



<https://ui.ac.ir/en>

Journal of Research in Arabic Language

E-ISSN: 2821-0638

Document Type: Research Paper

Vol. 16, Issue. 1, No. 30, Spring & Summer, 2024

Received: 23/08/2023 Accepted: 29/10/2023

Stylistic Analysis of the Audio Level in Abu Tammam's Poem about the Lament of His Son

Mansoura Kenishlo

Ph.D. student in the Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Semnan University, Semnan, Iran

Shāker Al-Āmiri *

*Corresponding Author: Associate professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Semnan University, Semnan, Iran

Email: sh.ameri@semnan.ac.ir

Sadeq Askari

Associate professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Semnan University, Semnan, Iran

Sadegh Khoorsha

Associate professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allamah Tabatabai University, Tehran, Iran

Abstract

Our study of Tammam's poem about the Lament of His Son delved into the external, rhyme, and internal musical elements. In the external music, we analyzed the meter, temporary and permanent changes, and the poem's rhyme scheme, focusing on letters and vowels. Regarding the internal music, we explored alliteration, counterpoint, inlay, viewpoint adherence, and structure, as well as the repetition of letters and words. The study yielded several findings, including the poet's adept use of words for lamentation and his selection of the rhyme meter known as the simple dislocated meter, which aptly captured the psychological state of the melancholic atmosphere. The rhyme was unrestricted, continuous, connected, and frequent. The letter "Nūn" positioned between two elongated letters extended the poem, particularly as "Nūn" signified groaning at the end of the poetic lines, resembling the actions of talented individuals mourning the deceased. In contrast to his other poems, the poet minimized the use of alliteration and counterpoint. The prevalence of voiced letters compared to voiceless letters in the poem signified the poet's expression of his grievances and sorrows. The repetition of the letters "Nūn," "Raa," and "Lam" held significance in conveying sadness and sorrow, while the repetition of "Faa" and "Haa" served to adapt his speech.

Introduction

The poem under study was a lamentation by Abu Tammam for his son. It followed the Basit meter, a vertical poem. The final part of the first and second sections of the meter were both discreet and concealed (the second intertwined letter was elided) and their meter letters were slotted.

Abu Tammam was deeply grieved by the tragic loss of his wife, his brother, and his two sons, Muhammad and Ali. In this 21-line poem, Abu Tammam mourned the passing of his son, Ali. The verses could be divided into 4 paragraphs concerning:

1. Thoughts and reflections about death and the poet's personal experience (Lines 1-6).
2. Description of his son's demise (Lines 7-13).
3. Calling out to his son and lamenting his loss (Lines 14-17).

4. Expressing grievances about time and the events that transpired (Lines 18-21).

Previous Studies

1. Ibn al-Rumi's poem in lamentation of his son: A Semantic Study (2012) by Kobra Roshanfekar and Danesh Mohammadi, Tarbiat Modares University.
2. Lamentation according to Ibn al-Rumi and al-Khansa': A Comparative Stylistic Study of the Two Poems "Thakala al-Soroor" and "Dhamen al-Marouf" as an Example, master's thesis by Saib Iman (2012).
3. Abu Firas al-Hamdani's poem in lamentation of his mother prepared by Hajj Murabit Jihad, bachelor's degree memorandum (2011), Akli Mohand Oulhaj Bouira University Center.
4. Lamentations for Hussein (Peace Be Upon Him) in the poetry of Abu Dahabal al-Jumahi: A Stylistic Study, an article by Roya Kamali, a doctoral student at the University of Isfahan.

Materials & Methods

The aim of this study was to analyze Abu Tammam's poem in lamentation of his son, focusing on the audio level as a stylistic element and elucidating its aesthetics. To deepen and enrich the study, we posed the following questions:

1. What is the poet's language in the poem?
2. How do the internal musical elements in this poem align with the poet's intended meaning and psychological states?
3. How do the external elements of music, such as meter and rhyme, relate to the poem?

In this study, we employed a stylistic approach and utilized statistical analysis. We examined the external music, including meter, shifts, and vowels and then proceeded to analyze the poem's rhyme, its letters, vowels, and internal musical elements.

Research Findings

The musicality of poetry holds significant importance in the harmonious interplay of words beyond its role in conveying meaning. This article delved into the auditory dimension, encompassing 3 key aspects: external musicality, rhyme, and internal musicality. The poem under study was a vertical composition in the form of Mukhalla al-Basit, which is described as "one of the fragments of the Basit and one of the most widely used and most elegant in its rhythm" (Al-Hashemi, 1412AH, p. 42). The rhyme is absolute, synonymous, connected, and frequent. Absolute rhyme refers to a rhyme, in which the initial letter is movable and connected and the "Wasl" is a prolongation letter resulting from the movement of the initial letter (Wahba, 1984AD, p. 284). It occurs frequently, i.e., consecutively, and refers to every rhyme, in which the initial letter falls between two stable letters (Arabic Language Academy, p. 1010). Additionally, the "Mardoufah" contains "Al-Radf," which is a prolongation letter before the narration (Wahba, 1984 AD, p. 177). The studied poet made use of the open narration (Nūn), which was filled with the Alif of prolongation and the letter Nūn positioned between the two prolongation letters, thus lending the poem an extension and musical crescendo, particularly as the letter Nūn "whose sound vibrations resonate in the nasal cavity is the most effective in expressing feelings of anguish" (Abbas, 1998, p. 158). Therefore, the lamentation permeated the entire poem; the poet consistently concluded all the words he mentioned in the verse with it akin to the practice of mourning women when lamenting the deceased. Regarding the internal musicality, Abu Tammam demonstrated adeptness, blending alliteration with counterpoint in the twelfth verse with his phrase "far away home, near neighbor." Here, "Dar" signified the grave, one of the abodes of the afterlife that we can only reach after a journey spanning years, culminating in death. The term "neighbor" might allude to the proximity of the graves in a cemetery

where they are closely situated. This reflected the poet's erudition in selecting words thoughtfully, ensuring their coordination, harmony, and alignment with the intended meaning to evoke a specific mood. Inverted speech was evident between the words "Al-Manun" in the first part and the word "Al-Manun" at the end of the second part (Al-Diwan, n.d, p. 678). Furthermore, the interplay of these words, such as "Saree', Al-Mawt, Al-Da', Mustakeen" and "Nahb, Jadath, Al-Thara, Dafeen," gave rise to a distinct harmony and close connection in terms of meaning. The structure of the inflection in the first verse was exemplified by the two words "Yakuna" and "Raja'una," both ending with the letter Nūn, filled with the letter Madd al-Tarsā' in the initial segment of the twelfth verse. Here, we observed that the two stanzas aligned in meter and rhyme. The poet recurrently employed words that shaped the poem's internal musicality and emotional ambiance and the poet's intentions, including Al-Manoun (2), Death (2), Jadath (3), and Al-Thari (3). It is noteworthy that "Manoun" and "death" are synonymous and "Jadath" and "thara" (meaning the grave) are also synonymous, collectively forming the semantic field of death.

Discussion of Results & Conclusion

The linguist De Saussure (1857-1913) made a distinction between language and speech (Rababe', 2003, p. 13). Following him, his student, Charles Paley, (1865-1947) differentiated between two functions of language: one being communicative involving the delivery of information to the recipient and the other aiming to influence the recipient, thus presenting what is known as the expressive function of language (Khalil, 2002, p. 139). Seidler emphasized that "stylistics focuses on studying the affective and emotional aspects of language" (Rababe', 2003, p. 14). Leo Spitzer concentrated on the study of literature in linguistic analyses, thus establishing ideal stylistics (ibid., p. 15). Roman Jakobson posited that "the aesthetics of language emerge through the principles of selection and composition, which hinge on the principle of equivalence, dividing it into two axes: the vertical axis corresponding to the principle of selection and the horizontal axis corresponding to the principle of composition" (ibid., p. 18). Michel Riffaterre made significant strides with stylistic structuralism in his 1971 book entitled "Attempts in Structural Stylistics," focusing on the study of style in literary texts and placing special emphasis on the recipients of those texts. He elucidated "Structural stylistics is rooted in the analysis of literary discourse because style resides in language and its functions; there is no literary style except in the text" (Rababe', 2003, p. 20). Structural stylistics is a form of literary criticism that focuses on language in the analysis of a text, disregarding the aspects related to the author's life, their psychological and social circumstances, and the reality of the society, in which they live. Instead, it is confined to the framework of the literary work itself and does not stray from it. This abstract perspective on literature reduces the elements of the literary text, disregards important critical approaches, such as psychological and historical approaches and even distances itself, from the reality of human life. The prevalence of voiced letters over voiceless ones in the studied poem signified the poet's intention to publicly express his grief over the loss of his son. The frequent repetition of the letters Ra, Nūn, and Lām in the poem conveyed deep sadness and grief, offering insight into the poet's inner and psychological turmoil. Furthermore, the recurrence of whispered letters (Ta, Ha, and Fa) in the poem aptly mirrored its somber and painful theme. The poet's aim in composing this poem was to convey the inevitability of death for humanity, emphasizing it as an inescapable reality.

Keywords: Rithā' Elegy, Abu Tammam, Audio Level, Stylistics Analysis.

