالبحث بين العامل المشترك بين اللفظ أو الصوت والمعنى وذلك بالنظر إلى صفات الحروف وتصنيفاتها المتنوعة.

والبحث في دلالات القصيدة، وكيف يمكن للصوت الواحد دعم تلك الدلالات اعتمادًا على صفات الحروف ومخارجها، بمحاولة جادةً لإيجاد تلك العلاقة وبيان أهميتها عمومًا.

"لقد عرّف قدامة بن جعفر الشعر بأنّه قولٌ موزون مُقفّى له معنى، فالوزن الشعري محسوس من قبل الناس معلومٌ عند أهل الاختصاص، ذلك أنّ الوزن في الشعر منتظم على نسق معين تشترك فيه قصائد عديدة قديمًا وحديثًا، والذي وضع هذه الأوزان وجمعها على شكل (بحر شعري)

---

[1] استيتيه، سمير شريف، **الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية**، ط1 2003، كلية الآداب، جامعة اليرموك، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص15.

الخليل بن أحمد الفراهيدي رحمه الله، والذي بدوره استقرأ القصائد قبله وفي عصره ليخلُص في بحثه ودراسته إلى أن الشعر له بحور معيّنة وكل قصيدة لا بد لها أنْ تخضع لواحدة منها، والبحر له تفعيلات محدّدة رئيسة وقد يكون لها صور فرعية داخل القصيدة الواحدة، وهذا كلّه ضابط لإيقاع القصائد ومنه ضبط النمط الصوتي الموسيقي فيها.

وإذا كانت كل قصيدة عربية خاضعة لإيقاع (لصورة صوتية) فإنّه يمكننا دراسة هذه الموسيقى الشعرية وتحليلها والبحث في ما يربط بينها وبين مدلولات القصيدة، ولا أدّعي ثبوت دلالة الإيقاع للبحر الواحد بل إنني أزعم أنّ الإيقاع الذي تسري عليه قصيدة ما مهما اختلفت أغراضها له ارتباط وثيق بالمعنى داخل القصيدة الواحدة، وهو ليس صوتًا ثابتًا، وهو غير مرتبط بغرض شعري دون آخر، بمعنى أكثر جلاءً، لكل قصيدة إيقاع صوتي يحمل معناه من داخل السياق الذي ظهر فيه، وقد يكون البحر الواحد مساعدًا لفهم مسائل مختلفة في القصيدة الواحدة، والأمر الثاني متعلق بدلالة هذا الصوت لهذه القصيدة؛ فقد تحمل قصيدة ما في طيّاتها معاني مختلفة عن الصوت الذي سُمِعت به أو أنشدت به، أو أنّ القصيدة الواحدة قد يكون لها أكثر من إيقاع، فالذي يُعزّز معانيه هو المعنى تمامًا ما نبحث عنه، وأما الذي يشطط في الإيقاع فهو عامل كبير في اللعب في معاني القصائد أو حملها محامل غير متوقعة قد تغير معاني القصيدة، بالتالي تبتعد القصيدة عن مراد الشاعر فيها، فتُبطل دلالتها أو تُنسخ لتخرج متأثّرة بإيقاعها إلى نحوٍ مغاير للغاية التي نظمت القصيدة من أجلها.

ومن وجهة نظري إنّ هذا الباب صعب معقّد، وقد حِرْتُ فيه كثيرًا، فقد قطّعتُ القصائد المُختارَةَ كلها، ودرستُ أوزانها (تفعيلاتها) فلم أخلُص إلى نتيجةٍ علمية يُحتجّ بها، ورجعتُ إلى الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم؛ فوجدتُ الإيقاع فيه أو الصوت يؤدي وظيفةً دلالية منوطة بأداء القارئ واختياره لمقامٍ ما من مقامات الصوت السبع دون آخر، وهذا تطبيق أكثر منه كتابةً، فعلى سبيل المثال قد يقرأ قارئ آيات من كتاب الله الحكيم على نمطٍ صوتي ما، (مقام ما) وليكن حزينًا، فإذا كانت الآيات الكريمة تتحدث عن أمورحزينة أو مخيفة، فإنّ الأداء الصوتي سيكون خادمًا لدلالة الآيات من حيث الحزن أو الخوف، أما إذا كانت الآيات الكريمة متحدثة عن نعيمٍ مقيم، أو بعضٍ من كرم الكريم أو رحمة الرحيم؛ فإنّ هذا الأداء الصوتي سيُحمّل الآيات دلالاتٍ مغايرة لما هي عليه، كأنْ يتلو القارئ قولَه تَعَالَىٰ:﴿ إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا ﴿٣١﴾ حَدَآئِقَ وَأَعْنَٰبًا ﴿٣٢﴾ وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا ﴿٣٣﴾ وَكَأْسًا دِهَاقًا ﴿٣٤﴾ ﴾ النبأ: 31-34 على مقام الصّبا فإن ذلك يؤثر في دلالة الآيات، فالصبا أشدّ مقامات الحزن من حيث الإيقاع، والآيات تتحدث عن بعض مظاهر النعيم المقيم في جنات النعيم،

فكيف ينسجم الصوت الحزين أو الأداء الصوتي الحزين مع الآيات التي تحمل معاني الفرح والسرور؟

وإنّ هذا كله يؤدّي فائدة جوهرها أنّ البحر الشعري له أداء صوتي في إلقاء القصيدة ويكون ذلك الأداء مضمّنًا في البحرِ الشعري ليؤدّي دلالة محدّدة أو ليؤكّد معنى ما، وهذا هو الهدف من ذكر المقامات الصوتية التي هي الإطار التنغيمي الثابت المحيط بالقصيدة.

ولو ضربتُ مثالا أكثر وضوحًا داخل الآيات على ما نتحدث عنه لذكرت قول الله عز وجل واصفًا جهنم – والعياذ بالله – قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا ﴿٢١﴾ لِّلطَّاغِينَ مَآبًا ﴿٢٢﴾ لَّابِثِينَ فِيهَآ أَحْقَابًا ﴿٢٣﴾ لَّا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا ﴿٢٤﴾ إِلَّا حَمِيمًا وَغَسَّاقًا ﴿٢٥﴾ جَزَآءً وِفَاقًا ﴿٢٦﴾ ﴾ النبـــــأ: 21–26 فالآيات الكريمة لو تُليت بمقام العجم (مقام الفرح والسرور) لأحدث خللًا ذلك الأمر معنويا لدى السامع، فالعذاب يتلاءم مع الحزن أو التوبيخ والزجر، وإنّ المقام هنا يقلّل تأثير المعنى الكبير في الآيات الكريمة لما فيها من عذاب وعقاب، والذي يخدم هذه الآيات الكريمة هو مقام الصّبا أو إحدى مقامات الحزن الأخرى، مع ضرورة الأخذ بالنظر مسألة القراءة بالفطرة دون تكلّف.

والقرآن الكريم أرفع وأعلى من أن يخضع للإيقاع؛ إنّما أردْت إظهار كيفية خدمة الأصوات بألوانها المختلفة لمعاني القرآن الكريم، وأقيس كل عمل أدبي بشري دونه على ما نتج من ظاهرة صوتية داخلية خادمة للمعنى بشكل أو بآخر.

