الجمهوريـــة الـــــجزائرية الديـمقراطية الشعبـــية

وزارة التعليم العالي والبحث العلـمي

جـامعة قاصدي مرباح–ورقلـة–

كليــة الآدب و اللغات

قسم اللغة و الأدب عربي

الإيقاع و دلالاته في مرثية متمم بن نويرة

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي القديم

من إعداد الطالبين:

- عبد الرحمن بن شويحة
- خديجة قمولة

تحت إشراف أستاذ:

أ د . أحمد بقار

السنة الجامعية 2020/2019

الإهداء

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، ولاموفق إلا هو نهدي

هذا البحث إلى الوالدين الكريمين إلى كل الأهل والأصدقاء ،

إلى الأساتذة الذين كانوا لنا نعم السند في مسيرتنا البحثية إلى

كل من له شغف بالبحث والمعرفة

شكر و تقدير

نشكر المولى عز وجل على توفيقنا في إتمام هذا البحث العلمي

ونتقدم بالشكر الجزيل وأسمى عبارات التقدير إلى المشرف الأستاذ

الدكتور أحمد بقار على كل ماقدمه من جهد في سبيل إخراج البحث

على هذه الصورة وتحملنا طيلة المشوار البحثي كما نشكر كل

الأساتذة الذين وقفوا إلى جانبنا في هذا العمل

مقدّمة

مقدمة

يعتبر الإيقاع محرك الذات الشاعرة والفيصل بين الشعر وغيره من الأجناس الأدبية و لو توفر في بعضها بشكل آخر و لا تتوقف أهمية الإيقاع على الإطراب أو تحقيق الوظيفة الجمالية فحسب إنما يتعدى كل هذا ليساهم في تشكيل الدلالة ، فالإيقاع هو الذي ينظم الأصوات داخل القصيدة بشكل يجعل النص يحمل بعدا إيقاعيا دلاليا مختلفا عن النص النثري و بالحديث عن الإيقاع نتطرق إلى الحديث عن الشعر مركزين على غرض الرثاء و بصفة خاصة رثاء الأخ وقد اشتهر به شعراء كثيرون في أدبنا العربي القديم أمثال المهلهل بن ربيعة في رثاء أخيه والخنساء في رثاء أخيها ومتمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك ، هذا الأخير الذي بكى أخاه شعرا مخلفا مرثيات تحمل عاطفة الحزن الشديد إثر فقدان الأخ ومن هنا جاء عنوان بحثنا موسوما بـ : " **الإيقاع و دلالاته في مرثية متمم بن نويرة** "

وقد ولجنا غمار هذا البحث تدفعنا مجموعة من الأسباب الذاتية والموضوعية :

أ – الأسباب الذاتية :

- اهتمامنا بالشعر العربي القديم.
- الميل إلى الجانب الإيقاعي في الشعر.
- شغفنا الكبير بموضوع الرثاء .
- إنتاج دراسة تجمع بين الجانب الإيقاعي والدلالي .

ب – الأسباب الموضوعية :

- نقص الدراسات في موضوع الإيقاع و الدلالة .
- ندرة الدراسات في مرثية متمم بن نويرة .

وقد تضمن البحث مجموعة من الإشكالات ، حيث جاء **الإشكال الرئيس :**

- كيف ساهم الإيقاع في تشكيل الدلالة في مرثية متمم بن نويرة ؟

و قد نتج عن هذا الإشكال مجموعة من **الإشكالات الثانوية** :

- كيف ساهم الإيقاع الخارجي في تشكيل الدلالة في مرثية متمم بن نويرة ؟
- كيف ساهم الإيقاع الداخلي في إنتاج الدلالة في مرثية متمم بن نويرة ؟
- كيف ساهمت البنية الصرفية في تشكيل الدلالة في مرثية متمم بن نويرة ؟

أما بالنسبة للمنهج المتبع في هذه الدراسة بغية الإجابة عن الإشكالات المطروحة فقد ارتأينا اختيار **المنهج الأسلوبي** مستعينين بآليتي الإحصاء والتحليل معتمدين في ذلك على الخطة التالية : التي تضمنت مقدمة و فصلين أحدهما نظري و الثاني تطبيقي ثم خاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج جاء الفصل الأول معنونا بـ : " **الإيقاع والدلالة والصلة بينهما** " و قد تضمنت ثلاثة مباحث تطرقنا في المبحث الأول الموسوم بـ " مفهوم الإيقاع " إلى مفهوم الإيقاع والتفريق بين الوزن والإيقاع وعناصر الإيقاع أما المبحث الثاني الموسوم بـ " مفهوم الدلالة " فقد تطرقنا إلى مفهوم الدلالة و أنواعها .

و المبحث الثالث وسم بـ " صلة الإيقاع بالدلالة " و تطرقنا إلى صلة الإيقاع بالدلالة عند القدماء و عند المحدثين .

أما في الفصل الثاني الموسوم بـ " **الإيقاع و البنى الصرفية ودلالتهما في مرثية متمم بن نويرة** "فقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث أيضا كان المبحث الأول تحت عنوان " الإيقاع الخارجي (موسيقى

الإطار) في مرثية متمم بن نويرة " وتطرقنا فيها إلى دراسة الوزن والقافية وحروفها " الروي والوصل"

أما في المبحث الثاني فقد جاء تحت مسمى " الإيقاع الداخلي في مرثية متمم بن نويرة " و تناولنا فيه التكرار بأنواعه ؛ تكرار الأصوات و تكرار الألفاظ و تكرار الجمل .

أما المبحث الثالث فقد جاء تحت عنوان " البنى الصرفية في مرثية متمم بن نويرة " وتطرقنا فيه إلى دراسة الأفعال واسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة ثم ختمنا البحث بخاتمة جاء فيها عرض لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة و قد استعنا بمجموعة من المراجع نذكر أهمها :

- **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** لعبد الله طيب
- **الأصوات اللغوية** لأنيس إبراهيم
- **موسيقى الشعر** لأنيس إبراهيم
- **العروض وإيقاع الشعر العربي** لسيد البحراوي
- **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي** لمحمد العبد
- **موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية** لشكري عياد

و نذكر مجموعة من الدراسات السابقة:

- **الصوت والدلالة في شعر الصعاليك " تائية الشنفرى أنموذجا** " لعادل محلو

- **إيقاع التكرار و جمالياته في ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقدين** لنجلاء نجاحي

كأي بحث علمي واجهتنا بعض العوائق والصعوبات نذكر منها :

- نقص الدراسات العلمية الجامعية بين الإيقاع والدلالة
- الدراسات الموجودة حول قصيدة متمم بن نويرة شحيحة جدا رغم شهرتها في الوسط الأدبي

و في الأخير نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف الذي كان لنا نعم السند والمرشد و تحملنا طيلة فترة البحث موجها و ناصحا ، و نسأل الله له دوام الصحة والعافية

ورقلة في : 15 جويلية 2020

الفصل الأول

الإيقاع و الدلالة و الصلة بينهما

المبحث الأول: مفهوم الإيقاع

المبحث الثاني: مفهوم الدلالة

المبحث الثالث: صلة الإيقاع بالدلالة

- **المبحث الأول : مفهوم الإيقاع**

1-مفهوم الإيقاع :

يتعلق الإيقاع بكل الفنون و الظواهر الكونية « يمكن القول أنه بمعناه العام كتنظيم للعناصر يمكن أن يكون خاصة جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة ، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذي يؤدي – عبره – وظائفه »[1] ، فتعاقب الليل و النهار يكون بشكل منتظم و دوران الشمس منتظم أيضا و حركة المد و الجزر تخضع لنظام معين هذا بالنسبة لمظاهر الطبيعة ، أما بالنسبة للفنون فنجد الإيقاع بارزا في فن الموسيقى أكثر منه في الفنون الأخرى لكنه لا يقتصر على الموسيقى فحسب إذ نجده في الشعر «.. الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر و ليس مفروضا عليه من الخارج ، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها و توصيلها ، ومن هذه الوسائل الإيقاع و المجاز [2]» .

الإيقاع جوهر الشعر حيث لا يمكن أن ينفصل عنه باعتباره أحد الأدوات المهمة في تجسيد التجربة الشعرية وباعث الروح في ألفاظ القصيدة و تراكيبها ، و «الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة ، و إن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو

[1] سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993. ص 109

[2] المرجع نفسه :ص 109

أساس إيقاعه [1]» ، و الإيقاع هو عملية تنظيم الأصوات اللغوية لذلك نجده يتجلى في الشعر أكثر منه في باقي الأجناس الأدبية «فكل بيت متساو مع الآخر في كمية الأصوات المرتبة ترتيبا خاصا في تتابع المقاطع أو الحركات و السكنات [2]» تعتمد القصيدة العمودية على تساوي في كمية الاصوات بين الأبيات ، و تكون مرتبة ترتيبا خاصا من حيث تتابع مقاطعها التي تحتوي على حركات و سكنات ، حيث يرى سيد البحراوي أن « الإيقاع ليس إشارة بسيطة بل هو نظام إشاري مركب و معقد مكون من العديد من الإشارات بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته [3]» ، و لا يجب أن ننظر إلى الإيقاع على أنه مجرد إشارات سطحية و بسيطة بل يجب أن نعي طبيعة هذا النظام الإشاري المعقد و ذلك من خلال عناصره ، إن «... الإيقاع ليس شيئا مما سجله الكيموجراف ؛ أي أنه ليس شيئا فيزيائيا ، ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها و إن نسبناه إليها [4]» . يعتبر الإيقاع خارجا عن طبيعة الأصوات و إن نحن ادعينا أنه شيء في طبيعتها فهو ليس عنصرا فيزيائيا و « إنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك لا صوت الكلمات فقط بل ما فيها من معنى و شعور [5]» ، و هذا يعكس شدة ارتباط الإيقاع بالتجربة الشعرية و قدرته على استيعابها و التعبير عنها وما يمكن أن يضيفه الإيقاع من معان لبنية القصيدة .

---

[1] سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية:ص 112

[2] محمد حماسة عبد اللطيف : البناء العروضي للقصيدة العربية . دار الشروق القاهرة ط1 1999 . ص 16 – 17

[3] سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي . ص 136

[4] شكري عياد : موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية . دار المعرفة القاهرة ط2 1978 . ص 136

[5] المرجع نفسه: ص 156 – 157 . نقلا عن practicalgritismK p217

أما من ناحية انتماء الإيقاع للشكل «في حين يكون الإيقاع أقل انتماء للشكل فهو يعني التأرجح غير المنتظم في الشعر و تدفقه و تموجاته حين يتبع انثناءات صوت المتكلم [1]» ، إن هذا التأرجح غير المنتظم في الإيقاع ناتج عن أحوال النفس المتقلبة فهو صدى لها ، فالإيقاع يواكب التجربة النفسية للمبدع التي تظهر جلية من خلال انثنئات صوته .

أما بالحديث عن جذور الإيقاع «يعد الإيقاع واحدا من أكثر الميزات الشعرية البدائية و يمكن أن يكون مسألة بسيطة من التعثر والميلان أو يمكن أن يصلنا من مستوى نفسي أعمق من ذلك بكثير مثل نمط الحركة والتدافع اللذين ورثناهما منذ سنواتنا الأولى التي لديها جذور جسدية و نفسية عتيدة ، و التي تكون مطبوعة في طيات الذات و قوامها [2]» يعتبر عنصر الإيقاع سمة بارزة فالشعر و يمكن أن يكون مجرد مسألة بسيطة يمكن أن نستشفها من خلال تعثر و الميلان أو يمكن أن يصلنا من مستوى نفسي عميق من خلال نمط الحركة و التدافع الموروثة منذ الصغر و المطبوعة في طيات الذات ، « فالإيقاع انتظام موسيقي جميل ووحدة صوتية تؤلف نسيجا مبتدعا ، يهبه الشاعر المفن ، ليبعث فينا تجاوبا متماوجا ، هو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته في صيغة فذة تضعك أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس [3]»

يتسم الإيقاع بالانتظام و الجمالية فهو نسيج مبتدع يمنحه الشاعر الفنان ليؤثر في المتلقي ، فهو صدى للذات الشاعرة ، « وهو حركة شعرية تمتد بامتداد الخيال و العاطفة فتعلو و تنخفض

[1] تيري إيغلتون : كيف نقرأ القصيدة . دار التكوين سوريا ط1 2018 . ص 236

[2] المرجع نفسه : ص 237

[3] عبد الرحمان الوجي : الإيقاع في الشعر العربي . دار الحصاد دمشق ط1 1989 . ص 79

وتعنف و تلين و تشتد و ترق .. »[1] ، الإيقاع هو باعث الروح في الشعر و هو همزة الوصل بين الشاعر و تجربته و بين هذه الأخيرة و المتلقي الذواق .

الإيقاع ليس عنصرا بسيطا في التشكيل الشعري «إن الإيقاع هو النقطة التي تلتقي عندها المتناقضات ، و يتحد عندها الشكل و المضمون ويصبح اللامحدود عندها محدودا دون أن يفقد لا محدوديته ، فالسكون الظاهري قد يكتسب من خلال طريقة تأليفه و اتساقه شاعرية تضفي عليه حركة داخل ذلك السكون يكون جوهر الجمال الحقيقي»[2] ، ففي الجانب الإيقاعي يتحد الشكل مع المضمون و يصبح اللامحدود فيه محدودا دون أن يفقد لا محدوديته فالسكون الظاهري قد يحمل في طياته الحركة ؛ لأن «الإيقاع لا يتولد عن الصوت الواحد أو العنصر الشكلي المفرد بل يتولد عن نسيج متآلف من العناصر الأخرى [3]»

كما أسلفنا سابقا بأن الإيقاع نظام إشاري مركب و معقد فهو يتكون من مجموعة من الأجزاء التي تتلاحم فيما بينها تلاحما يخضع لتنظيم معين يعطي في النهاية الشكل المثالي للعمل الأدبي ، حيث يلعب الإيقاع دورا مميزا في الكتابة الشعرية كونه منظم الأصوات التي تعتبر المادة الأولية في عملية الكتابة ، « كما أن سرعة الإيقاع تتغير هي الأخرى ، إذا ما تغيرت من شدة و

[1] عبد الرحمان الوجي : الإيقاع في الشعر العربي:ص 79

[2] ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي . دار القلم العربي حلب ط1 1997 . ص 20 .نقلا عن شكري عياد بين الفلسفة و النقد. ص 64

[3] المرجع نفسه : ص 191 – 192

نوع الانطباع الذي يولده اللحن »[1] تتغير سرعة الإيقاع بتغير شدته و نوع الانطباع المتولد من اللحن ، و على أساس الخصائص الصوتية للشعر جاء تعريف رجاء عيد للإيقاع فهو : « ليس عنصرا محددا و إنما هو مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل من الوزن و القافية الخارجية ، و التقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة و المتحركة ، إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أورقة أو ارتفاع أو انخفاض ، أو من مدات طويلة أو قصيرة ، و جميع ذلك يتم تناسقه، و يكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبني عليه القصيدة [2]» .

