

البنية الإيقاعية ودلالاتها في دالية الشريف الرضيّ

في رثاء الحسين (ع)

الدكتور أبو الحسن أمين مقدسي

الدكتور عبد الوحيد نویدی

أستاذ مشارك بجامعة طهران

جامعة طهران فرع اللغة العربية وآدابها^١

الملخص :

تقوم القصيدة في تشكيل بنيتها الموسيقية على عنصر أساسي هو الإيقاع. والإيقاع الصوتي أداة لغوية للشعراء تترجم أحاسيسهم المتنوعة وتساعد على تحقيق الغاية من التأثير ونقل المشاعر والأحاسيس، والشريف الرضيّ احتفى بهذا النمط التعبيري في شعره ولاسيما في داليته التي أشدها في رثاء الإمام الحسين (ع). تتناول هذه الدراسة على وفق المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي، الدلالة الإيقاعية المتمثلة بالموسيقى الخارجية والداخلية وارتباط كل منهما بالمضمون الشعري في دالية الشريف الرضيّ في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام). من أهم النتائج التي حصلت عليها هذه الدراسة هي أنّ الشريف الرضيّ قد أفاد من إمكانية التغيير في نمط الوزن المتمثل في الزحافات والعلل إفادة حسنة واهتم إهتماماً بالغاً بالقافية وبموقعها الإيقاعي. وأن في القصيدة تركيزاً قوياً للإيقاع الداخلي تتكثف فيه القوافي، وتتناغم فيه الحروف فضلاً عن تكرار الكلمات، وأنّ في رويّ القصيدة دلالة مناسبة على المعنى المراد تبيينه، وأن الأصوات والصوامت تفيد في إبراز دلالة مكونة والتي كان لها الدور الواضح في صنع الإيقاعية الموسيقية في البيت.

مرتكزات البحث: الإمام الحسين (ع)، والشريف الرضيّ، والرثاء، والدالية، والبنية الإيقاعية.

المقدمة

دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما تعنى دراسة موسيقاها بنوعها الخارجية والداخلية وكل ما من شأنه أن يحدث نغماً في الأذن وأثراً في النفس، أو يلفت إليه الفكر. من الضروري أن يحدد إطار المصطلح الذي يدور البحث في فلكه، وفي ضوء ذلك تحدد المادة التي تدخل في صلب البحث؛ ولذلك سنسعى في المقدمة إلى التعريف بمصطلح الإيقاع، وبيان أهميته في الخطاب الشعري. وفقد ركز كثير من الدارسين على تحديد الإيقاع في الإطار الصوتي إلاّ إن حصر الإيقاع في أصوات مكررة فيه شيء من التضيق؛ لأن التكرار ليس العنصر الوحيد المكوّن له، ولعلّ تعريف الدكتور محمد مندور أقرب إلى الدقة إذ يقول: «الإيقاع عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة»^١، وحدّده سيد البحراوي بأنه «نظام من الأصوات يتركب منها وهو في الحقيقة نظام كبير وواسع يشمل في إطاره مجموعة من الأنظمة الصغرى، فكل عنصر من عناصره يشكل

نظامًا فرعيًا، وتتصاعد هذه الأنظمة الفرعية لتشكّل في النهاية النظامَ الإيقاعي العام لشكل القصيدة، والذي يتجادل مع أنظمة أخرى لغوية وغير لغوية من أجل تشكيل بنية القصيدة ككل»^٣، هذا التعريف الأخير في الواقع يمثل بُعد الإيقاع البنيوي العام ولا يُحصَر في البعد الصوتي. أما بالنسبة إلى أهمية الأيقاع في الخطاب الشعري فلاشك في أن الإيقاع من أهم مزايا الفن الشعري، فقد أكدت تجارب جميع الشعوب حتى البدائية منها أن الشعر يقترن اقتزانًا وثيقًا بالإيقاع والموسيقى الشعرية، وأن الإيقاع الشعري ليس شيئًا عرضيًا أو زينة خارجية يمكن طرحها بسهولة، وإنما هو خاصية جوهرية في الشعر، وأقوى وسائل الإيحاء فيه، بل هو قوة الشعر الأساسية، وهو من بين جميع تلك العناصر الجمالية «أول ما يدخل ميدان الفعل؛ لأنه كأنما يعطينا إشارة بأن شرارة النشاط التشكيلي قد انطلقت، ثم يهيئنا حالًا لموجة معينة فعندما نسمع أولى الكلمات من قصيدة فإنه لا يكون أتيح لنا بعدُ أن نبدأ التفكير، لأنه أيُّ من الصورة أو الفكرة لم يكن قد تشكّل بعد، ولكن النبض قد ابتدأ ونحن مأخوذون بسحر الإيقاع»^٤ ومن الدلائل الواضحة على أهمية الإيقاع وسُمُو شأنه في البناء الشعري، أن الشاعر إذا تجاذبه التزامان، التزمَ لغويًا، وآخر إيقاعيًا، أخلص الانقياد للإيقاع، وما الضرورة الشعرية إلاّ صدَى لغلبة النظام الإيقاعي على النظام اللغوي في جسد النص، «وتظهر سطوة الإيقاع وهيمنة صورته المختلفة على النص من خلال شتّى ضروب التطبيع للغة التي يتجسد في شعرها»^٥.