ولله المثل الأعلى، ولكتابه مقامٌ أجلُّ وأرقى وأسمى، فهو أرفع من أن يقارن بشعر أو غيره مما هو دونه – وكل الكلام دونه–، غير أنّ الاستشهاد بكلام الله تعالى إنما أردتُ منه أن أقول إذا كان الكتاب الكريم قد تأثر هو بسوره وآياته الكريمة بالأداء الصوتي، وهو كلام الله المعجز المتعبّد بتلاوته، فكيف لا يكون ذلك في الشعر الموزون المقفّى، فالقصيدة العربية الموزونة تخضع من أولها لآخرها لنمط إيقاعي ثابت وهو بحر القصيدة، فإذا أُنشدت القصيدةُ ضمن مقام حزين أثّر فيها، وإن لم تكن تحمل في طياتها حزنًا، وقد يؤازر مقامٌ ما دلالاتِها إذا ما انسجم الصوت مع المعنى، فتُلقى الأبيات الحزينة منسجمة مع صوت حزين، والفرحة مع صوت فرح..... وهكذا.

وإني لأذهب بالشاعر العربي بعيدًا في مُخيّلتي، فلستُ أراه إلاّ نائيًا بنفسه مُعتزلاً الكثير من الناس ينشد قصيدته متأثراً بها، فإن كان يعتريها الفرح فهو يترنّم بغبطة، وإن كانت مليئة بالأسى والحزن – مثل المراثي– فالصوت فيها مليء بالحزن تمامًا كما هي القصيدة.

وكأنّي به عند تلك الصخرة في جبل هذيل وإطلالة محببة إلى قلبه، يختلي بنفسه عندها.

أثر الأسلوب في الدلالة الصوتية:

تتجلّى أهمية الأسلوب الأدبي في تبيين الظواهر الصوتية في البحث وهو كما عرّفه ريفاتير فقد وضع تعريفًا دقيقًا للأسلوب الأدبي فقال: " (الأسلوب الأدبي كل شكل ثابت permanent فردي ذو مقصدية أدبية). كما وضّح مفهوم المقصديّة بأنه لا يعني بالضرورة تلك الحمولة الدلالية، بل كل مقصدية تجد في النصّ بعضَ ما يُبرّرها على مستوى وحداته البانية أي تلك الحمولة الجمالية"[1]. ومما سبق فإننا سنقوم بالبحث عن تلك المقصدية في كل قصيدة فنصل من خلالها إلى دلالة ما، ثم نطلق تعميمًا دلاليًا ما بناء عليها.

و"كما نوّه ريفاتير إلى فرضية انتباه القارئ لبعض عناصر السلسلة التعبيرية، مع الإلحاح على أنّ إهمال القارئ لهذه العناصر يؤدّي إلى تشويه النصّ، كما وحلّل طبيعة العلاقة بين المُسنّن (المُرسِل) ومفكّك السّنن (المُتلقّي)"[2].

وقد زعم " أنّ دراسة الخصائص الأسلوبية في النتاج الأدبي ينبغي أن تتركّز على العناصر التي تحدّ من حرية الإدراك عند مفكّك السّنن أكثر مما تتركّز على السمات التي يدركها آخر الأمر. ويرى أنّ القوة الكامنة لهذه العناصر غير متحققة في النص بل في المُتلقّي؛ لذلك اقترح الاستفادة من نظرية الخطاب، وذلك بالاعتماد على القارئ لتحديد تلك العناصر مثلما اعتمدت هذه النظرية على المستمع في تحليل الخطاب الكلامي"[3]. وفي هذا إشارة واضحة إلى أنّ المتلقّي أيضًا له دوره في فهم النصّ الشعري فهمًا منسجمًا والأداء الصوتي الذي تلقّاه من المتلقي.

العقل الباطني وارتباط الصوت بمعنى ما في الذاكرة البشرية

"يقرن العقل بين إحساس الصوت وإحساس الصورة وبينه وبين أي إحساس من نوع آخر، ثم يقيم الصوت دليلًا على ما اقترن به من أحاسيس، فإذا كان هذا الصوت بعينه في الواقع مقرونًا بهذه الصورة بعينها في الواقع ثم غابت الصورة وقام الصوت تولّت أعصاب الدماغ المُختصّة توليد تلك الصورة الغائبة"[4]. لذا كانت صورة الحرف أو رسم صوت ما كتابةً قيّمة نافعة، وقد أقوم بحصرها بمتعلّقات ذلك الصوت من صفات ومخارج لأنطلق من خلالها في التحليل والاستنتاج الدلالي؛ فقد " يكون للصوت دلالة محدودة في شخص أو في أفراد مُتّصلين أو غير متّصلين. فهذا الصوت يشكّل علامة لغوية فردية، ولكي يشكّل علامة لغوية عامة ينبغي أن يولّد عند عامة

---

[1] ريفاتير، ميكائيل، **معايير تحليل الأسلوب**، ص5، ترجمة تقديم وتعليقات: د. حميد لحمداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، دراسات. سال، ط1 1993م، دار النجاح الجديدة – البيضاء.

[2] المصدر السابق نفسه، ص5–6.

[3] المصدر السابق نفسه، ص6–7.

[4] علوية، نعيم، **نحو الصوت ونحو المعنى**، ص7، المركز الثقافي العربي، ط1992،1م، بيروت، لبنان.

الجماعة التي تسمعه وتتداوله صور وأحاسيس وتجارب أخرى مشتركة بين غالب أبناء الجماعة كتوليد صوت (لا) في مسمع العربي يشكلّ صورًا من مشاهد النفي وتجاربه"[1].

فهذا البحث ينظر في أمرين: " أمرِ الصوت الذي انتُخِب دليلًا على المعنى القرين وأمرِ المعنى الذي اعتُدَّ رمزًا يبيّنُ ما اقترن به من معانٍ، إنه بذلك بين لُغتينِ: لغة الكلام ولغة مدلول الكلام"[2].

وبناء على ما سبق فقد التفتُّ إلى ظواهر صوتية محدّدة، لاحظْتُ أهمّيتها في خدمة المعنى وفي إعطاء دلالة معينة يمكن أن يكون لها الأهمية الكبيرة في تعزيز معنى ما أو توضيحه أو إضعافه أحيانًا، وكان التكرار على رأس تلك الظواهر.

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص7.

[2] المصدر السابق نفسه ص8.