يشمل الإيقاع الجانب الموسيقى بنوعية الموسيقى الخارجية متمثلة في الوزن و القافية والموسيقى الداخلية متمثلة في الأصوات و ما يميز هذه الأصوات من حدة ورقة و ارتفاع وانخفاض و إطالة المد و قصره دون أن نغفل العامل الزمني ، و « قد سبق أن رأينا أن النظام و التغير و التساوي و التوازي و التلازم و التكرار هي القوانين التي تتمثل في الايقاع ، و هي جميعها تعمل في وقت واحد [3]» ، و يشتمل الإيقاع على التغير و التساوي و التوازي و التلازم والتكرار فهذه القوانين التي تحكمه و يكون عملها في نفس الوقت ، «و قد رأينا كيف أن القول بضرورة العلاقات في العمل الفني يقتضي وجود أجزاء عدة أو مفردات كثيرة ، و أن الجزء وحده

[1] ثائر العذاري : التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج . رند دمشق ط1 2010 . ص 16

[2] ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي. ص 41 . نقلا عن رجاء عيد. التجديد الموسيقى في الشعر العربي . ص 15

[3] عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي . دار الفكر العربي القاهرة 1992 . ص 187

أو المفردة وحدها تكتسب جمالها من علاقتها بما قبلها و ما بعدها [1]» ، إن الاتساق والانسجام و الترابط بين المفردات الذي يحدد القيمة الجمالية للعمل الأدبي فلا نضع المفردة جنب المفردة إلا إذا كان هناك ما يجعلها متسقة معها ، و بالحديث عن نسج الشعر فإن «صياغة الشعر العربي منذ القديم كانت في كلام ذي توقيع موسيقي ووحدة من النظم تشد من أزر المعنى »[2]

يساهم الإيقاع في خدمة المعنى و ذلك ؛ لأنه يرتب الأصوات المشكلة للقصيدة ، «أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي فمثلا " فاعلاتن" في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت »[3] يتمثل الإيقاع في الشعر عن طريق تفعيلة البحر التي تمثل وحدة النغمة في البيت . وقد عرف محمد غنيمي هلال الإيقاع بأنه : « وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت أي توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة ، و قد يتوافر الإيقاع في النثر مثلا فيما سماه قدامة " الترصيع" [4]» ، و لقد ركز غنيمي هلال في تعريفه للإيقاع على خاصيتين مهمتين فيه و هما الانتظام والتكرار ولم ينف وجود الإيقاع في النثر إلا أنه أقل منه في الشعر ، «و كان الذي يراعى في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع و الوزن بعامة ، بحيث تتساوي الأبيات في حظها من عدد الحركات و السكنات المتوالية ، و في نظام هذه الحركات و السكنات في تواليها ، و تتضمن هذه المساواة وحدة عامة

[1] عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي: ص 104

[2] محمود فاخوري : موسيقى الشعر العربي . مطبعة الروضة دمشق 1996 . ص 164

[3] المرجع نفسه : ص 165

[4] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . دار نهضة مصر . ص 435

للنغم ، و تشابها بين الأبيات و أجزائها تشابها ينتج عنه تناسب تام ، وتكرار للنغم ، تألفه الأذن لتسر به النفس [1]» إن تساوي الأبيات في الحركات و السكنات و نظام تواليها هو الذي يحقق النغم و التناسب التام ، و ما يميز الشعر و يجعله أكثر قبولا لدى النفس هو تكرار النغم الذي تستلذ به الآذان أثناء سماعه.

2-بين الوزن و الإيقاع :

يظهر من الوهلة الأولى أن الوزن هو الإيقاع و هذا ما يعتقده الكثير منا لكن حقيقة الأمر غير ذلك يقول غنيمي هلال : «و ينبغي أن نفرق هنا بين أمرين يكثر الخلط بينهما : أولهما الايقاع : ... و ثانيهما الوزن [2]» ، يظهر هنا موقف غنيمي هلال في فصل الإيقاع عن الوزن وضرورة عدم الخلط بينهما .

و يقول شكري عياد : «لا أظن أن ثمة خلافا على أن الشعر نشأ مرتبطا بالغناء و من ثم فإنهما يصدران عن نبع واحد و هو الشعور بالوزن أو الإيقاع ، وسنستعمل هذين الاصطلاحين – مؤقتا – على أنها مترادفان – لنعود إليهما – في مرحلة تالية من هذا الفصل محاولين أن نميز بينهما[3]» إن ارتباط الشعر بالغناء يجعلنا نقر دون شك أن نبعهما واحد و هو شعور بالوزن أو الإيقاع ، وقد حاول شكري عياد الفصل بينهما رغم أنه في بداية دراسته استعملهما على أنهما مترادفان

[1] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث: ص 436

[2] المرجع نفسه : ص 435 – 436

[3] شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص 57

و يرى أيضا « فإن تعريف الوزن يتضمن الإيقاع أيضا و الاصطلاحان لا يفهم أحدهما بدون الآخر ، و لاشك أننا نستطيع أن نجرد معنى الكم الوزن ، وأن نجرد معنى النبر الإيقاع لنفهم هذه الظاهرة الواحدة التي نؤثر نحن أن نسميها بالإيقاع محتفظين بكلمة الوزن لمعنى آخر »[1] فالوزن يرتبط بالكم أي عدد التفعيلات أما الإيقاع فيرتبط بالنبر ، و نجد سيد البحراوي في كتابه العروض و إيقاع الشعر العربي يفصل بين الإيقاع و الوزن «حرصنا منذ بداية هذا الكتاب على أن نميز بين العروض وإيقاع الشعر العربي و أوضحنا ان العروض العربي ليس إلا نظرية في إيقاع الشعر العربي [2]»؛ أي أن الوزن ما هو إلا جزء من الإيقاع فالإيقاع أشمل من الوزن ذلك أن الوزن مرتبط بالشعر أما الإيقاع فإنه مرتبط بكل مظاهر الحياة .

أما أنيس إبراهيم فيقول : «كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرا جديدا يميزه من النثر إلا ما يشمل عليه من الأوزان و القوافي .. [3]» إن الفاصل الحقيقي بين الشعر و النثر هو ما يتميز به الشعر من إيقاع يتجلى في الأوزان و القوافي ، «فالشعر العربي فيما عدا بعض الحالات في الأبحر السابقة يتكون من المقطع القصير و المقطع المتوسط ، و لتوالي المقاطع في الأبحر المختلفة نظام خاص لا بد أن يخضع له الوزن ليتحقق ما نسميه موسيقى

[1] شكري عياد : موسيقى الشعر العربي . ص 62

[2] سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي. ص 97

[3] أنيس ابراهيم : موسيقى الشعر . مكتبة الأنجلو المصرية ط2 1952 . ص 12

الشعر [1]» يتكون الشعر من مقاطع قصيرة و أخرى طويلة و لتواليها نظام خاص يخضع له الوزن لتحقيق الموسيقى الشعرية .

و يظهر هنا رأي أنيس إبراهيم في أن الوزن المكون من المقاطع ما هو إلا جزء من موسيقى الشعر " الإيقاع الشعري ".

و نجد نعيم اليافي يميز بين الوزن و الإيقاع في قوله «فالوزن هو النمط المحدد الصرف أو الهيكل السكوني الجاهز و المجرد ، أما الإيقاع فهو العنف المنظم ، أو حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الدفق و الثراء [2]»

فالوزن عبارة عن قالب جاهز ، أما الإيقاع فهو الحركة الحيوية التي تعطي للعبارات فاعليتها داخل النص و من هنا نخلص إلى الدور الكبير الذي يلعبه الإيقاع في منح النص روحا فوق روحه المستمدة من الوزن ، «إن أهل العروض يجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض و صناعة الإيقاع ، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم ، و صناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة [3]» ، الإيقاع يعتمد على النغم في تقسيمه للمدى الزمني أما الوزن فيعتمد على الحروف المسموعة في تقسيم المدى الزمني .

---

[1] أنيس ابراهيم : موسيقى الشعر :ص 147

[2] ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي . ص 44 . نقلا عن نعيم اليافي . ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن . ص90

[3] المرجع نفسه : ص 27 . نقلا عن أحمد بن فارس الصاحبي . في فقه اللغة . ص 23

3-عناصر الإيقاع :

قسم سيد البحراوي عناصر الايقاع إلى ثلاثة :

أولا المدى الزمني المقاطع :

أما بالنسبة للعنصر الأول «المدى الزمني هو المدة التي يستغرقها الصوت في النطق و لقياس هذه المدة لجأ علماء اللغة إلى تقسيم الحدث اللغوي إلى أجزاء سموها بالمقاطع و كل مقطع هو دفعة من الهواء الخارج من الرئتين و يتكون من أكثر من صوت و هي ثلاثة أنواع من المقاطع : المقطع القصير ، المقطع الطويل ، المقطع زائد الطول »[1] لقياس المدة التي يستغرقها الصوت في عملية النطق قسم الحدث اللغوي إلى مقاطع ، و كل مقطع دفعة هواء منبعثة من الرئتين و يتمون من عدة أصوات و أنواعه ثلاثة : المقطع القصير ، المقطع الطويل ، المقطع زائد الطول .

ثانيا النبر :

أما بالنسبة للعنصر الثاني «النبر هو ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين ، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا من غيره من المقاطع المحيطة و يحدد بعض الدراسين أربعة أنواع للنبر هي : الأولي و الثانوي و النبر من الدرجة الثالثة و الضعيف [2]» و هو علو الصوت و ينتج ذلك عن شدة ضغط الهواء الصادر عن الرئتين ، فيأتي

[1] ينظر سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي. ص 112 – 113

[2] ينظر سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي. ص 116

المقطع المنبور أكثر بروزا ووضوحا عن غيره من المقاطع الأخرى ، و النبر أربعة أنواع : الأولي و الثانوي و النبر من الدرجة الثالثة و الضعيف

ثالثا التنغيم و إيقاع النهاية :

أما بالنسبة للعنصر الثالث «لكل صوت لغوي درجته التي يحددها تردده و تلك تعطيه نغمته الخاصة صاعدة كانت أو هابطة و عن توالى نغمات الأصوات ينتج التنغيم في الجملة »[1] ينتج التنغيم في الجملة عن طريق توالي النغمات سواء كانت صاعدة أو هابطة

[1] ينظر سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي: ص 126

• المبحث الثاني : مفهوم الدلالة

1-مفهوم الدلالة :

من الجانب اللغوي للدلالة نجد « مصدر من الفعل "دل" و سجلت المعجمات لهذه المادة معان متعددة ، من بين هذه المعاني : الهداية و الإرشاد »[1] ، دل ، يدل ؛ أي أرشد ودللتك على المكان ؛ أي أرشدتك إليه هذا من الجانب اللغوي للمفردة ، أما من الجانب الاصطلاحي « المراد بالدلالة المعنى ، و يقابلها بهذا المفهوم المصطلح الغربي Meaning وهي فهم أمر من أمر أو فهم شيء بواسطة شيء ، فالشيء الأول هو المدلول و الثاني هو الدال »[2] فمثلا لفظة " البحر " هي دال أما المدلول هو التصور الذي في أذهاننا حول البحر أي هو " البحر بذاته و بكل مكوناته . « و الدلالة عند البلاغيين و النقاد هي مفهوم اللفظ أو المعنى الكامل المتضمن في العبارة و الذي ينبئ عنه منطوقها اللفظي»[3] ؛ أي أن الذي يكشف عن الدلالة هو اللفظ الذي وضع لأجلها فتكون الدلالة متضمنة فيه ، إذا وجب تتبع اللفظ للوصول إلى المعنى المتواري خلفه ، " و الرابط بين التعريفين اللغوي و الاصطلاحي هو الاهتداء إلى السبيل و معرفة الطريق و التوجيه و لا يكون ذلك إلى بإشارة أو علامة "[4] تعني الدلالة في جانبيها النظري و الإصطلاحي

---

[1] محمد محمد داود : الدلالة و الحركة دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة . دار غريب القاهرة 2002 . ص41

[2] صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية . المكتب العربي الحديث الإسكندرية . ص 25

[3] المرجع نفسه: ص26

[4] عادل محلو : الصوت و الدلالة في شعر الصعاليك (تائية الشنفرى أنموذجا). جامعة الحاج لخضر باتنة 2007/2006 . ص 15

الاهتداء إلى سبيل لمعرفة الطريق و التوجيه . و يقسم البلاغيون الدلالة إلى ثلاثة أقسام و هي كالآتي :

2- أنواع الدلالة:

1- **دلالة وضعية** :« ويسمونها بالدلالة اللغوية أو المطابقة وهي دلالة الألفاظ على معانيها الموضوعة بإزائها »[1] وهي وضع اللفظ لما أريد له من معنى ، أي تطابق اللفظ مع المعنى

2- **دلالة طبيعية** :« و هي حكايات أصوات المسموعات كحفيف الأشجار »[2] و هي محاكاة لأصوات الطبيعة كخرير المياه و هديل الحمام على أساس أن العلاقة بين الأسماء و مسمياتها علاقة ضرورية .

3- **دلالة عقلية** :« و هي الأصوات التي يدرك بها العقل حقيقة شيء من الأشياء كدلالة الصوت على حياة صاحبه »[3] فمثلا عند سماعنا لأنين أحدهم ندرك أنه يتألم و عند سماعنا نبضات القلب المتسارعة ندرك أن صاحبه خائف .

وقد صب البلاغيون اهتمامهم الكبير على الدلالة الوضعية نظرا لقيمتها الكبرى في الدرس البلاغي فقسموها إلى ثلاثة أقسام :

أ –**دلالة مطابقة** :« و هي دلالة اللفظ على كامل معناه »[4] أي وضع اللفظ لما أريد له من معنى.

---

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية . ص 42

[2] صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية. ص 42

[3] المرجع نفسه :ص 42

[4] المرجع نفسه : ص42

ب –**دلالة تضمينية** :« وهي دلالة اللفظ على جزء معناه الموضوع »[1] وهو أن يدل اللفظ على أقل من معناه الموضوع له

ج –**دلالة التزامية** :« و هي دلالة اللفظ على لازم معناه ، ثم فرعوا هذه الأقسام فروعا أخرى فتحدثوا عن الحقيقي و المجاز ، كما تحدثوا عن الكناية .. »[2] وهي ملازمة المعنى للفظ

« تقوم الاستعارة و المجاز المرسل بدور مهم فهما يعتبران وسيلتين لخلق معان جديدة من وجهة نظر توليد المعنى »[3] ذلك أن الاستعارة تقوم بتشخيص و تجسيد المعاني في صور حسية و المجاز المرسل يلعب دورا مهما في إنتاج المعاني من خلال العلاقات المتعددة بين المشبه و المشبه به في خروجه عن علاقة المشابهة التي نجدها في الاستعارة .

تطرقنا إلى أقسام الدلالة عند البلاغيين فيما سبق ، سنحاول الآن أن نتعرف على الدلالة عند المحدثين إذ قسموها إلى أربعة أنواع :

1- **الدلالة الصوتية** :« وهي التي تستمد من طبيعة بعض الأصوات و من مظاهرها النبر »[4] ذلك أن الأصوات لها دلالات وسط المفردة الواحدة ، ويمكن أن يؤثر صوت على آخر ، ومن ذلك قوله الله تعالى « ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزا »، أي تزعجهم وتقلقهم فهذا في معنى تهزهم هزا ، والهمزة أخت الهاء ، فتقارب اللفظتان لتقارب المعنيين

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية:ص42

[2] المرجع نفسه : ص 42

[3] صابر الحباشة : تحليل المعنى مقاربات علم الدلالة . دار الحامد عمان 2011 . ص 68

[4] ابراهيم أنيس : دلالة الألفاظ . مكتبة الأنجلو المصرية ط5 1984 . ص 46

وكأنهم خصوا هذه المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء »[1] إن قوة صوت الهمزة على صوت الهاء هو سبب اختياره لأداء هذا المعنى فيكون وقع لفظة "الأز" أقوى من "الهز" وأوقع في النفس و السياق يتطلب ذلك .

