التشكيل الإيقاعي في قصيدة كيف اصطباري

محمد عبد الرحمن محمد سيد*
mam07@fayoum.edu.eg

ملخص

يعد الإيقاع من السمات الرئيسة التي تميز الشعر عن النثر، فهو وسيلة لترجمة الحالات الشعورية المتفاوتة لدى الشعراء، وقد قام هذا البحث على دراسة الإيقاع في مرثية ابن الرومي لأمه، إذ يعد الرثاء من الأغراض الشعرية التي تسيطر عليها عاطفة الحزن والألم. وهذه المرثية من مرثيات ابن الرومي لم تأخذ حظها من الدراسة مثل المرثيات الأخرى لابن الرومي، لذلك كانت هدفا للبحث واستكشاف الجانب الإيقاعي فيها؛ لتميزها بمكونات إيقاعية تدل على وجدانية الشاعر الحزينة.

وكان الهدف من تناول التشكيل الإيقاعي في مرثية ابن الرومي بيان مدى تأثر إيقاع القصيدة بعاطفة الحزن المسيطرة عليه، والإجابة عن التساؤل: كيف وظف ابن الرومي إمكانات اللغة المتاحة للشعراء توظيفا موسيقيا ومعنويا بهدف التعبير عن مكنونات نفسه وعواطفه، وفلسفته الحياتية، فضلا عن التأثير في المتلقي؟

وكشف البحث عن المثيرات الإيقاعية التي زودت القصيدة بخصوبة جمالية ضمن السياق، عمل على ظهورها التكامل بين عناصر الإيقاع الشعري وأحاسيس الشاعر، وقد اعتمد الباحث على المنهج النصي، مستعينا بالوصف والتحليل والإحصاء لإظهار المستوى الفني للقصيدة، والوقوف على كيفية توظيف اللغة وعناصرها في إنتاج إيقاع شعري يؤدي الغرض الفني والمعنوي المرجو منه.

واستعرض البحث التقنيات الإيقاعية في مرثية ابن الرومي لأمه، فتمت دراسة الإيقاع الخارجي متمثلا في الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي متمثلا في التصريع والتكرار والجناس والطباق والتصدير.

وفي الختام توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج، كان أهمها: أن ابن الرومي أحسن توظيف الإيقاع الموسيقى في التفاعل مع المتلقي، كما استخدم الإمكانات اللغوية المتاحة في النص الشعري للتنويع في إيقاع النص؛ فجاءت الموسيقى الخارجية والداخلية معبرة تعبيرا دقيقا عن حالته الشعورية والنفسية، حيث برع ابن الرومي في نقل مشاعر الحزن والأسى إلى المتلقي من خلال موسيقى القصيدة.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الداخلي – الإيقاع الخارجي – ابن الرومي – رثاء الأم

* مدرس بكلية دار العلوم – جامعة الفيوم

مقدمة:

يعد غرض الرثاء من الأغراض الشعرية التي تعبر – في أغلب الأحيان – عن مشاعر صادقة غير زائفة، وهو من الأغراض الشعرية التي تثار فيها عاطفة الشاعر لما يعتريه من إحساس الفقد والفراق والحزن والألم، وحقيقة الموت، وفلسفة الحياة، والشاعر في قصيدته الرثائية يحاول إيصال هذه العاطفة إلى المتلقي بشتى الوسائل، ويعد الإيقاع الشعري أحد هذه الوسائل التي يستخدمها الشاعر لترجمة عاطفته وإيصالها للمتلقي.

وقد هدف هذا البحث إلى دراسة الإيقاع في شعر الرثاء عند ابن الرومي[١]؛ لشهرته الواسعة بالرثاء، واتخذت نموذجا للتطبيق قصيدته (كيف اصطباري)[٢] في رثاء أمه؛ للتعرف على آلية التشكيل الإيقاعي في القصيدة، ووسيلته في التعبير عن مشاعره الحزينة وآلامه باستخدام موسيقى الشعر. ولم تحظ هذه القصيدة بدراسة أكاديمية رصينة للوقوف على ما بها من جماليات، فكانت هدفا للبحث والدراسة، فضلا عن كونها تعد من مطولات الرثاء في الشعر العربي وفيها الكثير من الأفكار والمعاني والعاطفة الصادقة، لذلك كانت مجالا خصبا لدراسة الإيقاع وظواهره فيها.

وكان الهدف من تناول التشكيل الإيقاعي في مرثية ابن الرومي لأمه بيان مدى تأثر إيقاع القصيدة بعاطفة الحزن المسيطرة عليه، والإجابة عن التساؤل كيف وظف ابن الرومي إمكانات اللغة المتاحة للشعراء توظيفا موسيقيا ومعنويا بهدف التعبير عن مكنونات نفسه وعواطفه، وفلسفته الحياتية، فضلا عن التأثير في المتلقي؟

وآثرت استخدام المنهج النصي، مستعينا بالوصف والتحليل والإحصاء لإظهار المستوى الفني للقصيدة، والوقوف على كيفية توظيف اللغة وعناصرها في إنتاج إيقاع شعري يؤدي الغرض الفني والمعنوي المرجو منه. فقد حظي هذا المنهج بإمكانات نقدية تحليلية نستطيع من خلاله رصد جماليات النص، وملامح ترجمة العاطفة الحزينة التي نتجت من حزن الشاعر وآلامه ولوعته على فراق أمه.

وقامت الدراسة على مقدمة وتمهيد ومبحثين، تناولت في المقدمة أهمية

الموضوع، والهدف منه، والمنهج المتبع في الدراسة، وفي التمهيد تناولت الحديث عن أمرين؛ أولهما: الإيقاع وأهميته في النص الشعري، والآخر: حديث موجز عن القصيدة وأفكارها.

وجاء المبحث الأول بعنوان الإيقاع الخارجي، وفيه تمت دراسة الوزن والقافية، أما المبحث الثاني فجاء عنوانه الإيقاع الداخلي، وفيه دراسة التصريع والتكرار والجناس والطباق والتصدير، وأخيرا خاتمة البحث وبها أهم النتائج، ثم قائمة المصادر والمراجع.

التمهيد:

أولا: الإيقاع وأهميته في النص الشعري:

كان الإيقاع في النص الشعري أحد أهم العلامات المميزة له عن فنون القول الأخرى، وذلك منذ أن وضع قدامة بن جعفر تعريفا للشعر جاء فيه أنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى"(٣)؛ فقد وضع حدا مميِّزا للشعر هو الإيقاع المتمثل في الوزن والقافية، إذ الوزن يعتمد على تفعيلات منتظمة مكررة في أبيات القصيدة، والقافية تعتمد على أصوات وحركات وسكنات مكررة في أبيات القصيدة، وبذلك يتولد الإيقاع الشعري في صورته الأولية.

والإيقاع في الشعر يعدُّ أحد الوسائل التي يعتمد عليها الشاعر لنقل أحاسيسه ورغباته ومشاعره إلى المتلقي، فهو "سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"(٤)؛ لذلك هو شريك في الدلالة والمعنى، إذ يتولد الإيقاع من رغبة الشاعر في تقديم معانيه وأحاسيسه ومشاعره مغلفة بموسيقى وإيقاع يساعد في عملية التلقي، فيلجأ الشاعر إلى "إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية"(٥)، وبهذا المعنى يؤدي الإيقاع "وظيفة جمالية منظمة ذات رتابة لدى الفنان المبدع والمتلقي، ويجعل أثر المتلقي مركزيا في عملية الإيصال، مما يساعد على

تحطيم الفواصل بين شعور المتلقي وشعور الفنان المبدع؛ فيتيح لهما التوحد في عالم شعوري واحد"[٦]، كما يساهم الإيقاع الشعري في شحذ ذهن المتلقي من خلال توقعه المسبق لبعض العناصر الشعرية التي قد تتولد من حركة الإيقاع المستخدمة في النص، محدثة بذلك الأثر النفسي للمتلقي من خلال جرس الأصوات والألفاظ وتناغم العبارات.

والإيقاع في القصيدة ينقسم إلى نوعين: أولهما: إيقاع خارجي يمثله الوزن والقافية، وثانيهما: إيقاع داخلي ينشأ من بعض العناصر مثل التصريع والتكرار والجناس والطباق والتصدير وغيرها من الوسائل التي تحدث أثرا موسيقيا في النص الشعري.

ثانيا: مرثية ابن الرومي لأمه:

يعد ابن الرومي من شعراء العصر العباسي الذي اشتهر ببراعته في الرثاء، ومما يدل على ذلك وجود الكثير من قصائد الرثاء في ديوانه مثل: مراثيه لأولاده وأمه وزوجته وخاله وأقاربه والوزراء والقادة والمدن والجواري، وهذا التنوع يدل على قدرته الفائقة في صناعة شعر الرثاء؛ فقد أجاده، وجدد في صوره ومعانيه، واقترب به إلى الوجدان والصدق، وتناول الموضوع بطريقة تختلف عما كانت عليه، فتفوق على أقرانه في هذا الفن، ولعل حياته المملوءة بالمآسي جعلت منه إنسانا شفافا، ذا نفس جريحة، وقلب ضعيف ومشاعر مرهفة، يحسب الأيام كلها مآسي؛ لذلك تميزت مراثيه بقوة الحرارة وصدق العاطفة؛ لأنه أبعد ما يكون عن اصطناعها، وقد مني بنكبات كثيرة أهمها وفيات متكررة حصدت أولاده الثلاثة بعد زوجته وأخيه، فبكاهم جميعا وأشفق على نفسه لفقدهم[٧]، لذلك فإن روعة رثائياته نتجت من مشاعره الصادقة في الفقد، والإحساس بالحزن واللوعة، فلا مصيبة أشد على الإنسان من فقد أولاده أو أهل بيته.

أما عن القصيدة موضع الدراسة فهي واحدة من أبرز قصائد الرثاء في

الشعر العربي، وذلك لمجموعة من الأسباب أولها: كونها صدرت من شاعر تميز بأسلوبه المتفرد في الرثاء، وله مجموعة أخرى من القصائد تشهد بعبقريته في الرثاء، وثانيها: أن هذه القصيدة تعد من القصائد القليلة التي تناولت رثاء الأم في الشعر العربي، وثالثها: هو حجم القصيدة وطول أبياتها، فهي من المطولات الشعرية حيث جاءت في (٢٠٤) بيتا، مما منح الشاعر فسحة للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه باستفاضة، وآخرها: أن هذه القصيدة تناولت تقريبا جميع الأفكار التي يمكن أن يتناولها شاعر في قصيدة رثائية، ففيها الحديث عن إظهار الأسى واللوعة، وتصوير حالة الفقد، والحديث عن مناقب المرثي، وكذلك تصوير مشاعر الحزن بصورة كثيرة ومتعددة، إضافة إلى الاستفاضة في الحديث عن حتمية الموت والفناء وارتباطها بالدهر.

وبرغم ذلك فإن هذه القصيدة لابن الرومي لم تحظ بعناية النقاد عنايتهم بقصائده الأخرى مثل قصيدته في رثاء ابنه الأوسط، وقصيدته في رثاء البصرة، ورثاء مغنيته بستان، أو غيرها من القصائد الأخرى.

وقد عبر ابن الرومي في قصيدته عن الكثير من المعاني الرثائية التي عرفها العرب، فقد بدأ قصيدته بخطاب عينيه وحثهما على البكاء، وإظهار حجم تفجعه وآلامه لفقد أمه، ثم صور ما يعتريه من حالات الأرق والحرقة والحزن واللوعة، إضافة إلى حديثه عن اللائمين له في حزنه ورده عليهم، ثم صور حالة الوهن والضعف التي أصابته بعد وفاة أمه، وتبدل نظرته للأشياء من حوله، كما لجأ إلى الله للتسلي والشكوى من الدهر وفعله، فقد تحدث باستفاضة عن خصومته للدهر، وأثر ذلك في حياته والمصائب التي توالت عليه، وفي الجانب الأكثر من القصيدة تحدث عن الدهر وأثره في الموجودات، وحتمية الموت والفناء في الكائنات كلها، وبعد ذلك يعود فيتحدث عن جرحه بفقد أمه، متذكرا إحساسه بالسند والأمان في حياتها، ثم يتحدث عن لحظات الموت، والذهول الذي اعتراه، وكآبة الأرض لفقد أمه، وفرحة السماء باستقبال

روحها، ثم الحديث عن مناقب أمه الخلقية والسلوكية والدينية، وفي الختام الدعاء لها بفسحة القبر، وإقراره بعدم التسلي، واستدامة الذكرى.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

إن الإيقاع الخارجي تمثله موسيقى القصيدة الناتجة من الوزن والقافية، بوصفهما الإطار الموسيقي الخارجي الذي يحيط بالنص الشعري. وتعد موسيقى القصيدة أحد أهم العناصر التي تميز الشعر عن غيره من فنون الأدب الأخرى، وهي"ليست دخيلة عليه ولا مستعارة من فن آخر؛ لأنها نابعة من أداة التعبير الشعري؛ وهي اللغة. فالموسيقى تعتبر إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية"(٨)، فهي وسيلة للتعبير عن المضمون النفسي ومكنوناته من خلال توظيف اللغة المستخدمة والإمكانات المتاحة لها.

أولا: الوزن.

يعد الوزن الإطار العام للقصيدة، وعنه يقول ابن رشيق "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"(٩)، ويعرف الوزن بأنه "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان"(١٠)، وتعد التفعيلات العروضية هي وحدة الوزن، وهي وحدات تتكرر في البيت الشعري.

وقد نظم ابن الرومي قصيدته في رثاء أمه على (بحر الطويل)، وهذا البحر يعد من أشهر البحور الشعرية وأكثرها دورانا على ألسنة الشعراء(١١)، فـ "تفعيلاته ممتزجة وهي أربعة في كل شطر، وزنه: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن في كل شطر."(١٢) فهذا البحر يتشكل من نمطين مختلفين من التفعيلات أحدهما: خماسية (فعولن) والأخرى: سباعية (مفاعيلن)، إضافة إلى تنوع المقاطع العروضية بين السبب الخفيف والوتد المجموع، وبسبب كثرة حركاته وسكناته يتمكن الشاعر من الاسترسال في المعاني والأفكار وفق تكرار

وزني محسوب ورتابة محسوسة.