لقد أدرك الشريف الرضي إدراكًا واعيًا خطورة الإيقاع وقدرته المباشرة على السُمُو بفن الشعر إلى أرفع الدُرى، فاهتمَّ به إهتمامًا بالغًا فيما ينظم من شعر لنفسه، وفيما يُعجب به من شعر لآخرين، ممّا يدل على ولعه الكبير بالإيقاع وحرصه المتزايد على أن يتَّسم شعره بفضائل إيقاعية أكثر من أي شيء آخر. وإن الرضي يهوى النغم بفطرته، يتسمّع إلى الطبيعة ويقتبس من أصواتها ألحانًا يزين بها شعره، وهو بفعل حسّه الموسيقي يتذوق أصوات الطبيعة تذوقًا إيقاعيًا. وقد جاءت هذه الدراسة لتكشف عن بعض الدلالات التي تختلف باختلاف نظام الإيقاع ضمن الإجابة عن الأسئلة الآتية: ١- ما هي أبرز ميزات البنية الإيقاعية في دالية الشريف الرضي عن رثاء الحسين (ع)؟ ٢- كيف تمّ توظيف الوزن والقافية والزحاف في هذه القصيدة؟ ٣- ما مدى تأثير الصوامت والصوائت والتقسيم المقطعي في إنتقال المعنى والموسيقى الداخلية؟

١- الدراسات السابقة

احتلت الدراسات الإيقاعية حيزًا واسعًا من المكتبة العربية، كما أنها حظيت بإهتمام كبير عند العلماء الغربيين، ولقد عكف بعض العلماء والباحثين على دراسة شعر الشريف الرضي، ودرسوا جوانب مختلفة منه وبدلوا في ذلك جهودًا متضافرة، من أهم هذه الدراسات

كتاب «بناء القصيدة في شعر الشريف الرضي» لعناد غزوان وهو يتناول - كما هو معلوم من عنوان الكتاب - بناء القصيدة في شعر الشاعر لكن المؤلف لم يشر إلى القصيدة موضوع الدراسة أبداً، مع إنَّ شعر الرضيّ قد حظي بدراسات عديدة، لكنها لم تقم بدراسة النظام الإيقاعي ودلالاته في داليته في رثاء الحسين (ع)، لذلك هذه المقالة لتختص بدراسة النظام الإيقاعي ودلالاته في الدالية، ولتسليط الضوء على جانب لم يعن به أحد من الباحثين من قبل.

٢- الموسيقى الخارجية

إذا حاولنا أن ندرس العناصر الموسيقية في شعر الرضيّ نجدها تنقسم على قسمين: قسم ينمو الإيقاع فيه من المظاهر الخارجية للنغم وهو ما يتمثل في الوزن والزخافات والعلل والقافية، وقسم يتمثل في المظاهر الداخلية النابعة من إختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات والتصريح والتقسيم و...

٣-١) بنية التشكيل الوزني في دالية الشريف الرضيّ

وفيما يتعلق بمفهوم الوزن وتعريفه نقع على شيء من ذلك في كلام النقاد القدماء، من ذلك قول القرطاجني: «والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب وهو ممّا يتقوّم به الشعر، ويعدُّ من جملة جوهره»^٦ وقول ابن رشيق: «أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية»^٧ وأما النقاد المعاصرون فيرونه «النغمة الموسيقية المتكررة على وفق نظام معين، التي تجعل من الكلام شعراً، أو إنسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالى مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين»^٨ ولما كان الوزن جزءاً من الإيقاع وفرعاً منه، فإنه ينهض بدور فاعل في إغناء الخاصية الإيقاعية للنص الشعري عن طريق إحداث تهيؤ في نفس المتلقي ذي الحساسية المرهفة لاستقبال تتابعات جديدة مشابهة، «فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقُّع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب»^٩، ولا يتسنى هذا التوقع إلا في إطار الهيئات الوزنية القارّة في وعي المتلقي.