المبحث الثاني

التكرار

التكرار ظاهرة صوتية لغوية تؤدي وظائف دلالية أهمّها التأكيد، والتكرار الإيقاعي خاصةً ظاهرةٌ في العربية " وطبيعة هذه اللغة تفرض عليها ذلك اللون من الإيقاع المكرّر؛ فهي ذات طبيعة اشتقاقية لا إلصاقية بمعنى أنّ هناك أصلاً لغويًا ثلاثيًا – غالبًا – تشتق منه الألفاظ التي تدور في نطاق مادة لغوية واحدة، كاسم الفاعل والمفعول والصفات المشبّهة وصيغ المبالغة... الخ"[1]. وقد صنّف الطرابلسيّ أنواعًا مختلفة للتكرار فقسّمها إلى مستويين رئيسين ثم جعل المعنويّ منهما في مستويات وظيفية أو دلالية، وهذه المستويات تحت مسمّى (الضرب) لأنه مجموع زيادات أو تكرار لجمع، أما المستويان الرئيسان فهما: " مستوى العدد وهو ماديّ والآخر مستوى الوظيفة وهو معنوي، وقسّم الثاني (المعنويّ) إلى مستويات وظيفية هي:

أولا: مستوى وظيفي يخدم اللغة: مثل تكرار كلمة في حالات نحوية متنوعة، فتكون مرفوعة ثمّ يكرّرها منصوبة ثمّ مجرورة أو إحداهما، أو تكرار كلمة ذات دلالة صرفية ما فتكرر بدلالة صرفية كتكرار كلمة وتحولها من اسم فاعل إلى صفة مشبهة أو من اسم مفعول إلى اسم مكان.

ثانيًا: الضرب عن طريق التسلسل (التدرّج) ومنه الأحرف والأدوات التي تخدم التدرّج والانتقال من مثل استخدام حرف العطف (الفاء) نحو: دخلتُ المكان بابًا فبابًا، صعدتُ السلّم درجةً فدرجة.

ثالثًا: الضرب لما تقتضيه ضرورة لغوية، بمعنى أن تركيب الجملة في البيت قد يتطلّب تكرار لفظ سابق تمّ ذكره في البيت نفسه، ودون هذا التكرار تختلّ بنيته أو يُعمّى مدلوله"[2].

وقد كان التكرار فاعِلًا في المراثي، وليس فيه قبح، أي إنّه لم يأتِ دون دلالة، و" للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه ولا يجب للشاعر أن يكرر اسمًا إلا على جهة التشويق والاستعذاب، إذا كان في غزل أو نسيب، كقول قيس بن ذريح:

"ألا ليت لبنى لم تكن لي خلة ولم تلقني لبنى ولم أدْرِ ما هيا"

أو على سبيل التنويه به، والإشارة إليه بذكر إن كان في مدح، كقول أبي الأسد:

---

[1] خضر، سيد، **التكرار الإيقاعي في اللغة العربية**، دار الهدى للكتاب، ط1، 1418هـ – 1998م، كفر الشيخ، ص 4–5.

[2] الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، منشورات الجامعة التونسية، 1981م، تونس، ص 62 – 63.

"ولائمة لامتك في فيضٍ في الندى فقلت لها: هل يقدح اللومُ في البحرِ؟
أرادت لتثني الفيض عن عادة الندى ومن ذا الذي يُثني السحاب عن القطرِ؟
كأن وفود الفيض يوم تحملوا إلى الفيض لاقوا عنده ليلة القدرِ
مواقع جود الفيض في كل بلدةٍ مواقع ماءِ المزن في البلد القفرِ"

فتكرار اسم الممدوح هاهنا تنويه إليه، وإشارة إلى ذكره وتفخيم له في القلوب والأسماع"[1].

وكذلك قول الخنساء:

إنّ صخرًا لمولانا وسيّدَنا وإنّ صخرًا إذا نشتو لنَحّارُ
وإنّ صخرًا لتأتمّ الهداة به كأنه علمٌ في رأسه نارُ

أو على سبيل التقرير والتوبيخ كقول بعضهم:

"إلى كم وكم أشياء منكم تريبني أُغمض عنها لستُ عنها بذي عمي"

ولمّا أنشدوا للصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد قول أبي الطيب:

"عظمت فلم تكلم مهابة تواضعْت وهو العظم عظمًا عن العظمِ"

قال: ما أكثر عظامَ هذا البيت، مع أنه من قول الطائيّ:

"تعظّمتَ عن ذاك التعظيم فيهم وأوصاكَ عظم القدر أن تتنبّلا"

ومن المعجز في هذا النوع قول الله تعالى في سورة الرحمن {" فَبِأَيِّ آلآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ"} كلما عدَّد مِنّةً أو ذكَّر بنعمة كرّر هذا"[2].

أو على سبيل التعظيم للمحكي عنه، وأنشد عدي بن زيد:

"لا أرى الموتَ يسبق الموتَ شيءٌ نغص الموت ذا الغنى والفقيرا"

أو على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاب موجع، كول الأعشى ليزيد بن مسهر الشيباني:

"أبا ثابت لا تعلقنك رماحُنا أبا ثابت أقصر وعرضك سالمُ
وذرنا وقوما إن هم عمدوا لنا أبا ثابت واقعد فإنك طاعمُ"

أو على وجه التوجع إن كان رثاء وتأبينًا، نحو قول متمم بن نويرة:

"وقالوا أتبكي على قبر رأيته لقبر ثوى بين اللوى فالدكادكِ
فقلتُ لهم: إنّ الأسى يبعث الأسى دعوني فهذا كله قبر مالكِ"

وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجّع، وهو

---

[1] القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر** وآدابه، ص 256 – 257.

[2] المصدر السابق نفسه، ص 257.

كثير حيث التمس من الشعر وجْدًا. أو على سبيل الاستغاثة، وهي في باب المديح، نحو قول العديل بن الفرخ:

"بنـــي مســـمع لـــولا الإلـــه، وأنـــتم بني مسمع لم ينكر الناس منكرا"

ويقع التكرار في الهجاء على سبيل الشهرة، وشدة التوضيع بالمهجوّ، كقول ذي الرمة يهجو المرئي:

"تحب امرؤ القيس القرى أن تناله وتـأبى مقاريهـا إذا طلـع الفجـرُ
هل الناس إلا يا امرأ القيس غادر ووافٍ ومـا فـيكم وفـاء ولا غـدرُ"

ويقـع أيضـا علـى سـبيل الازدراء والـتهكّم والتنقـيص، كقـول جمـاد عجـرد لابـن نـوح، وكـان يتعرب:

يـــا ابـــن نـــوح يـــا أخـــا الـــ ـــحلس ويـــا ابـــن القتـــبِ
ومـــــن نشـــــا والـــــده بـــــين الربـــــا والكثـــــبِ
يـــا عربـــي يـــا عربـــي يـــا عربـــي يـــا عربـــي

"وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجّع بين الحسرة، مخلوطًا بالتلهّف والأسف والاستعظام، إن كان الميت ملكًا أو رئيسًا أو كبيرًا. ويكون الرثاء مجملا كالمدح المجمل فيقع حسنًا لطيفًا، كقول ابن المعتزّ في المعتضد:"[1]

"قضوا ما قضوا من أمره ثم قدموا إمامًـا إمـام الخيـر بـين يديـهِ
وصـــلّوا عليـــه خاشـــعين كـــأنهم صـــفوف قيـــام للســـلام عليـــهِ"

"ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة، والأمم السالفة، والوعول الممتنعـة فـي قلـل الجبـال، والأسـود الخـادرة فـي الغيـاض، وبحمـر الـوحش المتصـرفة بـين القفـار، والنسور، والعقبان، والحيّات؛ لبأسها وطول أعمارها، وذلك في أشعارهم كثير موجود لا يكاد يخلو منـه شـعر، قـال أبـو علـي: فأمّـا المحـدثون، فهـم علـى غيـر هـذه الطريقـة أميـل، ومـذهبهم فـي الرثـاء أمثل، في هذا وقبله، وربّما جروا على سنن من قبلهم اقتداءً بهم وأخذًا بسنّتهم"[2].