تكمن ميزة بحر الطويل في هذه القصيدة أنه البحر المفضل لدى ابن الرومي في شعره، فبالنظر في ديوانه نلاحظ أن بحر الطويل هو أكثر البحور التامة التي نظم عليها شعره في مختلف الأغراض الشعرية، وهذا ما يكشفه الإحصاء التالي(١٣):

-الطويل: نظم فيه ٦١٨٣ بيتاً -الخفيف: نظم فيه ٥٣٨٠ بيتاً
-الكامل: نظم فيه ٣٧٦٥ بيتاً -البسيط: نظم فيه ٣٢٧٠ بيتاً
-المنسرح: نظم فيه ٢٥٣٦ بيتاً -الوافر: نظم فيه ١٨٤٢ بيتاً
-السريع: نظم فيه ١٨١٢ بيتاً -المتقارب: نظم فيه ١١٨٠ بيتاً
-الرجز: نظم فيه ٩٨٤ بيتاً - الرمل: نظم فيه ٧٠٥ بيتا
-الهزج: نظم فيه ٣١٥ بيتاً -المجتث: نظم فيه ٢٦٢ بيتاً
-المديد: نظم فيه ٥٥ بيتاً

من خلال الإحصاء السابق يتضح أن بحر الطويل يحتل المرتبة الأولى في ديوانه من حيث استخدامه للبحور التامة، حيث يمثل ٢١.٨% من إجمالي أبيات ديوانه. ولذلك لم يكن غريبا أن يعتمد ابن الرومي على بحر الطويل في رثاء أمه، فهذا يدل على أن عاطفة الشاعر استدعت من الموسيقى ما اعتاد عليه الشاعر في صوغ معانيه؛ حيث استخدم ابن الرومي البحر المعتاد له والأفضل لموضوعاته.

ولم يكن بحر الطويل مفضلا لدى ابن الرومي فقط، فقد استعان به الكثير من القدماء في أشعارهم؛ فهو أكثر البحور شيوعا في الشعر العربي، "فليس من بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن ...، كما أن بحر الطويل الوزن الذي يؤثره القدماء على غيره، ويتخذونه ميزانا لأشعارهم، ولا سيما

الأغراض الجدية الجليلة الشأن."[١٤]، ويعد غرض الرثاء من أكثر الموضوعات جدية، وموضوع قصيدة ابن الرومي يخرج عن عاطفة جياشة متأثرة بفقد الأم، وكثرة دوران هذا البحر في الشعر العربي جعلته سهل الاستدعاء بالنسبة لابن الرومي في حالته النفسية المرتبكة.

إذن فبحر الطويل يُوظَّف للأغراض التي تحتاج نفسا طويلا ومشاعر متزاحمة تنتظر بحرا يستوعبها، وهذا يناسب عاطفة الرثاء، والحديث عن الآلام؛ إذ يبدأ الشاعر ببث مشاعر الحزن بنفس طويل؛ وقد وردت قصائد الرثاء العربية كثيرا بهذا البحر؛ كقصائد الخنساء، ومالك بن الريب[١٥]؛ حيث "إن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه، ما يُنفِّس عن حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع، تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس 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 الظن أنها نظمت بعد هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر"[١٦]؛ إذ تقتضي الضرورة أن يختار الشاعر وزنا مناسبا للغرض الذي يقول فيه، بالإضافة إلى أن هذا البحر يدل على مدى راحة ابن الرومي في نظم قصيدته على هذا الوزن الذي ساعده في التعبير عن مكنونات نفسه.

وبناء على ما سبق فإن ابن الرومي كان موفقا في استخدام الوزن الشعري المناسب في قصيدته؛ فالقصيدة مفعمة بأحاسيس الحزن والفاجعة والانكسار والفقد، وكيف لا، وهو يتحدث عن فقد الأم التي لا تعوضه الأيام مثلها.

وبسبب التفعيلات الكثيرة والمقاطع الصوتية المتوفرة في هذا البحر استطاع ابن الرومي التعبير عن مكنونات نفسه باستفاضه، فقد تناسب بحر

الطويل مع حالة الحزن التي يمر بها الشاعر، وارتباك المشاعر في عرض الكثير من الأفكار والمعاني المرتبطة بأمه ومآثرها، وبفلسفة الموت، وحكم الدهر، كل هذه العناصر وغيرها احتاجت إلى بحر له الكثير من المقاطع الصوتية التي ناسبت عرضها، إضافة إلى طول القصيدة نفسها.

كما أن استخدام ابن الرومي لبحر الطويل ساعده في إثراء التنوع الموسيقي للقصيدة، لما فيه من تنوع في النغمات بين التفعيلات التامة والتفعيلات التي يصيبها الزحافات والعلل، فهذا البحر تأتي عَرُوضه مقبوضة دائماً، والقبض هو حذف الخامس الساكن من التفعيلة، فتتحول مفاعيلن إلى مفاعلن، كما يأتي القبض كذلك في حشو البيت ويرد في تفعيلتيه، فتتحول فعولن إلى فَعُولُ، ومفاعيلن إلى مفاعلن ويصيب الحشو(١٧)، وهذا يعني أن "حشو البيت في بحر الطويل يحدث فيه تغيير اختياري بحذف النون الساكنة من فعولن الأولى أو الثالثة أو الخامسة أو السابعة في ترتيب التفاعيل، وبذلك تصبح (فعولن) (فعولُ) بلام متحركة أي بحذف الخامس الساكن"(١٨)، كما تتغير مفاعيلن إلى (مفاعلن) بعد دخول القبض عليها، وهذا الاختلاف في شكل التفعيلة في حشو البيت، وعدم ثباتها إلا في العروض والضرب – لأن الزحاف الذي جاء في العروض والضرب البيت لزم القصيدة كلها – ساعد في تنوع النغمة الموسيقية وكسر رتابة الاستقبال، خاصة أن القصيدة من المطولات، ولابد لها من مثيرات إيقاعية تساعد على استقبالها بمتعة.

والنموذج التالي يوضح التنوع في النغمة الموسيقية الحاصلة من الاختلاف الكيفي للتفعيلات، فيقول ابن الرومي:(١٩)

أقـولُ وقـد قـالوا أتبكـي كفاقـدٍ رضـاعاً وأيـن الكهـلُ مـن راضـع
هـي الأُمُّ يـا للنَّـاسِ جُرِّعـتُ ثُكْلَهـا ومـن يبـك أُمَّـا لـم تُـذَم قَـطُّ لا يُـذَمْ
فقـدتُ رضـاعاً مـن سُـرورٍ تُعلِّلُنيـه فانقضـى غيـرَ مسـتتمْ

الحديث هنا عن بكائه ولوم الناس له، ورده عليهم بأسباب عقلية وعاطفية

في آن، وبتقطيع هذه الأبيات عروضيا تكون كالتالي:

أقــولُ وقــد قــالوا أتبكــي كفاقــدٍ رضــاعاً وأيــن الكهــلُ مــن راضــع

//هـ/ //هـ/هـ/هـ //هـ/هـ //هـ/هـ/هـ

فعــولُ مفــاعيلن فعــولن فعــولُن مفــاعيلن فعــولن

هــي الأُمُّ يــا للنَّــاسِ جُرِّعــتُ ثُكْلَهــا ومــن يبــك أُمًــا لــم تُــذَم قَــطُّ لا يُــذَمْ

//هـ/هـ //هـ/هـ/هـ //هـ/هـ //هـ/هـ/هـ

فعــولُن مفــاعيلن فعــولن فعــولُن مفــاعيلن فعــولن

فقــدتُ رضــاعاً مــن سُــرورٍ تُعلِّلُنيــه فانقضــى غيــرَ مســتتمْ

//هـ/ //هـ/هـ/هـ //هـ/هـ //هـ/ //هـ/هـ/هـ //هـ/هـ

فعــولُ مفــاعيلن فعــولن فعــولُ مفــاعيلن فعــولن

ففي النموذج السابق جاء البحر تاما مقبوض العروض والضرب، والتفعيلات في الحشو جاء بعضها صحيحا والبعض الآخر جاء مقبوضا، مما أظهر التنوع الإيقاعي في القصيدة، إضافة إلى التنوع في شكل تفعيلات البحر ذاتها، فبحر الطويل يتكون من تفعيلات خماسية وتفعيلات سباعية، ويمكن القول إن ابن الرومي استفاد من الامكانات الإيقاعية المتاحة لبحر الطويل، ووظفها في التعبير عن أفكاره ومعانيه؛ فيتحدث في الأبيات عن رده على اللائمين لبكائه مثل الرضيع، وهو الكهل، ويرد عليهم معللا سبب بكائه واصفا أمه بأنها مثال رائع بشهادة الناس التي لم تذمها قط، فهذا البحر كان السبيل للتعبير عن الأفكار المتزاحمة والمشاعر الجياشة لدى ابن الرومي.

ثانيا: القافية:

القافية أحد العناصر الأساسية في إيقاع الشعر؛ فهي "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت"(٢٠)، وقد قال عنها ابن رشيق في عمدته أنها: "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية ... وقد

اختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية – على هذا المذهب وهو الصحيح – تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين."[٢١] فضلاً عن أنها آخر ما يستقر في الآذان ويضرب في الأسماع.

وتنقسم القافية إلى نوعين مطلقة ومقيدة، "فإذا كان روي الشعر متحركا سميت القافية (مطلقة)، وإن كان الروي ساكنا سميت (مقيدة)"[٢٢]، ويمكن القول إن القافية تساعد في تماسك النص الشعري، كما تقوم بإحداث الأثر الموسيقى الفاعل في القصيدة العربية.

وتتجلى وظائف القافية في كونها تحافظ على نغمة القصيدة الشعرية، ورنين القافية عقب كل بيت يجعلك تشعر بأنك لا تزال تسير في نفس النغم الموسيقي المتسق، فاتساق القافية كاتساق الوزن يخلق شعورا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى. وتقوم بضبط المعنى وتحديده تحديدا كاملا، وتسهم في شد البيت الشعري بكيان القصيدة، وضبط إيقاع الموسيقى، وتزيد القوة الموسيقية قدرة على التعبير.[٢٣]

وقد جاءت القافية في قصيدة رثاء ابن الرومي لأمه مقيدة وليست مطلقة، وقد تناسبت القافية المقيدة مع حالة فقدانه لأمه، إذ في كل بيت يستلزم سكتة خفيفة حتى ينتقل للبيت الذي يليه، هذه السكتة توحي بصعوبة التنقل بين البيت والذي يليه، وكأن الكلام يصْعب، كما توحي بتوتر النَّفَس، واستخدام القافية المقيدة في مرثية ابن الرومي على طولها يدل على مقدرته الشعرية وموهبته الفذة التي استطاع من خلالها نظم مطولة من مطولات الشعر العربي على قافية مقيدة وفي بحر الطويل الذي يقل فيه القوافي المقيدة، إذ إن هذا النوع من القوافي يجيء "بنسب قليلة في بحور مثل: الطويل. الرجز. المتقارب. السريع"[٢٤]، وقد أدت القافية المقيدة في القصيدة إلى الإيحاء بالصمت والسكوت الذي اعترى الشاعر عقب فقده لأمه، فرغم الاستفادة من بحر الطويل

وتفعيلاته الكثيرة في ترجمة المشاعر والأحاسيس والأفكار، فإن تقييد القافية جاء ليوحي بحالة الصمت التي تعتري الشاعر بعد فيض الكلام، وكأنها توحي بضرورة التوقف بعد التوتر النفسي، وذبذبة النَّفَس الذي اعترى الشاعر طول البيت، فيصمت؛ ليعود ويبدأ من جديد في البيت التالي.

ومن الأمور المتعلقة بالقافية حرف الروي الذي يعد أهم عناصر القافية، ويساعد في إنشاء إيقاع القصيدة وموسيقاها، وهو "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه"[٢٥]، وقد تسمى به، فنقول مثلا: (ميمية ابن الرومي في رثاء أمه)، والروي "هو أقل ما تتألف منه القافية، وذلك عندما يكون الروي ساكنا"[٢٦]، وبما أن قافية ابن الرومي في قصيدته مقيدة، فالروي فيها هو آخر حروف القافية.

استخدم ابن الرومي في مرثيته لأمه حرف (الميم الساكن) رويا، ويعد حرف (الميم) أكثر الحروف ترددا في روي قصائده، وفي الجدول التالي[٢٧] نستعرض مرات تردد حروف المعجم رويا في شعر ابن الرومي:

الروي	تردده بالأبيات	الروي	تردده بالأبيات	الروي	تردده بالأبيات
الميم	٣٦٣٣	الراء	٣٥٠٢	الدال	٣٣٠٦
اللام	٣٣٠٢	الباء	٣١٢٣	النون	٢٦٢٧
العين	١٤٣٧	السين	١٢٦٥	الكاف	١٢١٥
القاف	١١٤٦	الهمزة والألف	١٠٩٢	الفاء	٩٨٤
الحاء	٩٥٩	الضاد	٦٢٨	التاء	٥٥٦
الجيم	٤٣٩	الطاء	٤٢٤	الياء	٣٦٤
الشين	٢٧٨	الثاء	٢٦٠	الصاد	١٨٠
الخاء	١٦٩	الزاي	١٦١	الهاء	١٤٢
الذال	٨٠	الظاء	٧٢	الواو	٥٩
الغين	٤٠				

نلاحظ بعد هذا الإحصاء أن ابن الرومي نظم شعره على حروف المعجم كلها، ولم يتجنب حرفا منها؛ فهو "ليس من تعييه القافية أو تضطرّه إلى

غير ما يريد أن يقول. وإنّك لتقرأ شعره، فيخيّل إليك أنه يتناول الألفاظ ويقسرها قسراً على إعطاء المعاني التي يقصد إلى تبنّيها والعبارة عنها"[٢٨]؛ وذلك دليل على مقدرته اللغوية وثروته اللفظية التي يستخدمها في نظم شعره.