جاءت دالية الشريف الرضيّ على بحر الكامل وهو بحر مهم من بحور الشعر العربي، ونظراً لكثرة المنظوم فيه صنّفه الدكتور ابراهيم أنيس إلى جوار البسيط في بحور المرتبة الثانية من الشيع^{١٠}، وهو بحر موحد التفعيلة استعمل في الشعر العربي تاماً ومجزؤاً. إن طائفة من قصائد الشريف الرضيّ الطوال قد نُظمت في أجواء هذا البحر الإيقاعية، وذلك ما يدل على مكانة إيقاعه في نفس الشاعر من جهة، وتمكن الشاعر من إيقاعه وقدرته على تطويعه من جهة أخرى. ومن هذه القصائد داليته التي رثا بها الإمام الحسين (ع) ومطلعها:

هَدَى الْمَنَازِلُ بِالْغَمِيمِ فَنَادَهَا وَاسْكُبْ سَخِيَّ الْعَيْنِ بَعْدَ جَمَادِهَا^{١١}

يجب علينا أن نتساءل هنا؛ هل استطاع هذا البحر أن ينقل إلينا رسالة الشاعر وأحاسسه، وما مدى إنسجامه مع الغرض؟

اختلف النقاد في قضية علاقة الوزن بالقصيدة، فذهب بعضهم إلى أنه من غير الصواب أن نربط كل بحر بموضوع لا ينبغي أن يتجاوزه إلى غيره، ذلك أنهم رأوا البحر الواحد قد كتبت فيه عدة موضوعات مختلفة ومتناقضة من دون أن يؤدي ذلك إلى القعود بالقصيدة وفشلها كمشروع فني، فقصيدة المديح كتبت بأوزان مختلفة وليس هناك من فرق يسببه الوزن، والوزن لا يعدو أن يكون ثوبا تلبسه المعاني وإناء تصب فيه الأغراض.

فالكامل يعطي للشاعر فرصة التعبير عن عواطفه وآلامه وهذا يتناسب مع البحر لما فيه من المقاطع الكثيرة التي تجعل الشاعر يصدر حزنه وغضبه ليفرغ ما ينتابه من حزن وألم نفسي. يقول في هذا الصدد الدكتور إبراهيم أنيس: «على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه أشجانه ما يتنفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالإنفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية»^{١٢}، وهذا يعني قابلية بحر الكامل بتفصيلته المتكررة لأحاسيس الشاعر المتفاوتة والمنفصلة وهذا يبين أن استعمال بحرٍ دون آخر لدى أي شاعر لا يقتصر على تجربة دون أخرى. والشاعر لحظة تشكيل القصيدة لا يملك نوع البحر الذي ينظم عليه بل يحاول إخراج هذه الشحنة الشعرية حتى يهدأ من ثورته فيخرج نظمه في شكل ما من أشكال الشعر يعرفه بعد هدوئه ثم يحدد اسم البحر الذي نظم عليه.

٣-٢) الزحافات والعلل

الزحاف هو تغيير يعترى ثواني الأسباب (أي الحرف الثاني من السبب) وأما العلة فهو تغيير يعترى الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها وهذا التغيير لازم على الأغلب، وإذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب إلتزامه في سائر أبيات القصيدة^{١٣}. وعلى هذا أن كلا من الزحاف والعلة إنحراف أو عدول عن القاعدة له شأنه غير أن العدول لا ينبغي له أن يكون كثيرا يخرج القصيدة عن الإيقاع الذي هو شرط من شروط بنائها، لقد علمنا بالملاحظة والإستقراء أنه ما من شاعر إلا وإستعمل في شعره هذه الانحرافات العروضية التي حليلة للقصيدة لها فائدة وليست عيبا فيها ولا عجزا من الشاعر بل هو «تتويج في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها»^{١٤}، والنفس جانحة إلى هذه الانحرافات العروضية اللطيفة راغبة عن كل ما فيه رتابة مفرطة تقعد بالقصيدة وتقف من دون التأثير في المتلقي، وهو غاية أي عمل فني. بعبارة أخرى هذه الزحافات والعلل هي تولد أنساقا إيقاعية جديدة

متساوقة مع الأنساق الأصلية غير ناشزة عنها:

وَاسْكُبْ سَخِي/يَ الْعَيْنِ بَع
 مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 أَوْ مُهْجَةٌ / عِنْدَ الطُّلُو / لِ
 مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 إِشْرَافَةٌ / لِلرَّكِبِ قَوْ / قَ نَجَادِهَا
 مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 سُحْمُ الخُدُو / دِ لَهْنٌ إِر / ثُ
 مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 مَضْمُومَةٌ الـ / أَيْدِي إِلَى /
 مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 كَانَتْ قَوْأ / بِيْمُهْنٌ مِنْ / أَوْتَادِهَا
 مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 وَلَوَاعِجُ الـ / أَشْجَانٍ مِنْ /
 مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 شَيْئًا سَوَى / عِبْرَاتِهَا / وَ سَهَادِهَا
 مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 لِبُكَاءِ فَا / طِمَّةٍ عَلَى / أَوْلَادِهَا
 مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 دَفَعَ الفَرَا / تِ يَذَاذُ عَن / أَوْرَادِهَا
 مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 أُمُويَّةٌ / بِالشَّامِ مِنْ / أَعْيَادِهَا
 مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 وَشَرَّتْ مَعَا / طِبَّ غَيْهَا /