وبمـا أنّ الغايـة مـن هـذا النـوع مـن الشـعر واحـدة وهـي ذكـر المـوتى وآثـارهم والبكـاء علـيهم والحزن لما قد ألمّ بهم قبل موتهم، فإنّ الموت عينَه يجمع الآراء ويوحّدها، فيذرُ الواحد منّا طريقة الراثي في رثائهِ فقيدَه، ويتمسّك بقوة الكلام وإعجازه في الأبيات، ويتأثّر بشدّة عندما تحاكيه أبيات الشاعر أو تحرّك مشاعره وأحاسيسه، فتكون القصيدة أعظم وقعًا على قلب القارئ أو السامع.

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص 308.

[2] **العمدة**، ص 310.

التكرار في مراثي جمهرة أشعار العرب:

أولا: تكرار الحرف ودلالته:

وأقصد بتكرار الحرف هنا بكثرة تردّده بين الأبيات المتسلسلة أو في بدايات الأبيات، وتوضيح وجودها وتكرارها لفظًا أم معنى، أو تكرار الأحرف الفاعلة في التركيب النحوي من مثل أدوات النفي (لم، لا).

أهمّ ما تكرّر في مرثية أبي ذؤيب الهذليّ:

- تكرار أداة التشبيه **(كأنّ)**، فقد ذكرها تسعَ مرات في ثماني أبيات[1]:

"حتى **كأني** للحوادث مروة ... بصفا المشقّر كل يوم تقرعُ
صخب الشوارب لا يزال **كأنّه** ... عبد لآلِ أبي ربيعة مسبعُ
فكأنّهنّ ربابةٌ و**كأنّه** يَسَر ... يفيض على القداح ويصدعُ
وكأنّها بالجزع جزع ينابعٍ ... وأوْلاتِ ذي الحرجات نهبٌ مجمعُ
وكأنّما هو مدوس متقلّبٌ ... في الكفّ إلّا أنه هو أضلعُ
يعثرنَ في علق النجيع **كأنّما** ... كُسِيتْ بُرودَ بني يزيدَ الأذرعُ
فنحا لها بمُذلّقينِ **كأنّما** ... بهما من النضج المجزّعِ أيدَعُ
و**كأنّ** سفّوديْنِ لمّا يُقْتِرا ... عجِلا له بشواء شرْب يُنزَعُ"

إنّ التشبيه وحي من خيال لأمر ما إمّا أن يكون مشاهَدًا أو مُتخيّلًا، وإنما يلجأ الشاعر إلى الخيال هروبًا من واقع ما، أو أنّه يريد أن يقرّب لمتلقّي أبياته حاله في ظرفٍ ما، لذلك كان التشبيه الحلَّ الأمثل في تقريب الصورة لمن يتلو شعره أو يسمعه؛ فيقدّر الكثير من الأمور التي تمّ ذكرُها والمشاعر التي انتابته في مواضع محدّدة، فيصل إلى غاية الشاعر من قصيدته إلى أقرب قدْر.

أهمّ ما تكرّر في مرثية أعشى باهلة: (لا النافية ذُكِرتْ ثماني عشرة مرة في أربعة عشر بيتًا) وهي[2]:

"إني أتتني لسان ما أُسرّ بها ... من علوَ **لا** عجب فيها و**لا** سخرُ
تأتي على الناس **لا** تلوي على أحد ... حتى أتتنا وكانت دوننا مُضرُ
تنعى أمرًا **لا** تغبّ الحيّ جفنتهُ ... إذا الكواكب خوّى نوأها المطرُ

---

[1] القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، حقّقه وضبطه وزاد في شرحه علي محمد البجّاوي، مطبعة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أبيات منتقاة من مرثية أبي ذؤيب الهذليّ ص534 – 554.

[2] المصدر السابق نفسه، أبيات منتقاة من مرثية أعشى باهلة ص 568 – 576.

لا تـأمن البـازلُ الكومـاءُ ضـربته بالمشـرفيّ إذا مـا خـروّط السـفرُ
يمشـي ببيـداء **لا** يمشـي بهـا أحـدٌ **ولا** يحسّ خـلا الخـافي بهـا أثـرُ
طاوي المصير على العزّاء منجردٌ بـالقوم ليلـة **لا** مـاء **ولا** شـجرُ
لا يتـأرّى لمـا فـي القـدر يرقبـهُ **ولا** يعضّ على شرسوفه الصفرُ
لا يـأمن النـاسُ ممسـاهُ ومصـبحهُ فـي كلّ فـجّ وإن لـم يغـزُ يُنتظـرُ
لا يغمزُ الساق من أينٍ **ولا** نصب **ولا** يـزال أمـام القـوم يغتفـرُ
أصـبت فـي حـرم منّـا أخـا ثقـة هند بنَ سلمى **فلا** يهنا لك الظفرُ
لـو لـم يخنْـهُ نفيـل **لا** سـتمرّ بـه وردٌ يلـمّ بهـذا النـاس أو صـدرُ
فـإن سـلكْتَ سـبيلًا كنـتَ سـالكها **فـــلا** يبعـــدنْكَ الله منتشـــرُ"

النفيُ هو ضدّ الإثبات، والنفي في ذكر المحامد هو رفض لكلّ صفة مشينة، وأكثر ما جاء في أبيات الأعشى هو وصف محامد أخيه المنتشر إلّا في بيت واحد كان غرضه الدعاء بالرحمة وعدم البعد، وهو المحال تحقّقه رغم أن ظاهره الأمل، وهو دعاء لأخيه بالخير عمومًا وخلود الذكر خصوصًا، وفائدة تكرار النفي الظاهرة في الأبيات السابقة هي نفي أي مثلبة للمنتشر.

أهمّ ما تكرّر في مرثية علقمة: (أو العاطفة ذُكِرَتْ في ثلاثة أبيات**)** وهي[1]:

"**أو** مالـــك الأقـــوال ذو فـــائش كـان مهيبًـا جـائزًا مـا صـنعْ
أو تبـــع أســـعد فـــي ملكـــهِ لا يتبـــع العـــالم بـــل يُتّبـــعْ
أو مثـل صـرواح ومـا دونهـا ممـا بنـت بلقـيس أو ذو تبـعْ"

أهمّ ما تكرّر في مرثية أبي زبيد الطائي: (الواو في صدارة الأبيات وأكثرها العطف**)**[2]

"**و**هـم ينظـرون لـو طلبـوا الوتـ ـرَ إلـى واتـرٍ شـموسٍ حقـودِ
وخطيبًـــا إذا تمغّـــرت الأو جـهُ يومًـا فـي مـأزقٍ مشـهودِ
وإذا القـومُ كـان زادَهـمُ اللحْـ ـمُ فصـيدًا منـهُ وغيـرَ فصـيدُ
وسـعَوا بـالمطيّ والـذبلِ السُّمْـ ـرِ لعميـاء فـي مفـارطَ بيـدِ
وتخـال القـريضَ فيهـا غنـاءً للنّـدامى مـن شـارب غرّيـدِ
وهـم ينظـرون لـو طلبـوا الوتـ ـرَ إلـى واتـرٍ شـموسٍ حقـودِ

---

[1] المصدر السابق نفسه، أبيات منتقاة من مرثية علقمة ص 577 – 580.