كما يتضح من الجدول السابق أن حرف الميم هو صاحب الصدارة في حروف الروي التي جاءت في شعر ابن الرومي، وهو يمثل تقريبا ١١.٦% من أبيات شعره، وهذا يؤكد أن هذا الحرف من الحروف اليسيرة بالنسبة لابن الرومي، وربما لهذا السبب وردت قصيدة رثائه لأمه على روي الميم، لأنه روي لا يحتاج إلى مجهود منه؛ فهو متمرس به ولديه ثروة لفظية تناسب هذا الحرف، وبالتالي ستناسب المعاني المختلفة التي يتحدث عنها في قصيدته التي بلغت (٢٠٤ بيتا). فكما استخدم بحر الطويل في قصيدته الرثائية، وهو أكثر البحور شيوعا في شعره، استخدم حرف (الميم) رويا، وهو – أيضا – أكثر الحروف التي استخدمها رويا في شعره، ويعكس ذلك رغبة ابن الرومي في التركيز في فكرته ومعانيها، وإحساسه بالفقد والحزن والألم، فاعتمد على الوزن والقافية التى اعتادها.

أما عن الجانب المعنوي الذي أضافه استخدام حرف الميم رويا للقصيدة فقد ساعدت الصفات الصوتية لحرف الميم في إظهار الحالة النفسية الحزينة المكبوتة للشاعر، حيث إن صوت الميم من الأصوات المجهورة، وعند النطق به "تنطبق الشفتان انطباقا تاما، فيقف الهواء أي يحبس حبسا تاما في الفم، ويخفض الحنك اللين، فيتمكن الهواء الصاعد من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط، وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق بصوت الميم. فالميم إذن صوت شفوي أنفي مجهور."[٢٩]، هذه الصفات الصوتية ساعدت في إظهار الحالة النفسية الحزينة المرتبكة للشاعر، ولما كان مخرج الميم الشفتين دل ذلك على أن الشاعر يطبق شفتيه على آخر حرف وهذا الإطباق يعكس نفسية الشاعر التي أطبق عليها الحزن. ومما يعضد هذه

الفكرة كون القافية مقيدة فالميم مطبقة الشفاة، وتقييد القافية يقتضي الوقف، وبالتالي تنعكس حالة الصمت، أو بمعنى أدق حالة الفراغ الصوتي التي نتجت من تلك المعاناة الكبيرة التي تحرق قلب الشاعر.

إن ابن الرومي كان موفقا في اختيار الميم رويا لقصيدته، حيث عبر هذا الحرف عن الحالة النفسية والشعورية له، وذلك من خلال اتحاد صفات هذا الحرف مع حالته النفسية؛ فقد ورد في صفات حرف الميم أنه من أهم خواصه النطقية حرية مرور الهواء دون عائق أو مانع، فهواء الميم يخرج من الأنف، كما أن الميم من الأصوات التي تتسم بخاصية الوضوح السمعي، وهو نتيجة طبيعية لحرية مرور الهواء عند نطقه، كما أن حرف الميم يطلق عليه حرف صامت.(٣٠) فحرية مرور الهواء تناسب معنوية كثرة الأفكار والمعاني التي أراد الشاعر التعبير عنها دون عائق، حتى إن كان هذا العائق متمثلا في نطق بعض الحروف.

فاستخدام حرف الميم المقيد رويا في القصيدة أوحى بصوت الألم الذي يناسب الحالة النفسية للشاعر؛ فهو حرف مجهور يعبر عن الحالة النفسية المتأثرة بالنكبة، ويعبر عن حالة الأسى والمعاناة الكبيرة التي تحرق قلب الشاعر.

أما عن الجانب الموسيقي الذي نتج من استخدام صوت الميم، فقد ترجم رغبة الشاعر في إعطاء القصيدة قيمة موسيقية ضمن الوحدة الإيقاعية، كما أضفى جمالا تهتز القلوب لسماعه؛ من خلال النغم الذي أحدثه صوت الميم في آخر البيت الشعري، حيث أسهم اختيار حرف الميم الساكن المفتوح ما قبله في دعم مهارة التوزيع الموسيقى في القصيدة، كما أن صوت الميم مع الراء واللام والنون جاءت بكثرة في روي أشعار العرب، "واختيار هذه الأصوات في الروي دليل امتيازها بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد ..."(٣١)، وهذا يعضد رغبة ابن الرومي في استخدام رويا يضفي جمالا

موسيقيا على القصيدة، وذلك تخفيفا من حدة مشاعر الحزن والأم والحديث عن فلسفة الموت التي جاءت في القصيدة.

بناء على ما سبق فقد عبَّر الوزن والقافية في مرثية ابن الرومي عن الحالة النفسية والشعورية التي عانى منها الشاعر لفقد أمه، فاستخدم من البحور ما ناسبه واعتاد عليه، فجاء بحر الطويل بتفعيلاته الكثيرة التي تتناسب والحالة الشعورية للشاعر في رغبته سرد أوجاعه وآلامه عبر مقاطع صوتية مختلفة مرة قصيرة (فعولن) ومرة طويلة (مفاعيلن). إضافة إلى ترتيب حركة النفس من خلال الوقفات الصوتية بين التفعيلتين الخاصة ببحر الطويل. فوظف الوزن للتعبير عن شحنته النفسية والعاطفية.

وعن القافية التي جاءت مقيدة لتتناسب مع حالة الصمت النفسي نتيجة حالة الذهول العقلي وعدم القدرة على الانسجام مع الحركة المفتوحة للقافية، فاختار قافيته المقيدة، حيث انعكست حالة الصمت على استخدامه لقافية يصح الوقوف عليها لإعادة نفسه من جديد ليبدأ من جديد في البيت التالي.

وحرف الروي (الميم) أظهر حالة التوتر النفسي والصمت التي ظهرت في القصيدة حيث يتميز حرف (الميم) بوقف النفس وإطباق الشفتين لتعزيز الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر من فقد أعز إنسان لديه وأكثر الناس سندا له في هذه الحياة.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

يرتبط الإيقاع الداخلي للقصيدة بالحروف والكلمات والعبارات التي تترجم الحالة النفسية للشاعر، بحيث يستخدم لغته في ترجمة أحاسيسه التي بالضرورة تنعكس على توظيفه لإمكانات اللغة وجمالياتها في توليد إيقاع منتظم، يعبر عن حالته النفسية ويشعر به المتلقي.

فالإيقاع الداخلي هو "ذلك النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر"[٣٢]، ولذلك نلتمسه في انتظام عناصر اللغة

المستخدمة، إذ إن الإيقاع يتمثل في "انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا ظاهرا أو خفيا... والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس... وغالبا ما يكون عنصر التكرار فيها، هو الأكثر وضوحا من غيره"(٣٣).

وبناء عليه فإن الإيقاع الداخلي للقصيدة يعمل على خلق التآلف والتآزر بين الكلمات ودلالاتها، ووضعها في تراكيب وعبارات متناسقة تعبر عن الحالة الشعورية التي تعتري الشاعر، وتهدف إلى التأثير المعنوي والنفسي والشعوري في المتلقي.

وفي هذا المبحث سنقوم بدراسة أبرز الظواهر التي جاءت في مرثية ابن الرومي وأدت وظيفة إيقاعية إضافة إلى وظيفتها المعنوية والدلالية.

أولا: التصريع:

يعد التصريع أساسا في إيقاع القصيدة العمودية لما يحدثه من نغم موسيقي على مستوى البيت، ولما له من رفع أفق التوقع لدى القارئ حيث يستشرف القافية من خلال الشطر الأول من البيت، والتصريع هو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصانه، وتزيد بزيادته"(٣٤)

وتكمن أهمية التصريع في الشعر في كونه "مبادرة الشاعر القافية؛ ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور"(٣٥)، فالتصريع وفقا لكلام ابن رشيق هو وسيلة من وسائل تفريق الشعر عن النثر رغم تشابهه مع السجع في النثر، وعن تسمية التصريع بهذا الاسم يقول ابن رشيق "واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع، كأنه باب القصيدة ومدخلها"(٣٦)"؛ لذلك أسموه تصريعا لكونه يربط مصراعي البيت الأول في القصيدة، "وربما أغفل بعض الشعراء التصريع في البيت الأول فأتى به في بعض من القصيدة فيما بعد ... وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى

ذلك، لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر."[٣٧]

وقد جاءت مرثية ابن الرومي مصرعة، ليضفى جمالا موسيقيا لنصه، كما أسهم التصريع في توقع قافية البيت من عروضها، وفي ذلك جذب لانتباه المتلقي من بداية القصيدة؛ إذ يقول ابن الرومي في مطلع قصيدته:[٣٨]

أفيضــا دمــاً إنَّ الرزايــا لهــا قِــيَمْ فلــيس كثيــراً أن تَجُــودَا لهــا بِــدمْ

فالتصريع بين (قيم) و (بدم) حيث اتفق نهاية الشطر الأول للبيت مع نهاية الشطر الثاني للبيت، وقد أظهر ابن الرومي براعته وحرصه على توظيف عناصر القصيدة وإمكانات اللغة في خلق إيقاع للقصيدة بدأه منذ البيت الأول، حيث جاء في المطلع بالتصدير أو (رد العجز على الصدر) بين (دما – دم) وذلك لتهيئة السامع الذي يهدف إليه، فالتصدير في هذا البيت أسهم في سهولة استخراج القافية قبل سماعها، فبالتصدير "يسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[٣٩].

وقد ترجم مطلع القصيدة اهتمام ابن الرومي بموسيقى المطلع، وقد عكس ذلك إيمانه بأهمية المطلع، والدور الذي يؤديه من خلال شحذ ذهن المتلقي، وحرصه على استكمال القصيدة، فهو أحد الأسباب التي تدفع المتلقي إلى حرصه على الاستماع، والتركيز في معاني النص، التي حرص ابن الرومي على تقديمها في إطار موسيقي متميز.

ثانيا: التكرار

يمثل التكرار[٤٠] أحد الظواهر الفنية التي كان لها وجود واضح في مرثية ابن الرومي لأمه، والتكرار هو "إلحاح على جهة ما في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها؛ فهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية

تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الكاتب"[٤١]، فهو من السمات الأسلوبية والظواهر الجمالية التي يلجأ إليها الشعراء عادة لإظهار ما في أنفسهم من مشاعر وأحاسيس.

وإلى جانب الدلالة المعنوية المتولدة عن التكرار هناك وظيفة موسيقية أخرى، حيث يلجأ إليه الشعراء لـ"إثارة انتباه المتلقي وتكثيف إيقاع الموسيقى في النص الشعري"[٤٢]، لذلك يمكن القول بأن التكرار أحد وسائل تماسك النص الشعري معنويا وإيقاعيا.

والتكرار من الأبواب التي يكثر ورودها في قصائد الرثاء، وهذا ما أكده ابن رشيق إذ يقول: "وأولى ما تُكَرِّر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع، وهو كثير حيث التُمِسَ الشعر وُجِد"[٤٣]؛ فالتكرار أسلوب يلجأ إليه شعراء الرثاء لما له من إمكانات تساعدهم في تأكيد فجيعتهم من حالة الفقد ولوعة الحزن، فينشأ التكرار حال رغبة الشاعر في تحقيق حالة من الإشباع الشعوري له وللمتلقي في لحظة إبداعه وتلقيه، إضافة إلى رغبتهم في محاولة تحقيق النغم الموسيقي لإثراء الجانب الإيقاعي للنص الشعري.

ومن فوائد التكرار في الشعر أنه ذو "طبيعة تراكمية تعمل على تكثيف الدلالة، فتؤثر في المتلقي من خلال الإلحاح عليه سمعياً وذهنياً بتكرار الدال والمدلول"[٤٤]، فعندما يتكرر اللفظ كما هو دالاً على نفس المعنى ينتج التأثير في المتلقي حيث تنتقل الحالة النفسية والتجربة الشعورية والرسالة إليه.

وقد ورد التكرار بصور متعددة في قصيدة ابن الرومي، فمنه تكرار الصوت، وتكرار اللفظ، وتكرار التراكيب والأساليب، وهذا ما ستكشفه الدراسة في التالي:

أ – تكرار الصوت:

الصوت من الجوانب الضرورية التي يجب الاهتمام بها في تحليل النص الشعري، ذلك لأن الصوت يمثل الجانب العملي للغة، وينتج لنا من

خلال "أعضاء النطق، ولا سيما الوتران الصوتيان التي تتحرك في اتجاهات مختلفة وبأشكال متعددة، وتنتج أصواتا بسبب تنوعا في ضغط الهواء."[٤٥] فالأصوات في الخطاب الشعري لها علاقة بالحالة الشعورية للشاعر التي تؤثر حتما في النَّفْس، ويشارك في الأبعاد الدلالية والإيقاعية للنص.

