أثر الإيقاع في السبك الصوتي عند ابن الرومي
قصيدة "طواه الردى" أنموذجًا (*)

أسامة محمد سليم عطية
أستاذ النحو والصرف والعروض المساعد
بكلية الآداب- جامعة قناة السويس

الملخص

انصب اهتمام الدراسات اللسانية التي تعنى بمعيار السبك (Cohesion) على بعض الوسائل التي تسهم في إحداث الترابط الرصفي القائم على النحو في البنية السطحية، بمعنى التشكيل النحوي والمعجمي للجمل، بينما كانت هناك إشارات ضئيلة لوسائل السبك الصوتي التي لم تنل حظها من البحث و الدراسة.

ويجيء هذا البحث ليتناول دور مكونات الإيقاع في تحقيق السبك الصوتي في قصيدة " طواه الردى" لابن الرومي؛ لما لها من دور مهم في إحداث السبك النصي الصوتي، من مثل: الوزن والقافية، والتنغيم والتوازي التركيبي والتكرار، وهي من الروابط المهمة التي تسهم في إحداث النصية (Textuality)، وهي تلك الإجراءات الاتصالية المتّخذة من أجل ترابط النص واستمراريته.

الكلمات المفتاحية:

ابن الرومي – النصية – الاستمرارية- السبك – الإيقاع – القافية ـــ الصوت

(*)أثر الإيقاع في السبك الصوتي عند ابن الرومي: قصيدة "طواه الردى" أنموذجًا، المجلد التاسع ٢٠٢٠، الأعداد (٣١ ، ٣٢ ،٣٣ ، ٣٤).

Abstract:

The interest of linguistic studies dealing with the Cohesion criterion focused on some of the methods that contribute to the formation of the matrix interconnectedness based on grammar in the surface structure, i.e., the grammatical composition of the sentence, while there were few references to the means of phonemic casting, that have not receive due attention to date. This research is aimed at addressing the role of rhythm in achieving vocal casting in Ibn al-Roumi's poem *Tawa al-Raddy* because it has played an important role in creating phonemic textual casting such as weight, rhyme, tonality, structural parallelism and repetition, all of which are the communicative means for achieving textuality, and the consistency and continuity of the text.

Keywords

Ibn al-Roumi, Textuality , Continuity , Cohesion ,Rhythm , Rhyme , Phoneme

مقدمة:

يتناول هذا البحث أثر الإيقاع في تحقيق السبك الصوتي للنص الذي يعد حدثًا تواصليًّا عند تحقق معايير النصية التي ذكرها روبرت دي بوجراند ودريسلار؛ وهي سبعة معايير تتمثل في السبك: (Cohesion)،والحبك (Coherence)،والقصد:، (Intentionality) والقبول: (Acceptability)، والإعلامية (Informatively)، والمقاميــة: (Situationality)، والتناص: (Intertextuality) [1]

وقد انصب اهتمام الدراسات اللسانية التي تعنى بمعيار السبك (Cohesion) على بعض الوسائل التي تسهم في إحداث الترابط الرصفي القائم على النحو في البنية السطحية، بمعنى التشكيل النحوي والمعجمي للجمل، ومن هذه الوسائل: الإحالة

والحذف وأدوات الربط، والمصاحبة العجمية، بينما كانت هناك إشارات ضئيلة لوسائل السبك الصوتي [٢] فلم تنل المؤثرات الصوتية حظها من البحث والدراسة، على الرغم من دورها المهم في إحداث السبك النصي من مثل: الوزن والقافية، والتنغيم والتوازي التركيبي والتكرار، وهي من الروابط المهمة التي تسهم في إحداث النصية (Textuality): تلك الإجراءات الاتصالية المتّخذة من أجل ترابط النص واستمراريته؛ فالصفة الأساسية في النص هي صفة الاطراد أو الاستمرارية (Continuity) التي تجعل من النص نسيجًا إيقاعيًّا منتظمًا، بحيث تكشف عن التتابع الإيقاعي على مدى النص.

و كان على النقاد أن يهتموا بالجوانب الصوتية للنص الأدبي، أن ينفتحوا على ما توصلت إليه الصوتيات الحديثة من نتائج بغية استثمارها في تصوراتهم النقدية الحديثة [٣]

ومن هذا المنطلق تأتي **أهمية هذا البحث** الذي يلقي الضوء على هذه المكونات الصوتية التي تحدثها حركة الإيقاع محققة السبك الصوتي عند شاعر كبير من شعراء العصر العباسي البارزين، هو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، ابن الرومي (ت / 283هـ)[٤] بدراسة قصيدته" **طواه الردى**"[٥] وهي قصيدة من الرثاء الذاتي؛ يرثي ابن الرومي فيها ولَده، وتظهر فيها معاناة الشاعر، وحزنه الشديد، وتحرّقه نتيجة لهذا المصاب الأليم.

وتتم معالجة السبك الصوتي لهذا النص الشعري عن طريق دراسة حركة الإيقاع الموسيقي، تلك الحركة التي تسهم في جعل النص نسيجًا منتظمًا عن طريق هذه الإعادة المنتظمة لمكونات الإيقاع في القصيدة.

وينشأ الإيقاع الصوتي من "الإعادة المنتظمة، داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكوّنها مختلف العناصر النغمية[٦] والشعر يقوم على الإيقاع؛ إذ تعد الموسيقى عنصرًا مهمًّا فيه، بوصفها "سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[٧] وتكمن وظيفة الإيقاع في إحداث إحساس في النفس ينشأ عن هذا التوالي المنتظم للإيقاع على مدى النص، عن طريق مبدأ التوقع، أو التهيؤ الذي تحدثه حركة الإيقاع المنتظمة في نفس المتلقي التوقع عن طريق جرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع، وغيرها من وسائل موسيقية صائتة[٨]

فالإيقاع الصوتي يقوم على التأثير في حاسة السمع عند المتلقي، وهذا السمع ينعكس بالضرورة على حالته الوجدانية والفكرية، فيترك أثرًا في قواه الذهنية والتخيلية، التي

تمنحه القدرة على التهيؤ والاسترجاع، وهو ما يؤدي إلى إحداث السبك الصوتي في النص.

والإيقاع منه الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، ومنه الداخلي الخفي الذي ينشأ عن نسق التعبير، واختيار الألفاظ، وتناغم الحروف والحركات، ويتمثل ذلك في عناصر موسيقية متعددة؛ منها الجناس وتكرار الكلمات والحروف، والتراكيب المتوازية.

ويجيء هذا البحث ليجيب عن السؤال:

- كيف أسهمت هذه المكونات الصوتية للإيقاع في السبك النصي الصوتي في قصيدة "طواه الردى " لابن الرومي؟

ويتفرع عن هذا السؤال بعض الأسئلة:

- ما دور الإيقاع الخارجي في السبك الصوتي في قصيدة " طواه الردى " لابن الرومي؟
- كيف أسهم الإيقاع الداخلي في القصيدة في تحقيق السبك الصوتي؟

وقد اعتمدت في هذا البحث بعض آليات علم النص وإجراءات الوصف والإحصاء والتحليل أداةً لا تقتصر على جمع البيانات حول الظاهرة بل تتخطى ذلك إلى الربط والتفسير، وبيان دور المكونات الصوتية وأثرها في سبك النص، واستخلاص النتائج منها.