2- **الدلالة الصرفية** :« تستمد عن طريق الصيغ و بنيتها »[2] فلكل وزن صرفي وظيفة و دلالة يؤديها ، فمثلا اسم الفاعل يختلف عن اسم المفعول و يختلف عن صيغ المبالغة فالمعاني التي تؤديها هذه الصيغ المختلفة ليست سواء واسم المرة مثلا يختلف عن اسم الهيئة سواء في مبناه أو معناه.

3- **الدلالة النحوية** :« يحتم نظام الجملة العربية أو هندستها ترتيبا خاصا لو اختل أصبح من العسر أن يفهم المراد منها »[3] فمثلا في الجملة الفعلية يتقدم الفعل على الفاعل و في الجملة الاسمية يتقدم المبتدأ على الخبر ، وقد يتقدم الخبر لعدة مصوغات لهذا التقدم و هذا النظام يطلق عليه الدلالة النحوية .

4- **الدلالة المعجمية أو الاجتماعية** :« كل كلمة من كلمات اللغة لها دلالة معجمية أو اجتماعية ، تستقل عما يمكن أن توحيه أصوات هذه الكلمة و صيغتها من دلالات زائدة على تلك الدلالة الأساسية التي يطلق عليها الدلالة الاجتماعية »[4] فالمفردة تكتسي دلالتها من البيئة

[1] ابن جني : الخصائص . د ط د ت . ص 256

[2] ابراهيم أنيس : دلالة الألفاظ. ص 47

[3] المرجع نفسه :ص 48

[4] المرجع نفسه : ص48

الاجتماعية التي تتطور فيها فبالإضافة إلى الدلالة المعجمية نجد الدلالة الاجتماعية كل عنصر في النص الشعري يساهم بقدر ما في الخروج هذا النص في شكل جميل ، وكل هذه العناصر تخدم المعنى حيث « يلعب الصوت دورا مهما في إبداع المعنى في الشعر الجاهلي و قد استعان الشاعر الجاهلي بعدد من المؤثرات الصوتية في غرض معناه و الإيحاء به وتصويره »[1] للصوت دور كبير في الكشف عن الدلالات المضمرة داخل النص و يمكن ملاحظة ذلك من خلال صورتين أساسيتين :

1)المحاكاة الصوتية :« و محاكاة الأصوات للمعنى أو لأشياء غير لغوية إنما هي طاقة خالصة للغة و ماهي إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل »[2] إن محاكاة الصوت للمعنى تعكس قوة اللغة في التصوير قال الخليل : « كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا : صر ، و توهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا : صرصر »[3] يعتبر الصوت أداة تصويرية عبر المحاكاة ، فالأصوات تحاكي المعاني ، وإن لم تتحقق المحاكاة بشكل دقيق إلا أنها تقرب لنا المعاني في صور صوتية .

2) التقسيم و الموسيقى الداخلية :« نجد هذه الموسيقى الداخلية الحرة التي تمايز بين القصيدتين من بحر واحد ، بل تمايز بين أجزاء القصيدة الواحدة . ووسائل تحقيقها

أ – اختيار كلمات ذات بنية صوتية مرتبطة بالمعنى

[1] محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي . دار المعارف ط1 1988 . ص13

[2] ينظر المرجع نفسه : ص 14

[3] ابن جني :الخصائص . ص 259

ب – الميل إلى تكرار صوت أو أكثر لتصوير المعنى

ج – تقسيم بعض أجزاء البيت أو مصراعيه على نحو معين »[1]

إن الموسيقى الداخلية لا تقل أهمية عن الموسيقى الخارجية فتكرار مجموعة من الأصوات على غرار أصوات أخرى هو إيحاء لمعان معنية يريد الشاعر أن يوصلها معتمدا على الطاقة التعبيرية للصوت الذي يتكرر .

ومن أشكال التقسيم :

أ – **التشطير** : « وهو توازن مصراعي البيت و تعادل أقسامهما »[2] وهو توازن الصدر و العجز و تعادل أقسامهما .

ب – الترصيع :« وهو ما يكون في حشو البيت من سجع »[3] الترصيع مصطلح يتعلق بالشعر أما السجع يتعلق بالنثر .

ج – التصريع :« و تكثر هذه الوسيلة الإيقاعية في مطلع القصيدة »[4] وهو توافق شطري البيت في نفس الحرف ، و عادة ما يكون في مطالع القصائد .

5- **دلالة الكلمة** :« حاول الشاعر الجاهلي الخروج عن الاستخدام العرفي التقليدي في استخدام الكلمة و ذلك عبر اختيار أو إيثار كلمات عن طريق توظيف السياق أو تحميلها دلالات رمزية

[1] محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص 31 – 32

[2] المرجع نفسه . ص 34

[3] المرجع نفسه: ص 35

[7] المرجع نفسه: ص 40

، أو ابتكار كلمات عن طريق توظيف السياق أو تحملها دلالات رمزية ، أو ابتكار كلمات جديدة »[1] استعمل الشاعر الجاهلي الكلمة استعمالا فنيا و ذلك لتحقيق التأثير و الفاعلية التي لا يمكن تحقيقها عن طريق اللغة الإخبارية . و لتتبع دور الكلمة في إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، يجب معالجة الوسائل التالية :

1 – الدلالة الرمزية :« في الشعر الجاهلي طائفة من الألفاظ التي تخرج عن حوزة معانيها المعجمية العرفية ، إلى دلالات رمزية »[2] فاللغة الشعرية لغة رمزية و ليست لغة مباشرة ، وليست كل الألفاظ يمكن أن تحتوي على دلالة رمزية .

2 – الطول و الدلالة :« تحتشد القصيدة الجاهلية عادة بطائفة من الألفاظ التي تتألف من عدة أبنية مقطعية تصل في الكثير من الحالات إلى أربعة مقاطع »[3] إن الإطالة في هذه المقاطع هي زيادة في الدلالة إذ يرى النحويون أن زيادة المبنى هو زيادة في المعنى فهذه الإطالة متعمدة لخلق معان أكثر .

3 – الدلالة و الترادف السياقي :« و يقصد به وقوع لفظتين بمعنى واحد أو متقاربين فيه في جملة واحدة أو بيت واحد متجاورتين أو منفصلتين »[4] و هو التعبير عن معنى واحد بلفظتين مختلفتين في سياق واحد و قد يكونا متجاورتين أو منفصلتين .

---

[1] محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: ص 52

[2] المرجع نفسه: ص 53

[3] المرجع نفسه: ص 56

[4] المرجع نفسه . ص 66

4 – الدلالة و التقابل اللفظي :« و التقابل اللفظي هو ما يعرف في البلاغة العربية باسم الطباق »[1] و الطباق هو أن تأتي بالمفردة و تأتي بما يقابلها و هذا يختلف نوعا من الانتقال و الحركية على مستوى الكلام .

5 – الاستعمال الخاص :« ويعد استعمال الكلمة خاصا بقدر درجة القصد فيه و هو خاص بمقارنته بالاستعمال الإخباري العرفي أو العام »[2] قد يميل الشاعر إلى كلمة معينة فيكون اختياره لها خاصا و ذلك حسب درجة القصد فيه ، وهو خاص إذا ما قيس بالاستعمال الإخباري.

بعد أن تطرقنا فيما سبق إلى دلالة الصوت ثم إلى دلالة الكلمة سنتطرق إلى دلالة التركيب .

دلالة التركيب :« لا تبدو الكلمات المفردة في النص وحدات لغوية منعزلة و لكنها تتصل فيما بينها في وحدة كبرى هي التركيب »[3] و نعني بالتركيب هو ترتيب الوحدات اللغوية وفق ما يقتضيه السياق . ولدارسة التركيب سنتطرق لصوره الأربعة :

أولا : القوالب اللفظية :« و هي تراكيب لغوية عرفية ، تجري على ألسنة أبناء اللغة للتعبير عن فكرة أو معنى ما ، دون تغيير جوهري في عناصرها و أبنيتها اللغوية »[4] فالقوالب اللفظية تراكيب ثابتة يستخدمها جل الشعراء بنفس المعنى و من أمثلة ذلك "ليت شعري"

---

[1] محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: ص 69

[2] المرجع نفسه: ص 75 – 76

[3] المرجع نفسه: ص 101

[4] المرجع نفسه: ص 102

ثانيا : المصاحبات اللفظية :« و هي عبارة عن ميل بعض ألفاظ اللغة إلى أصحاب ألفاظ بعينها دون الأخرى للتعبير عن فكرة ما »[1] ذلك أن هناك مجموعة من الألفاظ تستدعي مباشرة ألفاظ تصاحبها ، في حين أنها تتنافر مع ألفاظ أخرى .

ثالثا : التعبيرات اللغوية :« للتعبير سمات بنائية ووظيفته معينة فهو عبارة عن كلمتين أو أكثر ، ترتبط عناصره فيما بينها ارتباطا دلاليا عضويا وثيقا »[2] أثناء عملية التعبير يجب مراعاة الارتباط الدلالي بين الصيغ التعبيرية و الحرص على تحقيق العضوية .

رابعا : المزاوجات اللفظية :« و تبدو في الجمع بين لفظتين من حقلين دلاليين مختلفتين ، في صورة المضاف (= الطرف الأول = ط 1) و المضاف إليه (= الطرف الثاني = ط 2) لتحقيق غايات أسلوبية مختلفة ، حيث يقوم ط1 بدور تشخيص ط2 ، و بيان هيئته ، أو اظهار شدته ووفرته أو تمثيل حدوثه فنيا »[3] وتتم المزاوجات اللفظية في الجمع بين لفظتين من حقلين دلاليين مختلفين في صورة المضاف و المضاف إليه لتحقيق عدة غايات أسلوبية.

[1] محمد العبد : ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي . ص 103

[2] المرجع نفسه: ص 107

[3] المرجع نفسه: ص 120

• المبحث الثالث : صلة الإيقاع بالدلالة

ليس من السهولة بما كان أن نجزم بوجود علاقة بين الإيقاع و الدلالة و ليس من السهولة أيضا أن ننفي هذه العلاقة و قد خاض في هذه القضية العديد من النقاد و الأدباء قديما و حديثا ، و سنعرض لأهم الآراء حول وجود علاقة بين الإيقاع و الدلالة .

1 – عند القدامى:

يقول أبو هلال العسكري « و إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، و أخطرها على قلبك ، و أطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها و قافية يحتملها ، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية و لا تتمكن منه في أخرى أو تكون في هذه أقرب طريقا و أيسر كلفة منه في تلك ، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجئ سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجئ كزا فجا و متجعدا جلفا »[1] ، يدعو العسكري إلى إلباس المعاني ما يناسبها من الأوزان و القوافي ليحسن الكلام ، فالقول قد يحسن مع بعض الأوزان لكنه مع غيرها يكون أحسن و أسهل و أنسب فنحن إذا كنا بصدد الفخر أو المدح اخترنا من الأوزان أفخمها ومن الألفاظ أجزلها ، أما إذا كنا بصدد الغزل اخترنا من الأوزان أرقها و من الألفاظ أعذبها فما يأتي لوزن لا يأتي لآخر وما يصلح على قافية قد لا يصلح على غيرها ، يقول قدامة ابن جعفر : « قول موزون مقفى يدل على معنى فقولنا قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر و قولنا موزون يفصله

[1] أبو هلال العسكري : الصناعتين . د ط د ت . ص 93

مما ليس بموزون إذا كان من القول موزون وغير موزون وقولنا مقفى فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف و بين مالا قوافي له و لا مقاطع وقول يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية وزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى فاته »[1] وهنا يعرف قدامة الشعر و هو القول المرتبط بالوزن و القافية و المعنى ، يقصد بالقول الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر ، و يقصد بالموزون هو اخراجه من دائرة الكلام غير الموزون ، و يقصد بمقفى هو ما كان له قواف من الكلام الموزون .

« وإذا أراد مريد إلى أن ينسب ذلك إلى أنه تأليف معنى القافية إلى ما يتألف معه لم أضايقه فصار ما أحدث من أقسام ائتلاف بعض هذه الأسباب إلى بعض أربعة و هي ائتلاف اللفظ مع المعنى و ائتلاف اللفظ مع الوزن و ائتلاف المعنى مع الوزن و ائتلاف المعنى مع القافية [2]»

أما مفهوم الشعر عند قدامة فهو بحد ذاته ربط بين الوزن و المعنى فلم يكتف بأنه الكلام الموزون فحسب بحيث يحدث ائتلاف بين أركانه فنأتي بالألفاظ التي تناسب المعاني التي تنشدها ، و نأتي بالوزن الذي يلائم الألفاظ التي اخترناها ، و نأتي بالأوزان التي تناسب معانيها ، ونأتي بالقوافي التي تعبر أحسن تعبير على المعاني القارة في فكرنا وقد اهتم حازم بهذه القضية بشكل ملفت « فأعلاها درجة في ذلك الطويل و البسيط و يتلوهما الوافر والكامل و مجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره و يتلو الوافر و الكامل عند بعض الناس الخفيف فأما المديد و الرمل ففيهما

[1] قدامة بن جعفر : نقد الشعر الجوائب قسطنطينية ط1 1302 هـ. ص 3

[2] قدامة بن جعفر : نقد الشعر . ص 7

لين و ضعف فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب و تقلقل ، فأما السريع و الرجز ففيهما كزازة فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء، فأما الهزج ففيه مع سذاجته جدة زائدة فأما المجتث و المقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما فأما المضارع ففيه كل قبيحة »[1] يبين حازم هنا ما يتميز به كل بحر عن الآخر من صفات ، و لعل هذا التباين هو ما جعل العرب يميلون لبحور دون الأخرى فتجد الإنتاج الشعري بالنسبة لبحر الطويل و البسيط و الكامل و الوافر أكثر منه بالنسبة للبحور الأخرى

« ولما كانت أغراض الشعر وكان منها ما يقصد به الجد و الرصانة وما يقصد به الهزل و الرشاقة و منها ما يقصد به البهاء و التفخيم و ما يقصد به الصغار و التحقير وجب أن نحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيلها للنفوس . فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة [2]» ، يتحدث حازم هنا عن مناسبة الوزن للغرض الشعري و هذا راجع إلى مدى استطاعة هذه الأوزان على استيعاب غرض معين فالبحور الرباعية التفعيلة تختلف عن الثمانية التفعيلة و تختلف عن السداسية و البحور التامة تختلف عن المجزوءة والبحور الصافية تختلف عن الممزوجة ونجد ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر يشير إلى وجود علاقة بين الإيقاع و المعنى يقول « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا ، و أعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، و القوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس

[1] حازم القارط جني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة . الدار العربية للكتاب تونس ط3 2008 . ص 241

[2] المرجع نفسه :ص 23

عليه فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر و ترتيب لفنون القول فيه بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه و بين ما قبله [1]»، إن اختيار الألفاظ و القوافي و الأوزان لإيصال المعنى على النحو الذي يريده صاحبه يدل على وجود علاقة بين الإيقاع والمعنى ، و إن كانت هذه العلاقة لا تظهر من الوهلة الأولى بل تصل إليها بعد القراءة العميقة للنص الشعري المشحون بالدلالات .