[2] المصدر السابق نفسه، أبيات منتقاة من مرثية أبي زبيد الطائي ص 581 – 593.

وإذا مـا اللَّبـونُ سـافت رمـاد الـ ـحيّ يومًـا بالسـملق الأملـودِ"

وأكثر ما تكرّر من الواو هو العطف، وهو دالٌّ على تشارك الأحداث مع بعضها في أمر ما، ثمّ واو الحال التي تصف هيأة ما لحدث أو شخص محدّد في لحظة ما، ومقصود التكرار التوضيح وربط الأحداث بتسلسل منطقي في مخيلة المتلقّي.

أهمّ ما تكرّر في مرثية مالك بن الريب: (ليت تكرّرت أربع مرات في ثلاثة أبيات)[1]:

"ألا **ليـت** شـعري هـل أبيـتنّ ليلـةً بجنب **الغضا** أزجي القلاص النواجيا

فليتَ الغضا لم يقطع الركبُ عرضه و**ليـتَ الغضـا** ماشـى الركـابَ لياليا

فيا **ليـتَ** شعري هل تغيّرت الرحـى رحى الحرب أو أضحت بفلج كما هيا

ويا **ليـتَ** شعري هل بكتْ أمّ مالـكٍ كمـا كنـتُ لـو عـالوا نعيـكَ باكيًـا"

التمني هو طلب المستحيل –على الأغلب– وهنا يتضح معنى استحالة نجاة مالك بن الريب من الموت بكثرة التمني، وفيه إشارة للندم على شيء، وكأنه ندِمٌ على سفره ورحيله وبُعْده عن أهله إذ إنّه يموت في أرض غير أرضهم ويُدفن في موطن غير موطنه، وهذا أشدّ ما في الأمر عنده.

ثانيًا: تكرار الكلمة ودلالته:

أهمّ ما تكرّر في مرثية أبي ذؤيب: (تقلعُ، يقلعُ)[2]:

"أودى بنـــيّ فـــأعقبوني حســـرة بعـد الرّقـاد وعبـرة مـا **تقلـــعُ**

بقـرار قيعـانٍ سـقاها صـائفٌ واهٍ فـأثجم برهـة لا **يقلـــعُ**"

والقلع الذهاب والانقضاء، لذلك كُرّرت مرة واحدة، ذكر القلع في دموعه التي لن تنقضي عن عينيه، والثانية ماء مستقر في القيعان لا يذهب، انسجم البيتان في القلع بأنهما اختصَّا بالماء، وكان قبلهما نفي، وكأنه يريد التخلّص من الدمع والحزن ويريد حركة الماء في البيت الآخر لكنّ ذلك لا يتحقّق، وقد يدلّ القلع أيضًا على موت أبنائه وفجيعته بهم إذ إنهم ذهبوا ولم يعودوا.

ثمّ يُكرّر الهذليّ لفظ **المنيّة** مرة في بيتٍ يلي البيت الذي ذُكرَت فيه أول مرة في:

"ولقـد حرصْـتُ بـأن أدافـع عـنهمُ فـإذا **المَنيّـــةُ** أقبلـت لا تُـدفَعُ

وإذا **المَنيّـــةُ** أنشـبتْ أظفارهـا ألفيْـتَ كـلَّ تميمـة لا تنفَـعُ"

تكرر لفظ **المنيّة** في بيتين كلاهما يحمل حكمة أبدية، ذلك أنّ الموت قاسٍ وموحش لمَن يفجعُ به، وهو آتٍ لا محالة، يريد بذلك أن يؤكّد الحكمة الأولى بالحكمة الثانية فالتميمة لا تمنع

---

[1] المصدر السابق نفسه، أبيات منتقاة من مرثية مالك بن الريب ص607 – 615.

[2] المصدر السابق نفسه، أبيات منتقاة من مرثية أبي ذؤيب الهذلي ص534 – 539.

الموت كما أنّ الموت لا يُدفع بالحرص فهو قدَر يصيب البشر وغيرهم.

أهمّ ما تكرّر في مرثية متمّم: (اسم أخيه **مالك**، فقد تكرّر ثماني مرات في ثمانية أبيات)[1]:

"**لعمري** وما دهري بتأبين **مالكٍ** ولا جزعًا مما أصاب فأوجعا
بمثني الأيادي ثمّ لم تُلْفِ **مالِكًا** لدى القرب يحمي لحمه أن يمزّعا
فعيْنيّ جودي بالدّموع **لمالكٍ** إذا أرْدت الريحُ الكنيفَ المرفّعا
وللشرب فابكي **مالِكًا** والبهمة شديد نواحيها على من تشجّعا
سقى الله أرضًا حلّها قبرُ **مالكٍ** ذهاب الغوادي المدجنات فأمرعا
فلمّا تفرّقنا كأنّي و**مالِكًا** لطول اجتماع لم نَبِتْ ليلة معا
بأوجدَ منّي يومَ فارقْتُ **مالِكًا** وقامَ به النّاعي الرفيعُ فأسمعا
وقدْ غالني ما غالَ قيسًا و**مالِكًا** وعمْرًا وجزءًا بالمشقّر أجمعا"

لقد تعدّد ذكر متمّم لأخيه مالك في المرثية وهذا التكرار الذي من شأنه أنْ يؤكّد استمرارية تذكّره والحزن عليه، ودلالته واضحة بأنّه يريد تخليد اسم أخيه بصورة محمودة حتى تظلّ ذكراه طيبة لا يغيّرها أو يمحوها موتُه على الكفر، فلقد كان يتّصف بأخلاق رفيعة حَقّ له أن يُخلّد بها، ومن دلالة تكرار اسم أخيه (مالك) تأكيد حبّه له والتوجّع عليه.

ثالثًا: تكرار الجملة ودلالته:

أهمّ ما تكرّر في مرثية أبي ذؤيب: (أودى بنيّ) يكررها في البيت الذي يليه[2]:

"فأجبتها أن ما لجسمي أنه **أودى بنيّ** من البلاد فودّعوا
أودى بنيّ فأعقبوني حسرة بعد الرّقاد وعبرة ما تقلعُ"

وتكرارها واضح الدلالة، فهو يريد أن يؤكّد حقيقة موتهم وصحّة أخبارهم لدفع الصدمات التي لقيها في موتهم، فلسان حاله يقول: ماتوا وانتهى الأمر فعليك بالصبر.

---

[1] المصدر السابق نفسه، أبيات منتقاة من مرثية متمم بن نويرة ص594 – 606

[2] المصدر السابق نفسه، ص534.

المبحث الثالث

نموذج إحصائي

نموذج إحصاء الكلمات الدالة على الأصوات أو ما يشابهها أو يدلّ عليها الواردة في كل مرثية من المراثي المُختارة:

والذي دعاني لوضع هذا النموذج هو البحث في أثر تلك الكلمات في كل قصيدة دلاليًا، ولمعرفة مقدار اهتمام الشاعر بها كي يوظّفها في قصيدته، ومن ثَمّ تَبِينُ قيمتها من خلال النص الشعري.