وعند النظر إلى أصوات القصيدة من حيث الجهر والهمس، نجد أن ابن الرومي زاوج في استخدامه للأصوات بين الصوت المجهور وهو "ذلك الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان" والصوت المهموس وهو الصوت الذي "لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع له رنين حين النطق به"[٤٦]. وقد تكونت القصيدة من عدد (٩٤٨٩) صوتا، جاء منها عدد مرات تكرار الهمزة(٤٦١) بنسبة (٤.٩%) وهو "صوت شديد لا هو بالمجهور ولا هو بالمهموس"[٤٧]، أما الأصوات المجهورة والمهموسة، فقد حددها الدكتور إبراهيم أنيس حيث قال: "والأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن، يضاف عليها كل أصوات اللين بما فيها الواو والياء. في حين أن الأصوات المهموسة هي اثنتا عشر: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك ه"[٤٨] فجاء توزيعها كما في الجدول التالي:

الأصوات المجهورة				الأصوات المهموسة			
الصوت	تكراره	الصوت	تكراره	الصوت	تكراره	الصوت	تكراره
الألف	١٦٣٥	**ل**	٨٧٤	**ت**	٦٤٦	**هـ**	٣٤١
م	٧٩٤	**ي**	٥٩٦	**ك**	٢٤٠	**ف**	٢٢٣
و	٥٣٧	**ن**	٤٨٨	**ق**	٢١٥	**س**	٢٠٠
ر	٣٧٦	**ب**	٣١٧	**ح**	١٩٧	**ش**	٩٧
ع	٢٨٤	**د**	٢٦١	**ط**	٨٧	**ص**	٨١
ج	١١٢	**ذ**	٩٩	**خ**	٧٣	**ث**	٤٥
ض	٦٦	**غ**	٥٧	**مجموع الأصوات المهموسة: ٢٤٤٥**			
ز	٥٠	**ظ**	٣٧	**صوت الهمزة: ٤٦١**			
مجموع الأصوات المجهورة: ٦٥٨٣				**مجموع أصوات القصيدة: ٩٤٨٩ صوتا**			

لقد هيمن حرف الألف على القصيدة إذ تكرر (١٦٣٥) مرة بنسبة ١٧.٢% ، وهذه النسبة كبيرة مقارنة بالأصوات الأخرى وتكراراتها في القصيدة، وهذا يعكس مدى احتياج الشاعر لصوت الألف لإظهار حالة الحزن والأسى التي يعانيها، لما يتميز هذا الصوت بشدته في الظهور، إضافة إلى دلالته في المد التي توحي بحالة ارتفاع الصوت وربما الصراخ، وهذا ما نلاحظه منذ مطلع القصيدة الذي فيه:(٤٩)

أفيضا دماً إنَّ الرزايا لها قِيَمْ فليس كثيراً أن تَجُودَا لها بِدمْ
ولا تستريحا من بُكاء إلى كرىً فلا حمد ما لم تُسعداني على السأمْ

فقد تكرر صوت (الألف غير المهموز) في هذين البيتين (١٩) مرة، وهذا التكرار يعد كثيرا نسبيا إذا ما قورن ببقية أصوات البيتين، وقد اعتمد ابن الرومي هذا التكرار لصوت الألف لما له من تأثير في نقل شحنة الأسى والحزن منذ مطلع القصيدة؛ فالكلمات (أفيضا – الرزايا – لها – كثيرا – تجودا – تستريحا – تسعداني) اختيرت بعناية ودقة ورتبت بتنسيق بديع لتؤدي وظيفتها اللغوية والفنية، واتضح عنايته بالمد للدلالة على علو صوته، فتكرار الألف في البيتين يدل على قصدية من الشاعر، فهو يريد صوتا يستطيع استيعاب الألم والحزن الذين يكابدهما، فجاء توزيع الألف في الأبيات على الجموع والأفعال والأسماء لغاية تفريغ الشحنة العاطفية عن طريق نفس طويل يوحي بالبعد.

وقد أدى تكرار صوت الألف ما لا يمكن تأديته بحروف أخرى، فامتداد النفس بصوت الألف يوحي بالمعاناة الشديدة والمأساة العظيمة التي يحسها الشاعر ويعيشها، بسبب فقد الأم، وامتداد النفس بهذا الصوت ربما يخفف عن نفسه شيئا من زفرات نفسه المكلومة وما يكنه صدره من حرقة وجوى وألم وأسى.

ولم يكتف ابن الرومي بصوت الألف وحده للتعبير عن علو الصوت

وارتفاعه، فقد استخدم كذلك أصوات (الواو والياء) وتكررت في القصيدة بعدد (١١٣٣) مرة بنسبة ١١.٩%، واستخدمها ابن الرومي مع الألف لما لهم من ميزة في مد الأصوات للإيحاء بحالة النواح التي يعانيها الشاعر، كما أن (الواو والياء) من الأصوات المجهورة التي تناسب حالة الألم والفقد والحزن التي نتج عنها الصراخ والعويل النفسي وقد ترجمه استخدام الشاعر لأصوات القصيدة.

إن الأصوات في هذه القصيدة عبرت بجرسها عن معانيها الشديدة، حيث أسهمت موسيقى الحروف الجهرية في اشتداد الصوت وعلوه، وهذا يدل على أن جمال اللفظة يكمن في حسن اختيارها ودلالتها وجرسها، وموقعها السياقي.

إن كثرة الأصوات المجهورة في قصيدة ابن الرومي تعكس الكثرة الغالبة على كلمات اللغة العربية، "فالكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كل كلام مجهورة، ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذي نميز به الكلام من الصمت والجهر من الهمس والإسرار."(٥٠)، لذلك فإن المتأمل في أصوات تلك القصيدة، يلاحظ حرص الشاعر على أن تكون أصواتها المجهورة هي المسيطرة على النص، ويلاحظ كذلك أن الشاعر قد وفق في اختيار أصواته بعناية ودقة لتناسب النغم الموسيقى والدلالي الذي أراد إيصاله للمتلقي، لبث شحنته العاطفية والتأثير فيه، وكذلك حرصه على ظهور نغم موسيقي بصدى صوتي يتناسب وجو الأسى والشجن والحزن.

ب – تكرار اللفظ:

كرر الشاعر اللفظ الواحد في أبيات متعددة، وذلك لأن اللفظ بحد ذاته يحمل من الدلالات ما يوازي الإحساس الكامن في ذات الشاعر، ويدفعه ذلك إلى تأكيد هذه الإحساس وتسليط الأضواء عليه، و يعد تكرار لفظ (الدهر) من هذه الألفاظ التي تعمد الشاعر تكرارها على مدار أبيات القصيدة؛ حيث تكرر

(٢٠) مرة موزعة على أبيات القصيدة، وذلك يعكس الإلحاح النفسي والفكري لفعل الدهر في جميع الموجودات، وهو ما أكده ابن الرومي من خلال البيت التالي(٥١):

أرى الـدهرَ لا يبقـى علـى حدثانـه		شـعيبُ الأعـالي جَهْـوَرِيٌّ إذا بغـمْ

فالشاعر يؤمن بقدرة الدهر الباقية والمؤثرة في جميع الموجودات، وبقدرته على إحداث الفناء لكل الموجودات، وهذه الفكرة هي ما جعلته يستخدم لفظ (الدهر) في كل فعل مرتبط بالفناء، أو التسلط على الكائنات، ولأن (الدهر) سيطر نفسيا وفكريا على الشاعر لذلك لجأ إلى تكراره، حيث إن التكرار "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"(٥٢) لتشكل في النهاية معلما بارزا من معالم البناء الشعري.

وقد أدى التكرار فائدة معنوية فضلا عن فائدته الصوتية في إحداث جرس صوتي أثار انتباه المتلقي وجذب انتباهه إلى المعنى المراد توصيله، فضلا عن أن تكرار لفظ (الدهر) طول أبيات القصيدة اختزل مرارة تجربة الشاعر الحياتية وفلسفته، وعبَّر عن مدى الحزن والألم والتوجع والمرارة التي تعتصر قلب الشاعر، وقد ساعد التكرار في إظهار هذه المعاني والدلالات، حيث إن ابن الرومي كرر ما كان مثارا في نفسيته ومحرِّكا في عواطفه، فعمد إلى تكراره وتوكيده، إضافة إلى الميزة الإيقاعية التي يوفرها التكرار للنص.

ومن الألفاظ المكررة كذلك لفظ (رضاع)، إذ يقول:(٥٣)

فقـدتُ رضـاعاً مـن سُـرورٍ عهـدتُها		تُعلِّلُنيـــه فانقضـــى غيـــرَ مســـتتمْ
رضـــاعُ بنـــاتِ القلـــبِ بـــان بِبَيْنِهـــا		حَمِيـداً ومـا كُـلُّ الرَّضـاعِ رضـاعُ فـمْ

ومن ذلك أيضا تكرار كلمة اليتم:(٥٤)

وأنّـــيَ لـــم أيـــتم صـــغيراً وأنّنـــي		يتمـتُ كبيـراً أسـوأ اليُـتْم واليَـتَمْ

وكذلك نجد التكرار في (٥٥)

غـدا يَقْسـمُ الأسـواءَ قَسْـمَ سـويَّةٍ		ومـا عَـدْلُ مـن سـوَّى وسـوّاءُ مـا
تعُـمُّ ببلـواهُ يـد منـه سَـلْطةٌ		يصـول بهـا فـظٌّ إذا اقْتَـدَرَ اهْتَضَـمْ
وليسـتْ مـن الأيـدي الحميـد		يـدٌ قسـمتْ سُـوءاً وإن سـوّتِ

وكذلك يكرر لفظة الذهول(٥٦):

ولست أُراني مُـذْهلي عنـكِ مُـذْهِلٌ يـد الـدهر إلا أخـذةُ المـوتِ
هُنـاك ذُهـولي أو إذا قيـل قـد وإلّا فـلا مـا طـاف سـاع أو استلمْ

إن ابن الرومي في هذه الأمثلة السابقة يعمد إلى التكرار في المواضع التي يريد الإلحاح على المعاني فيها، ولم يكرر إلا الكلمات التي تعكس حالته الشعورية التي يريد أن يبثها في المتلقي، ففي الشاهد الأول يكرر لينبه على أثر الفقد في حرمانه من الرضاع الذي هو بالنسبة له حالة من العطاء، فالرضاع عنده هو قمة العطاء بلا مقابل، فيعبر عن فقده لمصدر العطاء، وربما مصدر الحياة، لذلك كرر لفظة الرضاع لتستقر في ذهن المتلقي بأنها وسلة العطاء والمنح بلا مقابل. ولذلك نراه في المثال الثاني يكرر لفظة اليتم ليؤكد على الحالة التي يصل إليها بعد فقد الرضاع.

وفي المثال الثالث نجد اعتراضه عن قسمة القدر، فيكرر اللفظ بصيغ مختلفة، (يقسم الأسواء/ قسم سوية / سوى وسواء ما قسم، قسمت سوءا / سوت القسم) كل هذه الصياغات تعكس مدى تركيزه على إظهار سوء القسمة.

وفي المثال الرابع يكرر لفظة الذهول لما لها من انعكاس للحالة النفسية والعقلية التي يعانيها الشاعر، فقد سببت الفجيعة حالة من الذهول سيطرت على الشاعر، وأراد تثبيتها في ذهن المتلقي.

لقد حققت الألفاظ المكررة في الأبيات السابقة بعدا إيقاعيا بالغ الأثر في نفس المتلقي، إذ إن اللفظة المكررة في كل سياق تمنح اللفظة الأولى دفقة إيقاعية شديدة ترسخه في الذهن أسرع وأقوى مما لو كانت لفظة واحدة.

إن التكرار عند ابن الرومي لم يكن وليد الصدفة، أو مجرد صنعة شعرية، بل أدى دورا دلاليا تراكميا لكل المعاني الدلالات المراد بثها في النص، فالتكرار في الأمثلة السابقة يعكس أهمية المعاني التي يريد الشاعر تأكيدها، وكلها مترتبة على بعضها في ترتيب منطقي لا يمكن تجاوزه. **(فقد الرضاع** أدى إلى **اليتم** أدى إلى **الاعتراض على قسمة الدهر** أدى إلى **الذهول)**، وهذه المعاني جاءت مرتبة في القصيدة.

إن ابن الرومي في موقف المواجهة مع حقائق متعددة، أولها حقيقة فقد الأم، وثانيها حقيقة الموت التي لا مفر منه، وثالثها حقيقة الوحدة التي يعانيها، ولابد له أن يؤكد عمق جذور هذه المشاعر والأحاسيس المختلفة، ونقلها إلى المستمع، فيلجأ إلى الإلحاح في المعني الذي يظهر من توظيفه لفنية التكرار، فقد تحولت لغة الخطاب الشعري عند ابن الرومي إلى معادل رمزي للحزن والفقد والفجيعة، فلجأ الشاعر إلى تكرار ما يؤكد مشاعره ويعمل على توحد المستمع معه.

ولا يمكن بحال إغفال الجانب الإيقاعي الذي يحدثه التكرار في القصيدة، فقد أسهم في إضفاء لمحة موسيقية أثناء تقديم الدلالات والمعاني والإيحاءات التي أراد الشاعر التعبير عنها، فالتكرار "هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر."[٥٧]، لذلك فإن تكرار الصوت يعطي جرسا موسيقيا، وتكرار اللفظ يعطي يقوي هذا الجرس من خلال تكرار الأصوات الواردة في كل لفظ مكرر، إضافة إلى كونه حافظ على الإيقاع الممتد والمتولد من التكرار.