References

- Abbas, H. (1998). *Characteristics of Arabic letters and their meanings*. Damascus: Publications of the Arab Writers Union [In Arabic].
- Abdel-Qader, A. (1998). *The geometry of clips and the music of Arabic poetry* (1st ed.). Amman: Dar Safa [In Arabic].
- Abdul Muttalib, M. (١٩٩٤). *Rhetoric and Stylistics*. Cairo: The Egyptian International Publishing Company [In Arabic].
- Abu Tammam (n.d). *Al-Diwan* (3rd ed.). Cairo: Dar al-Maarif [In Arabic].
- Al-Hashemi, M. A. (1991). *Clear prosody and rhyming science* (1st ed.). Damascus: Dar Al-Qalam [In Arabic].
- Al-Mahdawi, M. H. A. (2022). A look at style and stylistics (an attempt to theorize an Arabic stylistic approach). *Ahl al-Bayt*, 2, 146-169 [In Arabic].
- Al-Masdi, A. S. (n.d). *Stylistics and style* (3rd ed.). Tunisia: Arab Book House [In Arabic].
- Al-Sad, N. (١٩٩٧). *Stylistics and discourse analysis*. Algeria: Dar Al Houma [In Arabic].
- Al-Taftazani, S. (2007). *Sharh Al-Mukhtasar* (3rd ed.). (n.p): Ismailian Publications [In Arabic].
- Al-Yaziji, N. (1999). *The student's guide to the sciences of rhetoric and prosody*. Beirut: Librairie Libretto Publishers [In Arabic].
- Anis, I. (1987). *Linguistic Voices*. Cairo: Anglo-Egyptian Library [In Arabic].
- Deif, Sh. (1977). *In Literary Criticism* (5th ed.). Cairo: Dar al-Maarif [In Arabic].
- Fadl, S. (1998). *The science of stylistics, its principles and procedures* (1st ed.). Cairo: Dar Al-Shorouk [In Arabic].
- Ghoneimi Hilal, M. (1980). *Modern literary criticism*. Cairo: Dar Nahdet Misr for Printing [In Arabic].
- Giroux, P. (n.d). *Style and stylistics* (M. Ayachi, Trans.). Beirut: National Brotherhood Center [In Arabic].
- Hassan Farrash, I. A. (2017). *Self-pity in pre-Islamic poetry* [MA Thesis, (n.p)] [In Arabic].
- Ibn Manzoor Al-Ansari, J. (1993). *Lisan Al-Arab* (3rd ed.). Beirut: Dar Sader [In Arabic].
- Ibn Rasheeq Al-Qayrawani (1981). *Al-Omdah*. (5th ed.). Beirut: Dar Al-Jil [In Arabic].
- Iman, S. (2012). *Lamentation for Ibn Al-Roumi and Al-Khansa. A stylistic study: balancing tow poems "Thakal al-Surour dhaminal Ma'roof" & "Qary Al-Dhuyouf" as a model* [MA Thesis, Larbi Ben M'hidi University] [In Arabic].
- Jihad, H. M. (2011). *Abu Firas al-Hamdani's poem in lamenting his mother*. University Center Akli Mohand Oulhadj Bouira [In Arabic].
- Kamali, V. (2021). Lamentation of Al-Hussein (PBUH) in the poetry of Abi Dabel Al-Jamahi, a stylistic study. *Journal of Arabic Language and Literature*, 16(4), 533-571 [In Arabic].
- Khalil, I. (2002). *In criticism and linguistic criticism*. (1st ed.). Amman: Greater Amman Municipality [In Arabic].
- Massad, M. (2018). *Arabic rhetoric in a new direction: Reading in witness* (1st ed.). Amman: Dar Amjad for Publication and Distribution [In Arabic].
- Nasr, M. I. (n.d). *Min Oyon Al-shi'r*. (n.p): Dar Al-Rasheed Series [In Arabic].
- Omar, A. M. (2008). *Arabic language complex* (1st ed.). Cairo: World of Books [In Arabic].
- Rabaa, M. (2003). *Stylistics: its concepts and manifestations* (1st ed.). Jordan: Dar Al-Kindi for Publication and Distribution [In Arabic].
- Roshanfekar, K., & Mohammadi, D. (2012). Ibn Al-Roumi's poem in lamenting his son; Semantic study. *Journal of Studies in the criticism of Arabic Literature (The University of Tarbiat Modarress)*, 46-74 [In Arabic].

- Seddik, M. S. (n.d). *The statement in the sciences of the Qur'an*. Algeria: National Book Foundation [In Arabic].
- The Arabic Language Academy (2004). *The intermediate lexicon* (4th ed.). Cairo: Al Shorouk International Library [In Arabic].
- The Holy Quran* [In Arabic].
- Wahba, M., & Kamel, A. (١٩٨٤). *A dictionary of Arabic idioms in language and literature* (2nd ed.). Beirut: Lebanon Library [In Arabic].
- Zakaria, A. F. (1979). *Language Standards Dictionary*. (n.p): Dar Al-Fikr for Printing and Publishing [In Arabic].

المستوى الصوتي في قصيدة أبي تمام في رثاء ولده قراءة أسلوبية

منصوره كمشلو *

شاكر عامري **

صادق عسكري ***

صادق خورشاه ****

الملخص

يتناول هذا البحث المستوى الصوتي لإحدى القصائد المعروفة للشاعر أبي تمام، التي رثى بها ولده. ولا نجد قصيدة تخلو من عناصر الموسيقى؛ لأنّ الموسيقى تعدّ عنصراً مهماً في تشكيل ونظم الشعر. وتشمل الموسيقى التي درسناها في القصيدة، الموسيقى الخارجية والقافية والموسيقى الداخلية، حيث درسنا في الموسيقى الخارجية الوزن والزخافات والعلل، ثم درسنا قافية القصيدة؛ الحروف والحركات. أمّا في الموسيقى الداخلية فدرسنا أولاً الجناس، والطباق، وردّ العجز على الصدر، ومراعاة النظير، والتصريع، والترصيع؛ وثانياً التكرار الذي يشمل تكرار الحروف وتكرار الألفاظ. وقد خرجت الدراسة بنتائج منها: أنّ الشاعر استعمل الألفاظ المناسبة للرثاء، وقد كان اختياره لمجزوء البحر البسيط المسمى بمخلّع البسيط الذي يلائم الحالة النفسية المسيطرة عليه وجوّ الحزن الذي يعيشه في محله. وجاءت القافية نونية مطلقة، مردوفة، موصولة، متواترة. وحرف النون الواقع بين حرفي مدّ يمنح القصيدة امتداداً وتصاعداً موسيقياً، خاصة أنّ حرف النون يدلّ على الأنين فكان الشاعر يختم به كلّ الكلام الذي يذكره في البيت فيشبه بذلك ما تفعله النائحات في النياحة على الميت. وعلى العكس من قصائده الأخرى، قلّل الشاعر من الطباق وندر الجناس لديه. وإنّ كثرة الحروف المجهورة بالنسبة للحروف المهموسة في القصيدة لتدلّ على رغبة الشاعر في التصريح بهومومه وإعلان شكواه وأحزانه، كما أنّ تكرار حروف النون والراء واللام، لها دلالتها على الحزن والأسى في سياقاتها لتفريغ تلك الشحنات العاطفية. بينما كرر الشاعر حرف التاء، حرف الهاء وحرف الفاء أكثر من بقية الحروف المهموسة، لتلطيف كلامه.

الكلمات المفتاحية: قصيدة الرثاء، الموسيقى الخارجية، الموسيقى الداخلية، أبو تمام

١- تاريخ التسلم: ١٤٠٢/٦/١ هـ.ش؛ تاريخ القبول: ١٤٠٢/٨/٧ هـ.ش.

Email: mansoureneshloo@yahoo.com

* طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران

Email: sh.ameri@semnan.ac.ir

** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران (الكاتب المسؤول)

Email: s_askari@semnan.ac.ir

*** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران

Email: khurshasadeh@gmail.com

**** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، إيران

Copyright©2024, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially

<http://10.22108/RALL.2023.138723.1474>

١. المقدمة

يلعب الإيقاع دوراً مهماً في العمل الشعري، خارجياً كان أو داخلياً؛ إذ يحاول الشاعر خلق تناغم بين الداخلي والخارجي منهما يستوعب ما يبثه من أفكار وأحاسيس مختلفة تختلج في نفسه، حتى تصبح أشعاره تبعاً لحالته الشعورية. أما القصيدة التي نحن بصدد دراستها، فهي قصيدة لأبي تمام في رثاء ولده؛ وهي قصيدة عمودية نونية من البحر البسيط؛ عروضه وضربه كلاهما مقطوعان مخبونان، ورويها مفتوح. تهدف الدراسة إلى تحليل قصيدة أبي تمام في رثاء ابنه، على ضوء المستوى الصوتي، وبيان ما فيها من الجمالية. طرحت الدراسة الأسئلة التالية لتعميق البحث وإغنائه:

- كيف كانت لغة الشاعر في القصيدة؟

- كيف يوجد التناسب في عناصر الموسيقى الداخلية في هذه القصيدة مع المعنى وحالات الشاعر النفسية؟

- كيف يوجد التناسب في عناصر الموسيقى الخارجية بالنسبة إلى الوزن والقافية في القصيدة؟

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الأسلوبى واستعنا بالمنهج الإحصائي، فقمنا بدراسة الموسيقى الخارجية التي تتمثل في الوزن والزخافات والعلل، ثم درسنا قافية القصيدة والحروف والحركات، ثم الموسيقى الداخلية، حيث درسنا بعض مظاهر البديع التي أثرت في النص الشعري، دون الإطالة مثل الطباق، والجناس، وردّ العجز على الصدر، ومراعاة النظير، والتصريع والترصيع، ودرسنا التكرار في قسمين: تكرار الألفاظ وتكرار الحروف، بعد تقسيمها إلى قسمين: مهموسة ومجهرورة، ولم نغفل عن دراسة بعض المباحث التمهيدية التي تناولت الأسلوب والأسلوبية وتبويب القصيدة للولوج بعد ذلك إلى المباحث الأصلية للبحث. وسبب اختيارنا لهذا الموضوع هو إلقاء الضوء على مراثاة لأبي تمام تختلف عن بقية شعره؛ إذ إنّ الرثاء من أصدق الأغراض الشعرية عاطفة، وهو من الموضوعات التي تلامس الوجدان، حيث نرى قلة استعمال الجناس وكثرة الطباق.

١-١. خلفية البحث

أجريت دراسات أسلوبية عديدة في المراثي العربية بشكل عام وكثرت زواياها في معالجة النصوص بنيويًا ودلاليًا وتركيبًا وإيقاعيًا، منها:

مقالة قصيدة ابن الرومي في رثاء ولده: دراسة دلالية (١٣٩١هـ.ش)، لكبرى روشنفكر ودانش محمدى. ارتكزت الدراسة على أربعة مجالات لغوية، للكشف عن الدلالات الكامنة وراء الظواهر اللغوية في القصيدة.