2- عند المحدثين :

أما بالنسبة للنقاد المحدثين الذين ربطوا الإيقاع بالدلالة نجد عبد الله الطيب و يقول في هذا الصدد: « وقد أخذ الطويل من حلاوة الوافر دون انتباره ومن رقة الرمل دون لينه المفرط ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته و ضيقه و سلم من جلبة الكامل و كزازة الرجز و أفاده الطول أبهة و جلالة فهو البحر المعتدل حقا و نغمه من اللطف بحيث يخلص إليك و أنت لا تكاد تشعر به و تجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصورة ، يزينها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئا [2]» نجد عبد الله الطيب يتحدث عن صفات بعض البحور و يجد أن البحر الطويل أخذ الصفات الحسنة من هذه البحور فتفرد عليها ، « ولما كان الطويل بحر جد وعمق فإن مجرد العبث الغزلي لا يكاد يستقيم فيه و لذلك آثر عمر و أضرابه الأوزان القصار

[1] ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر تحقيق عباس عبد الساتر . دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط2 2005 . ص 11

[2] عبد الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ج 1 . د ط د ت . ص 443

لعبثهم و مزاحهم [1]» ؛ يعني هذا أن البحر الطويل يلائم الأغراض الجادة على عكس البحور القصار التي تتوافق مع أغراض العبث هذا لا ينفي أننا لا نستطيع أن ننظم غزلا على هذا البحر إلا أنه في غيرها ما يكون أنسب و أصلح ، وقد وضح محمد النويهي العلاقة بين الإيقاع و الدلالة من خلال كتابة (الشعر الجاهلي منهج في دراسته و تقويمه) و ذلك من خلال دراسته دقائق التنغيم الصوتي في مرثية أبي ذؤيب الهذلي ، يقول النويهي : « في استماعنا إلى الشعر إذن لا نستطيع أن نتذوق جانبه الشكلي من إيقاع و جرس مؤتلفين في النغم تذوقا صادقا يحقق المتعة الفنية الرفيعة إلا إذا ربطناه بجانبه المضموني من فكرة يحملها الشاعر إلى سامعه و من انفعال يحاول أن ينقله إليه و أن يعديه بعدواه [2]» . لا نستطيع في أي حال من الأحوال أن نفصل مضمون الشعر متمثلا في الأفكار و العواطف عن شكله متمثلا في اللفظ و الإيقاع « إن الشعر هو ما ارتبط مضمونه الفكري و العاطفي و أداؤه اللفظي و كلما زاد هذا الترابط و اقترب من الاتحاد العضوي التام الذي لا خلل فيه علت منزلة هذا الشعر في مراتب الفن العظيم و ازداد اقترابا من المثال »[3] يسعى الشاعر الحق إلى إحداث التوافق و الانسجام بين ما يحسه و ما يتلفظ به و لعل هذا مقياس صدقه و شاعريته و يؤكد هذه العلاقة الوطيدة بين الإيقاع و الدلالة محمد العبد في كتابه إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي إذ يقول : « إن الذي ينبغي التأكيد عليه الآن هو أن الإيقاع في الشعر مهما اختلفت أشكاله إنما هو إيقاع موظف لتوصيل المعنى على

[1] المرجع نفسه :ص 476

[2] محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج في دراسته و تقويمة ج 2 . الدار القومية القاهرة . ص 653

[3] المرجع نفسه :ص 653

نحو فني »[1] ، يشير هنا محمد العبد إلى مساهمة الإيقاع في توصيل المعنى بحيث لا تتوقف و ظيفة الإيقاع على الوظيفة الفنية فحسب بل تتعداها إلى الوظيفة التبليغية ، « إن الشعر لا ينفصل عن الإيقاع و الا ينبغي أن ننظر إلى الإيقاع منفصلا عن الفكرة أو المعنى[2]» ، علاقة الشعر مع الإيقاع علاقة اتصال لذلك علاقة الإيقاع مع المعنى علاقة اتصال أيضا ، « إن الإيقاع يثير استجابتنا للمعنى الذي يريد الشاعر توصيله [3]» ، يقوم الإيقاع بتحفيز ذهن المتلقي لإدراك المعنى الذي يقصده الشاعر .

لقد أسهب سيد البحراوي في هذه القضية ويقول : « ... يبدو الإيقاع أمام القارئ شيئا ماديا محسوسا يعلن له أن الذي أمامه قصيدة من الشعر ، وأنه – الإيقاع – هو الذي نظم هذا الفيض من الأصوات و المعاني و قاد الشاعر و قصيدته إليه ، وأنه يستطيع أن يعطيه معنى مختلفا عن المعنى الذي يلقاه في النثر ، معنى أكثر كثافة و أكثر عمقا و أكثر إمتاعا و أكثر كشفا عن الأعماق البعيدة للإنسان [4]» ، يشير البحراوي إلى دور الإيقاع في تنظيم الأصوات وتكثيف المعاني و تحقيق المتعة لدى سامع الشعر و لا يتوقف عند هذا فحسب بل يكشف – الإيقاع – ما يجول في أعماق الإنسان من أفكار و مشاعر لم نكن لندركها لولاه ، « وعلى هذا فإن الإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية و العميقة في القصيدة ، إنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة

[1] محمد العبد : إيداع الدلالة في الشعر الجاهلي . ص32

[2] المرجع نفسه: ص 32 – 33

[3] المرجع نفسه: ص 33

[4] سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي . ص 135

»[1] ، نستطيع أن نستكشف معنى القصيدة من خلال إيقاعها و ذلك بتتبع الدلالات الناتجة عنه ، « الإيقاع إذن لا يحاكي أو يضيف فقط بل إنه يضارع المعنى أيضا ويكشف الصراع داخل بنية القصيدة »[2] ، و لا يتوقف دور الإيقاع على المحاكاة أو الإضافة بل إنه صوت المعنى الكاشف عن الصراع الداخلي للقصيدة ، « لابد لدارس الموازنات في الشعر من مراعاة الموضوعات التي يتناولها الشعراء فمن الأغراض ما يقتضي نوعا توازنيا معينا أويناسبه مناسبة تجعل الشعراء أميل إليه [3]» ، وهذا راجع لارتباط الموازنات الصوتية بالجانب الدلالي لموضوع القصيدة .

[1] سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي:ص 135

[2] المرجع نفسه :ص 135- 136

[3] محمد العمري : الموازنات الصوتية افريقيا الشرق المغرب 2001 . ص 246

الفصل الثاني

الإيقاع والبنى الصرفية ودلالاتها في مرثية متمم بن نويرة

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار)

المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي

المبحث الثالث : البنى الصرفية

- **المبحث الأول : الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار)**

الإيقاع الخارجي في مرثية متمم بن نويرة :

1- **الوزن** : وهو الفارق في كلام العرب بين شعرهم و نثرهم وبه تتحدد خصوصية الشعر « فهو نغمات موسيقية تقوم على اختيار مقاطع ذات إيقاع معين تسمى التفعيلات »[1] و بالحديث عن الوزن بوصفه الصورة الصوتية للشعر و باعث الروح فيه و جب الحديث عن كيفية نشوئه إذ « ينشأ الوزن ، أول ما ينشأ من الحروف الساكنة و المتحركة التي تجتمع فتتكون منها الأسباب والأوتاد و الفواصل »[2] يتشكل الوزن "البحر" من الأسباب و الأوتاد و الفواصل تكون مرتبة ترتيبا معينا يعطي صورة البحر ، و تتنوع البحور في الشعر العربي و تختلف إذ أن العرب لم ينظموا كلامهم على بحر واحد ، إلا أنهم كانوا يميلون لبحر معين على غرار البحور الأخرى ، يقول أنيس إبراهيم : « ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه ، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن »[3] حيث كان لهذا البحر الحظ الأوفر في الإنتاج الشعري العربي القديم .

جاءت قصيدة متمم على البحر الطويل إذ حمله الشاعر أحزانه و أوجاعه معتمدا على رحابته كعادة الشاعر العربي و يتجلى ذلك في قول عبد الله الطيب : « هذا ولما كان البحر الطويل

[1] ساعد العلوي : بحور الشعر و إنشادها . دار الوعي الجزائر . ص 32

[2] المرجع نفسه :ص33

[3] أنيس إبراهيم : موسيقى الشعر. ص 57

رحيب الصدر ، طويل النفس فإن العرب قد وجدت فيه مجالا أوسع للتفصيل »[1] والشاعر هنا بصدد التفصيل و الإفراغ للتنفيس عن ما يختلج صدره من مشاعر حزن و وجع وجدت في البحر الطويل متنفسا لها «على أننا نستطيع و نحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس و الجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه و جزعه»[2] فليس البحر إلا صدى للذات الشاعرة و كاشف خلجاتها و مفجر آهاتها ، و البحر الطويل « بحر الجلالة و النبالة و الجد »[3] أي أن البحر الطويل يلائم مواقف الجد والجلالة وهو أقدر البحور تعبيرا عليها « ويشتمل البحر الطويل على تفعيلتي فعولن مفاعيلن تتكران بصورة خاصة و ترتيب خاص »[4] البحر الطويل يتكون من تفعلتين تتكرارن أربع مرات «فالشطر من البيت يشتمل على أربعة مقاييس ترتب كما يأتي : فعولن مفاعيل فعولن مفاعيل»[5] ؛ أي أن البيت منه يتكون من ثماني تفعيلات.

مفتاحه :

طويل له دون البحور فضائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن[6]

[1] عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ج 1 . د ط د ت . ص 452

[2] أنيس ابراهيم : موسيقى الشعر . ص 175

[3] عبدالله الطيب : المرشد إلى فهم أشعارالعرب وصناعتها ج 1 . د ط د ت . ص 467

[4] أنيس ابراهيم : موسيقى الشعر . ص 57

[5] المرجع نفسه: ص 58 57

[6] ساعد العلوي : بحور الشعر و إنشادها . ص 53

تطرأ على بحر الطويل كغيره من بحور الشعر العربي مجموعة من الزحافات و العلل محدثة تغييرا في بنية التفعيلات سواء زيادة أو نقصانا ، و سنتطرق إلى ذكر الزحافات الواردة في قصيدة متمم بشكل ملفت

القبض : و هو حذف الخامس الساكن ، كحذف "نون" فعولن فتصير "فعول" و حذف "ياء" مفاعيلين فتصير "مفاعلن"[1] وهو أكثر زحاف يدخل على تفعيلتي البحر الطويل ، يقول متمم مستهلا مرثيته :

لعمري و ما دهري بتأبين هالك

لعمري و ما دهري بتأبين هالكن

0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

نلاحظ بعد الكتابة العروضية لصدر البيت تعرض عروض البيت إلى زحاف القبض فجاءت مفاعلن بدل مفاعيلن

ولا جزع مما أصاب فأوجعا[2]

ولا جزعن مما أصاب فأوجعا

[1] ساعد العلوي : بحور الشعر و إنشادها :ص 27

[2] المفضل الضبي : المفضليات . أحمد محمد شاكر عبد السلام محمد الهارون . دار المعارف ط 8 . ص 265

0//0///0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

دخل زحاف القبض على ضرب البيت و تفعيلتين من الحشو و هذا يحيل إلى الإنقباض الذي يعيشه الشاعر فجاء القبض خادما للحالة النفسية

ولابرما تهدي النساء لعرسه

ولابرمن تهدي نساء لعرسهي

0//0///0//0/0/0///0//

فعول مفاعلين فعول مفاعلن

دخل زحاف القبض على ثلاث تفعيلات من مجموع التفعيلات تفعيلة العروض و تفعيلتين من الحشو ، وهذا للدلالة على النفسية المنقبضة التي يعانيها الشاعر إذا القشع من حس الشتاء تقعقعا[1]

إذ لقشع من حسس ششتاء تقعقعا

0//0///0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

[1] المفضل الضبي : المفضليات:ص 265

دخل القبض على التفعيلتين الأخيرتين من العجز ، إن كثرة دخول القبض على تفعيلات هذا البحر راجع لانقباض نفسي يعيشه الشاعر نتيجة مقتل أخيه رغم أنه يحاول إخفاء جزعه كما ورد في **البيت الأول** :

لعمري و ما دهري بتأبين هالك ولا جزع من مما أصاب فأوجعا [1]

حتى إن زحاف القبض وقع في عبارة جزع و أصاب و أوجعا ليحيلنا إلى الدلالة العميقة التي تعكس الانقباض النفسي الذي حاول الشاعر إخفاءه مستعينا بأسلوب النفي « لم يخطر للناقد في التراث أن الزحاف هو في الواقع في عمل الفنان الخالق "زيادة" لا نقص ؛ لأنه استجابة للمحركات الفاعلة في الخلق الفني في أعماق الفنان »[2] إن الزحاف صدى النفس المتقلبة بين الفرح و الحزن و الكبت و البوح و الاستقرار والاضطراب ، و ليس عجزا على المحافظة على بنية التفعيلات ، و هذا ما نجده عند متمم حيث يتجلى الإضطراب النفسي في المواضع التي حدث فيها القبض فإسقاط الخامس الساكن ما هو إلا دلالة على حذف لأجل التخفيف .

إن مَا لِلبحر الطويل من قدرة على استيعاب الحالة النفسية المتوترة ساعد متمم على التعبير ، إذ يقول كمال أبو ديب : « في إيقاع الطويل ذي التوتر الداخلي الذاتي الذي يقدر الشاعر الخلاق

[1] المفضل الضبي : المفضليات . ص 265

[2] كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي . دار العلم للملاين بيروت ط 1 1974 . ص 91

أن يعمق مداه ، ويرفعه إلى درجة يصبح معها التعبير الشعري انقلابا مستمر وارتدادا دائما بين طبقتين إيقاعيتين أو بين صفيحتين رنانتين ثقلا و خفة ، نواحا و صلابة »[1]

ينتج التوتر في بحر الطويل نتيجة تعرض تفعيلتيه للقبض فتتوتر بين مقبوضة و صحيحة مشكلة نوعا من الانقلاب الدائم على مستوى البحر و الذي هو في الأصل تضارب في الذات الشاعرة كما جاء في مرثية متمم .

كان البحر الطويل مؤطرا لهذه التجربة الشعرية « فرحابة تفاعيل البحر ساعدت الشاعر على إطالة جمله و مقاطع كلامه دون شعور بانبتار في أواخرها ، فنجد ترسلا حسنا يستفرغ المشاعر ولا يضطر الشاعر إلى الاجتزاء »[2] وقد أثبت البحر الطويل صلاحيته على احتواء مثل هذه التجارب الشعرية فنجده في رثاء مالك بن الريب لنفسه و نجده في عينية لبيد :

بلينا و ما تبلى النجوم الطوالع و تبقى الجبال بعدنا و المصانع [3]

ونجده في دالية دريد بن الصمة في أخيه التي مطلعها :

أرث جديد الحبل من أم معبد[4]

و في رائيته :

---

[1] كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي:ص 359

[2] زيد بن محمد بن غانم الجهني : الصورة الفنية في المفضليات ج 1 . الجامعة الإسلامية المدينة المنورة ط1 1425هـ . ص 811

[3] عبدالله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ج 1 . د ط د ت . ص 447

[4] المرجع نفسه :ص 448

يقولون لي هلا بكيت و قد أرى مكان البكا لكن بنيت على الصبر [1]

لبد أن حجم البحر الطويل يتناسب و حجم المعاناة التي تفرزها الذات المنكسرة من وجع و جزع نتيجة فقدان الأحبة .

2- **القافية** : ترتبط القافية بآخر البيت كما يرى أنيس إبراهيم : « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة و تكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية »[2] ، إذ تعتبر القافية من أهم مظاهر التكرار الإيقاعي و ذلك باحتوائها على مجموعة من الحروف تتكرر بشكل منتظم يمنح البيت مسحة نغمية متميزة . أما القافية بالنسبة لساعد العلوي «هي مقطع موسيقي محدد يلتزم به الشاعر في أواخر كل أبيات القصيدة فيجعلها ذات إيقاع جميل »[3] هو إلتزام الشاعر بمقطع موسيقى في أواخر الأبيات يجعلها أكثر جمالا .