ج – تكرار التراكيب والأساليب:

كرر الشاعر بعض العبارات في قصيدته، وكان يتغيا من ذلك التنبيه على أهميتها ومحوريتها في القصيدة، وتتعمق دلالة العبارة المكررة بإلحاحها على الشاعر أيضًا؛ فيعكس ذلك تأثيرًا عميقًا في نفس المتلقي "والتكرار يضع

بين أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول فيه الشاعر أن ينظم كلماته، بحيث يقيم أساسًا عاطفيًا من نوع ما"[٥٨]. ومن التراكيب التي كررها ابن الرومي في قصيدته تكرار (كم) التكثيرية متبوعه بالفعل الماض وذلك في مجموعة أبيات متتابعة، فيقول:[٥٩]

ألا كـم أذلَّ الـدهرُ مـن متعـززٍ وكـم زمَّ مـن أنـف حَمِـيٍّ وكـم
وكـم سـاور العقبـانَ فـي اللـؤم وكـم غـاوصَ الحيتـانَ فـي زاخـر
وكـم ظلـم الظِّلمـانَ حـق صـحاحِها ومثـلُ خصـيم الـدهرِ أذعـنَ واظَّلَـمْ
وكـم غلبـتْ غلـبَ القُيـول هناتُـه ولـم تُقْتَـبَسْ مـن قبـلِ ذاك ولـم
وكـم نَهـش الحيّـاتِ فـي هضـباتِها وكـم فـرس الأُسـدَ الخـوادِرَ فـي
وكـم أدرك الـوحش التـي لـجَّ نَفْرُهـا يغُـورُ لهـا طَـوْراً ويطَّلَـعُ الأكـمْ
وكـم قعـصَ الأبطـالَ إمّـا شـجاعةً وإمَّـا بمقـدارٍ إذا اضـطرَّهُ اقـتحمْ
وكـم صـالَ بـالأملاكِ وسْـطَ جنودِهـا وأخنـى علـى أهلِ النُّبـوّاتِ والحِكـمْ
وكـم نعمـةٍ أذوى وكـم غبطـةٍ طـوى وكـم سـند أهـوى وكـم عُـرْوةٍ فصـمْ
وكـم هـدَّ مـن طَـوْدٍ مُنيـفٍ عانـهُ وكـم قـضَّ مـن قَصْـرٍ مُنيـفٍ وكـم
أرى الـدهرَ لا يبقـى علـى حدثانـه شـعيبُ الأعـالي جَهْـوَرِيٌّ إذا بغـمْ

إن تكرار التركيب الخبري باستخدام (كم) الخبرية حافظ على وحدة النسق الإيقاعي المنبثق بفعل التكرار، بل أعطى شحنة تنغيمية عالية بسبب تكرارها في (١٠) أبيات متتالية، فأدى فاصلا نغميا ساعد على هدوء النفس لتقبل المعاني والدلالات التي أراد بثها في هذه الأبيات، فقد استخدم ابن

الرومي (كم) التكثيرية في القصيدة (٢٣) مرة، ولكنه استخدمها بزخم واضح في الأبيات السابقة التي تأتي في مقدمة حديثه عن فلسفة الموت وحتميته، وأنه حقيقة مطلقة ثابتة في كل المخلوقات، واستخدم فيها (كم) الخبرية لدلالة التكثير على المواقف التي تثبت انتصار الأقوى، وقد بدأ هذه الأبيات بفعل الدهر في ذل العزيز، وانتهت الأبيات بإثبات حقيقة (أرى الدهر لا يبقي على حدثانه شعيب الأعالي جهوري إذا بغم) فكأن البداية مع الدهر والنهاية كذلك، فهو الفاعل في تبدل الأحوال وتغيرها، وهو الحقيقة الوحيدة الثابتة التي لا تتغير، فالكل سيفنى إلا الدهر، ورغم استخدام (كم) للتكثير إلا أنه أراد إظهار هذه الكثرة من خلال البيت قبل الأخير حين قال **(وكم قضَّ من قَصْرٍ مُنيفٍ وكم وكمْ)** فقد استخدمها دون تمييز لها وكررها (٣) مرات في شطر واحد، ليوحي بالكثرة في الدلالات التي يريد التركيز عليها، وكذلك ليفتح الباب أمام المتلقي لإعمال ذهنه في إضافة ما يراه مناسبا تبعا للسياق الوارد فيها هذا الأسلوب الخبري. إذن فاستخدام (كم الخبرية) بهذه الكثرة أوحى بالتهويل وتعظيم النهايات الحزينة التي ذكرها الشاعر في هذه الأبيات.

ومن تكرار التركيب كذلك تكراره لأسلوب الشرط بـ(إذا) الذي تكرر في القصيدة (٣١) مرة[٦٠] في قوله[٦١]:

نُــراعُ إذا مـــا الـــدهرُ صـــاح وإن لـم يَصِـحْ يومـاً براتعنـا خضـمْ

سيُكشـــفُ عـــن قلـــبِ الغبـــيِّ إذا حتفُـه يومـاً علـى صـدره جَـثَمْ

إن أداة الشرط (إذا) تتميز عما سواها من أدوات الشرط في كونها مرتبطة بالتحقق، فهي ترد في مواضع الشرط الواجب، أي الشرط اليقيني الذي لابد أن يتحقق، أما (إن) فإنها تكون في مواضع الشك والظن فـ "الأصل في إذا أن يكون الشرط فيها مقطوعا بوقوعه"[٦٢] "ويكون الفعل بعدها ماضيا كثيرا، ومضارعا دون ذلك"[٦٣]، وفي النموذج السابق استخدم ابن الرومي الشرط

باستخدام (إذا) مرتين، والشرط بـ(إن) مرة واحدة، فقد اجتمع الشرط بـ (إن) وبـ (إذا)، ولكن أجاد في استخدام (إذا) من خلال السياق، فهذا التكرار أكد حالة الخوف التي تصيبه إذا الدهر صاح، وهذا التأكيد نابع من التكرار في (نزاع – فنرعوي) وكذلك الشرط المحقق بـ (إذا) أما الصورة المقابلة التي فيها (إن لم يصح) ففيها شك، مما يؤكد وقوع الخوف إذا صحا الدهر،فاستخدام (إن) للشرط يفيد القلة وعدم الجزم بوقوع الشرط. واستخدام (إذا) وتكرارها، مع غيرها من الكلمات يمنح النص نغما إيقاعيا وحركة موسيقية منتظمة مع كل تكرار للعبارة المكررة، وساعد ذلك في تقبل المعاني الحزينة المفجعة، وفي نفس الوقت التفكر بمتعة في فعل الدهر في الكائنات جميعها.

ومن التراكيب المكررة كذلك؛ استخدام (ألا) الاستفتاحية + (من)، يقول:(٦٤)

ألا مـن أراه صـاحباً غيـرَ خـائنٍ ألا مــن أراهُ مُؤنِسـاً غيــرَ مُحْتَشَـمْ

ألا مــن تليني منــه فــي كُـلِّ أبــرُّ يــدٍ بــرَّتْ بــذي شــعثٍ يُلــمْ

ألا مــن إليــه أشــتكي مــا فيُفْـرجُ عنِّــي كُـلَّ غـمٍّ وكُـلَّ هَـمْ

وظف الشاعر تكراره لأداة التنبيه والاستفتاح (ألا) متبوعة بالاسم الموصول (من) في أبيات القصيدة توظيفا نفسيا ومعنويا، حيث جاءت بوصفها بوقا (أداة تنبيه) ينبه المتلقي كلما أراد الشاعر استدعاء ذهنه وزيادة تركيزه، وتكراره لها في كثير من الأبيات جاء موفقا وذلك لطول القصيدة، فكانت هذه الأداة بمثابة أداة التنبيه لكل معنى يريد الشاعر لفت انتباه المستمع إليه، مشاركا بهذا أسلوب النداء الذي منه (٦٥):

أحــاملتي أصــبحتِ حِمــلاً لحُفْـرة إذا حَمَلَـتْ يومـاً فلـيس لهـا قَـتَمْ

أحــاملتي أسْــتَحْمِلُ الله رَوْحــةً إلــى تلكـمُ الـروح الزكيـة والنَّسـمْ

فبالإضافة إلى التنبيه الذي يظهره أسلوب النداء فقد استخدم النداء بالهمزة مع المنادي (اسم الفاعل) الذي يعود على أمه واصفا إياها بـ (حاملته) الذي ربما يستدعي معه جميع معاني الحمل، سواء قبل الولادة، أو بعدها طيلة حياته، فتكرار (همزة النداء + المنادى) (أحاملتي)، فيه استدعاء لذاكرة الشاعر في رحلته مع أمه، وتكرار الأسلوب يؤكد حرصه على إظهار وتمكين معنى الحمل والبذل التي مارسته أمه من أجله، وأدى التكرار وظيفته الإيقاعية المرجوة حيث تكرر الجذر (ح م ل) في (أحاملتي – حملا – حملت – استحمل) فهذا التكرار للجذر اللغوي أبرز الجمال الإيقاعي، ويؤكد رغبة الشاعر في تغليف مشاعره وأحاسيسه بإيقاع رتيب منتظم لتيسير عملية تقبله.

لقد حققت التكرارات السابقة بعدا إيقاعيا نغميا بالغ الأثر في نفس المتلقي، وسهل عملية استيعاب المعاني والدلالات الكثيرة التي أراد الشاعر بثها في ذهن المتلقي، فعمل التكرار على إيجاد جرس صوتي موسيقي لإثارة انتباه المتلقي وجذبه إلى المعاني المرسلة. لذلك يمكن القول إن التكرار في قصيدة ابن الرومي لرثاء أمه شكل ملمحا أسلوبيا بارزا اعتمد عليه للاستفادة منه في ترجمة مشاعره وأحاسيسه المفعمة بالحزن والوجع والألم، فأدى من خلاله دورا دلاليا، وموسيقيا متميزا فضلا عن دوره النفسي والجمالي.

ثالثا: الجناس:

الجناس أو التجنيس "هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها... فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها ... أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى."[٦٦]، فشرط الجناس اختلاف المعنى، وتجانس اللفظ واشتقاقه.

ويعد الجناس أحد ألوان البديع الصوتي الذي يتميز بتأثير إيقاعي وجرس موسيقي في النص الشعري؛ إذ يعمل على إثارة ذهن المتلقي وتنشيطه، كما

يسهم في إيضاح المعنى، ويحسُن "إذا قل وأتى في الكلام عفوا من غير كد ولا استكراه"[٦٧]، والجناس على أنواع كثيرة ومتعددة، منها الجناس التام وهو: الذي "اتفق ركناه لفظا واختلفا معنى بلا تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف في حركاتهما، والاتفاق اللفظي يشمل أربعة أنواع: ١- نوع الحروف، ٢- عدد الحروف، ٣- هيئة الحروف، ٤- ترتيب الحروف "[٦٨]، وبالتالي يكون الجناس الناقص وغير التام هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة المتقدمة.

ويعد الجناس "بأنواعه ضرب ضروب التكرار المؤكد للنغم من خلال التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب الألفاظ، وهذا التشابه في الجرس يدفع الذهن إلى التماس معنى تنصرف إليه اللفظتان"[٦٩]، وعليه فإن الجناس يبعث إيقاعا موسيقيا في النص الشعري من خلال النغم الموسيقي الناتج عن تشابه في أصوات الألفاظ المتجانسة التي تشحذ ذهن المتلقي وتخالف توقعه حين يرى التشابه اللفظي وتأتي المفاجأة حين يدرك تباين المعنى.

وقد استخدم ابن الرومي الجناس بوصفه وسيلة موسيقية تؤدي معنى دلاليا، فكانت وظيفة الجناس لديه وظيفة مزدوجة، جمع خلالها بين وظيفتي النص الشعري وهما (الإمتاع والفائدة)، فقد استغل القوة التعبيرية في جرس الألفاظ لتوليد المعنى الذي تهيئه اللغة في اشتقاقها.

والملاحظ أن ابن الرومي لم يلجأ إلى الجناس التام إلا في موضع واحد فقط، أما الجناس الناقص فهو المسيطر على القصيدة بأكملها، وهذا يؤكد أن الهدف من الجناس لديه لم يكن إظهار المقدرة اللغوية فحسب، بل كان له وظيفة أخرى تخدم النص وسياقاته، وتعبر عن الحالة النفسية والشعورية لديه.

أما الموضع الذي جاء فيه الجناس التام هو:[٧٠]

وما الأمُّ إلا إمَّةٌ في حياتها وأَمٌّ إذا فادتْ وما الأمُّ بالأمَمْ

فالجناس التام بين (الأُمُّ – أُمُّ) فالأولى تعني (المرأة الأم) والثانية تعني (شج في الرأس وضرب على الدماغ)، وهذا الجناس أثبت قدرة ابن الرومي على التلاعب بالألفاظ من خلال الجناس الذي أسهم في توليد المعنى مصحوبا بالإيقاع الموسيقي المتولد من الاتفاق اللفظي، مع التباين في المعنى الذي يحفز ذهن المتلقي للتركيز في النص واستقبال المعنى المراد، وفيها صورة تعكس حجم الألم والحسرة التي يعانيها الإنسان حال فقد أمه.

أما الجناس الناقص فمنه قوله(٧١):

علـى حـين لـم ألـق المصـيبة ولا آهـلاً والـدَّهرُ دهـر قـد اعتـرمْ

فالجناس هنا بين (جاهلا – آهلا) ساعد في تقبل المعنى والمشاعر الحزينة من خلال تنغيم موسيقي صنعه الجناس الناقص، متميزا في اختيار ثبات حرفي الهاء واللام مصحوبين بالتنوين الذي ضاعف من إضفاء النغم الموسيقي في شطري البيت، فقد حقق هذا الجناس جرسا صوتيا ثقيلا من خلال تتابع اللفظين المنونين.

ومنه الجناس الناقص كذلك قوله(٧٢):

تُضَعْضِـعُهُ الأوقـاتُ وهْـي بقـاؤهُ وتغتالـه الأقـواتُ وهْـي لـه طُعـمْ

فالجناس الناقص بين (الأوقات – الأقوات) وفيه يبدو أن الشاعر تعمد تثبيت المعنى في ذهن المتلقي من خلال إعمال ذهنه الذي شحذه من خلال تقنية الجناس الناقص التي استخدم فيها تغيير الحروف بين الكلمتين مما يساعد في إمعان النظر والتفكر لما تنتجه نفس المادة اللغوية من كلمات، فالجناس هنا أثرى المعنى الشعري لما يحويه من تماثل صوتي وتخالف دلالي أحدث به نغما موسيقيا داخليا، ساعد في تقبل المعاني والدلالات، ومما يؤكد حرص الشاعر على الجانب الإيقاعي في البيت وجود الموازنة بين شطري البيت.