الرثاء عند ابن الرومي والخنساء، دراسة أسلوبية موازنة: قصيدتي ثكل السرور، ضامن المعروف وقاري الضيوف أنموذجاً، لسايب إيمان، (٢٠١٢م). اتبع الباحث في هذه المقالة المنهج الأسلوبى بالاعتماد على الإحصاء وتوصل إلى أنّ الغالب على شعر الخنساء هو النزعة الحسية العاطفية، وأنّ شعر ابن الرومي يغلب عليه النزعة العقلية.

شعرية الانزياح الأسلوبى في قصيدة الرثاء بين أبي تمام والبحثري، مقالة لأمل طاهر محمد نصير وعفاف محمد فريجات (٢٠٢٠م)، حيث تناولت الباحثة الموضوع في ثلاثة ملامح بلاغية: هي التشبيه والاستعارة والطباق، للكشف عن جماليات الانزياح في شعرهما بوجه عام، والرثاء كغرض بوجه خاص. ومن أبرز النتائج التي توصلت إليها المقالة إلى الكشف عن القيمة الفنية لأثر الانزياح الوارد عند الشاعرين في الرثاء وما يحمله من دلالات نفسية ومعنوية تعكس الذي تعانیه النفس البشرية.

رسالة قصيدة أبي فراس الحمداني في رثاء أمّه، من إعداد حاج مرابط جهاد البويرة (٢٠١١م). توصل البحث إلى أنّ هذه القصيدة ترتقي إلى مستوى لغوي رفيع جدّاً، بل إنّ لغة أبي فراس تصلح لدراسات معاصرة.

رثاء الحسين (عليه السلام) في شعر أبي دهب الجمحي دراسة أسلوبية، مقالة لمهدى عابدى ورؤيا كمالى (٢٠٢١م). حللت المقالة شعر أبي دهب الجمحي في رثاء الإمام الحسين تحليلاً أسلوبياً، وأشارت إلى كيفية انعكاس شخصية الإمام الحسين وحبه في القصيدة. وظهر لها أنّ الشاعر اهتمّ بالموسيقى الداخلية اهتماماً بالغاً. مهما يكن من شيء، ففي مجال دراسة المستوى الصوتي لقصيدة أبي تمام في رثاء ولده، فلم نجد أي مقال يتطرق إلى هذا الموضوع.

٢. الأسلوب والأسلوبية

الأسلوبية من العلوم الحديثة التي شاعت في النقد الأدبي المعاصر، وهي تهتمّ بتحليل الخطاب. وتؤكد مباحث الأسلوب ومفاهيمه في الدراسات اللغوية العربية الحديثة عملية التواصل بين القديم والجديد. ولقد نال الأسلوب حظّه من الدراسة في التراث العربي، فكان يعني عند الأقدمين: «الكيفية التي يشكل بها المتكلم كلامه سواء كان شعراً أو نثراً» (السد، ١٩٩٧م، ص ١٢٩).

وقد جاءت كلمة أسلوب في لسان العرب ضمن الجذر "سلب"، الذي يحمل عدّة مفردات مشتقة من أسماء وأفعال وصفات. يعرفه ابن منظور بقوله: «يقال للسطر من النخيل: أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب. فالأسلوب: الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب فن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه» (١٩٩٣م، ص ٤٧١).

فالأسلوب، في قول ابن منظور، فنّ، وقوله "أساليب من القول" أي أفانين منه، يدلّ على أنّ مفهوم الأسلوب لم يبق محصوراً في التحديد اللغوي. ويطلق الأسلوب في اللغة على عدة مسميات، فيقال: «للطريق بين الأشجار وللفن وللوجه وللمذهب وللشموخ والأنف ولعنق الأسد، ويقال: لطريقة المتكلم في كلامه أيضاً، وأنسب هذه المعاني بالاصطلاح الآتي والمعنى الأخير هو الفن أو المذهب» (صديق، د.ت، ص ٢٣١).

ويعتبر عبد القاهر الجرجاني رائد الأسلوبية العربية. «فصحيح أنّ الباعث لتأليف دلائل الإعجاز. كان قضية إعجاز القرآن؛ لكنه لكي يعرض إلى هذه القضية وجد نفسه قد تطرق إلى الكثير من القضايا النقدية، فكان يحلّل النصوص الأدبية تحليلاً أدبياً فنياً رائعاً؛ نحوياً، بلاغياً ونقدياً؛ لذلك كان من الحق أن يعده كثير من الباحثين رائداً للأسلوبية الحديثة، ومؤسساً لأصولها» (المهداوي، ٢٠٢٢، ص ١٠).

وقد أورد حازم القرطاجني منهجاً خاصاً لدراسة الأسلوب في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ويبدو أنّه قد قرأ لعبد القاهر الجرجاني، واستوعب مفهومه للنظم، لكنّه جعل النظم شاملاً للعملية الإبداعية من بدايتها إلى نهايتها» (عبد المطلب، ١٩٩٤م، ص ٢٧).

حين يتناول عبد القاهر الجرجاني مفهوم الأسلوب، لا يفصله عن مفهومه للنظم، «بل إنّه يطابق بينها من حيث كانا يمثلان تنوعاً لغوياً فردياً يصدر عن وعي واختيار، ومن حيث إمكانية هذه التنوعات في أن تصنع نسقاً وترتيباً يعتمد على إمكانيات النحو، ولكلّ غرض ومعنى أسلوب يختصّ به» (فضل، ١٩٩٨م، ص ٢٢ - ٢٣). ويرى «أنّ الأسلوب يتمثل في الصورة الناشئة عن اتلاف اللفظ والمعنى معاً، وعدّ الأسلوب، عنصراً ثالثاً بجانبهما» (المهداوي، ٢٠٢٢م، ص ١٥).

أما ابن خلدون فإنه يتناول الأسلوب في فصل صناعة الشعر ووجه تعلمه، فيقول: «ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة وما يريدون به في إطلاقهم فاعلم أنه عندهم عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه» (عبد المطلب، ١٩٩٤م، ص ٣٢).

أما الأسلوب في الدراسات العربية الحديثة، فيعرفه مجدي وهبة، في معجم مصطلحات الأدب، بقوله: «الأسلوب هو بوجه عام: طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة، وهذا هو المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم. في كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعتبر إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقضى الحال» (٢٠٠٤م، ص ٣٤).

وبما أنّ الأسلوبية علم قد تبلور عند الغرب، فلا بد أن نتطرق إلى نشأتها هناك، حيث يبدو أن الغربيين قد أخذوا كلمة "أسلوب" من كلمة لاتينية^١، ويعني عندهم اصطلاحاً «استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها» (جيرو، دت، ص ٩). والأسلوب هو الطريقة التي يسلكها الكاتب أو الأديب في عمله الإبداعي في تقديم أفكاره، والمعاني التي يريد إيصالها إلى المتلقي.

وقد فرّق العالم اللغوي الشهير دوسوسير^٢ (١٨٥٧-١٩١٣م)، بين اللغة والكلام (ربابعة، ٢٠٠٣م، ص ١٣). ومن بعده، جاء تلميذه شارلز بالي^٤ (١٨٦٥ - ١٩٤٧م)، ليفرق بين وظيفتين للغة: إحداهما تواصلية تتلخص في إيصال المعلومات للمتلقي، وأخرى هدفها التأثير عليه، ليقدّم بذلك التفريق ما عرف بالوظيفة التعبيرية للغة (خليل، ٢٠٠٢م، ص ١٣٩).

وقد أرسى شارل بالي الأسلوبية وأسس قواعدها النهائية، مثلما أرسى دو سوسير أصول علم اللسان الحديث. «فالدراية التي تسمّى عند بالي بعلم الأسلوب تبحث في لغة جميع الناس لا بما يتمّ عكسه من أفكار خالصة، بل ما يتمّ عكسه من عواطف ومشاعر واندفاعات وانفعالات؛ أي أنّ موضوعها لغة كلّ الناس كوسيلة للتعبير والفعل، وقد اختار لهذا ذلك المصطلح؛ لأنّه يشير إلى أساس جميع الإجراءات التي تستخدم في الأسلوب» (فضل، ١٩٩٨م، ص ٢٥).

وكذا فعل عالم الأسلوبية الألماني سيدلر^٥ الذي شدد على أنّ «الأسلوبية تركّز على دراسة الجوانب التأثيرية والعاطفية للغة» (ربابعة، ٢٠٠٣م، ص ١٤). «لقد كانت أسلوبية بالي أسلوبية تعبيرية اهتمت بدراسة طريقة التعبير وأهملت الخطاب الأدبي، وهو ما قام به ليو سبترز^٦ الذي ركّز على دراسة الأدب في الدراسة اللغوية وأسس بذلك الأسلوبية المثالية» (المصدر نفسه، ص ١٥). فكانت إفادته من علوم اللغة لدراسة النصوص الأدبية أولى خطوات الأسلوبية.

وبعد سبترز، برز في البحث الأسلوبية دور العالم اللغوي الروسي، رومان جاكسون^٧، الذي كان يرى «أنّ جماليات اللغة تنشأ من خلال مبدأ الاختيار والتركيب اللذين يعتمدان على مبدأ التعادل الذي يقسمه إلى محورين: عمودي يقابل مبدأ الاختيار، وأفقي يعادل مبدأ التركيب» (المصدر نفسه، ص ١٨). أي أنّ الأديب يختار من المفردات أعلاها مستوى، ثم يركّبها أو

1. Style
2. Stylus
3. Ferdinand de Saussure
4. Charles Bally
5. Seidler
6. leo Spitzer
7. Roman Jakobson

يؤلف بينها. وقد أقامت الأسلوبية الأثر الأدبي «على محور الروابط بين الصياغة التعبيرية - وهو الجانب الفيزيائي من الحدث اللساني - والخلفية الدلالية التي تمثل الجانب التجريدي المحض (المسدي، د.ت، ص ٣٦).