وهي عند الخليل « من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن »[4] تتفق جل التعريفات في أن القافية تقع في نهاية البيت لكن يبدو تعريف الخليل لها أكثر دقة لذا سنقوم بتحديد القافية و فق هذا التعريف يقول متمم : لقد كفن المنهال تحت ردائه

لقد كَفْفَنَ لْمنهال تحت ردائهي

[1] كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي:ص 448

[2] أنيس ابراهيم : موسيقى الشعر . ص 244

[3] ساعد العلوي : بحور الشعر و إنشادها . ص32

[4] الخطيب التبريزي : الكافي في العروض و القوافي . تحقيق الحساني حسن عبد الله . مكتبة الخانجي القاهرة ط3 1994 . ص149

0//0///0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فتى غير مبطان العشيات أروعا[1]

فتن غير مبطانلعشييات أروعا

0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

القافية هنا هي : أروعا /0//0

القافية مطلقة بألف الإطلاق

و باعتبار الحروف فإن القافية هنا من « المتدارك حرفان متحركان بين ساكنين ، وسمي متداركا لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين »[2] يقول متمم : وإن ضرّس الغزو الرجال رأيته

وإن ضررس لغزو رْرِجالرأيتهو

0//0///0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

أخا الحرب صدقا في اللقاء سميدعا[3]

أخلْحرب صدقن فللقاء سميدعا

0//0///0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

[1] المفضل الضبي : المفضليات . ص 265

[2] الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي . ص 148

[3] المفضل الضبي : المصدرالسابق . ص 266

القافية في هذا البيت هيا ميدعا /0//0

وفي المثال السابق جاءت القافية في كلمة كاملة و هنا في جزء من كلمة سنعرض مثالا آخر يقول متمم :

فلما تفرقنا كأني و مالكا

فلما تفررقنا كأنني و مالكن

0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

لطول اجتماع لم نبت ليلة معا[1]

لطول جتماعن لم نبت ليلتن معا

0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

القافية هنا : تن معا /0//0 وهي أكثر من كلمة جاءت القافية في 28 موضعا في كلمة مفردة ، وجاءت في 21 موضعا في أقل من كلمة و جاءت في موضعين في أكثر من كلمة لا تتوقف وظيفة القافية على كونها مجرد وظيفة إيقاعية و إنما تمنح الشاعر فسحة زمنية يرتاح عندها وتهدأ نفسه و القافية المطلقة " المتحركة الروي " تناسب حالات بث الحزن و الشكوى و ذلك بإخراج نفس عميق عند نهاية كل بيت ولا سيما إذا كانت مقترنه بألف الإطلاق التي تطيل من هذا النفس استجابة لرغبة الشاعر في التنفيس ، وقد ساعدت هذه القافية المطلقة المقرونة بألف الإطلاق متمم في التخفيف من حدة جزعه و توجعه عن طريق ألف الإطلاق التي تزيد من طول

[1] المفضل الضبي : المفضليات . ص 267

الصوت حتى كأن الشاعر في حالة عويل و بكاء ، على خلاف القافية المقيدة التي تكبح المشاعر و تحد من استرسالها .

لعبت القافية دورا كبيرا في احتواء هذه التجربة الشعرية التي تسعى إلى تفريغ النفس من الحزن الذي يعكر صفوها .

أ- **الروي** :«هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و تنسب إليه فيقال قصيدة رائية أو دالية »[1] ؛ أي هو حرف يتكرر في نهاية كل أبيات القصيدة و هو لازم للبيت لزوم الوزن للشعر وتختلف حركة الروي بين ضم و كسر و فتح في القافية المطلقة و يأتي ساكنا في القافية المقيدة ، أما بالنسبة لإبراهيم أنيس فيرى أن « أقل ما يمكن أن يراعى تكراره ، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات ، و يسميه أهل العروض بالروي »[2] إن خاصية الروي هي التكرار حيث يضفي على الأبيات جوا موسيقيا يأسر السامع ، حرف الروي في قصيدة متمم هو العين المفتوحة كما يظهر في المثال :

لعمري و ما دهري بتأبين مالك و لا جزع مما أصاب فأوجعا [3]

« والعين عند القدماء من الأصوات المتوسطة بين الشدة و الرخاوة »[4]

« والعين صوت مجهور مخرجه وسط الحلق ، فعند النطق به يندفع الهواء مارا بالحنجرة فيحرك

[1] الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي . ص149

[2] أنيس براهيم : موسيقى الشعر . ص245

[3] المفضل الضبي : المفضليات . ص 265

[4] أنيس ابراهيم : الأصوات اللغوية . مكتبة نهضة مصر . ص 75

الوترين الصوتيين حتى إذا وصل إلى وسط الحلق ضاق المجرى و لكن ضيق مجراه عن مخرجه أقل من ضيقه مع الغين مما جعل العين أقل رخاوة من الغين »[1] ؛ أي أن العين صوت حلقي مجهور ، و جاءت العين مفتوحة وهذا ما جعلها واضحة شديدة الظهور إذ يقول أنيس إبراهيم : « فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة أي أن الفتحة أوضح من الضمة و الكسرة »[2] و هذا ما يصدر عن الذات المتفجعة الصارخة « وروي العين في الرثاء منه في المفضليات ست قصائد ، و اختيار هذا الروي ينبئ عن صلاحيته للرثاء لكونه حرفا حلقيا له تردد يشبه التهوع و هو ما يكون من الألم »[3] ساهم روي العين في إظهار الجزع والوجع الذي يعانيه متمم و قد ظهر ذلك في كثير من المواضع " أوجعا ، ودعا ، أسفعا ، المفجعا ، تضعضعا ، مصرعا ، موجعا " « وناسب هذا الروي الإطلاق فجاءت خمس قصائد من هذه الست مطلقة إما بضم و إما بفتح دلالة على الفجيعة »[4] فالإطلاق هو الأنسب لإبراز الفجيعة و ذلك بمد حركة الروي وإطالتها تجاوبا مع الانفعالات النفسية و صوت الروح المتفجعة .

وعن حرف العين يقول حسن عباس : « إن هذا الصوت من حيث صفاؤه و نقاؤه يمت بقرابة مماثلة إلى حرف الصاد و من حيث فخامته فهو غير بعيد في قرابته من حرف الضاد أما من

[1] أنيس ابراهيم : الأصوات اللغوية:ص 75

[2] المرجع نفسه :ص 28

[3] زيد بن محمد بن غانم الجهني : الصورة الفنية في المفضليات ج1 . ص 829

[4] المرجع نفسه :ص 829

حيث توتره الصوتي فهو ألصق طبيعة بحرف الزاي بشدة و فعالية »[1] و يواصل وصفه « ليبدو صوت العين بذلك و كأنه مزيج من خصائص أصوات هذه الحروف كلها ، من متانة اللام و تماسكه و صفاء الصاد و صقله و نقاء النون و أناقته و من فخامة الضاد و فعالية الزاي و مرونة الألف و الواو و الياء »[2] وهذا يدل على تميز حرف العين عن باقي الحروف و سمو مقامه.

« ما لحرف العين من طعم مر ، و لكن لنلتفت الآن إلى ما لوقعه على الأذن من قرع خاص عنيف و قوي الوضوح ، قوي التمثيل لانفعال الروع و الجزع و الفزع و الهلع كبير الملاءمة لمشاعر التوجع و التفجع، و لعل هذا هو السبب الذي جعل كل هذه الألفاظ اللغوية تختتم بحرف العين »![3] إن قوة حرف العين و شدة وضوحه و قوته لتمثيله الإنفعال الروع و الجزع ساعد متمم في إظهار جزعه على فقدان أخيه حتى لكأن حضور مالك في ذهن متمم يتناسب مع حضور العين في أسماعنا فهو حضور قوي أو لنقل حضور دائم ملازم له ملازمة روي العين لجميع أبيات القصيدة.

ب –**الوصل** : « يكون بأربعة أحرف و هي الألف و الواو و الياء و الهاء يتبعن ما قبلهن ، يعني حرف الروي ، فإذا كان مضموما كان ما بعدها الواو ، و إذا كان مكسورا كان ما بعدها

[1] حسن عباس : خصائص الحروف العربية و معانيها . منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998 . ص171

[2] المرجع نفسه :ص 171

[3] محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج في دراسته و تقويميه ج2 . ص 662

الياء و إذا كان مفتوحا كان ما بعدا الألف ، و الهاء ساكنة و متحركة »[1] ؛ أي أنه الحرف الذي يلي حرف الروي و هو امتداد لحركته . يقول متمم :

وعشنا بخير في الحياة و قبلنا أصاب المنايا رهط كسرى و تبعا[2]

حرف الوصل هنا هو الألف ؛ لأن الروي مفتوح ، و هذا ما يتناسب مع الجو العام للقصيدة التي جاءت بكائية نسمع صداها فنحس بمعناها .

[1] الخطيب التبريزي : الكافي في العروض و القوافي . ص 151

[2] المفضل الضبي : المفضليات ص 267

- **المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي**

الإيقاع الداخلي :

كما أن للشعر إيقاعا خارجيا يهتم بالوزن و القافية و حروفها فإن له أيضا إيقاعا داخليا لا يقل أهمية عنه و به يتميز الشاعر الحاذق الذي ينصت لما يكتب ، يتعلق الإيقاع الداخلي بحشوي البيت إلا أن النقاد القدامى اهتموا بالعروض و الضرب ؛ أي بالإيقاع الخارجي ، لكن منهم من أشار إلى الإيقاع الداخلي تلميحا لا تصريحا يقول الجاحظ «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا ، و سبك سبكا واحد ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان »[1] إن عنصر جودة الشعر يتعلق بتلاحم الأجزاء و سهولة المخارج فتجده سلسا على اللسان . وقوله «والأخرى تراها سهلة لينة و رطبة متواتية سلسلة النظام خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد »[2] يتضح من كلام الجاحظ ما يكون من تلاؤم بين الحروف في تشكيل الكلمات و ما يكون بين الكلمات في تشكيل الجمل حتى ليبدو الكلام لحمة واحدة .

وعلى غرار الجاحظ نجد حازم أيضا يشير إلى هذه القضية إذ يقول «ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه و التلاؤم يقع في الكلام على أنحاء : منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف

[1] الجاحظ : البيان و التبين ج1 . تحقيق عبد السلام محمد هارون . ص 67

[2] المرجع نفسه: ص 67

بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة و تشاكل ما »[1]

تحدث حازم عن التلاؤم بين حروف الكلمة الواحدة و ذلك بتباعد مخارج حروفها ، و تحدث أيضا عن ائتلاف الكلمات فيما بينها لتحقيق الخفة و التشاكل .

ويقول في موضع آخر : «فمن حسن الوضع اللفظي أن يؤاخي في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام »[2]

تحدث حازم عن تماثل الألفاظ في حروفها و صيغها و مقاطعها في أثناء وضع الكلام ليحسن الكلام و يستقيم .

كل هذه إشارات من القدماء إلى الموسيقى الداخلية إلا أنها إشارات سطحية و ذلك راجع لاهتمامهم بالإيقاع الخارجي للقصيدة على حساب الداخلي .

إلا أن الدراسات الحديثة لم تغفل الإيقاع الداخلي و اعتبرته ذا أهمية بالغة « وليس الوزن و القافية كل موسيقى الشعر ، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه ، و شأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء »[3] الموسيقى الخارجية هي الحاضن للموسيقى الداخلية و كأن العلاقة بينهما علاقة الكل بالأجزاء المشكلة له ، سنتطرق إلى دراسة التكرار باعتباره الميزة البارزة التي يحويها الشعر

[1] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء . ص198

[2] المرجع نفسه :ص 224

[3] محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات . منشورات الجامعة التونسية 1981 . ص 19

« و القصيدة العربية مبنية على صور تكرارية منوعة من تفاعيل و قواف »[1] ويتجلى التكرار القصيدة العربية في التفعيلات و القوافي.

التكرار :

يرى ابن الأثير بأن التكرار « دلالة اللفظ على المعنى مرددا ، و ربما أشبه على أكثر الناس بالإطناب مرة و بالتطويل أخرى »[2]وهو ترداد المعنى أكثر من مرة « فأما الذي يوجد في اللفظ و المعنى فمثل كقولك لمن تستدعيه : "أسرع أسرع " ، وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فكقولك : " أطعني ولا تعصني " فإن الأمر بالطاعة نهي عن المعصية »[3] ؛ أي أن ابن الأثير قسم التكرار إلى قسمين ، في القسم الأول يتحقق التكرار في اللفظ و المعنى و في القسم الثاني يتحقق التكرار في المعنى دون اللفظ . أما عند السجلماسي فهو « إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعدا »[4] ؛ أي أنه الإعادة سواء إعادة اللفظ أو إعادة المعنى ، لم يتوقف السجلماسي عند هذا التعريف البسيط بل إنه قسم التكرار إلى قسمين يقول : « و التكرير اسم لمحمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما ، فلذلك هو جنس عال تحته نوعان أحدهما التكرير اللفظي ، و لنسمه مشاكله . و الثاني : التكرير المعنوي ، و

[1] سيد خضر : التكرار الإيقاعي في اللغة العربية . دار الهدى للكاتب بيلا كفر الشيخ ط1 س 1998 . ص50

[2] ضياء الدين ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ج3 . أحمد الحوفي و بدوي طبانة نهضة مصر القاهرة . ص.3

[3] المرجع نفسه :ص3

[4] السجلماسي : المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع علال الغازي . مكتبة المعرفة الرباط المغرب . ص 476

لنسمه مناسبة »[1] حسب السجلماسي فإن المشاكلة تتحقق بإعادة اللفظ ، و أما المناسبة تتحقق بإعادة المعنى ، وَعَد التكرير جنساً عال.

لا نكاد نجد تباينا عند ابن الأثير و السجلماسي في تعريفهما للتكرار وتقسيمه .

أما عند رمضان الصباغ « هو إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها و معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة »[2]هو إعادة العبارة بلفظها و معناها في موضع آخر أو عددة مواضع « و التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها »[3] ؛ فالعبارة المكررة تشغل ذهن الشاعر و تستحوذ على مخيلته « فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر و هو بذلك أحد تلك الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر »[4] وهو الذي يحيلنا إلى معرفة الفكرة المسيطرة على الشاعر الكامنة في أعماقه فهو بذلك الجانب الخفي الذي يسلطه الشعر على أعماق الشاعر ، « إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث تقيم أساسا عاطفيا من نوع ما »[5] ؛ أي هو تنظيم العبارات وفق ما يخدم عاطفة الشاعر ، فالشاعر في حالة الحزن يكرر ألفاظا تدل على حالته ، يقول رومان ياكبسون : « لا تجد طريقة قياس المتتاليات سبيلا للتطبيق على اللغة

[1] السجلماسي : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع . ص 476 – 477

[2] رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر دراسته جمالية . دار الوفاء الاسكندرية ط1 2002 . ص 211

[3] بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي . دار المريخ الرياض 1986 . ص 217

[4]المرجع نفسه: ص 217

[5]المرجع نفسه : ص 217

خارج الوظيفة الشعرية ، ففي الشعر فقط ، ومن خلال التكرير المنظم لوحدات متساوية نتجت عن زمن السلسلة المنطوقة تجربة مشابهة لتجربة الزمن الموسيقي »[1] نجد أن تجربة الزمن الموسيقي مشابهة للتكرير المنظم للوحدات متساوية نتيجة عن زمن السلسلة المنطوقة ،يقول سيد خضر عن تأثير التكرار : « هذا التكرار يحدث نوعا من التأثير القوي في المتلقى ، و هو تكرار يجعل الحرف والكلمة يستقران في أعماقه »[2] ، و لا تتوقف أهمية التكرار في التأثير على المتلقي فحسب و إنما تتعدى ذلك بحيث « يؤدي التكرار إلى تكثيف المستوى الصوتي و الدلالي »[3] ، ذلك أن إعادة اللفظ عدة مرات يدل على حرص صاحبه على تكثيفه صوتيا و دلاليا استجابة لعاطفة معينة يريد الشاعر إشاعتها عن طريق التكرار .