ومن الجناس الناقص أيضا قول ابن الرومي(٧٣):

وأنّـــيَ لـــم أيـــتم صـــغيراً وأنّنـــي يتمـــتُ كبيـــراً أســـوأ اليُـــتْم واليَـــتَمْ

الجناس في البيت السابق جاء في الألفاظ (أيتم – يتمت – اليُتْم – اليَتَمْ) وقد جميع فيه الشاعر بين نمطين من الجناس الناقص، الأول جناس الاشتقاق، والآخر الجناس المحرف، فجناس الاشتقاق يجمع كل الألفاظ لاشتراكها في أصل لغوي واحد، والجناس المحرف بين (اليُتْم – اليَتَمْ) لاختلافهما في الحركات والسواكن. وهذا الجناس المستخدم في البيت السابق وغيره من أبيات القصيدة ما هو إلا نسق صوتي، وضرب من تكرار الأصوات والألفاظ يراد به تقوية النغم الموسيقي وإظهاره.

وقد حقق هذا الجناس المتشكل من الألفاظ تجانسا موسيقيا أظهر اهتمام ابن الرومي بالجانب الإيقاعي والعمل على إظهاره.

ويعد جناس الاشتقاق أحد أبرز أنماط الجناس التي لجأ إليها ابن الرومي في قصيدته، وجناس الاشتقاق هو: "ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى"(٧٤)، فهو يعتمد على المادة الأصلية للكلمة واستعمال مشتقاتها بصياغات مختلفة، فهو الذي "جمع ركنيه أصل واحد في اللغة، ثم اختلفا في حركاتهما وسكناتهما"(٧٥).

ويعد هذا النمط من الجناس هو النمط الرئيس الذي اعتمد عليه ابن الرومي في قصيدته، وهذا الجناس يظهر عبقرية الشاعر في معرفته بألفاظ اللغة ومشتقاتها، وقدرته على توظيفها، إضافة إلى التنغيم الموسيقي الذي يحدثه الجناس ذاته، ليصل المعنى إلى المتلقي بمتعة.

ومن نماذج هذا الجناس، قوله(٧٦):

ولـو كنـتُ أدْرِي أنَّ مـا كـانَ كـائنٌ لقُمْـتُ لِرَوْعـاتِ الخُطـوب علـى

غـدا الـدهرُ لـي خصـماً وفـيَّ فكيـف بخصـم ضـالع وهُـوَ الحَكَـمْ

يجُـورُ فأشـكو جَـوْرهُ وهْـو دائبـاً يـرى جَـوْرهُ عـدلاً إذا الجـورُ منـه

عـذيريَ مـن دهـرٍ غشـوم لأهلـه يـرى أنَّـه إذْ عـمَّ بالغَشْمِ مـا غَشَـمْ
غـدا يَقْسـمُ الأسـواءَ قَسْـمَ سـويَّةٍ ومـا عَـدْلُ مـن سـوَّى وسـوّاءُ مـا
تعُـمُّ ببلـواهُ يـد منـه سَـلْطةٌ يصـول بهـا فـظٌّ إذا اقْتَـدَرَ اهْتَضَـمْ
وليسـتْ مـن الأيـدي الحميـد يـدٌ قسـمتْ سُـوءاً وإن سـوّتِ
أمـالَ عُروشـي ثـم ثنَّـى بَهـدْمِها وكـم مـن عُـروشٍ قـد أمـال وقـد

الجناس في هذه الأبيات بين (كنت – كان – كائن) – (محكما – الحكم) – (يجور – جوره – الجور) – (غشوم – الغشْم – غَشَم) – (يقسم – قسْم – قسَم– الأسواء – سوية – سوَّى – سواء) – (قسمت – القسم سوءا – سوت) – (هْمها – هَدَم)، وهذه الأبيات المتتالية وما بها من جناس اشتقاقي تعكس اهتمام ابن الرومي في حرصه على الإتيان به، إذ يكاد لا يخلو بيت من القصيدة من هذا النمط الاشتقاقي؛ فالتجنيسات السابقة جاءت في سياق حديثه عن الدهر وفعله في حياة ابن الرومي خاصة، وجاء اعتراضه وشكوته من أفعال الدهر به من خلال استخدامه لهذا النمط من الجناس الذي أسبغ على العبارة ثراء نغميا امتزج مع دلالات الألفاظ، فنجح الشاع في اشتقاقته نجاحا حقق من خلاله الحالة الموسيقية المرجوة التي نتجت من عملية تكرار الأصول الصوتية للكلمات، مما أظهر براعته الأسلوبية في تغليف المعنى بهالة موسيقية؛ وفي ذلك دلالة على مقدرة ابن الرومي الفنية وسعة مخزونه اللغوي وقدرته على التوليف بين الكلمات في غير تكلف ولا اصطناع.

ويمكن القول إن تفضيل ابن الرومي لاستخدام هذا النمط من الجناس الاشتقاقي يعكس فهمه للاشتقاق وما يقوم به من دور بارز في تقوية رنين الألفاظ، إضافة إلى أن هذا التوزيع لمجموعة الألفاظ المتجانسة يمنح نوعا من الانسجام اللفظي والتنغيم الموسيقي.

ولأن الجناس يمثل "صياغة تعبيرية تكسب الدلالة قيما جمالية بحركتها الثلاثية (الانسجام والتناسب والتآلف) في عناصر الدوال الصوتية في بنية الاتساق اللغوية، من خلال تحقيقها درجات واعية في السلم المعياري للصوت والصورة والصياغة البنائية"(٧٧) فقد استخدمه ابن الرومي في قصيدته؛ حيث أعطاه مجالا رحبا في التعبير عن مكنون نفسه وانفعالاته، وكذلك رغبة منه في إظهار مقدرته الشعرية عن طريق التلاعب بالألفاظ؛ ليتخذ منه وسيلة من وسائل التأثير النفسي وإثارة المتلقي وشحذ ذهنه فضلا عن المتعة الموسيقية الحاصلة من التناغم والانسجام بين الأصوات المستخدمة في الجناس، حيث إن "الرغبة في إحداث الأثر الإيقاعي والإثارة الذهنية والنفسية هي التي تستدعي التعامل معه داخل الصياغة اللغوية"(٧٨)، ولهذا تجلت مهارة ابن الرومي في اختيار الألفاظ المتجانسة وإشباعها بأساليب إيقاعية أخرى تضافرت مع الجناس لتشكل في النهاية صورة متكاملة توضح مدى اهتمامه بالتشكيل الإيقاعي في قصيدته.

رابعا: الطباق

الطباق واحد من المحسنات البديعية المعنوية التي لها أثر واضح في الموسيقى الداخلية للقصيدة، فضلا عن الدلالة المعنوية المتولدة من التضاد بين الألفاظ، وهو "الجمع في العبارة الواحدة بين معنيين متقابلين على سبيل الحقيقة أو على سبيل المجاز ولو إيهاماً..."(٧٩)، وقد قسمه البلاغيون إلى طباق الإيجاب، وطباق السلب(٨٠).

والطباق الجيد هو الذي يؤدي غرضا في الدلالة والإيقاع، وإلا فوجوده في النص يكون متصنعا وعبثيا، فجمالية الطباق ترجع إلى أنه يجمع الأضداد ويلم شتات المتنافرات في موضع واحد، فيحدث ضربا من الانتقال السريع بين الضد وضده والشيء ومقابله(٨١)، فعند ذكر الضد يتهيأ الذهن لاستقبال الضد الآخر الذي ينعكس في عقله مباشرة، فمن خلال الطباق تتضح المعاني، ويخلق هذا

الوضوح إيحاء شعريا ينسجم والحالة التي يعيشها الشاعر عندما يصور حالته الشعورية.

فحين تحدث ابن الرومي عن فقد أمه ولوعته وتأمله لحقيقة الموت، وأثر الدهر وفعله في الموجودات اعتمد على استخدام الطباق، والثنائيات الضدية، لإظهار المفارقة بين الحياة والموت.

ولقد أكثر ابن الرومي من استخدامه للطباق وتوظيفه في قصيدته لرثاء أمه، لكن السمة الغالبة في طباقاته هي استخدامه لطباق الإيجاب، أما طباق السلب فلم يكن كثيرا في هذه القصيدة، وهذا يعكس رغبته في استخدام التنوعات اللفظية المختلفة ذات الدلالات المغايرة، التي بدورها عكست مقدرته على الإتيان بالمتضادات المختلفة مما أظهر براعته اللغوية.

فمن طباق السلب التي جاء في قصيدته متماسا مع طباق الإيجاب؛ قوله:(٨٢)

وأنّـــيَ لـــم أيـــتم صـــغيراً وأنّنـــي يتمـــتُ كبيـــراً أســـوأ اليُـــتْم واليَـــتَمْ

بدأ الشاعر البيت بإثبات عدم يتمه صغيرا مستخدما أداة التوكيد (إن) مضافة إلى ياء المتكلم، وفي لفتة سريعة خالف بها توقع المتلقي باستخدام طباق السلب، وفي هذا البيت ورد طباق السلب في (لم أيتم – يتمت)، وكذلك طباق الإيجاب في (صغيرا وكبيرا)، وذلك يعكس مدى اهتمام ابن الرومي بالطباق وتوظيفه في توضيح معنى اليتم الذي يشعر به الشاعر ويريد بثه إلى المتلقي، وشحذ ذهنه إضافة إلى ما يحدثه من نغم موسيقي.

فالتضاد المتتابع بين لفظتي (لم أيتم – يتمت) و (صغيرا – كبيرا) بالإضافة إلى الجناس الناقص الموجود في البيت بين (اليُتْم – اليَتَم) الذي جاء في آخر البيت خلق إيقاعا داخليا متفردا حين ولَّد كثافة صوتية وموسيقية عالية ثبتت المعنى في نفس المتلقي، مستفيدا من الإيحاءات الذهنية التي تنتج من

التضاد.

ومن نماذج طباق الإيجاب قوله؛[٨٣]:

وآنسني فقدُ الجليسِ وأوْحَشتْ مشاهدُه نفسي ولم أدرِ ما

فجاء الطباق بين (آنسني – أوحشت) موضحا لمعنى الأنس المقصود في البيت، حيث جاءت المفارقة في أن الشاعر يأنس بفقد الجليس، لكن استخدامه للطباق أوضح المقصود من هذا المعنى، وقد خلق الطباق في هذا النموذج جوا إيقاعيا مؤثرا فضلا عن الجمع بين الحالتين المتضادتين، حالة الأنس وحالة الوحشة.

إن ابن الرومي يستخدم الطباق في قصيدته موظفا إياه توظيفا جيدا لخدمة المعاني وتوضيحها، إضافة إلى الملمح الإيقاعي (الخارجي أو الداخلي) الذي يأتي مرتبطا بالطباق، ومن ذلك قوله:[٨٤]:

رأيتُ طويلَ العُمْرِ مثلَ قصيرهِ إذا كان مُفْضاه إلى غايةٍ تُؤمْ

وما طولُ عمر لا أبا لك وما خيرُ عيشٍ قصرُ وجدانه

ألا كلُّ حيٍّ ما خلا الله مَيِّتٌ وإن زعمَ التأميلَ ذو الإفك ما

يروحُ ويغدو الشيء يُبنَى فربمّا جنى وهْيَهُ الباني وإن أُغْفِلَ

في هذه الأبيات أضفى الطباق جوا موسيقيا هيأ ذهن المتلقي لاستقبال المعنى النابع من الصورة التي منحها التضاد بعدا إيقاعيا مؤثرا في النفس الإنسانية فضلا عن البعد المعنوي، فقد لخص ابن الرومي في هذه الأبيات نظرته في الحياة الناتجة من خبراته متأثرا بفقد أمه، ومحاولا تسلية نفسه بأن الموت حقيقة، وقد ضَمَّن في أبياته الشطر الأول من بيت لبيد ابن ربيعة، الذي قال فيه:[٨٥]

ألا كلُّ شيءٍ ما خَلاَ الله باطلُ وكلُّ نعيم لا محالةَ زائل

وقد صاغ فكرته مستخدما الطباق استخداما يعطي تأكيدا للمعنى المراد توصيله للمتلقي، فقد جاءت الأبيات زاخرة بالطباق بين (طويل العمر – قصيره) و(طول – قصر) و(حي – ميت) و(يروح – يغدو يبنى – انهدم)، وقد جاء الطباق مبرزا معنى الحكمة الواردة في البيت، إذ تميز بين حال طول العمر وقصره، وبين الميت والحي، وبين الرواح والغدو، وكذلك بين البناء والهدم، فكل هذه المتضادات عملت على توضيح التسلية المعنوية التي يرغب الشاعر في بثها في نفسه أولا، وبثها في نفس المتلقي ثانيا، غير أن الطباق أدي إلى تقديم هذه المعاني مغلفة بنغمة موسيقية نابعة من استخدامه للطباق، جاءت ذروتها في البيت الأخير حيث جاء الطرف الثاني من الطباق (انهدم) متمما لقافية البيت، حيث أسهم الطباق في الموسيقى الخارجية للبيت وموسيقاه الداخلية كذلك.

وفي سياق آخر يعبر الشاعر عن إحساسه بفقد الأم ونظرته للوجود بعدها، مستخدما أسلوب الطباق؛ فيقول(٨٦):

وسـوَّيْتِ عنـدي عُـرفَ دَهـرِي بِنُكـره فأضـحى وأمسـى كلمـا أحسـن اسـتذمْ

أرى الخيـرةَ المهـداةَ لـي منـه عبْـرةً ونِعمتَـهُ المسـداةَ مـن واقـع الـنِّقمْ

أتبهجُنِـي نعمـاءُ دهـرٍ حماكِهـا وأشـكرُ مـا أَعطَـى وأنـتِ الـذي حـرمْ

أبـى ذاك أن الخيـر بعـدك حسـرةٌ لـديّ ومعـدود مـن المِحَـنِ العظـمْ

فقـدناكِ فاسْـوَدَّتْ عليـكِ قلوبُنـا وحُقَّـتْ بـأن تسـودَّ وابيضَّـتْ اللِّمَـمْ

وأظلمـتِ الـدنيا وبـاخ ضـياؤها نهـاراً وشـمسُ الصَّـحوِ حَيْـرى علـى القِمَـمْ

بدأت الشاعر هذه الأبيات بموقف الدهر منه، وقد جاء في البيت بالتضاد بين (أضحى – وأمسى) و (أحسن – استذم) وفي ذلك توضيح لحال الدهر معه في يومه صباحا ومساء، حتى في حالة إحسانه، وقد أدى الطباق

دوره المعنوي إضافة على دوره في إضفاء النغم الموسيقي الداخلي والخارجي مرتبطا بقافية البيت. وفي الأبيات التالية للبيت الأول في الشاهد السابق جاء الطباق بين (نعمته – النقم) و (أعطى – حرم) و(اسودت – ابيضت) و(أظلمت – ضياؤها)، ليوضح نظرته الخاصة لما حوله، والتغيرات التي حدثت له بعد فقد لأمه، فقد تغيرت حوله كل الأشياء، ولم يعد يشعر بنعمة ولا بنقمة. وعضد معانيه باستخدام الطباق الذي أوضح هذه المعاني من خلال استدعاء صور الضد بين المتناقضات التي ظهرت في الأبيات، إضافة إلى الدور الموسيقي الواضح سواء على مستوى الموسيقى الداخلية، أو الموسيقى الخارجية.