وقد خطا ميشيل ريفاتير^١ بالبنوية الأسلوبية خطوات مهمة في كتابه محاولات في الأسلوبية البنوية، الذي نشره عام ١٩٧١م، حيث ركّز على دراسة الأسلوب في النص الأدبي وأولى أهمية خاصة لمتلقي النص الأدبي، وأوضح «أنّ الأسلوبية البنوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي؛ لأنّ الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها؛ لذلك ليس ثمة أسلوب أدبيّ إلاّ في النص» (رابعة، ٢٠٠٣م، ص ٢٠).

فلاسلوبية البنوية نوع من النقد يعتمد في دراسة النص على اللغة ولايهتمّ بجوانب تتصل بحياة الكاتب وظروفه النفسية والاجتماعية وواقع مجتمعه الذي يعيش فيه، بل يتحدد بإطار الأثر الأدبي ذاته ولا يخرج عنه. وهذه نظرة تجريدية للأدب تختزل مكونات النص الأدبي، وتلغي بعض المناهج النقدية المهمة كالمنهج النفسي والمنهج التاريخي، بل تتعد عن واقع الحياة الإنسانية.

قبل أن نحلّل النص أسلوبيًا، نمهد له ببعض المباحث الضرورية التي ترسم صورة كلية عامة لما ورد في البحث من مباحث تهيبّ ذهن القارئ للولوج في المباحث الأصلية، كما يلي:

٣. تبويب القصيدة

فجع أبو تمام بفواجع الموت في زوجته، أخيه وابنيه محمد وعلي. فأبو تمام يرثي في هذه القصيدة ٢١ بيتًا. وإذا قرأنا أبيات أبي تمام التي قالها في رثاء ولده، فنقع فيها على أربع فقرات، كما يلي:

١-٣. أفكار وتأمّلات حول الموت وما حلّ بالشاعر وبولده منه (١-٦).

٢-٣. وصف احتضار ولده (٧-١٣).

٣-٣. نداء ابنه والتحسر لفقدته (١٧-١٤).

٤-٣. الشكوى من الدهر وما فعل به (٢١-١٨).

١-٣. أفكار وتأمّلات حول الموت وما حلّ به وبولده منه

يستهلّ الشاعر قصيدته بحكمة الموت وأنه قادم لا مفرّ له؛ لهذا السبب يقول: إنّنا إلى الله راجعون؛ ليفصح بهذه العبارة عن غرض القصيدة، وهو الرثاء. فهو يخبرنا من أول وهلة عن حاله ويعبر بهذه العبارة عن مشاعره وآلامه. إنه يتناول الموت بنظرة أو رؤية فلسفية والعجز الإنساني أمامه والتسليم لمشيئة الله. فابنه كان أمّله في الحياة ويساعده في كل المصائب؛ ولكنّ الشاعر لم يكن له اختيار في دفع الموت عن ابنه العزيز.

٢-٣. وصف احتضار ولده

لعلّ أكثر المواقف تأثيرًا في النفس الإنسانية لحظات الاحتضار؛ لأنّها الخط الفاصل بين الموت والحياة. يرسم الشاعر لنا بدقة كيفية موت ولده حتّى ينقل لنا المشهد الحزين ويضعنا أمام الموت بصورة مباشرة. يصف صراع ولده مع الموت، كأنّ ابنه لم يستطع أن يتكلم بشيء، فأراد أن يصرخ؛ ولكنه لم يستطع، فنظر إلى من حوله مرّة، وأطبق جفون عيونه، ما لبث أن مات ودفن في

قبر داره (الجنة) بعيدة عنه وقبره قريب في مجاورة الموتى، فانفصل عن أحبائه وأقرانه، فدفن في التراب لأول مرة لم يسبق له في حياته. فأبو تمام كان يشاهد كل ذلك ولم يستطع أن يفعل شيئاً.

٣-٣. نداء ابنه والتحسر لفقده

يعتبر أسلوب الخطاب من أكثر الأساليب شيوعاً في الرثاء، حيث يختلف المخاطب من قصيدة إلى أخرى. الحوار أداة من أدوات التعبير المتعددة التي يستعين بها الشاعر لنقل آرائه ومشاعره إلى الآخرين تجاه قضية الموت ومدى حبه لابنه. فالشاعر كان يعاني من فراق شديد بعد موت فلذة كبده؛ لأنه لا يستطيع أن يتحمل مثل هذه المصائب الكبيرة في هذه الدنيا.

٣-٤. الشكوى من حوادث الدهر

يشكو الشاعر من المصائب التي حلت به، كأنه هنا يؤمن بأن الدهر هو المتصرف في شؤون الناس، وهو المسؤول عن الحياة والموت وقادر على فعل أي شيء. فالذي يرثي ابنه، أو زوجته، أو أمه أو أباه قد يخرج الحزن عن حد الاعتدال إلى البكاء والشكوى؛ «إذ يشعر بلطمة مروعة تصوب إلى قلبه فقد أصابه القدر في فلذة كبده وقطعة من نفسه» (نصر، د.ت، ص ٢١٧)، حيث يقول: الدهر تسرب في أعضائه، بل نحتها وبعاد بيني وبين أقربائي مرّات عديدة بسبب وفاتهم. إن الصورة التي رسمها أبو تمام للدهر، لم تأت إلا بسبب الحالة النفسية المتأزمة التي كان يمرّ بها بسبب موقف الدهر منه.

٤. المستوى الصوتي

لموسيقى الشعر أهمية كبيرة في التأليف، إلى جانب وظيفتها في إيصال المعنى؛ «فالموسيقى فن فطري غريزي ومنذ كان الإنسان، كانت الموسيقى في الطبيعة، في غناء الطير، في حفيف الأوراق، في وقع المطر، في هدير الأمواج، في مناغاة الطفل، كل شيء كان ينضج بالموسيقى، وهذا النشوء الفطري خلق عند الإنسان إحساساً غريزياً بجمالها وتفوقاً طبيعياً بجمالها» (خليل، ٢٠٠٢م، ص ٣٥٢). وهذا المستوى هو المستوى الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من «مظاهر الإيقاع الصوتي ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك النغمة والنبرة والتكرار والوزن، وما يبته المنشئ من توازن توازي ينفذ إلى السمع والحس» (المصدر نفسه، ص ١٥٥).

يشمل المستوى الصوتي الذي هو من أهم مستويات التحليل الأسلوبي، ثلاثة عناوين: هي الموسيقى الخارجية، والقافية، والموسيقى الداخلية. وهذه القصيدة التي نحن بصدد دراستها، قالها أبو تمام في رثاء ولده؛ وهذا الغرض يعبر عن مضمون القصيدة.

٤-١. الموسيقى الخارجية

تتمثل الموسيقى الخارجية في الوزن الذي له دور أساسي في البناء الشعري وإثارة المشاعر. وإنّ ما يجعل المتلقي متأثراً بالقصيدة هو الإيقاع. والإيقاع يعتمد على الوزن الذي هو معيار قياس الشعر. وقد أعلى صاحب العمدة من شأن الوزن الذي اعتبره أهم أركان الموسيقى، وقال: «إنّه أعظم أركان الشعر وأولها به خصوصية» (١٩٨١م، ص ١٣٢).

وهذه القصيدة التي نحن بصدد دراستها، قصيدة عمودية نونية من البحر البسيط؛ عروضه وضربه كلاهما مقطوعان مخبونان، فسّمى بمخلع البسيط، و«هو من مجزوءات البسيط، وهو من أكثرها استعمالاً وأرشفها إيقاعاً. وسّمى مخلعاً؛ لأن الخبن لحق عروضه وضربه مفعولن، فصاروا فعولن» (الهاشمي، ١٤١٢هـ، ص ٤٢)، مما يعطي الشاعر حرية لإبراز العواطف بتفاعيله السهلة.

٤-٢. القافية

القافية من المرتكزات المهمة للشعر، خاصة القديم منه، ولا يستغني عنها الشعر الحديث، وإن كانت واحدة من مرتكزاته؛ لكنها ليست المرتكز الأهم؛ بينما تحتل مكانة سامية في تحليل الشعر القديم، حيث تم تخصيص عنوان لها من بين ثلاثة عناوين مخصصة للموسيقى.

يذكر ابن رشيق مكانة القافية في صناعة الشعر، فيقول: «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية» (١٩٨١م، ص ١٥٩). والقافية تُحسب «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن قبله مع المتحرك الذي قبل ذلك الساكن» (اليازجي، ١٩٩٩م، ص ١٣٩). وقد جاءت القافية في القصيدة مطلقة، مردوفة، موصولة، متواترة. فالقافية المطلقة هي القافية التي يكون فيها حرف الروي متحركاً، فيكون موصولاً، والوصل هو حرف مدّ ناشئ عن إشباع حركة الروي (وهبة، ١٩٨٤م، ص ٢٨٤)، وهي متواترة، أي متتابعة، وهي كل قافية فيها حرف متحرك بين حرفين ساكنين (مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٤م، ص ١٠١٠)، ومردوفة، أي متتابعة، فيها الردف وهو حرف مدّ قبل الروي (وهبة، ١٩٨٤م، ص ١٧٧). وهذا مناسب جداً لشكل القصيدة من الناحية الصوتية؛ لأنّ الشاعر في حالة الحزن غير منقطع؛ فهو يحتاج أن تكون حركة الروي مطلقة، غير مقيدة، حتّى يتسنى له الإفصاح، عمّا في قلبه من حزن وألم بعد فراق ابنه. استفاد الشاعر من الروي المفتوح "النون" المشبع بألف المدّ أو الإطلاق.

وحرف النون الذي يقع بين حرفي مدّ، يمنح القصيدة امتداداً وتضاعفاً موسيقياً، خاصة أنّ حرف النون يدلّ على الأنين والشكوى، و«هو الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع» (عباس، ١٩٩٨م، ص ١٥٨). وهكذا يمتدّ الأنين في القصيدة؛ فكان الشاعر يختم به كلّ الكلام الذي يذكره في البيت فيشبه بذلك ما تفعله النائحات في النياحة على الميت.