ويجيء هذا البحث في مقدمة، وأربعة مباحث وخاتمة:

مقدمة: وتتضمن أهمية البحث وأسباب اختياره ومنهجه.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي وأثره في تحقيق السبك الصوتي في القصيدة

- الوزن
- القافية

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي وأثره في تحقيق السبك الصوتي في القصيدة

- التصريع
- التكرار
- الجناس

- العكس والتبديل بين الكلمات
- رد العجز على الصدر
- التوازي التركيبي
- التوافق في وزن الكلمات

الخاتمة

ثبت المصادر والمراجع

*** *** ***

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي وأثره في سبك القصيدة

يتمثل الإيقاع الموسيقى الخارجي في الوزن والقافية، فهما أهم مقومات النص الشعري التي تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية، وهما بذلك يعدان أهم علامات الانتظام والتوافق في البنية اللفظية للقصيدة، علاوة على أنهما من أقوى وسائل الإيحاء، التي تعبر عن الحالة النفسية التي سيطرت على المنشئ صاحب النص.

•الوزن:

يعد الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصيّة[٩] وهو علامة فارقة للقول الشعري فهو الذي يميزه عن سواه من فنون القول؛ إذ إنه العنصر الذي يمنح الكلام موسيقى خارجية "[١٠].

وإذا نظرنا إلى قصيدة **"طواه الردى"** رأيناها مكونة من واحد وأربعين بيتًا، وقد نسجت على بحر الطويل الذي يشيع فى الشعر العربى القديم، وبحر الطويل سمي طويلاً كما ذكر الخطيب التبريزي لمعنيين: "أحدهما أنه أطول الشعر؛ لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفًا، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلا"[١١]

ويبدأ ابن الرومي قصيدته **"طواه الردى"** بهذا المطلع:

بُكاؤُكُما يَشْفي وَإِنْ كَـانَ لاَ يُجْـدي فَجُــودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُكُما عِنْـدِي

وتقطيع هذا المطلع عروضيًّا كما يأتي:

بكاؤُ كُمَا يشفي وإن كا ن لا يُجدي فجودا فقد أودى نظير كما عندي

/٠// /٠/٠// ٠/٠// ٠/٠// /٠/٠// ٠/٠// /٠/٠// ٠/٠//

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

وتنتهي القصيدة بقول ابن الرومي:

عَلَيْكَ سَلامُ اللهِ مِنِّي تَحِيَّةً ومن كُل غيثٍ صادقِ البرقِ والرعدِ

وتقطيعه عروضيًّا كما يأتي:

عليْكَ سلامُ لْلا هِمِنْنِي تَحِيْيَتَنْ ومن كُل لغيثٍ صا دقِ لبر قِ وررعدِي

/٠/// /٠/٠// ٠/٠// ٠/٠/ ٠/٠/٠// ٠/٠// / ٠/٠//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلــن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ونلاحظ أن العروض والضرب صحيحان في القصيدة بداية من مطلعها وحتى نهايتها إلا القليل منها؛ فقد اعترى بعضها زحاف القبض، وهو حذف خامس التفعيلة متى كان ساكنا؛ فتحولت تفعيلة (**فعولن**) في حشو بعض الأبيات إلى(**فعول**)، وتحولت تفعيلة (**مفاعيلن**) في كثير من الأبيات إلى (**مفاعلن**)، وبذلك يعتري هذه الحركة المنتظمة في الأبيات بعض التغيير؛ ولذلك فتفعيلات القصيدة تتسم بمظهرين: أحدهما: يمثل المقاطع الصوتية ذات الحركة المنتظمة التي لا يعتريها تغيير، ممثلا الالتزام الصوتي وانتظام النسق العروضي الذي يسمح بتحقيق مبدأ التوقع الذي يسهم في السبك الصوتي لأبيات القصيدة عن طريق حركة الإيقاع المنتظمة المتتابعة.

أما المظهر الآخر: فهو يمثل بعض التفعيلات التي يعتريها بعض التغيير فتكتسب القصيدة دينامية وحيوية عن طريق زحاف القبض المنتشر في أبيات القصيدة، وهو تنويع في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات ذاتها

التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها"[١٢].

والتغيير الذي يطرأ على أوزان التفعيلات العروضية ليس تحطيمًا للنظام على نحو عبثي، بل هدفه استعادة النظام[١٣] بما ينسجم ويتلاءم مع خصوصية التجربة وقوانينها الداخلية.

وهذا الترخص العروضي سواء أكان زحافًا أم علة هو في تحقيق وضعه ليس أكثر من انحراف عن النظام، به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحًا، وأقوى ظهورًا، شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل إطار الاستجابة الكلية للمتلقي[١٤].

فالكلام الموزون له تأثيره في نفس المتلقي؛ حيث إنه يسهم في تحقيق درجة من التوقع تجعل النص سلسلة متصلة منتظمة كالعقد. يقول الدكتور إبراهيم أنيس:" الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي لـــه تأثيره فـــي نفس المتلقي، يثير فينا انتباهًا عجيبًا؛ وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعًا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى.التي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية، فهو كالعقد المنظوم، تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلاً خاصًا وحجمًا خاصًا ولونًا خاصًا، فإذا اختلفت في شيء ما من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام العقد"[١٥].

ومن هنا نستطيع القول بأن الوزن في القصيدة قد أسهم في توحيد النص، وإظهاره في إطار صوتي وإيقاع موسيقى منتظم. فكان لهذا بالغ الأثر في تحقيق السبك الصوتي في القصيدة.

• القافية

القافية من العناصر الوثيقة بموسيقى الشعـر، وتكمن قيمة القافية في الإيقاع "في ضبط خـطواتنا في القراءة أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء، أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة. [١٦]

وتوجد تعريفات كثيرة للقافية، وقد تعددت تعريفاتها واختلفت[١٧] ولعل

أدق التعريفات هو ما ذهب إليه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠ هـ) وهو الذي عليه العمل عند أكثر العروضيين والشعراء. يقول ابن رشيق القيرواني:" واختلف 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، كقول امرئ القيس

كجُلْمُودِ صخرٍ حطّه السّيلُ من علِ

فالقافية من الياء التي بعد حرف الروي في اللفظ إلى نون (من) مع حركة الميم "[١٨] فهي المتحركات أو الأصوات التي بين آخر ساكنين مع المتحرك الذي قبل الساكن الثاني الذي هو قبل الروي، وأيده في ذلك ابن رشيق في عمدته حين قال: "والقافية على هذا المذهب، وهو الصحيح، وتكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة "[١٩].

وتسمى القافية على وفق حركة حرف الروي، فإذا كان الروي متحركًا سمي مطلقا وعندها تسمى القافية مطلقة، أما إذا كان الروي ساكنا فيسمى مقيدا، وتسمى القافية مقيدة[٢٠].

وقد جاءت القافية في قصيدة **"طواه الردى"** مطلقة؛ فحرف الروي(**الدال**) جاء متحركًا مكسورًا والإطلاق له قيمة إيقاعية خصوصًا عند وصل الروي بحرف المد الياء، وحروف المد لها تنغيم وإطالة يتناسبان مع الشجن والبكاء،خصوصًا أن حرف الروي (**الدال**) من الحروف الموصوفة بالشدة؛ فالدال مخرجه من طرف اللسان، وأصول الثنايا العليا، وهو مجهور شديد[٢١] يمنح القافية نغمة صاعدة متوالية التصاعد، وهذا مكمن القيمة الجمالية للقافية المطلقة في هذه القصيدة.

والقافية تمثل نوعًا من التكرار الصوتي ما إن نسمعه في نهاية البيت حتى نتأهب لاختزانه في الذاكرة وننتظر سماعه من جديد، وهذه النقرة الصوتيّة المتكرّرة تسهم فـــي تحقيق السبك النصي بالمحافظة على خصيصة الاستمرارية (**Continuity**).

والشاعر يرتكز على القافية في إنهاء المعني الجزئي في كل بيت من أبيات قصيدته، في حين أن المتلقي يتلقى البيت وينتظر ورود القافية ورويها، ويتوقع ترددها؛ ليستجمع هذه الفكرة الجزئية ثم يربط بينها وبين الأفكار التالية والسابقة.