أولاً: عينية أبي ذؤيب الهذليّ:

رقم البيت:	الكلمة الدّالة على صوت ما أو ما يشابهها أو يدل على كلام:	دلالتها:
2	قالت	السؤال والاستنكار والتسرية عن الشاعر، ومحاورته.
4	فأجبتها	ردّ الشاعر، وهو بثّ جائلات الصدر ومكبوتات المشاعر.
12	تُقْرَعُ	الضرب والطرق وما فيهما من شدة وقوة
15	لا تَسْمَعُ	إعلام الآخَر بعدم السمع لشيء ما.
32	حِسّاً قَرْع يُقْرَعُ	إشارة لصوت ما. لفظ مكرر ومعناه الضرب والطرق والتكرار فيه تأكيد وتنبيه لاستمرار العملية.
33	وَهَمَاهِماً	الصوت الذي لا يُفهم[1].
42	يَسْمَعُ	إعلام الآخَر بتحقق السمع لشيء ما.

[1] القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق: محمد البجاوي، ص542.

ثانيًا: بائية محمد بن كعب الغنوي

رقم البيت:	الكلمة الدّالة على صوت ما أو ما يشابهها أو يدل على كلام:	دلالتها:
1	تَقُولُ	إبانة شيء ما وإظهاره.
2	القَوْلُ	لفظ مكرر ومعناه إبانة شيء ما وإظهاره.
3	تَقولُ	لفظ مكرر ومعناه إبانة شيء ما وإظهاره.
4	فَقُلْتُ الصُّمِّ	لفظ مكرر ومعناه إبانة شيء ما وإظهاره. لفظ دالّ على عدم تحقق السمع إطلاقًا.
21	دَعَا النِّداءِ	لفظ يدل على طلب استجابة المدعوّ. لفظ يدل على طلب استجابة المنادَى.
22	فَقُلْتُ ادْعُ وارْفَعِ الصّوْتَ	لفظ مكرر ومعناه إبانة شيء ما وإظهاره. لفظ يدل على أمر بطلب استجابة المدعوّ للداعي. إظهار الصوت أكثر لتأكيد سماعه.
28	فلم ينطِقوا	إخفاء الصوت ويدلّ على العجز.
30	يدعو فيجيبه	لفظ يدل على طلب استجابة المدعوّ. لفظ يدل على استجابة المدعوّ لمَنْ دعاهُ.
30	يدعوه فيجيب	لفظ يدل على طلب استجابة المدعوّ. لفظ يدل على استجابة المدعوّ لمَنْ دعاهُ.
48	القائلين	يدلّ على صوت لمجموعة من الناس.
50	وحدَّثتماني	يدلّ على صوت لاثنين يتبادلان الحديث معه.
54	وقيل	صوت يشيرُ إلى فاعل مجهول.

ثالثًا: رائية أعشى باهلة

رقم البيت:	الكلمة الدّالة على صوت ما أو ما يشابهها أو يدل على كلام:	دلالتها:
1	لسان	لفظ يدلّ على أداة النطق والكلام.
4	الأنباء الخبر	لفظ دالّ على أمور متناقلة صوتيًا. يدلّ على ما تمّ تناقله بين الناس.
7	تندبه	لفظ دالّ على الحزن مع الأصوات المصاحبة له.
8	تنعى	لفظ دالّ على الحزن مع الأصوات المصاحبة له.

رابعًا: عينية علقمة ذو جدن الحميري

رقم البيت:	الكلمة الدّالة على صوت ما أو ما يشابهها أو يدل على كلام:	دلالتها:
10	فسل سمع	يدلّ على الأمر بالسؤال. دالٌّ على وصول الصوت إلى المستقبِل.
11	يخبرك	دالٌّ على إعطاء معلومة من شخص لآخَر.

خامسًا: دالية أبي زبيد الطائي

رقم البيت:	الكلمة الدّالة على صوت ما أو ما يشابهها أو يدل على كلام:	دلالتها:
8	يدعو بالويل	صوتٌ دالٌّ على التسخّط والغضب.
9	يستغيث	صوتٌ دالٌّ على التوسّل والاستعانة.
13	فدعا دعوة	لفظ يدل على طلب استجابة المدعوّ. صوتٌ دالٌّ على الطلب والحاجة لشيء.
16	يشتكيها	صوتٌ دالٌّ على التسخّط والغضب.
50	القريض غناءً	الشعر دالّ على إخراج مكبوتات الصدر. دالّ على إخراج مكبوتات الصدر.

سادسًا: عينية متمم بن نويرة اليربوعي

رقم البيت:	الكلمة الدّالة على صوت ما أو ما يشابهها أو يدل على كلام:	دلالتها:
19	أدْعُ تُجيبَ تسمعا	يدلّ على الطلب والمسألة. دالّ على استجابة المدعوّ لمَنْ دعاهُ. يدلّ على تلقّي المستقبِلانِ لصوت ما (رسالة ما).
20	أقولُ	يدلّ على إصدار الصوت وإخراج الكلام.
30	تقول	يدلّ على إصدار الصوت وإخراج الكلام.
31	فقلت سألتني	يدلّ على إصدار الصوت وإخراج الكلام. يدلّ على الاستفسار والاستنطاق.
34	تسمعني	يدلّ على تلقّي المستقبِلة لصوت ما (رسالة ما).
37	بشجوه	دال على الهمّ والحزن[1] وما يلحقه من أصوات.

[1]ابن منظور، **لسان العرب**، ج 5، مادة (ش ج ا)، ص 39.

سادساً: يائية: مالك بن الريب التميمي

رقم البيت:	الكلمة الدّالة على صوت ما أو ما يشابهها أو يدل على كلام:	دلالتها:
5	دعاني	يدلّ على الطلب والمسألة.
6	أجبت	دالّ على استجابة المدعوّ لمَنْ دعاهُ.
9	يخبّرن	دالٌّ على إعطاء معلومة من شخص لآخَر.
10	ناصحٌ	دالٌّ على إعطاء نصيحة من شخص لآخَر.
11	يدعو	لفظ يدل على طلب استجابة المدعوّ.
17	أقول	لفظ مكرر ومعناه إبانة شيء ما وإظهاره.
24	دعانيا	يدلّ على الطلب والمسألة.
29	فأسمعا	يدلّ على تلقّي المستقبِل لصوت ما (رسالة ما).
33	يقولون	لفظ مكرر ومعناه إبانة شيء ما وإظهاره.

الخاتمة

استقت هذه الدراسة أهميتها من خلال البحث عن القيمة الوظيفية في العنصر الإيقاعي ووظيفة الصوت في الشعر، وكانت قائمة على الاجتهاد في البحث عن صوتيات وإيقاعات خاصة بالنوع الرثائي، سواء أكان فيما يتصل باختيارات الشاعر ضمن الخيارات التي أتاحها الإيقاع الخارجي، أم على مستوى الإيقاع الداخلي والموسيقى المتأتية من الاختيارات الصوتية.