٤-٣. الموسيقى الداخلية

لم يعتمد الشاعر العربي في شعره على الموسيقى الموجودة في القافية والوزن فقط، بل كان يتطلع إلى مزيد منها، وقد تنبع الموسيقى فيه من التكرار في الأصوات والألفاظ، وحسن التقسيم، والجناس، والطباق، والتصريع، وغير ذلك، يراها شوقي صيف أنها هي: «الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ الشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ مشكلة وكلّ حرف وحركة بوضوح تام» (١٩٧٧م، ص ٩٧). والشاعر عندما تنتظم الحروف والكلمات، يعبر عن حالاته النفسية. الموسيقى الداخلية مدارها على التكرار وبعض الفنون البديعية؛ كالجناس، والطباق، وردّ العجز على الصدر وغيرها، مما له أثر في الموسيقى.

٤-٣-١. الطباق (التضاد)

وهو من المحسنات المعنوية للبدیع، وأحد عناصر الموسيقى الداخلية في القصيدة. و«هو الجمع بين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة، ويكون ذلك الجمع بلفظين من نوع واحد من أنواع الكلمة أو فعلين أو حرفين، وهو ضربان: طباق السلب وطباق الإيجاب» (الفتازاني، ١٤٢٨هـ، ص ٤٠٨). فهو يعتمد على تناقض لفظين في المعنى، أو هو «وجود لفظين يجمعان بين الشيء وضده» (مسعد، ٢٠١٨م، ص ١١١)، ولا تتضح جمالية الطباق إلا بملاحظة السياق. ومن أمثلة الطباق الواردة في القصيدة، نشير إلى نموذجين؛ الأول هو قوله "بعيد وقريب"، في البيت الثاني عشر من القصيدة:

بعيدُ دارٍ، قريبُ جِارٍ قَدْ فَارَقَ الْإِلْفَ وَالْحَدِينَا

(د.ت، ج ٤، ص ٦٧٩).

فقبر الميت قريب منّا؛ أما الميت نفسه فبعيد عنا. فالشاعر يباعد بين المعنيين البعيد والقريب، كما يباعد الموت بين الإنسان وأهله؛ وهنا يباعد الموت بين الأب وولده أو أقربائه. «إذن استطاع الشاعر عبر هذه الثنائيات أن يعقد موازنة بين ما كان وما سيكون، وهي من الأساليب التي تتحمّل قدرًا غير يسير من المعاني الباطنية والدلالات النفسية» (حسن فراش، ٢٠١٧م، ص ١٤٣). إنَّ أبا تمام ليس الاختيار بيده أن يكون قريباً من ولده أم يكون بعيداً عنه. وهناك حقيقة هي أنّ الشاعر ليس أول شخص في هذه الدنيا يفقد ابنه ويجرّب موته ويدفن ابنه في جوار الموتى. هذه سنة الكون، فالإنسان يولد، ويموت يوماً ما. وقال الشاعر في البيت العاشر:

يَشْخَصُ طُورًا بِنَاطِرِيهِ وَتَوَارَةً يُطْبِقُ الْجُفُونَا

(د.ت، ج ٤، ص ٦٧٨).

التضاد هنا قائم بين كلمتي "يشخص" و"يطبق"، وليست هاتان الكلمتان لوحدهما، هما اللتان صنعنا الجمالية هنا، بل يتحدث عن حالات ابنه في لحظات الاحتضار، فقد كان ينظر إلى من حوله حيناً، ويطبق عينيه حيناً آخر. فهذا التناوب بين فتح العينين وغلقهما رسم صورة حية لحالة الابن ومدى القلق النفسي والروحي الذي ألم بالشاعر عند مشاهدة لحظات موت ولده. فهذه الثنائية تعكس لنا المشاعر الجياشة التي انتابت الشاعر، حيث جعلت القارئ يعيش التجربة الشعورية والموقف النفسي الذي عاشه الشاعر. وقد أضاف الطباق إلى القصيدة، نوعاً من الزينة الموسيقية، بالإضافة إلى تزيين المعنى من أجل أن يصل المعنى إلى المتلقي بطريقة مؤثرة.

٤-٣-٢. الجناس

هو من فنون البديع اللفظية، وعنصر من عناصر الموسيقى الداخلية في الشعر؛ إذ يعتبر الجناس ظاهرة صوتية، و«هو تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى» (الفتازاني، ١٤٢٨هـ، ص ٤٠٨). وتكمن خاصيته في إعادة أصوات بعينها لتوليد موسيقى داخل النص الشعري. من خلال وقوفنا على القصيدة، نجد جناساً بين كلمتي "دار" و"جار" في قوله:

بَعِيدُ دَارٍ، قَرِيبُ جَارٍ فَفَقَدَ فَارَقَ الْإِلْفَ وَالْخَدِينَا

(د.ت، ج ٤، ص ٦٧٩).

هذا الجناس غير تام من نوع الجناس اللاحق^١. نلاحظ جمال الجناس من خلال تكرار صوت "الألف" و"الراء"؛ والراء من الأصوات المجهورة التي تفيد التكرير مما أدى إلى تعزيز الموسيقى في البيت. الجناس هنا متناغم مع موقف الشاعر وتجاربه، كما صبّ الشاعر فيه أفكاره. فهذا الجناس يضيف على القصيدة جمالا يجذب انتباه القارئ ويساعده في لمس نفسية الشاعر المضطربة.

إنَّ أبا تمام مصوّر حاذق يمزج الجناس بالطباق في البيت الثاني عشر في قوله "بعيد دار، قريب جار". فالدار - هنا - بمعنى القبر، وهو من منازل الآخرة التي لا يمكننا الوصول إليها إلا بعد سنوات من السير الذي ينتهي بالموت. والجار قد يقصد به قبور

١. وهو ما كان الحرفان متباعدين في المخرج سواء أكانا في أول اللفظ، مثل: «هُمَزَةٌ / لَمَزَةٌ، أو في الوسط: تفرحون / تمرحون، أو في الآخر: أمر / أمن» (الفتازاني، ١٤٢٨هـ، ص ٤٦٣).

الموتى في المقبرة، حيث تكون متقاربة جداً؛ وهذا يعود إلى ثقافة الشاعر العالية في حسن اختيار الكلمات مع جمال تنسيقها واتفاق أجزائها في الوزن وعدد الحروف مع ملائمتها للمعنى وتأكيد حاله.

٤-٣-٣. رد العجز على الصدر

هو ضرب من ضرب التكرار يقوم على تكرار كلمة أو أكثر في العجز بعد ورودها في الصدر، ويرد في النثر والشعر على السواء. وقد عرفه ابن رشيق في العمدة بقوله: «هو أن يرد أعجاز الكلام على صدره، فيدلّ بعضها على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر، إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة ويزيد مائة وطلاوة» (١٩٨١م، ج ٢، ص ٣). يقول الشاعر في البيت السادس، حيث يوجد رد العجز على الصدر بين كلمتي "المنون" في الشطر الأول، وكلمة "المنون" في آخر الشطر الثاني:

دَافَعْتُ إِلَّا الْمَنُونَ عَنَّهُ وَالْمَرءُ لَا يَدْفَعُ الْمَنُونَ

(د.ت، ج ٤، ص ٦٧٨).

كّر الشاعر كلمة المنون الواردة في الشطر الأول، لتكون تهيئة للمعنى الثاني الذي أراد إيصاله للمتلقى، حيث استطاع الشاعر من خلالها أن يدخل إلى نفس المتلقي شيئاً من الخوف الذي خيم على ذهنه. فكلمة المنون مدعاة للخوف. وأيضا عجز الإنسان أمام الموت، عامة، وعجز الشاعر في دفع الموت عن ابنه خاصة.

٤-٣-٤. مراعاة النظير

يسمى التناسب والتوفيق والاتلاف أيضا، وهو من المحسنات المعنوية في علم البديع، وهو «جمع أمر وما يناسبه لا بالتضاد، وما يسميه بعضهم تشابه الأطراف، وهو أن يختم الكلام بما يناسب ابتداءه في المعنى» (الفتازاني، ١٤٢٨هـ، ص ٤١٣). كما قال الشاعر في هذين البيتين:

أَجْرُ عَهْدِي بِهِ صَرِيحاً لِلْمَوْتِ بِالْدَاءِ مُسْتَكِينَا
ثُمَّ قَضَى نَجْبَهُ فَأَمْسَى فِي جَدِّهِ، لِلثَّرَى دَفِينَا

(د.ت، ج ٤، ص ٦٧٨).

المراعاة فيهما نشأت عن الجمع بين هذه الكلمات "صريح، والموت، والداء، ومستكين" و"نحب، وحدث، والثرى، ودفين"، فبين هذه الكلمات صلة وثيقة من حيث المعنى. جاءت الكلمات متناسقة متوافقة مع أهداف الشاعر ليؤكد على أن ابنه لم يستطع أن يقاوم مرضاً لا علاج له، وهو المرض الذي ينتهي بالموت، وهو من وسائل الموت لقتل الإنسان بدلالة الباء في قوله "بالداء". وبعد صراع مع الموت، مات ودفن تحت التراب في قبر.

٤-٣-٥. التصريع

التصريع من المصطلحات البديعية ذات صلة بالتكرار، وهو نوع من أنواع السجع في الكلام. يعرفه ابن رشيق بقوله: «هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه؛ تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته» (١٩٨١م، ج ١، ص ١٨٤). للتصريع أهمية بالغة عند القدماء حتى أن الأصل عندهم في نظم الشعر، تصريع البيت الأول. يقول ابن رشيق: «جعلوا التصريع في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر، فدل ذلك على فضل التصريع» (المصدر نفسه، ج ١، ص ١٧٦).

من الملاحظ على الأشعار القديمة أنّ التصريح لا يظهر إلا في البيت الأول من القصيدة، لما فيه من جذب للمتلقى، وأثر صوتي ونغمي على القصيدة. قال الشاعر في البيت الأول:

كَانَ الَّذِي خِفْتُ أَنْ يَكُونَا إِنَّا إِلَى اللَّهِ رَاجِعُونََا

(د.ت، ج ٤، ص ٦٧٧).