وهذا الإيقاع المتتالي للقافية يحدث تماسكًا من نوعٍ خاص في الشعر العمودي؛ لأنه يجمع شتات النص، ويسهم في جعله وحدة صوتية متتابعة.

ويوظف ابن الرومي القافية في التأكيد على أفكار بعينها في القصيدة، وتوضيح أبعاد الفكرة التي يحملها النص، وغير ذلك من الدلالات التي تختزلها القافية في الشعر؛ فلا تظهر وظيفة القافية الحقيقية إلاّ في علاقتها بالمعنى؛ مما يسهم في إحداث السبك على مستوى المعاني فضلا عن المباني؛ فابن الرومي كما يقول المازني: «ليس من تعيبه القافية أو تضطرّه إلى غير ما يريد أن يقول. وإنّك لتقرأ شعره، فيخيّل إليك أنه يتناول الألفاظ ويقسرها قسرًا على إعطاء المعاني التي يقصد إلى تبنّيها والعبارة عنها" [٢٢].

فالقافية ليست مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية القائمة على تماس العواطف، إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلالية[٢٣].

والقافية متماهية مع حركة المعنى ومحددة له؛ أي إنها تتدخل في صلب طبيعة التشكيل النسيجي لنظم البناء في النص، وهو ما يؤكده النقاد قديمًا وحديثا من أهمية العلاقة بين القافية والمعنى، يقول قدامة بن جعفر: "أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملاءمة لما مر فيه"[٢٤].

فهناك علاقة بين القافية ودلالات القصيدة وأغراضها. يقول عوني عبدالرؤوف: "لقد نبه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى، ارتباط موسيقى الشعر الملحن بمعناه والغرض الذي نظم فيه "[٢٥].

والجدول الآتي يبين القافية في أبيات قصيدة (طواه الردى) التي بلغ عدد أبياتها واحدًا وأربعين بيتًا:

رقم البيت	البيت	القافية
١	بُكاؤُكُما يَشْفي وَإِنْ كَـانَ لاَ يُجْـدي فَجُــودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُكُما عِنْـدِي	عندي
٢	بُنَيَّ الذي أهدته كفاي للثرى فيا عزةَ المهدَى ويا حسرة المهدِي	مهدي
٣	ألا قاتل الله المنايا ورميَها من القوم حباتِ القلوب على عمد	عمد
٤	توخَّى حِمامُ الموتِ أوسطَ صِبيتي فلله كيف اختارَ وَاسِطةِ العِقد	عقد
٥	على حين شِمتُ الخيرَ من لَمحاته وآنستُ من أفعاله آية الرّشدِ	رشد
٦	طواهُ الردى عني فأضحى مزارهُ بعيدا على قربٍ، قريبا على بُعدِ	بعد
٧	لقد انجزَتْ فيه المنايا وعيدها وأخلفت الآمالُ ما كان من وعدِ	وعد
٨	لقد قلّ بين المهدِ واللحدِ لُبثه فلم ينسَ عهدَ المهدِ إذ ضُمّ فى اللحدِ	لحد
٩	تنغص قبل الري ماء حياته وفجع منه بالعذوبة والبرد	برد
١٠	ألَحّ عليه النزفُ حتى أحاله إلى صُفرةِ الجاديّ عن حُمرة الوردِ	ورد
١١	وظلّ على الأيدي تَسَاقط نفسُهُ ويذوي كما يذوي القضيبُ من الرندِ	رند
١٢	فيا لك من نفس تَسَاقَط أنفسا تَسَاقُط درٍّ من نظامٍ بلا عِقدِ	عقد
١٣	عجبتُ لقلبي كيف لم ينفطر له ولو انّه أقسى من الحجر الصلدِ	صلد
١٤	بودّيَ أنّي كنتُ قد متُّ قبله وأنّ المنايا دونه صمدت صمدي	صمدي
١٥	ولكنّ ربي شاء غير مشيئتي وللرب إمضاءُ المشيئةِ لا العبدِ	عبد
١٦	وما سرّني أنْ بعتهُ بثوابهِ ولو أنّهُ التخليدُ في جنة الخُلدِ	خلد
١٧	ولا بعتهُ طوعا، ولكنْ غُصِبْتُهُ وليس على ظلم الحوادث من مُعدِي	معدي
١٨	وإني وإنْ مُتِّعْتُ بابنيّ بعدهُ لَذَاكرهُ ما حنّتِ النّيبُ في نجدِ	نجد
١٩	وأولادنا مثلُ الجوارح، أيها فقدناهُ كان الفاجعَ البيِّن الفقدِ	فقد
٢٠	لكلّ مكانٌ لا يسدُّ اختلالَه مكانَ أخيهِ في جَزُوعٍ ولا جَلْدِ	جلد
٢١	هل العينُ بعد السمعِ تكفى مكانه أم السمعُ بعد العين يهدي كما تَهدي	تهدي

رقم البيت	البيت	القافية
٢٢	لَعَمري لقد حالت بي الحالُ بعدهُ فيا ليت شعري كيف حالت به بعدي	بعدي
٢٣	ثكلتُ سروري كلّهُ إذ ثكلتُهُ وأصبحتُ في لذات عيشي أخا زُهدِ	زهد
٢٤	أريحانةَ العينين والأنف والحشا ألا ليت شعري هل تغيّرتَ عن عهدي	عهدي
٢٥	سأسقيكَ ماء العين ما أسعَدَتْ بهِ وإن كانت السّقيا من العين لا تُجدي	تجدي
٢٦	أعينيّ جودا لي، فقد جُدتُ للثرى بأنفسَ مما تسألانِ من الرّفدِ	رفد
٢٧	أعينيَّ، إن لا تسعداني ألمكما وإن تسعداني اليوم تستوجبا حمدي	حمدي
٢٨	عذرتكما لو تشغلان عن البكا بنوم وما نوم الشجيّ أخي الجهد	جهد
٢٩	أقُرةَ عيني، قد أطلتَ بكاءها وغادرتَها أقذى من الأعين الرُّمْدِ	رمد
٣٠	أقرةَ عيني، لو فدى الحيُّ ميتاً فديتك بالحوباءِ أوّل من يفدي	يفدي
٣١	كأني ما استمتعت منك بنظرة ولا قبلة أحلى مذاقا من الشهد	شهد
٣٢	كأنّيَ ما استمتعتُ منكَ بضمةٍ ولا شمّةٍ في ملعبٍ لكَ أو مهدِ	مهد
٣٣	أَلامُ لما أَبدي عليك من الأسى وإنّيْ لأَخفي منهُ أضعافَ ما أَبدي	أبدي
٣٤	محمدُ، ما شيءٌ تُوُهّمَ سَلوةً لقلبيَ إلا زادَ قلبيْ من الوجدِ	وجد
٣٥	أرى أَخوَيْكَ الباقيين كليهما يكونان للأحزان أورى من الزندِ	زند
٣٦	إذا لعبا في ملعبٍ لك لذّعا فؤاديْ بمثلِ النار عن غير ما قصدِ	قصد
٣٧	فما فيهما لي سلوةٌ بل حزازةٌ يهيجانها دوني،وأشقى بها وحدي	وحدي
٣٨	وأنتَ وإنْ أَفردتَ في دار وحشةٍ فإني بدار الأنسِ في وحشة الفردِ	فرد
٣٩	أودُّ إذا ما الموتُ أوفَدَ معشرا إلى عسكر الأموات، أنّيْ من الوفدِ	وفد
٤٠	ومن كان يستهدي حبيبا هديةً فطيفَ خيالٍ منكَ فى النوم أستهدي	تهدي
٤١	عليك سلامُ الله مني تحيةً ومن كل غيثٍ صادقِ البرقِ والرعد	رعد

وإذا بحثنا عن السبك الصوتي في القصيدة لاحظنا أن ابن الرومي لم يستخدم في

القافية حرفًا من حروف الروي الثقيلة مثل حروف (**التاء، والخاء، والشين، والصاد، والضاد، والطاء، والظاء، والغين، والذال، والواو، والزاي**) لقلة استعمالها، وثقل موسيقاها وعدم الميل لها، وفقدانها للعذوبة، لكنه قد استخدم حرف الروي (**الدال**) المكسورة، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر بتكرار الأبيات، وربما نسبت إليه القصيدة.يقال قصيدة سينية أو دالية، أو نونية، أو لامية وهكذا.