1- **تكرار الحروف (الأصوات)** : إن أكثر ما يتكرر في القصيدة هو الأصوات ذلك أنها أصغر وحدة في بناء الكلام ، و تكرار مجموعة من الأصوات على حساب مجموعة أخرى هو تكرار لصفاتها و دلالتها ذلك أن السياق هو الذي يتحكم في بروز حروف معينة انعكاسا لعاطفة معينة « لازالت القيمة التعبيرية للصوت محل جدل و خلاف ، لما يتحول إليه في النص الوارد

[1] محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإ بدالاته . دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ط2 2001 . ص 189 نقلا عن Ramanajakobson.Essaisdelinguistiquegénérale.op.cit.p.221

[2] سيد خضر : التكرار الإيقاعي في اللغة العربية . ص7

[3] نجلاء نجاجي : إيقاع التكرار و جماليته في ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقدين . جامعة باتنة 2015-2016 . ص 105

فيه من إشارات لا تدل على معنى واحد ، و إنما يحمل الذهن إشارات عديدة تجلب إلى داخل النص صورا و دلالات لا حصر لها ، باعتبارها وحدات لغوية لا تحمل دلالتها الجوهرية [1]»

لا يحمل الحرف معنى واحدا و إنما يحمل عدة إشارات و دلالات غير محصورة تفرضها عليه العاطفة و السياق الذي جاء فيه لا يمكن دراسة الصوت بمعزل عن السياق و العاطفة فهو يكتسي قيمته من خلالهما . سنقوم بإحصاء الأصوات في القصيدة حسب الجهر و الهمس

أ – **الأصوات المجهورة** :« الأصوات اللغوية التي تصدر بهذه الطريقة أي بطريقة ذبذبة الوترين الصوتيين في الحنجرة تسمى أصواتا مجهورة »[2] ؛ أي أن الجهر متعلق بالذبذبة التي تحدثها هذه الأصوات على مستوى الحنجرة في أثناء النطق بها ، « و الأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: ب. ج ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن يضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الياء و الواو[3]»

والجدول الآتي يوضح الأصوات المجهورة في مرثية متمم

الأصوات	صفـــــاتهـــــا	عدد تكرارها
الباب (ب)	انفجاري شديد	69
الجيم (ج)	انفجاري شديد	36
الدال (د)	انفجاري شديد	61

[1] نعيمة سعدية : الأسلوبية و النص الشعري المرجعية الفكرية والآليات الإجرائية . دار الكلمة أدرار الجزائر ط1 2016 . ص 100

[2] أنيس إبراهيم : الأصوات اللغوية ص21

[3] المرجع نفسه :ص 22

الذال (ذ)	رخو مجهور	22
الراء (ر)	مكرر	93
الزاي (ز)	رخو مجهور	15
الضاد (ض)	شديد مجهور	17
الظاد (ظ)	رخو مجهور	2
العين (ع)	متوسط بين الشدة و الرخاوة	97
الغين (غ)	رخو مجهور	9
اللام (ل)	متوسط بين الشدة و الرخاوة و مجهور	133
الميم (م)	متوسط بين الشدة و الرخاوة	152
النون (ن)	متوسط بين الشدة و الرخاوة	125
الياء (ي)	رخوي صوت لين	133
الواو (و)	انتقالي شبه صوت لين	106

يتسنى لنا من خلال هذا الجدول أن نرصد تباينا واضحا في تكرار الأصوات ، فنجد أن الميم أكثر الأصوات تكرارا إذ ورد 152 مرة تليه اللام و الياء 133 مرة يليهما النون 125 مرة يليهما الواو 103 مرة .

حرف الميم : تكرر في القصيدة "152 مرة" و هو صوت « مجهور متوسط الشدة أو الرخاوة ، شكله في السريانية يشبه المطر يحصل صوت هذا الحرف بانطباق الشفتين على بعضهما بعضا في ضمة متأنية و انفتاحهما عند خروج النفس »[1] ، « فانطباق الشفة على الشفة مع حرف الميم

[1] حسن عباس : خصائص الحروف العربية و معانيها . ص61

يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد و الانغلاق»[1] ، إن السد و الانغلاق الذي يعبر عنه حرف الميم ساعد متمم في بث مشاعره التي تعكس حالة الانغلاق النفسي الذي يحسه الشاعر نتيجة فقدان أخيه .

حرف اللام : تكرر في القصيدة " 133 مرة " وهو « صوت متوسط بين الشدة الرخاوة ومجهور أيضا و يتكون هذا الصوت بأن يمر الهواء بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيتين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق و على جانبي الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء نوعا ضعيفا من الحفيف و في أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو من كليهما ، يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا وبذلك يحال بين الهواء و مروره من وسط الفم فيتسرب من جانبيه »[2] ؛ « لأن صوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة و المرونة و التماسك و الالتصاق [3]» ، وهذا الالتصاق يعكس طبيعة العلاقة القوية بين متمم و أخيه مالك الذي كان ملتصقا به مصاحبا له في حياته و هو ما يعكس حزنه الكبير و جزعه على فقدانه .

حرف الياء : تكرر في القصيدة " 133 مرة " « تتكون الياء بأن تتخذ الأعضاء الوضع المناسب لنطق صائت من نوع الكسرة [i] ثم تنتقل منه بسرعة إلى موضع صائت آخر أشد "بروزا" و هذا الانتقال السريع من الكسرة [i]هو الذي يكون الصامت المعروف بالياء[4] و ، « الياء لينة

[1] حسن عباس : خصائص الحروف العربية و معانيها:ص62

[2] أنيس إبراهيم : الأصوات اللغوية . ص 55 – 56

[3] حسن عباس : المرجع السابق . ص 67

[4] محمود السعران : علم اللغة . دار النهضة العربية بيروت . ص 180

جوفية يشبه شكلها في السريانية صورة اليد يقول عنها العلايلي : «إنها للانفعال المؤثر في البواطن »[1] ، وقد أسهم هذا الحرف بإبراز مختلف الانفعالات المؤثرة في بواطن نفس الشاعر أضف إلى ذلك أن حرف الياء يناسب حركة الكسرة التي تعكس الانكسار الداخلي الذي يعانيه الشاعر و نجد ذلك في ألفاظ مثل "لعمري ، الدهر"

حرف النون : تكرر في القصيدة " 125مرة ، و هو " « صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ، ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا ، حتى إذا وصل إلى أقصى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ، ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع فهي كالميم تماما غير أنه يفرق بينهما أن طرف اللسان مع النون يلتقي بأصول الثنايا العليا »[2]، يقول العلايلي : إنها "للتعبير عن البطون في الأشياء " ويقول عنها الأرسوزي : إنها " للتعبير عن الصميمية " و المعنيان صحيحان و متقاربان و لكنهما قاصران و هذه الإيحاءات الصوتية في النون مستمدة أصلا من كونها صوتا هجائيا ينبعث من الصميم للتعبير عن الفطرة عن الألم العميق(أن أنينا)»[3] ، « و لذلك كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني " أي ذو المخرج النوني الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي ، هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن

[1] حسن عباس : خصائص الحروف العربية و معانيها. ص 82
[2] أنيس إبراهيم : الأصوات اللغوية . ص 58
[3] حسن عباس : المرجع السابق ص 131

مشاعر الألم »[1] ، إن صلاحية حرف النون للتعبير عن مكنونات النفس و ما يختلجها من مشاعر الشجن كان أداة مهمة لدى الشاعر في إيصال ما يصبو إليه من مشاعر الحزن .

يقول متمم :

تحيته مني و إن كان نائيا و أمسى ترابا فوقه الأرض بلقعا[2]

و في موضع آخر

و إني و إن هازلتني قد أصابني من البث ما يبكي الحزين المفجعا[3]

وفي موضع آخر

يذكرن ذا البث الحزين ببثه إذا حنت الأولى سجعن لها معا[4]

إن أول ما يشدنا في هذه الأبيات هو عاطفة الحزن المسيطرة عليها ، وتكرار حرف النون الذي رسم لنا هذه الصورة المأساوية فنجده في البيت الأول تكرر خمس مرات كلها في صدر البيت في حين نجده في البيت الثاني تكرر سبع مرات ، وبينما في البيت الثالث تكرر خمس مرات .

حرف الواو : تكرر في القصيدة " 106 مرة " « تبدأ أعضاء النطق في اتخاذ الوضع المناسب لنطق نوع من الضمة [u] ، ثم نترك هذا الوضع بسرعة إلى وضع صائت آخر و تختلف نقطة البدء اختلافا يسيرا فيما بين المتكلمين و حسب الصائت التالي ، تنضم الشفتان ويرفع أقصى اللسان نحو أقصى الحنك ،ويسد الطريق إلى الأنف بأن يرفع الحنك اللين ، ويتذبذب الوتران

[1] حسن عباس : خصائص الحروف العربية و معانيها: ص 131
[2] المفضل الضبي : المفضليات .ص 268
[3] المصدر نفسه :ص 269
[4] المصدر نفسه :ص 270

الصوتيان»[1] ، « لينة جوفية هي (للفعالية) كما يقول الأرسوزي و (اللانفعال المؤثر في الظواهر) كما يقول العلايلي »[2] يقول متمم :

نعيت امرأ لو كان لحمك عنده لأواه مجموعا له أو ممزعا[3]

تكرر حرف الواو في هذا البيت أربع مرات ليبين الفعالية بين هذه الألفاظ .

ب- الأصوات المهموسة :« فالصوت المهموس إذن هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به »[4] ؛ أي أنه بخلاف الصوت المجهور و عدد الأصوات المهموسة اثنا عشر صوتا « و الأصوات المهموسة كما ينطقها مجيدو القراءات اليوم أو كما ينطقها المختصون في اللغة العربية اليوم و هي : ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ [5]»

والجدول الآتي يوضح الأصوات المهموسة في مرتبة متمم :

الأصوات	صفـاتهــا	عدد تكرارها
ت	شديد مهموس	101
الثاء (ث)	رخو مهموس	14
الحاء (ح)	رخو مهموس	40
الخاء (خ)	رخو مجهور	10

[1] محمود السعران : علم اللغة . ص 180

[2] حسن عباس : خصائص الحروف اللغة العربية و معانيها . ص81

[3] المفضل الضبي : المفضليات . ص 270

[4] كمال بشر : علم الأصوات . دار الغريب القاهرة 2000 . ص 174

[5] المرجع نفسه :ص 174

السين (س)	رخو مهموس	38
الشين (ش)	رخو مهموس	24
الصاد (ص)	رخو مهموس	17
الطاد (ط)	شديد مهموس	7
الفاء (ف)	رخو مهموس	62
القاف (ق)	شديد مهموس	58
الكاف (ك)	شديد مهموس	66
الهاء (ه)	رخو مهموس	51

نجد في إحصائنا لأصوات الهمس أن حرف التاء أكثر الحروف تكرارا .

حرف التاء :« صوت شديد مهموس ، لا فرق بينه و بين الدال سوى أن التاء مهموسة و الدال نظيرها المجهور . ففي تكون التاء لا يتحرك الوتران الصوتيان ، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق و الفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ، فإذا انفصلا انفصالا فجائيا سمع ذلك الصوت الانفجاري [1]» ، إن التاء « تدل معانيها على الرقة والضعف »[2] إن الضعف الذي يعيشه الشاعر نتيجة فقدان أخيه جلي يقول :

و أني متى ما أدع باسمك لا تجب و كنت جديرا أن تجيب و تسمعا[3]

[1] أنيس إبراهيم : الأصوات العربية . ص 53

[2] حسن عباس : خصائص الحروف العربية و معانيها . ص 50

[3] المفضل الضبي : المفضليات . ص 267

تكرر حرف التاء في هذا البيت خمس مرات و قد عكس حالة الحزن و اليأس الذي يعانيه الشاعر و هو ينادي أخاه و لا يرد جوابه و هو الذي كان لا يفارقه أبدا ، و يبرز حرف التاء التوتر الداخلي الذي يعيشه الشاعر .

من خلال الجدولين السابقين ، نجد أن مجموع الأصوات المجهورة التي وظفها الشاعر 1070 صوتا في حين أن الأصوات المهموسة كان عددها 488 صوتا ، ومن خلال هذا التباين الواضح نستنتج أن الشاعر استعان بالمجهور من الحروف ليجهر بالأسى الذي تكابده نفسه المتفجعه على أخيه فكأن القصيدة عويل و بكاء و نواح ، إنها الذات شديدة الجزع كثيرة البكاء دائمة التحسر حتى و إن بدا الشاعر متصبرا في بعض الأبيات لكن لا يلبث طويلا ليظهر جزعه على أخيه .

2- **تكرار الألفاظ :** يعمد الشاعر إلى هذا النوع من التكرار لغرض التأكيد على حالته النفسية و قد يكون لوظيفة جمالية و « قد يجاء بالتكرار لمجرد إظهار النغم و تقوية [1]»

أي يمكن الإتيان به لتحقيق الوظيفة الإيقاعية « و بما أنه تكرار لفظي فهو لا يخلو من عنصر الترنم »[2] أضف إلى ذلك أن تكرار الألفاظ يقوي المعاني و يزيد بروزها و حضورها في ذهن المتلقي مما يجعله يتفاعل مع النص .

نجد متمما كرر من الألفاظ ما يخدم الجو العام للقصيدة ، حيث نجده كرر لفظة "مالك" تسع مرات ليؤكد أن مالكا حاضر في ذهنه لا يغيب عنه فهو يذكره متحسرا باكيا ، إذ لاحظنا أن لفظة

[1] عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ج2 . د ط د ت . ص 88

[2] المرجع نفسه :ص 89

مالك في ثمانية مواضع جاءت في عروض البيت لتبدو بارزة واضحة فهي بمثابة فاصلة للشطر ، يقول عبد الله الطيب : « وأكثر ما يكرره الشعراء لإشاعة لون عاطفي غامض يقوي الصورة التي عليها بنية القصيدة أسماء الأشخاص و المواضع »[1] ، فإسم مالك بحضوره البارز نتيجة التكرار أشاع في القصيدة عاطفة الحزن و مرارة الفقد

إذ كرر لفظة "يبكي" خمس مرات ليحيلنا إلى البكاء الذي لا يفارقه حزنا على مالك رغم أنه ينفي جزعه في مطلع القصيدة و قد جاء الفعل يبكي مضارعا ليدل على الاستمرارية .

كرر لفظة "أصاب " خمس مرات و هذه اللفظة بهمزتها الانفجارية و صادها الممدودة و بائها الانفجارية تدل على وقوع الشيء و حدوثه ، وقد جاء الفعل ماضيا ليدل على حدوث الفعل .

كرر لفظة " الحزين " ثلاث مرات و هي أكثر الألفاظ تعبيرا على حالته بعد فقدان أخيه وقد لعب حرف النون في هذه اللفظة دوره بما يحمله من عاطفة الشجن .

كرر لفظة "البث" ثلاث مرات و البث هو الحزن الشديد فجاءت هذه اللفظة لتعبر عن عمق الحزن الذي يعانيه الشاعر و لا يكاد يفارقه .

كرر لفظة " الدهر" ثلاث مرات و هي إحالة لما يحدثه الدهر من مصائب و نوائب ، فالتكرار هنا هو تكرار يدل على السخط عليه .