تمثّلت بنية التصريح في البيت الأول بين كلمتي "يكونا وراجعونا"، اللتين انتهتا بحرف النون المشبع بحرف المدّ؛ وعلى الرغم من اختلاف الوزن فيهما، نجد إيقاعا متوازيا جميلا. عندما نقرأ الشطر الأول من البيت المذكور، قبل أن نصل إلى كلمة "راجعونا" في الشطر الثاني، لا نشعر بجمال البيت، ولكننا بمجرد أن نقرأ كلمة "راجعونا"، نشعر أنّ جرس كلمة "يكونا" لا يزال يدقّ في الأذن؛ لذلك تكون كلمة "راجعونا"، تداعيا لكلمة "يكونا" في الذهن. استخدم الشاعر، أبو تمام التصريح في مطلع القصيدة، وهذا يخلق صورة موسيقية جميلة تراح لها أذن المتلقى وتهزّ كيانه وتصيبه بصعقة نفسية كأنها قشعريرة الموت.

٤-٣-٦. التصريح

هو من المحسنات البديعية. ويرد التصريح في الشعر والنثر ويدخل في باب السجع ويلعب دور هامًا في الموسيقى الداخلية للنص. وقد ذكره ابن رشيق وجاء حديثه تحت باب التقسيم، فقال: «إذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع فذلك هو التصريح» (١٩٨١م، ج ١، ص ٦٠٩). يبدو من خلال هذا التعريف، تتساوى بعض المفردات مع بعضها، فيؤدي ذلك إلى السجع الذي يعطي الموسيقى الواضحة من خلال توافق المفردات أو تقاربها. نرى في القصيدة التصريح في الشطر الأول من البيت الثاني عشر بين هاتين الجملتين:

بَعِيدٌ دَارٍ، قَرِيبٌ جَارٍ فَكَيْدٌ فَارَقَ الْإِلْفَ وَالْخَدِينَا

(د.ت، ج ٤، ص ٦٧٩).

والتصريح هو من أحسن أنواع السجع، حيث نجد أنّ الفقرتين متفتتان في الوزن والقافية، وقد جاءت الكلمات متوافقة مع أهداف الشاعر في التأكيد على أنّ ابنه لم يعد حيًّا، في هذه الدنيا وانفصل عن الدنيا وما فيها، والتحق بالموتى. بلغ الشاعر إلى ذروة الحزن والألم بسبب فقدان ابنه.

٤-٣-٧. التكرار

إنّ التكرار في الشعر العربي - قديمه وحديثه - يشكل ظاهرة مختلفة من الحرف، والكلمة، والعبارة، والبيت، ولها أثر في الموسيقى؛ لأنّه يقوم على مجرد تكرار الحرف أو اللفظة أو العبارة في السياق. التكرار ظاهرة أسلوبية وبلاغية في الشعر العربي، ويعدّ أسلوبا من الأساليب التعبيرية التي يستعملها الشاعر، لإيصال دلالات مهمة إلى المتلقى.

وقد ساعد التطور في الشعر على الاهتمام بهذا العنصر، بسبب دوره في تشكيل بنية النص. وقد جاء في تعريف التكرار، أنّه «تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره أو نثره، لإفادة تقوية النغم في الكلام، وإعادة تقويم المعاني الصورية أو تقوية المعاني التفصيلية» (هلال، ١٩٨٠م، ص ٢٣٩).

وقد عرّفه ابن رشيق بقوله: «هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردّها بعينها متعلقة بمعنى في البيت نفسه» (١٩٨١م، ج ١، ص ٣٣٣)، عندما الشاعر يميل إلى استخدام التكرار سواء كلمة، أو حرف، أو جملة. فإنّه يريد من وراء ذلك تحقيق هدف ما

أو التأكيد على أمر ما؛ فهو لا يأتي إلا بفائدة أرادها الشاعر، قد تكون لغوية أو موسيقية أو نفسية؛ لأنّ التكرار يعكس مواقف الشاعر وأحاسيسه لتوصيل رسالته إلى المتلقي.

تبرز ظاهرة التكرار في قصائد الرثاء بوضوح. يقوم التكرار في قصيدة أبي تمام في رثاء ولده، على محورين: الأول تكرار الحروف، ونقصد بها الأصوات وميزاتها؛ والثاني تكرار الألفاظ، ونقصد بها الكلمات، سواء أكان تكرار الكلمة بلفظها أم بمعناها أو بلفظها ومعناها معاً.

٤-٣-١. تكرار الألفاظ

تكرار الألفاظ يعدّ من أشهر أنواع التكرار، كما ورد في القرآن الكريم. ومن الأمثلة على ذلك قوله تعالى: ﴿وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ ﴿١﴾ أُولَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ﴾ (الواقعة ٥٦: ١١ - ١٢)، والآية التي تكررت في سورة الرحمن ٣١ مرّة: ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ (الرحمن ١٣: ٥٥).

وسنقتصر في حديثنا على القصيدة على الكلمات التي أثرت في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة والجوّ الشعوري وأهداف الشاعر، منها: المنون (٢)، والموت (٢)، وحدث (٣)، والثرى (٣). والملاحظ أنّ المنون والموت مترادفتان، وحدث والثرى بمعنى القبر مترادفتان أيضاً، وكل الكلمات تشكل حقل الموت الدلالي.

٤-٣-٢. تكرار الحروف

أما تكرار الحروف، فيلعب دوراً مهماً في إيصال رسالة الشاعر إلى المتلقي وإحداث التأثير المطلوب في نفسه وخلق جمالية متناغمة متناسقة مع جوّ القصيدة والهدف الخفي في النص الشعري. ولا يمكننا دراسة كل الحروف التي وردت مكرّرة في القصيدة بمعزل عن طبيعة الكلمات التي وردت فيها، وبالتالي السياق الذي وردت فيه، كي لا تكون دراستنا إحصائية سطحية جافّة. ومن المسلّم به أنّ أكثر الحروف المستخدمة في النص الشعري تتبع من الحالة اللاشعورية للشاعر. وسوف ندرس بعض الحروف كنماذج لا أكثر، حيث تقسم الحروف بشكل عام إلى مهموسة ومجهورة. فأما الحروف المهموسة^١، فهي الحروف الضعيفة؛ إذ الصوت المهموس عند علماء الأصوات هو «حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتّى جرى معه النفس» (عبد القادر، ١٩٩٨م، ص ٤٢). ويعرفه إبراهيم أنيس بقوله: «هو الصوت الذي لا يهتزّ معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به» (أنيس، ١٩٨٧م، ص ٢٠).

والأصوات المهموسة هي: "ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ". أما الأصوات المهموسة التي وردت في القصيدة، فهي: التاء ٢٤ مرة، الهاء ٢١ مرة، الفاء ٢٠ مرة، الحاء ١٣ مرة، الكاف ١٢ مرة، الصاد ١١ مرة، القاف ٩ مرات، السين ٨ مرات، الشين ٦ مرات، التاء ٥ مرات، الطاء ٥ مرات، الخاء ٣ مرات. وهناك وحدة صوتية واحدة لا هي مجهورة ولا هي مهموسة، وهي همزة القطع. وفي ما يلي نتناول ثلاثة من أكثر الحروف المهموسة تكراراً في القصيدة؛ سنتناولها تباعاً ونذكر مثلاً واحداً لكل منها:

حرف التاء تكرر ٢٤ مرة، وهو «صوت مهموس انفجاري شديد، وما وصف بالقرع بقوة، فإنّ صوته المتماسك المرن يوحى بلمس بين الطراوة والليونة» (عباس، ١٩٩٨م، ص ٥٤ - ٥٥)، تدلّ معانيها على الضعف والرقّة والتفاهة (المصدر نفسه، ص ٥٧). في كلمة "الموت"، وقع حرف التاء في نهاية الكلمة، من حيث تأثيره في معانيه أو من حيث التزامه بطبقته الحسية أضعف منه في أول الكلمة. يدل حرف "التاء" في كلمة الموت، على الشدة والقساوة، مما يتناقض مع خصائص صوت "التاء". إنّ حرف التاء في

الموت يدلّ على الأزمة النفسية التي انتابت الشاعر، ومن ثمّ شكلت ضغطاً نفسياً قويا عليه؛ فالأوجاع ومصائب الدهر تلاحقه وتأخذ بمجامع قلبه. لو تأملنا في القصيدة، لشاهدنا أنّ أكثر الكلمات التي تشتمل على حرف التاء، لم تكن من أصل الكلمة، مما يؤدّي إلى نتائج خاطئة في التحليل.

حرف الهاء: تكرر حرف الهاء ٢١ مرة، وهو من الأصوات الحلقية، فهو «حرف مهموس رخو مخرجه الصوتي يقع فعلا في أول الحلق» (المصدر نفسه، ص ١٨٩)، و«يجهر به في بعض الظروف اللغوية» (أنيس، ١٩٨٧م، ص ٧٦)؛ وبذلك نرى العمق الذي يتميز به مخرج الهاء. ومن معانيها «الشدة والفعالية والاهتزاز؛ إنّ صوت حرف الهاء باهتزازاته العميقة في باطن الحلق يوحي بالاضطرابات النفسية» (المصدر نفسه، ص ١٨٩).