كما أظهرت هذه الدراسة دلالات البنية الصوتية وعلاقة الصوت بالدلالة والمعنى، وأشارت إلى إمكانية اختصاص الأصوات بِطاقات دلالية معينة، وذلك من خلال التركيز على آثار الأصوات الدلالية في صفات الحروف ومخارجها على وجه الخصوص.

والصوت من أعظم أدوات التواصل، ويمكن من خلاله التوصّل إلى دلالة ما، ولو بالتنغيم، فارتفاع الصوت وانخفاضه، وشدّته ورخاؤه عند الكلام يدلّ على حالة المتكلّم ثمّ يلمّح عن مدلولات كلامه، هذا في الكلام الطبيعي، ويكون هذا أولى عند التعمقِ في تحليل البيت الشعري العمودي، ليؤدّي ذلك إلى الوصول لأقرب تفسير صحيح للأبيات المنشودة وما أراده الشاعر فيها من تسرية عن النفس في شعر المراثي أو تذكّر الميت فيها أو ذكر مناقبه ونفي مثالبه.

بنيت الرسالة على نظريات ثم تمّ تطبيق ما تيسّر منها على القصائد للتوصّل إلى ما وصلنا إليه من ظواهر ونتاجات كان هدفها توضيح العلاقة بين الصوت والدلالة في الشعر، وتحديدًا في باب الرثاء، لتكون المراثي السبع في جمهرة أشعار العرب نموذجًا لذلك.

لقد تبيّن من خلال البحث أنّ للإيقاع الخارجي الحظّ الأوفر من اقترانه بالدلالة وذلك من خلال أثر الحرف أو الصوت داخل الروي خصوصًا من صفات تتلاءمُ والمعاني التي قصدها الشاعر في مرثيته، إذ لوحظ تفاعل الرويّ في البيت الشعري مع كل دفقة حسيّة فيه وعبّرْتُ عنه من خلال الصفة المتمثّلة فيه أو ساهمت في سهولة التسرية عن الشاعر وذلك بجريان النفس عند حرف همس أو انحباسه عند حرف انفجاري وهكذا.

لاحظت افتقار أثر المقاطع العروضية في الانسجام مع الدلالة وذلك لقلتِ الظواهر المميزة والملحوظة التي يمكن لها أن تثري ما نرومه من البحث.

لذلك أوصي بمتابعة الدراسة وإثرائها في هذا الجانب خلال بحث صوتي دقيق يدرس علاقة المقاطع العروضية ببعضها ويربط بينها في جوانب مشتركة ثم يميّز المختلفة منها ويبحث في آثارها الدلالية في القصيدة.

كما أوصي بإجراء بحوث إيقاعية مخبرية لدراسة تردّد الأصوات والحروف وقياس قوتها وضعفها، ثم بيان قيمة ما يتمّ التوصّل إليه من النتائج في هذه الدراسات بالدلالة مع التمثيل على ذلك ما أمكن من التجارب الصوتية التي تم إجراؤها.

وأوصي كذلك بالبحث عن علاقة الصوت بالدلالة في الشعر ضمن أغراض شعرية أخرى غير الرثاء بحيث يمكن التوصل لنتائج مفادها خصوصية بعض الأصوات والحروف لخدمة دلالات أو أغراض شعرية محدّدة لتكون قاعدة عامة يمكن بناء تحليل القصائد عليها صوتيًا، والإفادة منها بأمور مساعدة لفهم ودراسة القصائد العربية.

علاوة على ذلك فإني أهيب بأهل الفقه المقارن أن يقوموا بدراسة الأصوات في لغة أعجمية أو أكثر، والبحث فيما إذا كانت تلك الحروف غير العربية خادمة للمعنى في القصيدة غير العربية أو ذات صلة به، ومعرفة مقدار الارتباط بينهما ثم مقارنة جملة ما تم التوصّل إليه مع مجموع البحوث المتعلّقة بدراسة الصوت والدلالة.

وأرجو أن أكون قد وُفِّقْتُ في رسالتي وأن تكون ذات فائدة لباحثين آخرين في مجالات كثيرة.
والحمد لله رب العالمين

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة البصري (ت: 215 هـ)، **كتاب القوافي**، تحقيق الدكتور عزة حسن، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، 1930 هـ - 1970 م.
2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة البصري (ت: 215هـ)، **معاني القرآن**، قدم له وعلق عليه ووضع هوامشه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت.
3) استيتيه، سمير شريف، **الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية**، كلية الآداب، جامعة اليرموك، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ط1.
4) الأصفهاني، أبو فرج (ت: 356 هـ)، **الأغاني**، باب ذكر أبي ذؤيب وخبره ونسبه، عرض ونقد القسم العلمي لمؤسسة الدرر السنية، دار الكتب العلمية بيروت، 1412هـ، ط2.
5) الألباني، محمد ناصر الدين، **صحيح سنن ابن ماجه**، مكتبة التربية العربي لدول الخليج، الرياض، 1407هـ، ط1.
6) الأندلسي، عبد الملك بن حبيب السلمي (ت:238هـ)، **تفسير غريب الموطأ**، حققه وقدم له الدكتور عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة العبيكان، مكة المكرمة-جامعة أم القرى، 1421هـ/2001م، ط1.
7) أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1975م، ط5.
8) أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965م، ط2.
9) البخاري، محمد بن إسماعيل (ت:256هـ)، **الجامع المسند الصحيح المختصر من أُمور رسول الله صلى الله عليه وسلّم وسننه وأيامه**، الشهير بِاسم صحيح البخاري، في ثمانية أجزاء مشكولة، مطبعة بولاق، القاهرة، 1296هـ.
10) برجشتراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، محاضرات ألقاها في الجامعة المصرية سنة 1929م، أخرجه وصحّحه وعلق عليه رمضان عبد التواب أستاذ العلوم اللغوية ووكيل كلية الآداب جامعة عين شمس، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1414هـ - 1994م، ط2.
11) البشير، سراته، **الشعر الجاهلي وتجاذُبات البساطة والفخامة**، دار الكتب العلمية، بيروت.
12) البغدادي (ت: 245هـ)، أبو جعفر محمد بن حبيب، **أسماء المغتالين من الأشراف في الجاهلية والإسلام** وعليه كُنى الشعراء ومن غلبت كنيته على اسمه، تحقيق: سيد كسروي حسن، منشورات محمد علي بيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
13) البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت: 1093هـ)، **خِزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب**، قدم له

ووضع هوامشه ومفاهيمه الدكتور محمد نبيل طريفي، إشراف الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت.

14) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1418هـ- 1998م، ط7.

15) ابن جني (322هـ -390هـ)، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، الأستاذ بكلية اللغة العربية.

16) جواد، محمد النوري، **علم أصوات العربية**، جامعة القدس المفتوحة، عمان – الأردن، 2007م.

17) حاجي خليفة، مصطفى بن عبد الله كاتب، **كشف الظنون** (عن أسامي الكتب والفنون)، وهو مرجع ضم الكتب العربية والفارسية والتركية)، عُنِي بتصحيحه وطبعه محمد شرف الدين يالتقايا ورفعت بيلكة الكلسي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

18) حسان عمر، تمام، **اللغة العربية معناها ومبناها**، عالم الكتاب، القاهرة، ط5.