[1] عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ج2 ،ص 90

3-**تكرار الجمل** : و الجمل أقل ما يكرر في القصيدة إذا ما قورن بتكرار الأصوات و الألفاظ « و الذي يدل على أن هذا الطراز كان موجودا في العربية و اندرس عندما بلغت أشعارها ما بلغته من النضج و الكمال في الوزن و القوافي و ما نجده من أنواع التكرار في بعض أشعار هذيل و المهلهل و الحارث بن عباد ، مما تكرر فيه أشطار أو أجزاء من أشطار [1]» وقد أهتم العرب منذ القديم بهذا النوع من التكرار ونجده بكثرة في أشعار هذيل المهلهل بن ربيعة والحارث بن عباد ، و « إذا كان لتكرير الحرف الواحد في الكلمة أو في الكلام على أبعاد ما قد عرفناه من القيمة السمعية ، فإن تكرار الكلمة في الجملة أو النص و تكرار الجملة في السياق ، لابد أن يكون له من القيمة ما هو أكبر »[2] ، و هذا راجع إلى أن تكرار الحرف قد يتسم بنوع من العفوية أما تكرار الكلام ففيه من القصدية ما فيه ، فهو يدفع المتلقي دفعا إلى التأثر بالكلام المكرر ، أضف إلى ذلك أن تكرار الجمل هو في حد ذاته تكرار لحروف تلك الجمل ، « ويرجع أثر التكرار إلى أنه يزيد الشيء المكرر تميزا من غيره فالأشخاص الذين يقع عليهم نظري كثيرا يزدادون وضوحا في إدراكي و تصبح صورهم بمثابة الصبغة القوية التي تستأثر بذاكرتي »[3] و قد كرر متمم شطرا كاملا في البيت التاسع و الثلاثون كان قد ذكره في البيت الأول يقول :

[1] عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ج2 . ص 88

[2] عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير و التأثير . عالم الكتب بيروت ط2 1986 . ص 79

[3] المرجع نفسه :ص 136

فلا فرحا إن كنت يوما بغبطة ولا جزعا مما أصاب فأوجعا [1]

وقد وقع التكرار على مستوى العجز و قد جاء هذا التكرار ليؤكد جلد متمم و تصبره على فقدان أخيه ؛ لأن ورود هذا العجز في البيت الأول ثم ما تلاه من الأبيات يؤكد عكس ذلك إذ يؤكد جزعه على أخيه ، فكرر هذا الشطر بعد عدة أبيات ليبين أنه لا يزال متماسكا و صلبا رغم الذي أصابه فأوجعه .

و يبقى تكرار الجمل في الشعر العربي القديم قليلا لا يشكل ظاهرة ؛ لأنه في الأساس يشكل مثلبة يعاب عليها الشاعر من منظور النقد العربي القديم .

[1] المفضل الضبي: المفضليات . ص 269

• المبحث الثالث : البنى الصرفية

البنى الصرفية و دلالاتها في مرثية متمم بن نويرة

تعتبر البنية الصرفية المستوى الثاني الذي تتجلى فيه إبداعية الشاعر ; أي أن الشاعر حين يجيد في نسج تراكيب نصه الشعري يجده على ضرورة من الإجادة أيضا على مستوى البنية الصرفية من انتقاء الألفاظ المناسبة وصياغة العبارات على نحو يلائم نسق النص وسياقه لهذا يعتبر الجانب الصرفي معيارا أساسيا للحكم على جودة النص الشعري ; لأن أي نص في آخر الأمر هو مجرد بنية خطابية كبيرة تتضمن بداخلها وحدات أصغر فالنص هو مجموعات من الجمل و الجمل مجموعة من الكلمات ; لهذا رأينا أن نقف على جماليات البنية الصرفية في مرثية متمم ومحاولة استخراج الدلالات الكامنة في الصياغات الصرفية لهذا النص الشعري .

1-البنى الصرفية بين الوظيفة الجمالية و السياق الدلالي

إن دراسة البنى الصرفية في أي نص إبداعي ما هي إلا دراسة عناصر لغته في صورته المجزئة ; أي الاهتمام بعناصر الجملة لا العلاقات الناتجة بين أجزاء الجملة لهذا نجدنا في حاجة إلى الكلام عن الأفعال والأسماء و الصيغ ودلالات كل هذا والجماليات الناتجة عن تلاقح هذه العناصر في سياق واحد .

أ- الأفعال :

لا يمكن الفصل بين لغة النص والموضوع الذي يتناوله ، وفي كل أشكال تحليل قصيدة متمم في رثاء أخيه مالك سوف نستحضر ذلك العمق الذي يميز خطاب الحزن حين يرتبط بالماضي المفقود ; أي أن القطيعة التي حصلت بين وجود مالك في حياة أخيه متمم و بين استمرار ذلك الوجود في حاضره دعا متمما لإنتاج نص بديع انعكست فيه تلك القطيعة من خلال هيمنة الأفعال الماضية على أرضية القصيدة ،نعم إن الفعل باعتباره دالا على حدث مرتبط بزمن يكون دائما علامة مميزة لحركية القصيدة أو سكونها ، شعر متمم أو لم يشعر فإن مرثيته اشتملت على 66 فعلا ماضيا و 46 فعلا مضارعا ؛ إذا نحن أمام عدد كبير من الأفعال في هذه القصيدة مستلهمة في أغلبها من مصادر تدل على الحزن و المصاب والتحسر و الأسى ، وهذا مؤشر على تأجج عاطفة الحزن في نفس الشاعر نتأول ذلك من خلال الحركية والتفاعل الكبير التي تدل عليها كثرة استخدام الأفعال ، ثم ما ميز هذه الكثرة أنها في الأفعال الماضية أكثر منها في الأفعال المضارعة .

1/ الأفعال الماضية :

أصاب ،أوجع ، كفن ، تقعقعا ، أعان ، أوضعا ،كظك، ضرس ، رأيته ،أجحمت ، لاقي ، أذرت ، تشجعا ، أرغي ، ثوى ، تكنعا ، تضوعا ، جرد ، أوقدت ، تضجعا ،شهد ، أبى ، عشنا ، أصاب ، تفرقنا ، فرقن ، بان ، ودعا ،طار ، تريعا ، سقي ، جلها ، أمرعا ، آثر ، روى ، سألتني

،تداعو، تكعكعا ، غيرني ،غال ، تمليته،هازلتني ،أصابني ، أحدث ، شهدت،أوجعا ، تضعضعا ، أصبن ، حنت ، سجعن ،قامت ، رجعت ، أبكى ،قام،أسمعا، صادف ، رأى ، ضيعا ، آثرت ، جئت ، تشجعا ، نعيت ، آواه ، آب ، ودعا .

2/الأفعال المضارعة :

تهدي ، يهتز، تجد ، تلقه، تلق ، تمشي ، يلف ، يحمي ، يتمزعا ، أراها ، أرى ، أدع، تجب ، تجيب ،تسمعا، يتصدعا ،أقول ،يسح ، ترشح ، أسقي ، أسقي ، تقول ، أراك قلت ، تترك ،أستكين ، أضرعا ، أمضي ،يلقي ، يبكي ،تسمعيني، تنكئي ،ييجعا ، أجد ، ألقي يصيب ، يذكرن ، تأت ،يغضب ، تفرحن، أرى ، تلم ، يدعنك ، يهنئ .

إن الأفعال تنقسم من بعض وجوهها إلى صيغة زمنية دالة على الماضي ، وأخرى تدل على المضارع وهذه القصيدة خيم على جوها الرجوع إلى الماضي ; الماضي الذي عاش فيه الشاعر أيامه الجميلة مع مالك :

وعشنا بخير في الحياة وقبلنا أصاب المنايا رهط كسرى وتبعا

فلما تفرقنا كأني ومالــكا لطول اجتماع لم نبت ليلة معا[1]

هكذا الشاعر دائما يعود ليستعمل فعلا ماضيا وكأنه يجدد العودة إلى حضرة مالك أخيه في خياله ومشاعره ، ليعيش دائما وهو مع أخيه ذلك الفقيد الغالي على قلب شاعرنا متمم وهذه الأفعال

[1] المفضل الضبي : المفضليات . ص 267

الماضية الكثيرة كان أغلبها يرجع لسياق القصيدة العام المتمحور حول مدح المرثي مالك : سقى ، أمرعا ، آثر ، أوجعا ...، فكأن في ذلك تحديث مستمر للصورة الجميلة لشخصية مالك فهو يستحضر ذلك النموذج في صور مشاهد القصيدة .

أما الأفعال المضارعة فكانت في المرتبة الثانية من حيث الكثرة وكانت 46 فعلا مضارعا ، ونفسر ذلك بأن الشاعر لا يعيش مواجع الفقد على مستوى استحضار ذكرياته معه فقط ، ولكن أيضا الشاعر لايفتأ مرتاحا من ألم التحسر على أخيه المقتول ، وبصياغة أخرى إن الشاعر في يأس تام من تكرر نموذج أخيه في الحاضر والمستقبل كما أثبت هو هذا المعنى بقوله :

أبى الصبر آيات أراها وأنني أرى كل حبل بعد حبلك أقطعا[1]

هذه المرثية بزمنية أفعالها تعكس بشكل كبير جثوم أوجاع الحزن على الفقيد على حالة الشاعر العاطفية سواء عند استحضارها لماضيها الذي كان فيه مالك الإنسان النموذج بالنسبة لذات الشاعر ، أو سواء عند استشعار ذلك الغياب الأبدي لهذا النموذج في لحظة الآن والحاضر عند الشاعر ، ثم هو ينفي أن يتكرر وجود شخص نموذجي مثل مالك في المستقبل.

تتجلى إيقاعية الأفعال من خلال الصياغة ; لأن ما يميز الفعل الماضي عن الفعل المضارع على مستوى البنية هو الصيغة ; أي صيغة الفعل الماضي مختلفة عن صيغة الفعل المضارع ، وقد وجدنا في مرثية متمم غلبة حضور الفعل الماضي و الأفعال بشكل عام مؤشر على حركية

[1] المفضل الضبي : المفضليات:ص 267

القصيدة وحيويتها ولما كان الفعل الماضي أحضر من غيره دل ذلك على تحرك ماضي الشاعر على مستوى اللحظة التي تمثل نقطة إبداع النص الشعري وولادته فموضوع القصيدة مدح خصال المرثي وتذكرها في الصورة التي ترسمها مخيلة الشاعر.

ب – اسم الفاعل : النص الشعري هو نسيج من العلاقات التفاعلية بين أجزائه اللغوية كل ذلك يتقطب حول موضوع القصيدة ، لهذا نجد متمم بن نويرة في هذه المرثية يبدع في بناء تلك الروابط بين بنى النص الجزئية كاسم الفاعل الذي كثر استخدامه في القصيدة ،بحيث كان لذلك إيقاع لطيف التجلي يمكن أن نقرأه في تصوير شخصية المرثي (مالك) على أنها شخصية البطل الفاعل بشكل مستمر وبالصورة الإيجابية لا السلبية كإطعام الضيف وحماية الخائف ونصرة المظلوم :

لبيب أعان اللب منه سماحة خصيب إذا ما راكب الجدب أوضعا[1]

فمما نفسر به حضور اسم الفاعل كبنية لغوية ذات دلالة جزئية مهمة ضمن بنية أكبر من حيث ناصيتها الإبداعية لها دلالة كلية ، فصيغته الصرفية (فاعل) المتمثلة في زيادة ألف تتوسط صيغة الفعل (فعل + أ = ف(ا) ع ل) كأنها توحي بذلك التوسط الموصوف به شخص الممدوح والمرثي وهو أخو متمم فكأنه يتوسط الفضائل والمدائح فهو العلامة الفارقة في مجتمعه .

[1] المفضل الضبي: المفضليات . ص 265

جرى استخدام صيغة اسم الفاعل في أكثر من موضع في القصيدة كانت كلها بين إضافة صفة حسنة لمالك أو نفي صفة ذميمة عنه كقوله :

و إن تلقه في الشرب لا تلق فاحشا على الكأس ذا قاذورة متزبعا[1]

إن صياغة اسم الفاعل تتميز بحرف المد الموجود في الوسط و لذلك ينطقه الناطق بمد ذلك الحرف : (هالك / راكب / نائيا ...) وهذا الإيقاع الصوتي يمكن أن نلتمس منه رغبة الشاعر في الجهر بفضائل أخيه المرثي حيث يمد صوته بنسبة الخصال الجيدة إليه ، ودفع ثبوت الخصال الذميمة عليه، فهو أيضا لا يكتفي إلا بتنويع شكل هذا الاستخدام حيث يأتي بصيغ أخرى لاسم الفاعل كقوله : (المحل سراتكم) ولعل قائلا أن يقول أن مثل هذا الاستخدام ليس بوعي منه وإنما سليقة كان ذلك منه ، نقول : نعم مسلم في ذلك ولكن نحن نحاور النص وكأنه يشكل وحدة مع صاحبه .

ولا نغفل هنا الإشارة إلى أن بنية اسم الفاعل لا ترتبط بالدلالة على زمن ما ، بل هي تتعلق بإثبات صفة ما أو نفيها ، إذا هو لا يخضع لتقييد زمني لا ماضي ولا حاضر ولا مستقبل لهذا يمكن أن نفهم من ذلك كيف يريد الشاعر تخليد مدح أخيه بعيدا عن طي الزمان بأنواعه وكأن هذا النص يقول بمستوى أعمق بأني أريد الحفاظ على ثبات استمرار وصف المرثي بهذه الأشياء الجميلة الفاضلة وثبات نقاء هذه الشخصية من الصفات القبيحة .

[1] المفضل الضبي: المفضليات:ص 266

ج – اسم المفعول :اسم المفعول باعتباره تلك الصياغة الصرفية التي تدل على ما وقع عليه فعل الفاعل نجده في قصيدة متمم بن نويرة 13 مرة أغلبها كان آخر البيت كقافية ينتهي بها العجز : (مطمعا ، مدفعا ، مقنعا ،المرفعا، محمودا ، مودعا ، المفجعا ، مصرعا ، موجعا ، مقزعا ، مجموعا ،ممزعا ...) ولهذا الاستخدام إيقاعية خاصة تتجلى في صوغ آخر الأبيات كلها على وزن صيغة صرفية واحدة هي اسم المفعول فوق أنها يوحدها القافية والروي ; فيصبح إيقاع القصيدة موحد النغمة الناتجة عن تكرار تلك التراتبية من الحروف ،و لا يخفى ما في ذلك من جمالية ، أما الدلالة المستوحاة من هذا الإيقاع الفني لاسم المفعول فهي إثبات وصف التأثير الكبير لحياة مالك من الناحية الإيجابية حيث كان يرى لوجوده بين ظهراني قومه الأثر الأعظم والمنفعة الكبيرة في غيره تماما كما هو حال اسم المفعول الذي يقع عليه فعل الفاعل فكأنه يحمل رمزية الوجود المحيط بمالك حيث يؤثر فيه بشكل كبير من خلال الخير الصادر عن مالك ، من جهة أخرى يعكس دلالة الأثر السلبي على مجتمع مالك حين فقده وتوفي ; حيث لم يعد يحظى قومه بتلك الحماية والكرم التي تميزت بهما حياته بينهم .

أما كوننا وسمنا ذلك الوصف بالثبات في دلالته فذلك ؛ لأن اسم المفعول مثل اسم الفاعل في كونه لا يرتبط بزمن الحدث سواء كان ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا ; أي في ذلك معنى الخلود ، ومما يمكن ملاحظته في هذا الاستعمال لاسم المفعول آخر عجز البيت إن ذلك سمح بتكرار وضعيته في الحروف هي (الميم) في بداية اسم المفعول ثم (العين) و(الألف) آخره كونهما يمثلان الروي و تشبيعه ، وهذا أسهم في إضفاء انسجام موسيقي للإيقاع العام للقصيدة ، وفيه

دلالة تكرار عادة فعل الكرم والدفاع عن الآخر بشكل مستمر فيما يخص شخصية مالك وكان تكرار تلك الحروف في اسم المفعول نقرأ فيه رمزية تكرار تلك الفضائل الكريمة من طرف الشخصية .