قال الشاعر: "هون رزني": هون الأمر عليه: ١. سهله وخففه. هون عليك: خفف ولا تبال، لا تقلق ولا تغتم؛ ٢. استخفّ به وازدراه (عمر، ٢٠٠٨م، ج ٤، ص ٢٣٧٦). في هذه الكلمة، يتغير مخرج صوت الهاء ليوحي بمعان أخرى، «وإذا لُفّظ صوت الهاء باهتزازات رخوة مضطربة، أوحى بمشاعر إنسانية من حزن ويأس وضياح وبما يحاكيها من الأصوات الرقيقة، ومخرجه في هذه الحال يكون بعد العين والحاء، وإذا لُفّظ صوتها مخففاً مرققاً مطموس الاهتزازات أوحى بأرق العواطف الإنسانية وأملكها للنفس، فيكون مخرجه أيضاً في أول الحلق، أقرب ما يكون من جوف الصدر» (عباس، ١٩٩٨م، ص ١٩١). حرف الهاء في "هون" وقع في بداية الكلمة، مما يدلّ على شدة الحزن، ويشتدّ حزنه عندما يتصل حرف الهاء بحرف المدّ المشدّد، مما يتناسب مع معاني حرف الهاء. في البيت الخامس عشر، يشير الشاعر إلى شدة المصائب التي حلّت به مدّة حياته، إلا أن مصيبة ابنه أكبر كانت أكبر المصائب، حتّى سهّلت عليه تحمّل المصائب الأخرى.

حرف "الفاء" صوت شفوي أسناني، فهو «صوت رخو مهموس، يتكون بأن يندفع الهواء ماژا بالحنجرة، دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان، ثمّ يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم، حتّى يصل إلى مخرج الصوت، فنسمع نوعاً عالياً من الحفيف الذي يميز الفاء بالرخوة» (أنيس، ١٩٨٧م، ص ٤٨). إنّ حرف "الفاء" «لرقة صوته كثيراً ما يضيف معنى الضعف والوهن على الألفاظ التي يدخل في تركيبها، ولاسيما المؤلفة من حروف: "د، ت، ط، ر، ل، ن"» (عباس، ١٩٩٨م، ص ١٣٩)، وأيضاً تدلّ معانيها على الشقّ والقطع والشدخ، أحداثاً يتطلب تنفيذها شيئاً من القوة والشدة والفعالية، ممّا يتناقض أصلاً مع موحيات الرقة والوهن والضعف في صوت حرف الفاء (المصدر نفسه، ص ١٣٠)؛ ولكن هذا الحرف بخفيف صوته الرقيق وبعثرة النّفس لدى خروجه من بين الأسنان العليا وطرف الشفة السفلى، يوحي بملمس مخملي دافئ، كما يوحي بالبعثرة والتشتت، لتكون الخصائص الصوتية لهذا الحرف موزعة بين اللمسي والبصري (المصدر نفسه، ص ١٣٠). تكرر حرف الفاء ٢٠ مرة في القصيدة.

ونلاحظ معاني حرف الفاء في بعض كلمات القصيدة؛ قال: فَقَدْ فَارَقَ الْإِلْفَ، حيث نلاحظ كافة معاني الفاء ماثلة أمامنا، حتى الشدة. فارق فلانا، ابتعد عنه، باعده، انفصل عنه وتركه؛ فارق أهله بالسفر إلى الخارج؛ فارق الحياة، فارقته نفسه؛ مات (عمر، ٢٠٠٨م، ج ٣، ص ١٦٩٨). حرف الفاء في كلمة "فارق" يدلّ على الانفراج والتباعد؛ وهذا المعنى يناسب الجو الشعوري للنص؛ لأنّ ولد الشاعر عندما مات، ابتعد عن أبيه وأصدقائه وكان يألفهم. والفراق بالموت يحمل نقيضين: الضعف والشدة، ففراق الموت كثيراً ما يتمّ على مهل وببطء؛ ولكنه شديد على الميت وأهله.

وأما الحروف المجهورة فهي: "ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي". وتعدّ ظاهرة الجهر من الظواهر الصوتية التي كان لها دور كبير في تمييز الأصوات اللغوية، وتقابلها ظاهرة الهمس. ويعرف الجهر بأنّه: «هو الذي يهتزّ معه الوتران الصوتيان في الحنجرة، فيحسّ برنين الصوت» (أنيس، ١٩٨٧م، ص ٢١). أما الأصوات المجهورة التي وردت في القصيدة، فهي: النون ٥٩ مرة، الباء ٥٣ مرة، واللام ٤٣ مرة، والراء ٣٧ مرة، والواو ٣١ مرة، والباء ٣١ مرة، والميم ٢٦ مرة، والذال ٢٢ مرة، والعين ٢١ مرة، والجيم ١٢ مرة، والزاي ٦ مرات، والذال ٢ مرتين، والغين مرتين، والطاء مرة واحدة، والظاء مرة واحدة. نلاحظ في القصيدة أنّ الإحصاء الذي قمنا به لعدد الأصوات المجهورة والمهموسة يبين أنّ الأصوات المجهورة ٣٩٨ حرفاً؛ بينما كانت نظائرها المهموسة ١٣٧ حرفاً. «وهذا راجع إلى أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام العادي قليلة، حيث تبلغ ٢٥% منه؛ في حين أن أربعة أخماس الكلام يتكون من أصوات مجهورة» (أنيس، ١٩٨٧م، ص ٢١)؛ وذلك أنّنا في المجهور نحتاج إلى وضوح الصوت وقوته، وقد غلب في قصيدة أبي تمام ما ساعد الشاعر على تفريغ شحنة الحزن والألم، وهذا ما لا يحقّقه المهموس بصوته الخفي الضعيف.

عدد تواتر الأصوات المجهورة والمهموسة

نوع الأصوات	عدد التواتر	النسبة المئوية
الأصوات المجهورة	٣٩٨	٧٤/٣٩
الأصوات المهموسة	١٣٧	٢٥/٦١
مجموع الأصوات	٥٣٥	١٠٠

وفيما يلي، نتناول ثلاثة من أكثر الحروف تكراراً، فكثرة تواتر هذه الأصوات هي "النون، والراء واللام" تساعد على قوة الصوت وشدته وتدلّ على إفراغ شحنة الحزن والألم. فسوف نتناولها تباعاً. إنّ حرف النون هو من الأصوات المجهورة التي كان لها حضور متميز عند الشاعر من الجانب الجمالي والدلالي. ويتمتع صوت النون بإيحاءات صوتية، و«هذه الإيحاءات الصوتية في النون مستمدّة أصلاً من كونها صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير، عفو الفطرة، عن الألم العميق (أنّ أنينا)» (أنيس، ١٩٨٧م، ص ٥٨)؛ ولذلك كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني أي ذو المخرج النوني، الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع (عباس، ١٩٩٨م، ص ١٥٨). وقد تكرّر حرف النون ٥٩ مرة، ولاسيّما في روي القصيدة، ليدلّ على كثرة الأنين المنبعث من صميم القلب والتعبير عن انفعالات الشاعر وحزنه على ابنه. إنّ تكرار النون في البيت الأول ٦ مرّات، يؤكد اضطراب الشاعر الشديد بسبب موت ولده؛ وبذلك يتّضح لنا أنّ تكرار حرف النون قد صوّر مشاعر الحزن والخشوع والألم العميق لدى الشاعر من أجل موت ولده، وإن كانت بشكل فطري لا شعوري، وهو ما يتناسب مع جوّ القصيدة وغرضها الرثاء.

وإنّ أفضل ما يمثل معاني حرف النون من الكلمات، كلمة "أنين". والأنين هو صوت يخرج بتوجّع. قال الخليل: «يقول: إنّ الرجل يئنّ أنيناً وأنّةً وأنّاً، وذلك صوته بتوجّع» (زكريا، ١٩٧٩م، ج ١، ص ٣١). يدل حرف النون في "أنين" على المزيد من الانبثاق والرنين، وهذا المعنى يناسب جوّ القصيدة، فعندما أصيب الشاعر بموت ابنه، أخرج صوتاً مفعماً بكثير من الحزن والألم.

وحرف الراء «هو صوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة» (أنيس، ١٩٨٧م، ص ٥٨). أمّا صفاته، فيجملها حسن عباس في «التحرك والتكرار والترجيع» (١٩٩٨م، ص ٢٨). وصوت الراء صوت مفصلي بين الأصوات اللغوية، حيث يكون «أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد. فكما أنّ مفاصل الجسد تساعد أعضاءه على التحرك بمرونة في كلّ الاتجاهات، وعلى تكرار الحركة المرّة بعد المرّة، فإنّ حرف الراء يتمفصل صوته (ر. ر. را)، وبرشاقة طرف اللسان في أدائه، قد قدّم للعربي الصور الصوتية المماثلة للصور المرئية التي فيها تكرار، وتأرجح ذات اليمين وذات الشمال» (المصدر نفسه، ص ٨٣). وقد تدلّ معاني صوت الراء على الستر، مما يتناقض أصلاً مع خاصية الظهور والعيانية في التحرك» (المصدر نفسه، ص ٨٧). وقد تدلّ معانيه على الثبات والاستقرار والربط وضّم الأشياء بعضها إلى بعض والإقامة، ممّا يتناقض مع الخصائص الحركية في صوت الراء (المصدر نفسه، ص ٨٥).

تكرّر حرف الراء في القصيدة ٣٧ مرّة، مما يدلّ على الانتشار الواسع للمعاني التي يحملها حرف الراء في كلّ القصيدة. يتحدث الشاعر عمّا يحدث بعد موت ولده. وقد تكرّر صوت الراء في بيت واحد ٤ مرّات في الكلمات التالية: "دار، قريب، جار، فارق". ولو دققنا فيها لوجدناها تدل على الحركة والإقامة، أي حركة ابنه من هذه الدنيا واستقراره إلى جوار الموتى.

وهكذا نرى أنّ صوت الراء في هذا البيت قد قام بإيصال رسالة الحزن والأسى والتفجّع على مصيبة فقدان ابنه. وأنسب الكلمات التي تتمثل فيها معاني الراء كلمة "صريع". فمن يسمع هذه الكلمة، يتداعى في ذهنه مشهد شخص يخّر صريعاً في المعركة بسبب ضربة رمح أو ما شابه، وهو يجول ببصره يبحث عمّن يسعفه ولا يستطيع النهوض. وهكذا أراد أبو تمام أن يصوّر صراع ولده مع الموت في معركة الحياة؛ فقد هجم عليه الموت بكل أسلحته وقاومه الابن بكل أسلحته أيضاً؛ لكنّه خرّ في النهاية صريعاً. أما "صريع"، فهو فعيل بمعنى "مصروع"، و«صرعه الموت: أهلكه، صرّع بضربة قاضية. صرع الجاهل جهله: قتله، صرعه المنية: مات» (عمر، ٢٠٠٨م، ج ٢، ص ١٢٨٩). حرف الراء فيها يدلّ على معنى الترجيع والتكرار؛ مما يناسب معاني صوت الراء. والشاعر يرى ابنه آخر مرّة، وهو يصارع الموت، وفي نهاية الأمر يكون الموت هو الفائز النهائي.