وحرف الدال من حروف القوافي الذلل التي وصفها أبـو العلاء المعري (ت: ٤٤٩هـ) بأنّها ما كثر على الألسن، وهي عليه في القديم، والحـديث "[٢٦]، وذلك أن الحـروف السـتة وهـي: **الـــراء والـلام، والباء، والدال، والميم، والنون**، تكـاد تستغرق معظم الشعر العربي، وهي جـميعا من حروف القوافي الذلل التي أكـثر الشعراء العرب من استعمالها، وهذه الحروف من أكثر الحروف دورانا على الألسنة لسهولة مخارجها، وكثرة أصولها في الكـــلام من غير إسراف، ومثل ذلك الباء، والدال أيضا إذ تليان اللام، والميـم في نسبة شيوعهما [٢٧].

ومن دلالات صوت الدال عامة أنه يتسم بالشدة، وعند نطقه يمتنع الصوت أن يجري فيه لكمال قوة الاعتماد على مخرج الحرف وصوت الدال مستعذب في الأذن يستلذه السمع وله إيقاع موسيقي؛ ولذلك نجد في الأصوات الموسيقية الصوت (دو)، وصوت الدال في القصيدة يناسب الشعور بالتحسر والتفجع.

ويجيء حرف الياء ليمثل حرف (**الوصل**) من القافية، وهو حرف مد ينشأ من إشباع حركة الروي المطلق، أو هاء تلي حرف الروي، وإذا وجد في بيت فلا بد من وجوده في بقية الأبيات، وهو هنا في قصيدة "**طواه الردي**" حرف مد ينشأ من إشباع حركة حرف الروي (**الدال**)، وسمي وصلا لأنه وصل حرف الروي[٢٨]، وهو يلي حرف الروي "**الدال**" وقد ثبتت نطقا وكتابة في (**ثلاث عشرة قافية**) من مثل: "عندي – مهدي – صمدي – عهدي... وثبتت نطقا ولم تثبت خطًّا في (**ثمان وعشرين قافية**) من مثل: (عمد – عقد – رشد – بعد – وعد – لحد...).

وصوت حرف الياء من أكثر الأصوات حضورًا في النص، فهو يسهم في تشكيل المعنى عن طريق هذا الأثر الموسيقي الذي يحدثه من ناحية، والأثر الدلالي المعبر عن انفعلات الشاعر وانشغالاته النفسية، وحزنه الشديد، وتفجعه على فقدان ولده، والقافية

المكسورة تناسب الانكسار الذي هو مصدر الحزن والأسى لدى الشاعر.

فحرف (الياء) يعمل على مد الصوت، وهذا المد يحمل في صوته رنة حزن وتوجع عبر من خلالها الشاعر عن حال الفراق والحزن على ولده المتوفَّى.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي وأثره في تحقيق السبك الصوتي في القصيدة:

ينشأ الإيقاع الموسيقى الداخلي من نسق التعبير، فحين يختار الشاعر ألفاظًا بعينها ويؤلف بينها وينظمها في إطار القصيدة فإن ذلك ينتج عنه تناغم مميّز في الحروف والحركات، ويتضح ذلك في السجع والجناس وتكرار الكلمات والحروف، وكذلك تكرار الصيغ، أو ما يسمى بالتراكيب المتوازية. وهذه الموسيقى الداخلية تكوِّن نغمًا خفيًّا يحس به المتلقي عند قراءته للعمل الأدبي. "فليس الشعر في حقيقته إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر به القلوب[٢٩].

ومن مظاهر بنية الإيقاع الداخلي في القصيدة ذلك الاهتمام الذي يوليه بعض النقاد للمحسنات اللفظية من جناس وطباق[٣٠]؛ حيث يؤدي التوافق والتقاطع والانسجام والتنافر فيهما إلى توليد تشكيلات إيقاعية غير منظورة.

والايقاع الداخلي للنص الشعري يؤدي دورًا أساسيًّا في تحقيق السبك الصوتي لبـُـنى النص، وترابط أجزائه. وكذلك يؤدي دورًا مهمًّا في التأثير في المتلقي.

ومن الإيقاع الداخلي الذي يسهم في السبك الصوتي في قصيدة **"طواه الردى** لابن الرومي":

- **التصريع:**

ورد في لسان العرب: "وبيت من الشعر مصرع له مصراعان، وكذلك باب مصرع. والتصريع في الشعر: تقفية المصراع الأول مأخوذ من مصراع الباب، وهما مصرعان... وصرع البيت من الشعر: جعل عروضه كضربه"[٣١].

فالتصريع أحد عناصر الإيقاع الداخلي، يأتي به الشعراء في مطالع قصائدهم. ويعني اصطلاحاً البيت الذي التحقت عروضه بضربه وزناً وتقفية، سواء بزيادة أو نقصان[٣٢]. ويأتي في مطالع القصائد أو المقطوعات لما يحققه من شد الانتباه، ولما يخلقه من تشويق لدى المتلقي.

وقد ورد في كتاب الجامع في العروض والقوافي: "واعلم أن كل شعر مُصرّع فإنَّ

العروض فيه على زنة الضرب وعلى لفظه. فإنْ كان الضرب فعولن صارت العروض فعولن، وإن كان الضرب فاعلان صارت العروض فاعلان، وإن كان الضرب مفعولن صارت العروض مفعولن، وكذلك في جميع أوزان العروض والشعر[٣٣] أي أن التصريع يتطلب أمرين في العروض والضرب:

١- تطابق وزن العروض والضرب.

٢- تطابق لفظيهما (**في الروي**). وأي تغيير في تطابق وزن القافيتين أو لفظهما (**الروي فيهما**) يخرج البيت من التصريع.

وجاء التصريع في مطلع قصيدة "**طواه الردى**" كما يأتي:

رقم البيت	الأول – مطلع القصيدة
الشطر الأول	**بُكاؤُكُما يَشْفي وَإِنْ كَـانَ لاَ يُجْـدي**
الشطر الثاني	**فَجُــودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُكُما عِنْـدِي**
العروض – الوزن	**نَ لاَ يُجْـدي – مفاعيلن**
الضرب – الوزن	**كُما عِنْـدِي– مفاعيلن**

ومن الملاحظ تطابق وزني العروض والضرب، فالعروض: (**ن لا يُجدي // ٠/٠/ (مفاعيلن**)، والضرب: (**كُما عندي // ٠/٠/ ٠ (مفاعيلن**)، وقد تطابق لفظيهما في الروي والوصل (**دِي**)، ووظيفة التصريع في مطلع القصيدة، هي المحافظة على خصيصة الاستمرارية (**Continuity**) التي أشار إليها علماء النصية في إحداث السبك[٣٤] وهي التي تسهم في جعل النص نسيجًا إيقاعيًّا منتظمًا لدى المتلقي.

➢ **التَّكرار:**

يمثل التكرار أحد عناصر الإيقاع الداخلي ويعد القوة الديناميكية للإيقاع؛ إذ إن هذهِ القوة تتمثل في "الطريقة التي يتم بها التكرار الصحيح للأصوات"[٣٥] والتكرار إحداث أصوات تتكرر بكيفية معينة في الكلمة أو البيت الشعري أو القصيدة.