د – صيغ المبالغة :المبالغة في الأوصاف هي سمة ركيزة في جمالية النص الشعري فاصلة عند الشعراء الأوائل ، ومرثية متمم نموذج مثالي يبين كيف أن الشاعر العربي كان يجعل من المبالغة في لغته جسرا إلى بناء الجمالية في قصيدته ، و في تجليات هذه السمة أن نرى تلك المبالغة حاضرة على مستوى البنية الجزئية في اللغة (الصرفية) ونقصد بذلك استعمال صيغة المبالغة في كلامه حيث استخدم الشاعر أكثر من نوع من أنواع صيغ المبالغة فمما ورد في القصيدة قوله :(وقافا ،زوار ، وقاعا ، جزع ،مبطان ، لبيب ، خصيب ، نصيرك ، فرحا ، جزعا ، الحزين ، بصير) وكما نلاحظ أن هذا الاستخدام لايقتصر على صيغة واحدة بل متنوع فمثلا على وزن (فعال) لدينا : (وقافا ، زوار، وقاعا ،وعلى وزن (مفعال) نجد : مبطان وعلى وزن(فعيل) نجد : لبيب ، خصيب ، نصير ، حزين ،بصير وعلى وزن (فعل) جاءت : جزع ، فرحا ،جزعا)

إذا لابد من معنى وراء هذه المبالغات في الوصف ، فالشاعر لا يكتفي بإضفاء صفة مدح على المرثي وإنما يبالغ في ذلك النسب ؛ أي بلوغ الغاية من نسبة الصفة الفضلى إلى مالك ، أو كأنه الاستغراق في نصب شخصية مالك كنموذج في التحلي بتلك الصفة كما في قوله :

(لبيب) أعان اللب منه سماحة (خصيب) إذا ما راكب الجدب أوضعا[1]

وفي نفس الآن نجد المبالغة تستخدم في لغة الشاعر من أجل الانتهاء إلى غاية نفي الصفة الذميمة عن الشاعر وتنزيهه عنها كقوله :

و ما كان وقافا إذا الخيل أجمحت ولا طائشا عند اللقاء مدفعا[2]

لصياغة مثل هذه المبالغات موسيقى شعرية تتجلى من خلال تلك الزيادات في البنية الصرفية كالميم والألف في مبطان دلالة على المهتم بحاجة بطنه فالشاعر ينفي ذلك عن ممدوحه الذي يبكيه أيضا الزيادة في خصيب ونصير وحزين كلها على وزن فعيل فالياء في المبالغة دلالة على الإخصاب والنصرة والحزن على صيغة المبالغة ، وكذلك التشديد في وقافا ، زوار ، وقاعا على وزن فعال ، فالتشديد له قوة صوتية في إعطاء الحرف حقه من الظهور تماما مثل دلالة ظهور هذه الصفات الحميدة في مالك فكأنها ظاهرة فيه بقوة وبشكل كبير لهذا نعتبر هذه الصيغ المستخدمة في المرثية قد أخذت من توفير الانسجام الإيقاعي لموسيقى القصيدة لأن استخدام مبطان على سبيل المثال بدلا من بطين كان أجمل وأجود حيث انه مناسب لما تقتضيه تفعيلة البحر ، وقل الشيء نفسه في غيرها من صيغ المبالغة التي استخدمها الشاعر ، وهذا لاشك لا ينفصل عن ما تنتجه من دلالة مثل استمرارية اتصاف الموصوف بتلك الصفات وكأنه يدخل في معنى التأكيد والثبوت على تلك الصفات الفضيلة أو نفي الصفات القبيحة ، إضافة إلى توفير معنى القوة في الاتصاف بها ومعنى الكثرة والزيادة في تحصيل تلك الخصال والمناقب .

[1] المفضل الضبي :المفضليات . ص 265

[2] المصدر نفسه: ص 266

هكذا تضافرت هذه البنى الصرفية على تناغم الإيقاع الإجمالي لقصيدة متمم من خلال أخذ كل بنية لموضعها المناسب سواء كان فعلا أو اسم فاعل أو اسم مفعول أو صيغة مبالغة ، فالشاعر حين يضع كل كلمة في نظمها النسقي الذي يطلبها **فإنه إنما** يعزف موسيقى شعرية تراكيب نصه وهذا لاشك نستطيع أن نستنبط منه دلالات أبعد من الدلالات المفهومة من السياقات التركيبية .

خاتمة

خاتمة

وختاما لما جاء في بحثنا الذي تناولنا فيه الإيقاع ودلالاته في مرثية متمم بن نويرة نخلص إلى ما يلي :

- ساعد البحر الطويل بطول تفعيلاته متمما بن نويرة في أداء تجربته الشعرية وذلك بمنحه مساحة تعبيرية كبيرة تستوعب حالته النفسية .
- جاءت القافية المطلقة ملائمة للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر فهو في حاجة إلى الإطلاق والإفصاح عن مشاعره .
- جاء روي العين المفتوحة المتبوع بألف الإطلاق مناسبا للجو العام للقصيدة إذ أظهر الذات المتفجعة .
- إن كثرة استعمال الحروف المجهورة و تكرارها يدل على رغبة الشاعر في بث مشاعره وخلجات نفسه .
- كرر الشاعر مجموعة من الألفاظ التي تدل على الحزن الذي يعتصره نتيجة فقدان أخيه .
- كرر متمم بن نويرة مجموعة من التراكيب التي تعكس الحالة النفسية المتدهورة التي يعيشها.

- كرر متمم الفعل الماضي أكثر من المضارع وهو بذلك يستحضر الماضي الجميل الذي كان يعيشه رفقة أخيه و استعماله للفعل الماضي يعكس مدى ارتباطه بأخيه الذي بقى ذكرى تراوده في كل حين .
- كرر متمم اسم الفاعل بشكل ملفت لينسب الصفات الحميدة لأخيه مالك و ينفي عنه الصفات الذميمة .
- كرر اسم المفعول ليدل على الفضائل الكريمة لأخيه مالك و يعكس الأثر السلبي الذي يعيشه قومه بعد موته .
- كرر متمم صيغ المبالغة بشكل بارز في وصف مالك ليبرز ما كان يتحلى به مالك من صفات جيدة و يثبتها له و يؤكدها .

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

المصادر

1. المفضل الضبي: المفضليات . أحمد محمد شاكر عبد السلام محمد الهارون . دار المعارف ط 8

المراجع

1.ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي . دار القلم العربي حلب ط1 1997 .

2.إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ . مكتبة الأنجلو مصرية ط5 1984

3.ابن جني : الخصائص . د ط د ت

4.ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر تحقيق عباس عبد الساتر . دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط2 2005

5.أبو هلال العسكري : الصناعتين د ط د ت

6.أنيس إبراهيم : موسيقى الشعر . مكتبة الأنجلو مصرية ط2 1952

7. أنيس إبراهيم : الأصوات اللغوية . مكتبة نهضة مصر د ط د ت

8.بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي . دار المريخ الرياض 1986

9.تيري إيغلتون : كيف نقرأ القصيدة . دار التكوين سوريا ط1 2018

10. ثائر العذاري : التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج . رند دمشق ط1 2010 .

11. الجاحظ : البيان و التبين ج1 تحقيق عبد السلام محمد هارون

12. حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء محمد الحبيب ابن الخوجة . دار العربية للكتاب تونس ط3 2008

13. حسن عباس : خصائص الحروف العربية و معانيها منشورات . اتحاد الكتاب العرب 1998

14. الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي . تحقيق الحساني حسن عبدالله . مكتبة الخانجي القاهرةط3 1994

15. رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر دراسته جمالية دار الوفاء الإسكندرية ط1 2002 .

16. زيد بن محمد بن غانم الجهني : الصورة الفنية في المفضليات ج 1 . الجامعة الإسلامية المدينة المنورة ط1 1425 هـ

17. ساعد العلوي : بحور الشعر و إنشادها . دار الوعي الجزائر

18. السجلماسي : المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع علال الغازي . مكتبة المعرف الرباط المغرب.

19. سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي محاولة . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993 .

20. سيد خضر : التكرار الإيقاعي في اللغة العربية . دار الهدى للكاتب بيلا كفر الشيخ ط1 س 1998

21. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية . دار المعرفة القاهرة ط2 1978

22. صابر الحباشة : تحليل المعنى مقاربات علم الدلالة . دار الحامد عمان 2011

23. صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية . المكتب العربي الحديث الإسكندرية .

24. ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ج3 . أحمد الحوفي و بدوي طبانة نهضة مصر القاهرة .

25. عبد الرحمان الوجي : الإيقاع في الشعر العربي . دار الحصاد دمشق ط1 1989

26. عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج 1 . د ط د ت

27. عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ج2 . د ط د ت

28. عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي . دار الفكر العربي القاهرة 1992

29. عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير و التأثير . عالم الكتب بيروت ط2 1986

30. قدامة بن جعفر : نقد الشعر . الجوائب قسطنطينية ط1 1302 هـ

31. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي . دار العلم للملاين بيروت ط 1 1974

32. كمال بشر : علم الأصوات . دار الغريب القاهرة 2000

33. محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي . دار المعارف ط1 1988

34. محمد العمري : الموازنات الصوتية . افريقيا الشرق المغرب 2001

35. محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج في دراسته و تقويمة ج 2 . الدار القومية القاهرة

36. محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات . منشورات الجامعة التونسية . 1981

37. محمد بنيس : الشعر العربي الحديث نسابة وا بدالاته . دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ط2 2001 .

38. محمد حماسة عبد اللطيف : البناء العروضي للقصيدة العربية . دار الشروق القاهرة ط1 . 1999

39. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . دار نهضة مصر.

40. محمد محمد داود : الدلالة و الحركة دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة . دار غريب القاهرة 2002 .

41. محمود السعران : علم اللغة . دار النهضة العربية بيروت .

42. محمود فاخوري : موسيقى الشعر العربي . مطبعة الروضة دمشق 1996

43. نعيمة سعدية : الأسلوبية و النص الشعري المرجعية الفكرية والآليات الإجرائية و الكلمة أدرار . الجزائر ط1 2016

الرسائل الجامعية

1. عادل محلو : الصوت و الدلالة في شعر الصعاليك (تائية الشنفرى أنموذجا) . جامعة الحاج لخضر باتنة 2007/2006

2. نجلاء نجاحي : إيقاع التكرار و جماليته في ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقدين . جامعة باتنة 2015-2016 .

الفهرس

الفهرس :

المحتوى	الصفحة
الإهداء	/
الشكر و العرفان	/
مقدمة	أ
الفصل الأول : الإيقاعة و الدلالة و الصلة بينهما	
المبحث الأول : مفهوم الإيقاع	06
➢ مفهوم الإيقاع	06
➢ بين الوزن و الإيقاع	12
➢ عناصر الإيقاع	15
المبحث الثاني : مفهوم الدلالة	17
➢ مفهوم الدلالة	17
➢ أنواع الدلالة	18
المبحث الثالث : صلة الإيقاع بالدلالة	26
➢ عند القدامى	26
➢ عند المحدثين	29
الفصل الثاني : الإيقاع و البنى الصرفية ودلالاتهما في مرثية متمم بن نويرة	
المبحث الأول : الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار)	34
➢ الوزن	34
➢ القافية (الروي و الوصل)	40
المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي	47
➢ تكرار الأصوات	51

➢ تكرار الألفاظ	59
➢ تكرار الجمل	61
المبحث الثالث : البنى الصرفية	63
➢ الأفعال	64
➢ اسم الفاعل	67
➢ اسم المفعول	69
➢ صيغ المبالغة	70
الخاتمة	73
قائمة المصادر و المراجع	76
الفهرس	81
ملخص الدراسة	/

ملخص

جاءت هذه الدراسة موسومة بالإيقاع ودلالاته في مرثية متمم بن نويرة من كتاب المفضليات للمفضل الضبي ، و قد اشتملت هذه الدراسة على مقدمة ، فصلين وخاتمة أما المقدمة أحاطت بأهمية الموضوع ودوافع اختياره ، و أهداف البحث والدراسات السابقة وكانت بداية الدراسة بالفصل الأول الذي يعرف ويوضح الإيقاع والدلالة والصلة ما بينهما ، حيث تطرقنا فيه إلى ثلاثة أساسيات م١:مفهوم الإيقاع م٢:مفهوم الدلالة م٣: صلة الإيقاع بالدلالة والفصل الثاني كان دراسة تطبيقية ليسلط الضوء على الإيقاع ودلالته في مرثية متمم بن نويرة ، ليكون المرور على ثلاثة مباحث لابد منها في هذه الدراسة م١:الإيقاع الخارجي في مرثية متمم بن نويرة م٢:الإيقاع الداخلي في مرثية متمم بن نويرة م٣:البنى الصرفية ودلالتها في مرثية متمم بن نويرة معتمدين في ذلك على المنهج الأسلوبي ، وانتهت الدراسة بخاتمة تعرض أهم النتائج المتوصل إليها .

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الدلالة، المرثية.

Summary

This study shed a light on the subject of rhythm and its significance in the elegy of **MUTAMIM IBN NOUIRA** from the book of **MUFADILAT** by **Al-MUFADDAL AL-DABI.**

This study has an introduction, two chapters and a conclusion.

First , the introduction was set to show the importance of the topic, causes of selection , and the aims of the research as well as the previous studies.

The first chapter was put to show and to clarify the rythm and its signifiance and the links between them through 3 principle rules :1 defintion of the rythme

2 définition of the signification

3 the links between them.

The second chapter was put to shed a light on the rythm in the elegy if **MUTAMIM IBN NOUIRA** through three entrances :

1 the internal rythm in the elegy of **MUTAMIM IBN NOUIRA**

2 the external rythm in the elegy of **MUTAMIM IBN NOUIRA**

3 the mirphology in the elegy **if MUTAMIM IBN NOUIRA** .Using in this study the stylistic approach .

Finally , the study was ended by a conclusion with the target results.

Key words: **RHYTHM, CONNOTATION, ELEGY.**

Résumé

Cette étude a mis en lumière le sujet du rythme et sa signification dans l'élégie de **MUTAMIM IBN NOUIRA** du livre de **MUFADILAT** par **Al-MUFADDAL AL-DABI**.

Cette étude comprend une introduction, deux chapitres et une conclusion.

Premièrement, l'introduction devait montrer l'importance du sujet, les causes de la sélection et les objectifs de la recherche ainsi que les études précédentes.

Le premier chapitre a été mis à montrer et à clarifier le rythme et sa signification et les liens entre eux à travers 3 règles principales: 1 définition du rythme

2 Définition de la signification

3 les liens entre eux.

Le deuxième chapitre a été mis pour éclairer le rythme dans l'élégie du **MUTAMIM IBN NOUIRA** à travers trois entrées:

1 le rythme interne dans l'élégie **de MUTAMIM IBN NOUIRA**

2 le rythme extérieur dans l'élégie de **MUTAMIM IBN NOUIRA**

3 la mirphologie dans l'élégie de **MUTAMIM IBN NOUIRA** .En utilisant dans cette étude l'approche stylistique.

Enfin, l'étude s'est terminée par une conclusion avec les résultats visés.

Mots clés: **RYTHME, CONNOTATION, ÉLÉGIE..**