أما حرف اللام، فهو «مجهور متوسط الشدة، إنّ صوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق. وهذه الخصائص الإيحائية لمسية صرفه» (عباس، ١٩٩٨م، ص ٧٨). ويتحدث إبراهيم أنيس عن معاني الراء قائلاً: «اللام للالتصاق والتعلق والمماثلة، تضاهي هنا تلاعب اللسان بأصوات حروف الكلمة أو بالشيء المملووظ» (١٩٨٧م، ص ٢٤٥). تكرّر صوت اللام ٤٣ مرّة في القصيدة، فيما تكرر ٦ مرّات في البيت الخامس من القصيدة الذي يتحدث فيه الشاعر عن العجز الإنساني أمام الموت. وقد مرّت على الشاعر لحظات مؤلمة، حيث شهد وفاة أعزّ أبنائه ولم يستطع أن يقوم بأيّ عمل من أجل فلذة كبده. إنّ حرف اللام هنا يدلّ على التماسك والالتصاق، والموت دائماً يتربص بالإنسان، وليس في مقدرة الشاعر أن يدفعه عن ابنه. فسنحلل بعض الكلمات التي ورد فيها حرف اللام، منها:

"القلب": بمعنى قلب الإنسان وغيره، «سمّي بهذا الاسم لأنّه أخلص شيء فيه وأرفعه. وخالص كلّ شيء وأشرفه، والقلب وسط كلّ شيء. والقلب الانقلاب، وهو التغيّر والتغيير، كقلب الثوب (انقلب رأساً على عقب)، وقلبت الإناء: كبيتته، وقلّبت الشيء: فتشّته بدقة، وقلّبت بيدي تقليباً» (زكريا، ١٩٧٩م، ج ٥، ص ١٧). جاء حرف اللام في وسط كلمة "القلب" ليدلّ على معنى الالتصاق والتعلق. وهذه المعاني هي أكثر توافقاً مع معنى الجملة؛ لأنّ القلب جزء من أجزاء جسم الإنسان، يلتصق به. الشاعر يصوّر الدهر سهماً أصاب وسط قلبه ويخشى أن يقطع عرق قلبه. فإنّ الدهر فيه عوامل نفسية وله صفات سلبية بسبب قسوته

يجرح الإنسان، خاصة قلبه، الذي هو مركز الدم ومركز الأحاسيس أيضاً. فقد ذكر الشاعر أخلص شيء فيه وأرفعه وأشرفه ووسط أحشائه، فانقلب رأساً على عقب بعد موت ولده وتغيّر وتغيّرت حياته وكل شيء حوله.

الخاتمة

في ختام هذه الدراسة، يمكننا تسجيل النتائج التالية:

- اعتمد الشاعر بالنسبة إلى الموسيقى الخارجية على مجزوء البحر البسيط المسمى بمخلع البسيط الذي يلائم الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر وجوّ الحزن الذي يعيشه؛ وهو أصلح البحور لمعالجة موضوعات عاطفية إحساسية شعورية كالرثاء؛ فكانت قصيدة نونية والنون من الأصوات المجهورة للتعبير عن انفعالات الشاعر وأحزانه.

- جاءت القافية مطلقة، مردوفة، موصولة، متواترة، نونية الروي. وحرف النون الواقع بين حرفي مدّ يمنح القصيدة امتداداً وتضاعداً موسيقياً، خاصة أنّ حرف النون يدلّ على الأنين. فكان الشاعر يختم به كلّ الكلام الذي يذكره في البيت، فيشبه بذلك ما تفعله النائحات في النياحة على الميت.

- أمّا بالنسبة للموسيقى الداخلية، فقد استخدم الشاعر الجناس، والطباق، ورد العجز على الصدر، ومراعاة النظير، والتصريع والتصريع. وتبيّن لنا هنا أنّ أبا تمام مصوّر حاذق، حيث مزج الجناس بالطباق والتصريع في البيت الثاني عشر في قوله "بعيدُ دارٍ، قريبُ جارٍ"، كما كرّر الحروف المهموسة والمجهورة، حيث تكررت بعض الأصوات تكراراً يحمل دلالات خاصة ثلاثم جوّ القصيدة العام.

- طغيان الحروف المجهورة على المهموسة في القصيدة؛ لأنّ الشاعر أراد الإجهار بآلامه في رثائه لولده. هذه الأصوات تعبّر عمّا كان يختلج في صدره ونفسه وأبان قدرته على إيضاح المعنى. أعلى نسبة تكرار للحروف كانت لحروف الراء والنون واللام في القصيدة، لدلالاتها على الحزن العميق والأسى وإيصال أحاسيس الشاعر الباطنية ومشاعره النفسية إلى المتلقي، كما أنّ تكرار الحروف الهمسية أي "التاء، الهاء، الفاء"، في القصيدة يتناسب تناسباً تاماً مع مضمون القصيدة؛ لأنّ المقام مقام الحزن والألم اللذين يحتاجان لبعض الهدوء.

- إنّ الغاية التي أرادها الشاعر من إنشاد هذه القصيدة هي القول بأنّ الموت محتوم ومقدر على البشرية، وهو أمر واقع لا مفرّ منه ولا مناص.

- الدراسة الأسلوبية تبقى مفتوحة ومتجددة بتجدد دارسها؛ إذ لكلّ دارس رؤيته وتأويله الخاص به للنصوص، ويمكن أن ينظر إليها من زاوية تختلف باختلاف الناظرين.

المصادر والمراجع

✽ القرآن الكريم.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن. (١٩٨١م). *العمدة*. بيروت: دار الجيل.
ابن منظور، جمال الدين محمد. (١٩٩٣م). *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.

- أبو تمام، حبيب بن أوس. (د.ت). *الديوان*. شرح الخطيب التبريزي. تحقيق محمد عبده عزام. القاهرة: دار المعارف.
- أنيس، إبراهيم. (١٩٨٧م). *الأصوات اللغوية*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- إيمان، سايب. (٢٠١٢م). *الرثاء عند ابن الرومي والخنساء، دراسة أسلوبية: موازنة قصيدتي ثكل السرور، ضامن المعروف وقاري الضيوف أنموذجا*. رسالة الماجستير. جامعة العربي بن مهيدي.
- التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر. (١٣٨٦هـ ش). *شرح المختصر في المعاني والبيان والبدع*. طهران: إسماعيليان.
- جهاد، حاج مرابط. (٢٠١١م). *قصيدة أبي فراس الحمداني في رثاء أمه*. رسالة البكالوريوس. المركز الجامعي آكلي محند أولحاج البويرة.
- جيرو، بيرو. (د.ت). *الأسلوب والأسلوبية*. ترجمة منذر عياشي. بيروت: مركز الإخاء القومي.
- حسن فراش، إبراهيم عبد الفتاح. (٢٠١٧م). *رثاء النفس في الشعر الجاهلي*. رسالة الماجستير. جامعة الخليل.
- خليل، إبراهيم. (٢٠٠٢م). *في النقد والنقد الألسني*. عمان: أمانة عمان الكبرى.
- ربابعة، موسى. (٢٠٠٣م). *الأسلوبية: مفاهيمها وتحليلاتها*. عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع.
- روشنفكر، كبرى؛ ودانش محمدى. (١٣٩١هـ ش). «قصيدة ابن الرومي في رثاء ولده: دراسة دلالية». *دراسات في نقد الأدب العربي*. ص ٤٦ - ٧٤.
- زكريا، أحمد بن فارس. (١٩٧٩م). *معجم مقاييس اللغة*. تحقيق عبد السلام محمد هارون. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر.
- السّد، نور الدين. (١٩٩٧م). *الأسلوبية وتحليل الخطاب*. الجزيرة: دار الهومة.
- صديق، محمد صالح. (د.ت). *البيان في علوم القرآن*. الجزيرة: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- ضيف، شوقي. (١٩٧٧م). *في النقد الأدبي*. ط ٧. القاهرة: دار المعارف.
- عباس، حسن. (١٩٩٨م). *خصائص الحروف العربية ومعانيها*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- عبد القادر، عبد الجليل. (١٩٩٨م). *هندسة المقاطع وموسيقى الشعر العربي*. عمان: دار صفاء.
- عبد المطلب، محمد. (١٩٩٤م). *البلاغة والأسلوبية*. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.
- عمر، أحمد مختار. (٢٠٠٨م). *مجمع اللغة العربية*. القاهرة: عالم الكتب.
- فضل، صلاح. (١٩٩٨م). *علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته*. القاهرة: دار الشروق.
- عابدى، مهدي؛ ورؤيا كمالى. (٢٠٢١م). «رثاء الحسين في شعر أبي دهب الجمحي: دراسة أسلوبية». *اللغة العربية وآدابها*. ص ٥٥٣ - ٥٧١.
- مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٤م). *المعجم الوسيط*. ط ٤. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.
- م الإنسانية والاجتماعية*. ج ٤٧. ع ١. ص ٧٥٥ - ٧٧١.
- الهاشمي، محمد علي. (١٤١٢هـ). *العروض الواضح وعلم القافية*. دمشق: دار القلم.
- هلال، محمد غنيمي. (١٩٨٠م). *النقد الأدبي الحديث*. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة.
- وهبة، مجدي؛ وكامل المهندس. (١٩٨٤م). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. ط ٢. بيروت: مكتبة لبنان.
- اليازجي، ناصيف. (١٩٩٩م). *دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض*. مراجعة لبيب جريدني. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.