وثمة وظيفتان يؤديهما التكرار في النص الشعري؛ هما:

- **وظيفة دلالية:** لأنه أساس أسلوبي يرتبط بالدلالة النصية؛ إذ يعمل على تجميع العناصر

والوحدات الدالة في شكله متماثلة.

- **وظيفة نفسية:** وهنا يرتبط -كما أشارت الأستاذة نازك الملائكة- بالفكرة المسيطرة عند النظر إلى العناصر المكررة كإشعاعات لاشعورية "[٣٦].

وهناك وظائف أخرى للتكرار مثل تقوية النغم، أو تأكيد المعنى، ويسهم التكرار سواء أكان على مستوى صوت الحرف الواحد، أم كان على مستوى صوت الكلمة، أم جاء على مستوى صوت المقطع أو الجملة في تحديد القيم الدلالية والجمالية للنصوص الشعرية [٣٧] وفيما يلي تفصيل ذلك في قصيدة ابن الرومي:

- **تكرار صوت الحرف:**

ندرس في هذا المبحث تنوع أصوات الحروف في بنى القصيدة، وجدير بنا أن نفرق بين الحرف المكتوب، والصوت المنطوق؛ فالحرف وحدة ذهنية في حين أن الصوت حقيقة عملية مادية، والحرف هيئة شكلية ورمز كتابي للصوت، في حين أن الصوت يمثل الأثر السمعي، وهناك سمات عامة تتميز بها أصوات الحرف الواحد، فحين نقول – مثلاً- إن صوت الدال من الأصوات الموصوفة بالشدة؛ لأن مخرجه من طرف اللسان، وأصول الثنايا العليا فنحن نصف صوت حرف الدال على نحو عام، غير أن هناك اختلافًا بين أصوات حرف الدال عند وقوعه في ألفاظ متباينة، أو حين يجاور أصواتًا متباينة في سياقات نصية متباينة، أو في مواقف متباينة، فالحرف عنوان على عدد من الأصوات، وصوت الدال – مثلاً - في لفظة (الدَّلو)، ليس هو نفسه في ألفاظ من مثل:(اللحدِ)، أو (البدْء)، أو (الدُنيا)، أو غير ذلك من الألفاظ؛ إذ إن نغمة الحرف الواحد المكرر في بنى القصيدة تخضع لتجربة الشاعر فقد تكون النغمات حادة متوترة توحي بحماس النفس، وقد تكون هادئة توحي بالحزن الشديد، وقد تجمع القصيدة الواحدة تنويعات من الأنغام لتوحي بحالات نفسية متباينة، أو متداخلة مضطربة لدى الشاعر.

وفيما يأتي نبين أعداد أصوات الحروف الشائعة المتكررة التي تطغى على البناء الموسيقي لقصيدة (طواه الردى)، عن طريق الجدول الآتي:

م	صوت الحرف لمتكرر	عدد مرات الورود	نموذج
١	ل	١٩٠	لقد قلّ بين المهدِ واللحدِ لُبثه فلم ينسَ عهدَ المهدِ إذ ضُمّ فى اللحدِ
٢	ي	١٥٣	وظلّ على الأيدي تَسَاقط نفسُهُ ويذوي كما يذوي القضيبُ من الرندِ
٣	ن	١٢٤	وإني وإنْ مُتِّعْتُ بابنيّ بعدهُ لَذَاكرهُ ما حنّتِ النّيبُ في نجدِ
٤	م	١١٣	كأنّيَ ما استمتعتُ منكَ بضمةٍ ولا شمّةٍ في ملعبٍ لكَ أو مهدِ
٥	د	٩٨	بُكاؤُكُما يَشْفي وَإِنْ كَانَ لاَ يُجْدي فَجُودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُكُما عِنْدِي
٦	و	٨٨	أودُّ إذا ما الموتُ أوفَدَ معشرا إلى عسكر الأموات، أنّيْ من الوفدِ
٧	ع	٧١	هل العينُ بعد السمعِ تكفى مكانه أم السمعُ بعد العين يهدي كما تَهدي
٨	ت	٧٠	ثكلتُ سروري كلّهُ إذ ثكلتُهُ وأصبحتُ في لذات عيشي أخا زُهدِ
٩	ه	٦٤	فما فيهما لي سلوةٌ بل حزازةٌ يهيجانها دوني، وأشقى بها وحدي
١٠	ب	٦٧	طواهُ الردى عني فأضحى مزارهُ بعيداً على قربٍ، قريباً على بُعدِ
١١	ف	٥٧	وأنتَ وإنْ أفردتَ في دار وحشةٍ فإني بدار الأنسِ في وحشة الفردِ
١٢	ر	٥٣	أقُرةَ عيني، قد أطلتَ بكاءها وغادرتَها أقذى من الأعين الرُّمْدِ
١٣	ك	٤٧	كأنّيَ ما استمتعتُ منكَ بضمةٍ ولا شمّةٍ في ملعبٍ لكَ أو مهدِ
١٤	ق	٤١	فيا لك من نفس تَسَاقَط أنفسا تَسَاقُط درٍّ من نظامٍ بلا عِقدِ
١٥	س	٣٩	سأسقيكَ ماء العين ما أسعَدَتْ بهِ وإن كانت السّقيا من العين لا تُجدي
١٦	ح	٣٧	ألَحّ عليه النزفُ حتى أحاله إلى صُفرةِ الجاديّ عن حُمرة الوردِ

ومن الملاحظ من الجدول السابق أن نغمة بعض الحروف تتكرر بكثافة؛ فقد تكررت نغمة حرف اللام في (مائة وتسعين موضعًا)، ونغمة حرف الياء في (مائة وثلاثة وخمسين موضعًا)، ونغمة حرف النون في (مائة وأربعة وعشرين موضعًا)، ونغمة حرف الميم في

(مائة وثلاثة عشر موضعًا)، ونغمة حرف الدال في (ثمانية وتسعين موضعًا) ونغمة حرف الواو في (ثمانية وثمانين موضعًا)، ونغمة حرف العين في (واحد وسبعين موضعًا).

إن تكرار هذهِ الأصوات يحقق تجانسًا صوتيًّا، ويسهم في إحداث السبك الصوتي في القصيدة، ويجذب المتلقي؛ إذ إنه يولد نغمة متكررة داخل القصيدة.

وهناك نغمات حروف من مثل: (العين واللام والراء والباء والميم)، وهي من الأصوات المجهورة التي إذا رددتها ارتدع الصوت فيها"[٣٨] وهو ما يناسب حالة التفجع والتحسر والحزن لدى الشاعر.

فتكرار نغمة حرف اللام -مثلاً- وهو أكثر الحروف ورودًا في القصيدة يجعلنا إزاء قافية داخلية، فضلاً عن القافية الخارجية؛ فاللام حرف مجهور، ومخرجه من طرف اللِّسَان ملتقيا بأصول الثنايا والرباعيات قَرِيبا من مخرج النُّون"[٣٩] والكاف من الأصوات الشديدة[٤٠] التي تتفق مع انفعال الشاعر لتخرج الكلمات قوية، كأنها انفجارات متعددة تدل على تمكن الحزن من نفس الشاعر.

ونغمة حرف (الياء) تعمل على مد الصوت، وهذا المد يحمل في صوته نغمة حزن وتوجع، عبر الشاعر عن طريقها عن حال الفراق والحزن الشديد الاذي إصابه من فقدان أولاده.