لقد أضفى الطباق في هذا النموذج نوعا من الإيقاع الموسيقي المؤثر إضافة إلى كون هذا الطباق تداخل مع عناصر إيقاعية أخرى منها القافية والتكرار، وكل ذلك كشف عن رنين صوتي أحدث متعة في استقبال النص، وأصبح الإيقاع المتولد من الطباق والتكرار والقافية إيقاعا مركبا ذا طبقات ساعدت في استقبال المعاني والدلالات المشحونة بعواطف الشاعر الحزينة.

وفي الشاهدين السابقين ظهر جليا أن ابن الرومي وظف الطباق توظيفا ارتبط بالمعنى وأحدث مفارقة معنوية، حيث إنه من خلال التضاد شكل عنصر المخالفة وكسر توقع المتلقي، حيث أثار التضاد ذهن المتلقي وعمل على مفاجأته بما هو غير متوقع من ألفاظ وعبارات ودلالات؛ كما حدث في البيت **(يروحُ ويغدو الشيء يُبنَى فربمّا جنى وهْيَهُ الباني وإن أُغْفِلَ انهدمْ)** وغيره من الأبيات، كما كان للطباق أثر في الإيقاع الخارجي للقصيدة إضافة إلى دوره الأساسي في الإيقاع الداخلي لها.

لقد بات جليا أن الطباق كان من الوسائل التي استخدمها ابن الرومي للتعبير عن فلسفة الحياة والموت والتعبير عن مشاعره الخاصة التي نتجت من

إحساسه بالضياع والانهيار بعد فقد أمه، فقد أكثر من استعمال طباق الإيجاب، ووظفه دون تكلف أو تصنع منه، فجميع الشواهد تؤكد فاعلية الطباق في المعنى المراد طرحه، ولأن الطباق كان أداة سهلة وطيعة في يد ابن الرومي فقد أسهم في بيان المعنى وتأكيده وتوصيله إلى المتلقي.

كما كان ابن الرومي موفقا في توظيف الطباق موسيقيا، فقد شكل الطباق بؤرة نصية للمعنى مصحوبة بموسيقى شعرية سيطرت على ذهن المتلقي ونقلت إليه المعنى الذي تقبله دون عناء في متعة موسيقية.

خامسا: التصدير (رد العجز على الصدر)

يعد التصدير أحد أهم الوسائل التي تسهم في التشكيل الإيقاعي للنص الشعري، وهو ضرب من ضروب التكرار، ويرتبط بكلمتين أحدهما في صدر البيت والأخرى في عجز البيت، والتصدير يأتي في الشعر وفي النثر، ويقول عنه ابن المعتز: "هو رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام، فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول ... ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول ... ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه"(٨٧)، فالتصدير أو رد العجز على الصدر يقع في الشعر إذا توافق آخر لفظ في البيت مع صدر المصراع الأول، أو مع آخر المصراع الأول، أو في حشو البيت، ويؤدي هذا الفن البلاغي إلى إحداث جرسا موسيقيا يخدم إيقاع القصيدة من حيث تقوية النغم وتنويع الجرس الموسيقي.

وقد ظهر التصدير في القصيدة موضع الدراسة منذ البيت الأول لها، حيث يقول(٨٨):

أفيضا دماً إنَّ الرزايا لها قِيَمْ فليس كثيراً أن تَجُودَا لها بِدمْ

فكان التصدير بين (دما في الشكر الأول) و(دم) في قافية البيت، ففي تكراره لكلمتي (دما – بدم) في صدر البيت وعجزه نغمة موسيقية حزينة مؤلمة،

فقد أظهر اختيار اللفظ وتكراره حجم الألم الذي يعتصر قلب الشاعر منذ مطلع قصيدته.

إن الموسيقى اللفظية في هذا المطلع توحي بإحاطة الإيقاع الداخلي والخارجي للقصيدة، حيث تضافرت فيه أكثر من ميزة موسيقية أكسبته دفقا جماليا وإيقاعا غفيرا سيطر على أذن المتلقي وعقله منذ الوهلة الأولى لاستقبال النص، وقاده إلى الاستسلام لمشاعر التوجع والتوتر والألم والحسرة التي جاءت في أبيات القصيدة.

ويقول ابن الرومي واصفا حاله مع خلانه بعد فقدانه لأمه:(٨٩)

وصـــــارمتُ خِلّانـــــي وهُـــــمْ وقـد كنـتُ وصَّـالَ الخليـل وإن

إن هذا التكرار الذي ورد بين اللفظين المتجانسين (صارمت – صرم) تعكس الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر جراء فقد أمه، فقد تبدل حاله إلىالابتعاد عن أصحابه، وهو الوصَّال لهم في جميع أحوالهم، فقد حاول الشاعر باستخدام التصدير إدخال الإحساس بالحزن إلى نفس المتلقي، من خلال إلحاحه على استخدام دلالة لفظية محددة، أدت إلى نغمة موسيقية حزينة لإشعار المتلقي بمزيد من الحزن والأسى.

ومن التصدير قول الشاعر: (٩٠)

إذا أخطأتْـــهُ ثُلمـــةٌ لا يجرُّهـــا لـــه غيـــرهُ جاءتْـــه مـــن ذاتـــه

التصدير بين (ثلمة – الثلم)، وقد أكسب هذا التصدير القصيدة نوعًا من الموسيقى الشعرية الداخلية القائمة على مفردات النص، فربط بين موسيقى شطري البيت، حيث إن صدى أصوات صدر البيت ترددت وتذبذت مرة أخرى في عجز البيت، وقد أضفى هذا التردد في موسيقى الصدر والعجز جمالا موسيقيا في إيقاع القصيدة، حيث جعل نغمة الصدر مرتبطة بنغمة العجز.

ويقول ابن الرومي في موضع آخر مستخدما التصدير:(٩١)

مضــيماً هضــيماً بعــدَ عِــزّ ومـن ضـامَهُ مـا لا يطـاق ولـم

جاء التصدير في هذا البيت بين (مضيما في أول صدر البيت، ويضم في آخر عجز البيت) ويمكن كذلك أن يكون التصدير بين (من ضامه – لم يضم) وفي كلتا الحالتين أفاد التصدير نغما موسيقيا أسهم في تقبل المعاني الحزينة التي أراد الشاعر إرسالها إلى المتلقي عبر صياغته الشعرية، كما أن تكرار الأصوات في الكلمات (مضيما – هضيما – ضامه – لم يضم) منح النص مظهرا تنغيميا أزاح ما قد يحدث من رتابة، مع تنامي الإيقاع الكامن وزيادة الأثر المعنوي المتولد الألفاظ المستخدمة.

ومثل ذلك في استخدام التصدير؛ يقول:(٩٢)

رمــى حــاكمُ الحكــامِ مُهجــةَ بحكـم لـه مـاضٍ فـدانتْ لمَـا

وهنا التصدير ورد بين (حاكم – حكم) أو بين (بحكم – حكم)، وفي ذلك إثبات لأهمية لوعي الشاعر باستخدامه للتصدير المعتمد على الجناس والتكرار، فالتصدير يمكن أن يعد ضرب من الجناس، وضرب من التكرار، لذلك فالتصدير أسهم بطريقة فعالة في تنامي المعاني الدلالية المراد التركيز عليها، إضافة إلى أنه منح النص نغما موسيقيا واضحا على المستوى الخارجي والداخلي، وذلك لكونه مرتبطا بالجناس والتكرار، وهما مما يمنح النص دلالات إضافية ونغما موسيقيا.

ويعد التصدير سببا في جذب انتباه المتلقي وعقله وعواطفه من خلال الترديد الصوتي وجماليته، وتكمن جمالية إيقاع التصدير أنه لم يأت على وتيرة واحدة وشكل إيقاعي واحد، إنما جاء متنوعا بين أطراف البيت وحشوه.

الخاتمة والنتائج

جاءت قصيدة رثاء ابن الرومي لأمه مشحونة بإحساس عميق من الحزن والفجيعة، وقد استحضر خلالها فكرة الفناء المرتبطة بالدهر، وفلسفة الموت والحياة، واستخدم الشاعر لغة معبرة عن مشاعر الألم والحزن، ساعد في ترجمتها إيقاع القصيدة الذي أدى وظيفة معنوية إضافة إلى المتعة الحاصلة من الموسيقى المتولدة من صياغات اللغة المختلفة.

وأثبتت الدراسة اهتمام ابن الرومي بالإيقاع منذ مطلع القصيدة الذي تميز بالكثير من التقنيات الإيقاعية كان أهمها التصريع والتصدير، لما لهما من دور إيقاعي ومعنوي، فضلا عن دورهما الفاعل في شحذ ذهن المتلقي وإثارة توقعه لموسيقى البيت وقافيته.

كما أظهرت الدراسة أن ابن الرومي استخدم بحر الطويل في قصيدته وقد ساعده هذا البحر بمقاطعة الصوتية الممتدة في إخراج الشحنة النفسية الحزينة، إضافة إلى استخدامه قافية مقيدة أوحت بحالة من الصمت نتيجة ارتباك مشاعره، وأوضحت الدراسة أن ابن الرومي استخدم وزنا وقافية اعتاد عليهما، مما ساعده على إخراج القصيدة في (٢٠٤) بيتا، كما أن بحر الطويل التغييرات التي تطرأ على تفعيلاته ساعد في التنوع الإيقاعي المتولد من تكرار التفعيلات، أضف إلى ذلك خلو القافية من العيوب، وفي ذلك دلالة على قدرة ابن الرومي في تحكمه في معجمه الشعري وقدرته الفائقة على توظيفه إيقاعيا.

بالإضافة إلى أن الدراسة أوضحت أن التكرار كان حاضرا بقوة في القصيدة، وأسهم في زيادة الفاعلية الإيقاعية التي عبرت عن الحالة النفسية والشعورية التي اتسمت بالحزن والألم والمعاناة والتشاؤم، فجاء تكرار الأصوات مقصودا إذ تعمد الشاعر تكرار صوت الألف كما جاءت الأصوات المجهورة بكثرة في القصيدة لقوتها في التعبير عن حالات الألم، أضف إلى ذلك تكرار الألفاظ والجمل والأساليب الذي زواج من خلالها الشاعر بين الوظيفة المعنوية

والوظيفة الإيقاعية، فأدت إلى تقوية الجرس الموسيقي وجعلت الصياغة الشعرية قادرة على جذب المتلقي والتأثير فيه، وترسيخ المعنى في ذهنه.

فضلا عن أن الدراسة كشفت أن الطباق قد حقق الوظيفة الإيقاعية المؤثرة إضافة إلى الوظيفة المعنوية التي تمثلت في استدعاء صورتين متناقضتين يتضح المعنى من خلالهما في ذهن المتلقي ويتأثر بهما.

كما كان الجناس في القصيدة يهدف إلى الأثر الإيقاعي في نفس المتلقي، كمان جاء تلبية لحاجة المعنى، ومن خلال الجناس الاشتقاقي استعرض ابن الرومي قدرته على استخدام التنوعات اللفظية المشتركة في أصل لغوي واحد، واختلافها في المعنى، مما أدى إلى كسر التوقع لدى المتلقي، بل وإمتاعه لغويا وإيقاعيا، ويتشارك التصدير في القصيدة مع الجناس في إحداث هذا الأثر النفسي والإيقاعي.

وأظهرت الدراسة أيضا أن اجتماع هذه التقنيات الإيقاعية المثيرة في قصيدة رثاء ابن الرومي لأمه منحتها تدفقا إيقاعيا غزيرا أسهم في ترجمة الشحنة العاطفية لدى الشاعر، وبثها للمتلقي في تراتب غير مخل ولا متكلف، كان الهدف منه التأثير في المتلقي، وتحفيزه لاستقبال المعاني، والاندماج النفسي والعاطفي مع الشاعر فيما يشعر به من حزن وألم وتفجع لفقدان أمه.

وأخيرا أوضحت الدراسة اهتمام ابن الرومي بالتجانس بين اللفظ ومعناه، وتميزه في اختيار الألفاظ والتراكيب والصياغات التي يمكن أن تؤدي الغرض الدلالي والإيقاعي، وقد استطاع بمهارة توظيف مفردات القصيدة لخلق نوع من التمازج اللفظي والصوتي والإيقاعي تطرب له الآذان، إيمانا منه بأهمية الإيقاع في ترجمة العاطفة والمشاعر، وهذا ما جعله يهتم بالإيقاع في مستوييه الخارجي والداخلي لإنتاج صورة شعرية متماسكة إيقاعيا ودلاليا.