19) خضر، سيد، **التكرار الإيقاعي في اللغة العربية**، دار الهدى للكتاب، 1418هـ - 1998م، كفر الشيخ، مصر، ط1.

20) الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت276هـ)، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1982م.

21) ريفاتير، ميكائيل، **معايير تحليل الأسلوب**، ترجمة تقديم وتعليقات: د. حميد لحمداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، دراسات. سال، دار النجاح الجديدة – البيضاء، 1993م، ط1.

22) الزركلي، خير الدين (ت:1396هـ)، **الأعلام**، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1986م، ط7.

23) زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة.

24) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر(ت180هـ)، **الكتاب**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5.

25) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (ت 428 هـ)، **رسالة أسباب حدوث الحروف**، تحقيق: محمد حسّان الطيّان، يحيى مير علم، تقديم ومراجعة: الدكتور شاكر الفحّام والأستاذ أحمد راتب النفّاخ، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق.

26) شكري، أحمد خالد، ومشاركوه، **المنير في أحكام التجويد**، إعداد لجنة التلاوة جمعية المحافظة على القرآن الكريم، المطابع المركزية، عمان، الأردن، 1432هـ،2011م، ط 19.

27) الشهري، محمد علي، **المراثي في جمهرة أشعار العرب**، دراسة تحليلية فنية موازنة، بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، إشراف الدكتور محمد الزايدي، 1423 هـ، 2003م، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا العربية، المملكة العربية السعودية.

28) الصالح، صبحي، **دراسات في فقه اللغة**، دار العلم للملايين، لبنان، 1479 هـ، 1960م، ط1.

29) الضّبيّ، المُفضّل بن محمد بن يعلى بن سالم (ت: 178هـ)، **المُفضّليات**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، ديوان العرب مجموعات من عيون الشعر1، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6.

30) الطبري، أبو جعفر ابن جرير(ت:310هـ)، **جامع البيان في تفسير القرآن**، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية، 1328هـ، ط1.

31) الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، منشورات الجامعة التونسية،1981م.

32) عباس، مشتاق معن، **التوظيف البلاغي لعلم الأصوات**، قراءة في وظيفة التداخل بين الحقول المعرفية، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، العدد 15، 2003م.

33) عبد الحميد، محمد محيي الدين، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل، دار الطلائع، القاهرة، 2004 م.

34) عبدو، محمد فلفل، **في التشكيل اللغوي للشعر**، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013م.

35) العلايلي، عبد الله (ت: 1417هـ) **المعري ذلك المجهول**، رحلة في فكره وعالمه النفسي، دار الجديد، لبنان، 1995م، ط3.

36) علوية، نعيم، **نحو الصوت ونحو المعنى**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992م،ط1.

37) عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م.

38) عمر، تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**،عالم الكتاب، 142هـ – 2006م، ط5.

39) فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربي**، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، السنة الأولى، قسم اللغة العربية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، مطبعة الروضة، دمشق، 1416هـ، 1996 م.

40) فام، بتول مشكين وحيدري، مريم، **تطور الدلالة الصوتية في العربية**، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العدد 17، السنة التاسعة، طهران، 2015 م.

41) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد (ت:175هـ)، **العين**، سلسلة المعاجم والفهارس، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي.
42) القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم(ت:356هـ)، **الأمالي**، طبع على نفقة ملتزمه إسماعيل بن يوسف دياب، مطبعة الكتب المصرية بالقاهرة، 1344 هـ، 1926 م، ط2.
43) قدامة بن جعفر، أبو الفرج(ت:948م)، **نقد الشعر**، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان.
44) القرشي، أبو زيد (ت:170هـ)،، **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق وتخريج أحمد خليل الشال، 1435هـ –2014م، مُهدى هذا الكتاب إلى أبي فهر محمود محمد شاكر، ط1.
45) القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق (ت:456هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، 1401 هـ – 1981 م، دار الجيل، الجزائر، ط5.
46) ابن ماجه، **سنن ابن ماجه**، الحافظ أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني (ت: 275هـ)، حقق نصوصه ورقّم كتابه وأبوابه وأحاديثه وعلّق عليه: محمد فؤاد عبد الباقي، مطبعة دار إحياء الكتب العربية، مصر.
47) المخزومي، مهدي، **مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو**، شركة مكتبة برسائل الباب الحلبي وأولاده بمصر، 1377هـ – 1958م، ط2.
48) مسلم، أبو الحسين النيسابوري (ت:261هـ)، **صحيح مسلم**، المطبعة العامرة في دار الخلافة العلية، 1330هـ، ط1.
49) ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم (ت: 711هـ)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط 3.
50) ملحو، عادل، **الصوت والدلالة في شعر الصعاليك تائية الشنفرى أنموذجًا**، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علم اللغة، جامعة الحاج لخضر . باتنة، الجزائر، 2006، 2007 م.
51) النويري، شهاب الدين (ت:733هـ)، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، مطبعة دار الكتب المصرية، 1319هـ، 1949م، القاهرة.
52) الهلالي، هادي عطية مطر، **نشأة دراسة حروف المعاني**، الموسوعة الصغيرة، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، العراق.
53) ياكوبسون، رومان، **محاضرات في الصوت والمعنى**، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1994م، ط1.

54) يعقوب، إميل بديع، **المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971م.

55) يوسف، حسني عبد الجليل، **موسيقى الشعر العربي**، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1989م.

Abstract

Phonetics & Semantics In The Elegiac Poetry

(Selection: Jamhurat Ashaar Alarab, Model)

Prepared By:

Omar Haidar Al-Madani

Under The Supervision Of:

Prof. Mohammed Obaid Allah

This study examines the poems chosen by Abu Zaid Al-Qurashi in the book "Jamhart Asha`ar Alarab" from the descriptive aspect of the vocal and rhythmic structure. The seven poems chosen by Al-Qurashi in his book are among the most prominent lamentations in ancient Arabic poetry, and they could be a representative sample of this prominent poetic purpose of the Arabs.

The purpose of my study is to describe the rhythmic and non-rhythmic sound structure of the selected poems and analyze them according to the requirements of phonetics and rhythm. The study will also examine the relationship between the phonetic and semantic levels of the seven poems. This test requires that these poems be thoroughly analyzed phonetically and that the value of the sound or rhythm of each poem be assessed to determine whether it functions semantically.

The study has proven that there is a correlation between the rhythmic and non-rhythmic aspects on one side and the semantic aspect on the other side within a line of verse or the poem itself via repetition of certain sounds or morphemes and via other factors. The effect of prosodic patterns (rhythm and rhyme scheme) are explained and narrated in the meaning of the one verse to include the whole poem. With a careful selection of model lines of verse or poems, the researcher's job is to illustrate the

aforementioned correlation; hence the selection of the seven lamentations that are in our hands. Therefore, the researcher can explain the great importance of these phenomena in analyzing elegies in particular poems. These phenomena can also help the researcher with other poetic purposes in general.

Key words: sound, Semantics, elegy, rhythm, Jamhart Asha`ar Alarab .