وتأتي نغمة حرف (الواو) لتوحي بمدى ألم الشاعر وتفجعه؛ فهو يحمل نغمة حزن وتوجع، ثم نغمة حرف (الدال) وهو مجهور شديد"[٤١]. فصوته يرتد في السمع لقوته فيشير إلى كثافة عاطفة الشاعر وتوهجها، ثم تأتي نغمة حرف (التاء) وهو من الأصوات الشديدة أيضًا[٤٢] التي تتسم بسرعة نطقها فيتفق توظيفهما هنا مع طبيعة انفعال الشاعر؛ لتشكل كل هذه الأصوات السابقة قطعة موسيقية تسهم بقوة في إحداث السبك الصوتي في القصيدة.

- **تكرار صوت الكلمة:**

تتكرر بعض الكلمات في القصيدة، لتخلق توافقا نغميًّا، يقوي المعنى ويؤكده من ناحية، ومن ناحية أخرى يسهم في الحفاظ على خصيصة الاستمرارية في النص محققا بذلك نوعًا من السبك الصوتي في القصيدة.

ومن أكثر الكلمات تكرارًا في القصيدة لفظة (**العين**) فقد تكررت عشر مرات في القصيدة في مواضع متفرقة من القصيدة من مثل:

هل العينُ بعد السمعِ تكفى مكانه أم السمعُ بعد العين يهدي كما تَهدي

أريحانةَ العينين والأنف والحشا ألا ليت شعري هل تغيّرتَ عن عهدي

أقرةَ عيني، لو فدى الحيُّ ميتاً فديتك بالحوباءِ أوّل من يفدي

أعينيّ جودا لي، فقد جُدتُ للثرى بأنفسَ مما تسألانِ من الرّفدِ

أعينيَّ، إن لا تسعداني ألمكما وإن تسعداني اليوم تستوجبا حمدي

أقُرةَ عيني، قد أطلتَ بكاءها وغادرتَها أقذى من الأعين الرُّمْدِ

سأسقيكَ ماء العين ما أسعَدَتْ بهِ وإن كانت السّقيا من العين لا تُجدي

ومن الكلمات التي تكررت في القصيدة، لفظة (**اللحد**) في قوله:

لقد قلّ بين المهدِ واللحدِ لُبثه فلم ينسَ عهدَ المهدِ إذ ضُمّ فى اللحدِ

و لفظة (**تَساقط**) في قوله:

وظلّ على الأيدي تَساقط نفسُهُ ويذوي كما يذوي القضيبُ من الرندِ

فيا لك من نفس تَساقَط أنفسا تَساقُط درٍّ من نظامٍ بلا عِقدِ

و لفظة (**مشيئة**) في قوله:

ولكنّ ربي شاء غير مشيئتي وللرب إمضاءُ المشيئةِ لا العبدِ

و لفظة (**السمع**) في قوله:

هل العينُ بعدالسمعِ تكفى مكانه أم السمعُ بعد العين يهدي كما تَهدي

و لفظة (**وحشة**) في قوله:

وأنتَ وإنْ أُفردتَ في دار وحشةٍ فإني بدار الأنسِ في وحشة الفردِ

وتكرار هذه الألفاظ بما تحمله من معاني الحزن والبكاء يجعل القارئ دائمًا في حالة تذكر عن طريق هذه الإحالة المستمرة الناجمة عن التكرار التي تؤكد معاني الحزن والتفجع لفقد الشاعر أولاده، وهو ما يمثل نوعًا من السبك الصوتي عن طريق النغمة المتكررة في القصيدة.

➢ **تكرار صوت الجملة:**

تكررت في القصيدة بعض الجمل، التي تمثل تراكيبها نغمات منتظمة مكررة تسهم في السبك الصوتي للقصيدة؛ من مثل:

- **جملة: (أقرة عيني) في البيتين التاسع والعشرين والثلاثين؛** وهي من التركيب:

حرف نداء للقريب + منادى + تركيب إضافي

وجاء ذلك في البيتين: التاسع والعشرين، والثلاثين:

أقرةَ عيني، لو فدى الحيُّ ميتا فديتك بالحوباءِ أوّل من يفدي

أقُرةَ عيني، قد أطلتَ بكاءها وغادرتَها أقذى من الأعين الرُّمْدِ

- **جملة: (كأنّيَ ما استمتعتُ):**، وهي من التركيب: حرف ناسخ + ضمير (اسم الحرف الناسخ) + حرف نفي+ جملة فعلية من فعل وفاعل وهي خبر الحرف الناسخ).

وجاء ذلك في البيتين: التاسع والعشرين، والثلاثين:

كأنّيَ ما استمتعتُ منكَ بضمةٍ ولا شمّةٍ في ملعبٍ لكَ أو مهدِ

كأني ما استمتعت منك بنظرة ولا قبلة أحلى مذاقا من الشهد

➢ **تكرار الأصوات المتشابهة في اللفظ (الجناس):**

الجناس جرس موسيقي تطرب له الأذن، وهو تشابه كلمتين تشابهًا تامًّا أو ناقصًا، مع اختلافهما في المعنى. وقد ورد في عدد من أبيات القصيدة، ومنه:

- بين (وعيدها – وعدِ):

في قوله: **لقد انجزَتْ فيه المنايا وعيدها وأخلفت الآمالُ ما كان من وعدِ**

- بين (التخليد – الخلد):

في قوله: **وما سرّني أنْ بعتهُ بثوابهِ ولو أنّهُ التخليدُ في جنة الخُلدِ**

- بين (حالت – الحال):

في قوله: **لَعَمري لقد حالت بي الحالُ بعدهُ فيا ليت شعري كيف حالت به بعدي**

➢ **تكرار الأصوات عن طريق العكس والتبديل بين الكلمات:**

- هل **العينُ بعد السمعِ** تكفى مكانه أم **السمعُ بعد العين** يهدي كما تَهدي

➢ **تكرار الأصوات عن طريق رد العجز على الصدر:**

أودُّ إذا ما الموتُ **أوفَدَ** معشرا إلى عسكر الأموات، أنّيْ من **الوفدِ**

ومن كان **يستهدي** حبيبا هديةً فطيفَ خيالٍ منكَ فيالنوم **أستهدي**

وأنتَ وإنْ أُفردتَ في **دار وحشةٍ** فإني بدار الأنسِ في **وحشة الفردِ**

- تكرار النغمات باستخدام التوازي التركيبي:

التوازي التركيبي نوع من التقطيع الصوتي، وهو عنصر بارز من عناصر الإيقاع الداخلي؛ لأنه يمثل نغمة منتظمة داخل البيت الشعري[٤٣] فهو نوع من التكرار المتوازي لنظمِ الجُملِ وتركيبها النحوي على كيفيّةٍ واحدةٍ، أي تكرارٌ للطريقة التي تبنى بها الجملة وشبه الجملة، مع اختلاف الوحدات المعجمية التي تتألّف منها الجمل؛ ففيه يقوم الشاعر بترتيب الألفاظ داخل البيت الشعري، معتمدا الموازنة بين الكلمات أو المقاطع موازنة تامة أو غير تامة"[٤٤] وهذه النغمات المتوازية المنتظمة تسهم في إحداث السبك الصوتي في االقصيدة، ومن التوازي التركيبي في القصيدة قول الشاعر:

- **فيا عزةَ المهدى- يا حسرة المهدي: حرف نداء + منادى مضاف + مضاف إليه (تركيب إضافي)**

وقد ورد في البيت الثاني الذي يقول فيه:

بُنَيَّ الذي أهدته كفاي للثرى فيا عزةَ المهدى ويا حسرة المهدي

- **بعيدا على قربٍ – قريبا على بُعدِ : خبر الفعل الناسخ + شبه جملة**

وقد ورد في البيت السادس الذي يقول فيه:

طواهُ الردى عني فأضحى مزارهُ بعيدا على قربٍ، قريباً على بُعد

- **إلى صُفرةِ الجاديّ – عن حُمرة الورد: حرف جر + تركيب إضافي**

وقد ورد في البيت العاشر الذي يقول فيه:

أَلَحّ عليه النزفُ حتى أحاله إلى صُفرةِ الجاديّ عن حُمرة الورد

- **العينُ بعد السمع تكفى – السمعُ بعد العين يهدي: مبتدأ + تركيب إضافي + جملة فعلية (خبر المبتدأ)**

وقد ورد في البيت الحادي والعشرين الذي يقول فيه:

هل العينُ بعد السمعِ تكفى مكانه أم السمعُ بعد العين يهدي كما تَهدي

- **تكرار النغمات باستخدام التوافق في الأوزان:**

عليك سلامُ الله مني تحيةً ومن كل غيثٍ صادقِ **البرقِ والرعد**

كأنّيَ ما استمتعتُ منكَ **بضمةٍ** ولا **شمّةٍ** في ملعبٍ لكَ أو مهدِ

وهذ المكونات الإيقاعية عامة تثير الذهن لما تنطوي عليه من مفاجأة تقوى المعنى، وتحدث نوعًا من السبك الصوتي في القصيدة سواء أكانت على مستوى اللفظة الواحدة أم على مستوى التركيب.

خاتمة:

- يمثل الإيقاع في قصيدة **"طواه الردى"** نوعين من الحركة المنتظمة: إحداهما تمثل نوعًا من المقاطع الصوتية التي لا يعتريها تغيير، ممثلة في الالتزام الصوتي وانتظام النسق العروضي، والأخرى: تمثلها التفعيلات التي يحدث لها بعض التغيير فتكتسب القصيدة حيوية عن طريق زحاف القبض في بعض أبيات القصيدة، وهو تنويع في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها.
- تسمح الحركة المنتظمة المتتابعة للإيقاع في القصيدة بتحقيق مبدأ التوقع الذي يسهم في السبك الصوتي لأبيات القصيدة.
- جاءت القافية في قصيدة "طواه الردى" مطلقة، والإطلاق له قيمة إيقاعية خصوصًا عند وصل حرف الروي (الدال) المكسورة بحرف المد الياء، وحروف المد لها ترنمية وإطالة تناسب الشجن والبكاء؛ مما يؤدي إلى إحاث السبك بين أبيات القصيدة.
- يوظف ابن الرومي القافية في التأكيد على أفكار بعينها في القصيدة، وتوضيح أبعاد الفكرة التي يحملها النص، وغير ذلك من الدلالات التي تختزلها القافية في القصيدة.
- لم يستخدم ابن الرومي حرفًا من حروف الروي الثقيلة لقلة استعمالها،

وثقل موسيقاها وعدم الميل لها، وفقدانها للعذوبة، لكنه استخدم حرف الروي (**الدال**) المكسورة، وهو من حروف القوافي الذلل التي أكثر الشعراء من استعمالها، لسهولة مخرجها، وكثرتها في الكلام من غير إسراف.

- أدى الايقاع الداخلي في القصيدة دورًا أساسيًّا في تحقيق السبك الصوتي لبنى النص، وترابط أجزائه. وأدى كذلك دورا مهما في التأثير في المتلقي.
- يمثل التكرار أحد عناصر الإيقاع الداخلي في القصيدة؛ حيث إنه يعد القوة الديناميكية للإيقاع، وهذه القوة تكمن في الطريقة التي يتم بها التكرار الصحيح للأصوات في القصيدة.
- يأتي التكرار في القصيدة على عدة مستويات صوتية: منها الحرف، ومنها الكلمة، ومنها الجملة.
- تتكرر نغمات بعض الحروف بكثافة في القصيدة مثل نغمات حروف: اللام والياء والنون والميم، والدال والعين، ويُحدث تكرار هذهِ الأصوات تجانسًا صوتيًّا، ويسهم في إحداث السبك الصوتي في القصيدة.
- تتكرر أصوات بعض الألفاظ في القصيدة بكثافة؛ من مثل (**العين**) التي تكررت عشر مرات في القصيدة، وهي تلائم الجو النفسي في القصيدة، ومشاعر الحزن والتفجع التي يحياها الشاعر.
- تكررت في القصيدة أصوات بعض الجمل، التي تمثل تراكيبها نغمات منتظمة مكررة تسهم في السبك الصوتي للقصيدة.
- يمثل التوازي التركيبي نوعًا من التقطيع الصوتي ذا نغمة منتظمة في أبيات القصيدة، عن طريق ما يحدثه من نظمِ الجُملِ وتركيبها النحوي على كيفيّةٍ واحدةٍ؛ مما يسهم في إحداث نوع من السبك الصوتي لبنى القصيدة.
- تؤدي ألوان البديع المختلفة دورها في إحداث السبك الصوتي في القصيدة من مثل الجناس، والعكس، والتبديل بين الكلمات، ورد العجز على الصدر، والتوافق في وزن الكلمات، والتوازي التركيبي.

*** *** ***

الهوامش:

(1) Robert Allan de Beau grand and Wolfgang Ulrich Dresslar.Interdiction to text Linguistic..(1998) Longman ،London. P3.

(٢) علم لغة النص النظرية والتطبيق. عزة شبل، مكتبة الآداب. ط٢، ٢٠٠٩ م.

(٣) الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة، عبدالحميد زاهيد، المطبعة الوطنية مراكش، المغرب. ٢٠٠٠، ص:٦١.

(٤) هو أبوالحسن علي بن العباس بن جريج، وقيل جورجيس، المعروف بابن الرومي وكانت ولادته يوم الأربعاء بعد طلوع الفجر لليلتين من رجب سنة ٢٢١ ببغداد في الموضع المعروف بالعقيقة. وهو من شعراء العصر العباسي البارزين في القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي، وهو من أصول أعجمية، فهو يوناني رومي من ناحية الأب، فارسي من ناحية أمه. وقد ولد ببغداد سنة ٢٢١هـ/ ٨٣٥ م وعاش فيها.

انظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان:ابن خلكان (أبو العباس أحمد بن محمد بن أبي بكر ت ٦٨١هـ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ١٩٤٨م، ج٣، ص٤٦٣.

وانظر: أدباء العرب في الأعصر العباسية، بطرس البستاني، دار الجيل، بيروت – ١٩٧٩م، ج٣، ص ٢٤١، ٢٤٢.

(٥) ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ: أحمد حسن بسج، منشورات: محمد علي بيضون. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١/ ٤٠٠

(٦) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، ط١، تونس، ١٩٨٤م، ص ٦٣

(٧) نظرية الأدب – رينيه ويلك – أوستن وارين، ترجمة د. عادل سلامة، دار المريخ – الرياض، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م، ص ٢٠٥

(٨) ما لا تؤديه الصفة – المقتربات اللسانية و الأسلوبية والشعرية، حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، ط١. ١٩٩٣م، ص٦١ وما بعدها.

(٩) انظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي،تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط٣، ١٩٩٤م، ص ٢٢

(١٠) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة،، فيصل صالح القصيري، د.ط، دار مجدلاوي، عمان– الأردن، ٢٠٠٥، ص ١٩٢.

(١١) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف بكار، دار الأندلس، ط٢–١٩٨٣– بيروت: ١٧٢.

(١٢) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف بكار، دار الأندلس، ط٢–١٩٨٣– بيروت: ١٧٢.

(١٣) انظر: نظرية الشعر عند الشعراء في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة، منيف موسى،، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٤، بيروت: ٤٤٩-٤٤٥.

(١٤) (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، محمد فتوح أحمد، مجلة البيان، العدد ٢٨٨، الكويت، ١٩٩٠.