الهوامش

(١) هو "أبو الحسن علي بن العباس بن جريج وقيل جورجيس، المعروف بابن الرومي، انظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت، ص ٣٨٥، وعن ولادته ووفاته يقول ابن خلكان: "كانت ولادته يوم الأربعاء بعد طلوع الفجر لليلتين من رجب سنة إحدى وعشرين ومائتين ببغداد، ... وتوفي يوم الأربعاء لليلتين بقيتا من جمادى الأولى سنة ثمانية وثمانين، وقيل أربع وثمانين، وقيل ست وسبعين ومائتين ببغداد، ودفن في مقبرة دار البستان" ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص ٣٦٠

(٢) القصيدة تتكون (٢٠٤) بيتا وموضوعها رثاء الأم، وقد عنون شارح الديوان القصيدة بـ (كيف اصطباري)، انظر: ابن الرومي ، ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٢م، ٢٨٨/٣

(٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص٦٤

(٤) رينيه ويليك و اوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم و الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢م، ص ٢٠٥

(٥) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤م، ص٤٤

(٦) بسام قطوس، البنى الايقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر) مجلة أبحاث اليرموك، المجلد ٩، عدد١، ١٩٩١م، ص٤١

(٧) انظر: أحمد حسن بسج، مقدمة ديوان ابن الرومي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط٣، ٢٠٠٢م، ص ١١-١٢

(٨) محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط٥، ٢٠٠٦م، ص٢٧

(٩) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١م، ص ١٣٤/١

(١٠) محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مطبعة الروضة، دمشق، د.ط، ١٩٩٢، ص١٦٥

(١١) انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م، ص ٥٩.

(١٢)محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص ٢٠

(١٣) انظر: عمر وفيق صابر، سامي يوسف أبو زيد، بنية الإيقاع في شعر ابن الرومي، بحث منشور، مجلة المنارة للبحوث والدراسات، جامعة آل البيت، المملكة الأردنية الهاشمية، المجلد ٢٠، العدد٤، ٢٠١٤م، ص ١٥٩، وقد ذكر الباحثان هذا الإحصاء بناء على ما جاء في فهرس القوافي بديوان ابن الرومي، انظر: ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٢م ص ٥٣٣/٣ وما بعدها.

(١٤) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٩٥

(١٥) انظر: محمد أبو المجد علي، شعر الرثاء والصراع السياسي والمذهبي، دار الدعوة، الإسكندرية، ط١ـ ص١٩٧

(١٦) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص١٧٥

(١٧) انظر: محمود فاخوي، موسيقا الشعر العربي، ص ٢٠-٢١

(١٨) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م، ص ٢٩

(١٩) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٢م، ٢٨٨/٣

(٢٠) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص ١٣٤

(٢١) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ١/ ١٥١

(٢٢) محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص ١٤٥

(٢٣) انظر: صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م، ص ٢٢٠-٢٢١

(٢٤) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٥٢م، ص ٢٨٥

(٢٥) محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص ١٣٩

(٢٦) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص١٣٦

(٢٧) انظر: عمر وفيق صابر، سامي يوسف أبو زيد، بنية الإيقاع في شعر ابن الرومي، ص ١٦١–١٦٢ وقد ذكر الباحثان هذا الإحصاء بناء على ما جاء في فهرس القوافي بديوان ابن الرومي بشرح: أحمد حسن بسج، ص ٥٣٣/٣ وما بعدها.

(٢٨) إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٢٥م، ص ٣٩٥

(٢٩) كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، ٢٠٠٠م، ص ٣٤٨

(٣٠) انظر: كمال بشر، علم الأصوات، ص ٣٥٨ - ٣٥٩

(٣١) كمال بشر، علم الأصوات، ص ٣٥٩

(٣٢) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٠، ص ٣٤

(٣٣) علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، وزارة الإعلام والتراث الوطني، مملكة البحرين، ط١، ٢٠٠٦، ص٥

(٣٤) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص ١/ ١٧٣ ويعرفه عبد الرضا رابطا التصريع بالبيت المصرع بقوله "هو البيت الذي غيرت عروضه لتلحق بضربه وزنا وقافية، ويكون التغيير إما بالزيادة، وإما بالنقصان" عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧م، ص ١٨

(٣٥) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص ١٧٤/١

(٣٦) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص١٧٤/١

(٣٧) قدامة بن جعفر، نقد الشعر،ص ٨٩ - ٩٠

(٣٨) ابن الرومي، الديوان، ٢٨٨/٣

(٣٩) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص ٣/٢

(٤٠) جاء في لسان العرب أن التكرار مصدر الفعل الرباعي (كرر) تكرارا وتكريرا، وكرر الشيء، واللفظ، إذا أعاده ورده مرة بعد أخرى انظر: ابن منظور المصري، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٩م، مادة كرر. ص١٣٥/٥

(٤١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٧، ص ٢٤٢

(٤٢) أحمد بقار، البنية الأسلوبية، النظرية والتطبيق، (الكتابة بالنار لعثمان لوصيف أنموذجا) دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠١٥م، ص١٢١

(٤٣) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص ٧٦/٢

(٣) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٩٥م، ص١٣٦.

(٤٥) أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، ١٩٩٧م، ص ٢١

(٤٦) انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط٥، ١٩٧٥، ص ٢٠

(٤٧) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٩٠

(٤٨) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٢١، وقد أوضح في الهامش أنه يقصد بالأصوات الساكنة اصطلاح لما يسمى بالحروف.

(٤٩) ابن الرومي، الديوان، ٢٨٨/٣

(٥٠) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٢١

(٥١) الديوان، ٢٩١/٣

(٥٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٤٢

(٥٣) الديوان، ٢٨٨/٣

(٥٤) الديوان ٣/ ٢٨٨

(٥٥) الديوان، ٢٨٩/٣

(٥٦) الديوان، ٢٩٥/٣

(٥٧) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينيات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط٢، ٢٠١٠م، ص ٢٠٠

(٥٨) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٤٣

(٥٩) الديوان، ٢٩٠/٣ - ٢٩١

(٦٠) انظر: ابن الرومي، الديوان، ٢٨٨/٣ - ٢٩٧، الأبيات رقم٧-٢٩-٣٢-٣٤-٤٧-٥٢-٥٦-٥٧-٦٤-٦٨-٧٠-٧٢-٨١-٨٢-٨٣-٨٧-٨٩-٩١-٩٣-٩٩-١٠٢-١٠٦-١١٣-١١٩-١٣٢-١٣٥-١٤٠-١٤٣-١٤٥-١٥٦-١٧٠

(٦١) ابن الرومي، الديوان، ٢٩٠/٣

(٦٢) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٧٩

(٦٣) ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك/ محمد حمد الله، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط٦، ١٩٨٥م، ج١، ص٩٧

(٦٤) الديوان، ٢٩٥/٣

(٦٥) الديوان، ٢٩٤/٣

(٦٦) ابن المعتز، البديع، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت لبنان، ط١، ٢٠١٢م، ص ٣٦.

(٦٧) مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص ١٨٨

(٦٨) علي الجندي، فن الجناس (بلاغة – أدب – نقد) دار الفكر العربي، مصر، ص ٦٢-٦٣-٦٤

(٦٩) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م، ص ٢٨٤

(٧٠) الديوان، ٢٨٨/٣

(٧١) الديوان، ٢٨٨/٣

(٧٢) الديوان، ٢٩٠/٣

(٧٣) الديوان، ٢٨٨/٣

(٧٤) علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٤، ص١١٤

(٧٥) صلاح الدين الصفدي: جنان الجناس في علم البديع، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ط١، ١٢٩٩هـ، ص ٣٣

(٧٦) الديوان/ ٣/ ٢٨٩

(٧٧) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٢م، ص ٥٧٢

(٧٨) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ١٣٦

(٧٩) عبد الرحمن حسن الميداني، البلاغة العربية، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ٢٨٠/٢

(٨٠) ذكر الخطيب القزويني في كتابه ال عمر وفيق صابر، سامي يوسف أبو زيد، بنية الإيقاع في شعر ابن الرومي، بحث منشور، مجلة المنارة للبحوث والدراسات، جامعة آل البيت، المملكة الأردنية الهاشمية، المجلد ٢٠، العدد٤، ٢٠١٤م الإيضاح أن الطباق هو: (الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة، ويكون ذلك إما بلفظين من نوع واحد: اسمين؛ كقوله تعالى: "وتحسبهم أيقاظا وهم رقود" الكهف: الآية ١٨، أو فعلين؛ كقوله تعالى "تؤتي الملك من تشاء وتنزع الملك ممن تشاء، وتعز من تشاء وتذل من تشاء" آل عمران، الآية ٢٦، ... أو حرفين كقوله تعالى: "لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت" البقرة، الآية ٢٨٦، ... وإما بلفظين من نوعين كقوله تعالى: "أو من كان ميتا فأحييناه" الأنعام: الآية ١٢٢ ...) وهذا هو طباق الإيجاب. أما طباق السلب فهو: (الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي، أو أمر ونهي، كقوله تعالى "ولكن أكثر الناس لا يعلمون، يعلمون ظاهرا من الحياة الدنيا".) ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٥٥ - ٢٥٧

(٨١) انظر: عيسى علي العاكوب، المفصل في علوم البلاغة العربية، حلب، مديرية الكتب والمطبوعات العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٢٥٥

(٨٢) الديوان/ ٢٨٨/٣

(٨٣) الديوان/ ٢٩٥/٣

(٨٤) الديوان، ٢٩٠/٣

(٨٥) لبيد بن ربيعة، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م، ص٢٥٦

(٨٦) الديوان، ٢٩٥/٣

(٨٧) ابن المعتز، البديع، ص ٦٢

(٨٨) الديوان، ٢٨٨/٣

(٨٩) الديوان، ٢٩٥/٣

(٩٠) الديوان، ٢٩٠/٣

(٩١) الديوان، ٢٩٢/٣

(٩٢) الديوان، ٢٩٣/٣

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

١- ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق: أحمد حسن بسج، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط٣، ٢٠٠٢م.

ثانيا: المراجع القديمة:

١- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.

٢- ابن خلكان، وفيات الأعيان، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت

٣- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١م.

٤- صلاح الدين الصفدي: جنان الجناس في علم البديع، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ط١، ١٢٩٩هـ.

٥- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.

٦- لبيد بن ربيعة، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م

٧- ابن المعتز، البديع، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت لبنان، ط١، ٢٠١٢م.

٨- ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك/ محمد حمد الله، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط٦، ١٩٨٥م.

ثالثا: المراجع الحديثة:

١- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م.

٢- .....، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط٥، ١٩٧٥م.

٣- إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٢٥م.

٤- أحمد بقار، البنية الأسلوبية، النظرية والتطبيق، (الكتابة بالنار لعثمان لوصيف أنموذجا) دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠١٥م.

٥- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، ١٩٩٧م.

٦- بسام قطوس، البنى الايقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر) مجلة أبحاث اليرموك، المجلد ٩، عدد١، ١٩٩١م.

٧- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

٨- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م.

٩- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٠م.

١٠- عبد الرحمن حسن الميداني، البلاغة العربية، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

١١- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧م.

١٢- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م.

١٣- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٢م.
١٤- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، وزارة الإعلام والتراث الوطني، مملكة البحرين، ط١، ٢٠٠٦م.
١٥- علي الجندي، فن الجناس (بلاغة – أدب – نقد) دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٤م.
١٦- عمر وفيق صابر، سامي يوسف أبو زيد، بنية الإيقاع في شعر ابن الرومي، بحث منشور، مجلة المنارة للبحوث والدراسات، جامعة آل البيت، المملكة الأردنية الهاشمية، المجلد ٢٠، العدد٤، ٢٠١٤م.
١٧- عيسى علي العاكوب، المفصل في علوم البلاغة العربية، حلب، مديرية الكتب والمطبوعات العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
١٨- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، ٢٠٠٠م.
١٩- ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
٢٠- محمد أبو المجد علي، شعر الرثاء والصراع السياسي والمذهبي، دار الدعوة، الإسكندرية، ط١.
٢١- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينيات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط٢، ٢٠١٠م.
٢٢- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٩٥م.
٢٣- محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط٥، ٢٠٠٦م.

٢٤- محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مطبعة الروضة، دمشق، د.ط، ١٩٩٢م.

٢٥- مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف الإسكندرية، ١٩٨٥م.

٢٦- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٧م.

رابعا: المراجع المترجمة:

١- رينيه ويليك و اوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم و الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢م.

سادسا: المعاجم اللغوية:

١- ابن منظور المصري، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٩م.

Abstract

Rhythmic formation in Ibn al-Roumi's elegy for his mother

Rhythm is one of the main features that distinguish poetry from prose, and it is also a means of translating the different emotional states of poets. This research was based on the study of the rhythm in Ibn al-Roumi's elegy for his mother, as lamentation is one of the poetic purposes that are dominated by the emotion of sadness and pain.

This elegy of Ibn al-Rumi did not receive as much study as the other elegys of Ibn al-Rumi, so it was a target for research and exploration of the rhythmic side in it. It is characterized by rhythmic components that indicate the sad sentimentality of the poet. The aim of dealing with the rhythmic composition in Ibn al-Rumi's elegy for his mother was to show the extent to which the poem's rhythm was affected by the emotion of sadness that dominates it, and to answer the question of how Ibn al-Rumi employed the capabilities of the language available to poets, musically and morally, with the aim of expressing the contents of himself, his emotions, and his life philosophy, as well as influencing the recipient ?

The research revealed the rhythmic stimuli that provided the poem with aesthetic fertility within the context, and worked on the emergence of integration between the elements of poetic rhythm and the feelings of the poet. Performs the desired technical and moral purpose.

The research reviewed the rhythmic techniques in Ibn al-Roumi's elegy for his mother. The external rhythm was studied, represented by meter and rhyme, and the internal rhythm, represented by epilepsy, repetition, alliteration, counterpoint, and export.

In conclusion, the researcher reached a set of results, the most important of which were: that Ibn al-Roumi used the musical rhythm well in interacting with the recipient, and he also used the linguistic capabilities available in the poetic text to diversify the rhythm of the text; The external and internal music was an accurate expression of his emotional and psychological state, as Ibn Al-Roumi excelled in conveying feelings of sadness and sorrow to the recipient through the music of the poem.