(١٥) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، د.ت. ص ٨

(١٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابها :أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (المتوفى: ٤٦٣ هـ (المحقق :محمد محيي الدين عبد الحميدالناشر :دار الجيل الطبعة :الخامسة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م، ١/ ٢٦١ .

(١٧) موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، شكري محمد عياد، الطبعة الثانية، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٩٩.

(١٨) العمدة في محاسن الشعر وآداب، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، ج١، ص ١٥١

(١٩) موسيقا الشعر العربي، شكري عياد، دار المعرفة ــ ط ٢، القـــــاهرة ــ ١٩٧٨ م ٠

(٢٠) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، جامعة بغداد، ١٩٧٥، ٣٦٢.

(٢١) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات،/ حامد عبد القادر / محمد النجار، دار الدعوة، القاهرة،دت، ١/ ٢٦٧.

(٢٢) حصاد الهشيم، إبراهيم عبد القادر المازني، المطبعة العصرية، القاهرة،، ط ١، ١٩٢٥، ص ٣٥٩.

(٢٣) انظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧٦، الدار البيضاء، ص ٢٠٩

(٢٤) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت ١٦٧.

(٢٥) القافية والأصوات اللغوية - دراسة مقارنة- ، محمد عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي – مصر، ص ٩٤ .

(٢٦) اللزوميات، أبو العلاء لمعري، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م، ١ / ٠٣٠

(٢٧) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط٢، ١٩٨٩، ١/ ٤٤

(٢٨) كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص ١٥٢

(٢٩) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٧٢، ص ١٥

(٣٠) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف حسين بكار،، دار الأندلس، ط٢، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٩٧.

(٣١) لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، (صرع)، ٨/ ٢٢٩

(٣٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.، ٨٦.

(٣٣) الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، تحقيق: الدكتور: زهير غازي زاهر و الأستاذ: هلال ناجي، دار الجيل– بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م، ص ١٧٦

(34) Halliday and R. Hasan.Cohesion in English.(1976).Longman.London. 7

ينظر:.

وانظر: تحليل الخطاب، براون ج.و.ب. يول ج، ١٩٩٧م،، ترجمة وتعليق د. محمد لطفى الزليطى ود. منير التريكى، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، ص ٩٦.

و ينظر: النصّ والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند وديرسلر، ترجمة الدكتور/ تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٠٣، ونحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، سعد مصلوح، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، ١٩٩١، ص١٥٥.

(٣٥) تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة: محمد فتوح أحمد، د.ط، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٩، ص ٩٥.

(٣٦) اللغة الشعرية– دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧، ص ١٢٣.

(٣٧) الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام، كريم الوائلي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، تصدر عن الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس، العدد ١، ١٩٩٥، ص ٨٧.

(٣٨) المقتضب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط٣، القاهرة، ١٩٩٤م، المبرد ١/ ١٩٤.

(٣٩) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات،/ حامد عبد القادر / محمد النجار، ٢/ ٨٠٩.

(٤٠) سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي عامر، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى – ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠، ٦٨.

(٤١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، د.ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ١٣٦-١٣٧.

(٤٢) ينظر: سر صناعة الأعراب، ص ٦٨.

(٤٣) الإيقاع في الشعر ما قبل الإسلام، كريم الوائلي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، تصدر عن الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس، العدد ١، ١٩٩٥، ص ٩٧

(٤٤) السابق، ص ٩٧.

مصادر البحث ومراجعه

- **أولاً: المصادر:**

- ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ: أحمد حسن بسج، منشورات: محمد علي بيضون. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

- **ثانيًا: المراجع:**

- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، ط١، تونس، ١٩٨٤ م
- أدباء العرب في الأعصر العباسية، بطرس البستاني، دار الجيل، بيروت - ١٩٧٩م
- اللغة الشعرية- دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧
- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، فيصل صالح القصيري، د.ط، دار مجدلاوي، عمان-الأردن، ٢٠٠٥
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف بكار، دار الأندلس،، بيروت، ط٢-١٩٨٣
- الجامع في العروض والقوافي، أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، تحقيق: الدكتور: زهير غازي زاهر و الأستاذ: هلال ناجي، دار الجيل – بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، د.ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠.
- حصاد الهشيم، إبراهيم عبد القادر المازني، المطبعة العصرية، القاهرة،، ط ١، ١٩٢٥
- سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي عامر، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى - ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠.

- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، جامعة بغداد، ١٩٧٥.
- الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة، عبد الحميد زاهيد، المطبعة الوطنية مراكش، المغرب. ٢٠٠٠ م
- علم لغة النص النظرية والتطبيق. عزة شبل، مكتبة الآداب. ط٢، ٢٠٠٩ م
- العمدة في محاسن الشعر وآدابهالمؤلف :أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (المتوفى: ٤٦٣ هـ(المحقق :محمد محيي الدين عبد الحميدالناشر :دار الجيل الطبعة :الخامسة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م
- القافية والأصوات اللغوية - دراسة مقارنة- ، محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي – مصر، (دت)
- كتاب الكافي في العروض والقوافي،الخطيب التبريزي،تحقيق:الحساني حسن عبد الله،متبة الخانجي،القاهرة،ط٣، ١٩٩٤م
- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر،بيروت، ١٣٠٠ هـ
- اللزوميات، أبو العلاء لمعري، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م
- ما لا تؤديه الصفة - المقتربات اللسانية و الأسلوبية والشعرية، حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، ط١. ١٩٩٣م.
- متن الجوزية في التجويد، ابن الجوزي، دار الإمام مالك، الجزائر، ط٢٠٠٣،١
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط٢، ١٩٨٩
- معجم النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١،، بغداد، ١٩٨٩
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات،/ حامد عبد القادر / محمد النجار، دار الدعوة، القاهرة،دت

- المقتضب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة،المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط٣، القاهرة، ١٩٩٤م
- موسيقا الشعر العربي(مشروع دراسة علمية)، شكري عياد، دار المعرفة ــ ط ٢، القـــــاهرة ــ ١٩٧٨ م
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٧٢.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، تحقق وضبط: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، ط١، ١٩٩٧م
- نظرية الشعر عند الشعراء في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة، منيف موسى،، دار الفكر اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٨٤.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان(أبو العباس أحمد بن محمد بن أبي بكر ت ٦٨١هـ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ١٩٤٨م.

- **ثالثًا: الكتب المترجمة:**

- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن،، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، الدار البيضاء.
- تحليل الخطاب، براون ج.و.ب. يول ج، ترجمة وتعليق د. محمد لطفى الزليطى ود. منير التريكى، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٧م.
- تحليل النص الشعري، يوري لوثمان، ترجمة محمد فتوح احمد، د.ط، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٩.

- النصّ والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند وديرسلر، ترجمة الدكتور / تمام حسان،عالم الكتب، القاهـرة، ١٩٩٨م.
- نظرية الأدب - رينيه ويلك - أوستن وارين، ترجمة د. عادل سلامة، دار المريخ – الرياض، ١٩٩٢م.

- **رابعًا: الكتب الأجنبية:**

- Halliday and R. Hasan.Cohesion in English.(1976).Longman.London.
- Robert Allan de Beau grand and Wolfgang Ulrich Dresslar. Interdiction to text Linguistic..(1998) Longman ،London.

- **خامسًا: الدوريات**

- (الإيقاع في الشعر ما قبل الإسلام، كريم الوائلي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، تصدر عن الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس، العدد ١، ١٩٩٥.
- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، محمد فتوح أحمد، مجلة البيان، العدد ٢٨٨، الكويت، ١٩٩٠.
- نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية،سعد مصلوح، مجلة فصول، المجلد العاشر،العددان: الأول والثاني، ١٩٩١.