هَدِي الْمَنَا / زَلُّ بِالْغَمِي / م
 مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 إِنْ كَانَ دَى / نٌ لِلْمَعَا / لِمِ
 مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 يَا هَلْ تَبَلُّ / لٌ مِنْ الْعَلِي / لِ
 مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 نُويِّ كَمَنْ / عَطْفِ الْحَنِي /
 مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 وَلَقَدْ حَبَسَ / ثُ عَلَى الدِّيَا / رِ
 مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 وَفَقُوا بِهَا / حَتَّى كَانُوا / نَ مَطِيئِهِمْ
 مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 ثُمَّ انْتَبَتْ / وَ الدَّمْعُ مَا / ءُ
 مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 هَلْ تَطْلُبُو / نَ مِنْ النَّوَا / ظِرِ
 مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 شَغَلَ الدَّمُو / عَ عَنِ الدِّيَا / رِ
 مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 لَمْ يَخْلَفُو / هَا فِي الشَّهِي / دِ وَ
 مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 كَانَتْ مَا / تِمُّ بِالْعِرَا / قِ تَعْدُهَا
 مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 بَاعَتْ بَصَا / يَرِ دِينِهَا / بِضَلَالِهَا

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
 جَعَلْتُ رَسُو / لَ اللَّهُ مِنْ / فَلَيْسَ مَا / نَحَرْتُ لِيُو / م
 مُتَقَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ^{١٥}

الأبيات على بحر الكامل، ووزنه على الأصل (مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ) مرتين لكل بيت، بمعنى أن نسبة الحركات إلى مجموع المتحركات والسواكن في بيت واحد هي (٣٠: ٤٢)، ونسبة الحركات إلى مجموع المتحركات والسواكن في الأبيات المذكورة على الأصل (٣٩٠ : ٥٤٦) غير أن الشاعر قد قلّل نسبة الحركات باللجوء إلى زحاف الإضمار كثيرًا، فأضحت نسبة الحركات إلى مجموع المتحركات والسواكن في الأبيات (٣٥٧ : ٥٤٦). إذ التزم الشاعر في كل بيت من الأبيات زحاف الإضمار، وبذلك ظهرت وحدة إيقاعية جديدة هي (مُسْتَفْعِلُنْ) إلى جانب الوحدة الإيقاعية الأساسية (مُتَقَاعِلُنْ)، وتحقق التنوع الذي يضمن للوزن تناسبه، ويُعده عن الرتابة. لقد لَوّن زحاف الإضمار الأبيات بل القصيدة كلها بحيث وردت ١٨٤ تفعيلةً على وزن «مُتَقَاعِلُنْ» و ١٦٤ تفعيلةً على وزن «مُسْتَفْعِلُنْ» من أصل ٣٤٨ تفعيلة، الأمر الذي نشاهده في الجدول الآتي:

درصد	تعداد	نوع التفعيلة	
٥٢.٨٧%	١٨٤	السالم (-U-UU)	مُتَقَاعِلُنْ
٤٧.١٣%	١٦٤	الإضمار (-U--)	مُتَقَاعِلُنْ (مُسْتَفْعِلُنْ)
١٠٠%	٣٤٨	-----	مجموع

الجدول (١)

كما نلاحظ في الجدول (١) يبلغ عدد تفعيلات القصيدة ٣٤٨ تفعيلة توزعت في إيقاعين متنوعين ومتفاوتين من حيث العدد:

(١) إيقاع التفعيلات السالمة (مُتَقَاعِلُنْ): بلغ عددها ١٨٤ تفعيلة بنسبة ٥٢.٨٧%، «طغيان الوحدات الإيقاعية السالمة في النص ينسجم مع طبيعة الصفات المنسوبة إلى المرثي والمتمثلة في كونها سالمة يكرسها النظام المجتمعي الذي يُنسب إليه المرثي، فالحضور المكثف للصفات السالمة يماثله حضور للتفعيلات السالمة»^{١٦}.

(٢) إيقاع التفعيلات المضمرة (مُسْتَفْعِلُنْ)، بلغ عددها ١٦٤ تفعيلة أي بنسبة ٤٧.١٣% كما نلاحظ أن الشاعر أدخل على البحر، زحاف الإضمار وهوتسكين الثاني المتحرك مُتَقَاعِلُنْ فأصبحت مُتَقَاعِلُنْ ونقلت إلى مستفعلن المكوّنة من سببين خفيفين ووتد مجموع (-U--). فتسكين الشاعر للمتحرك الثاني من مُتَقَاعِلُنْ أشاع نوعا من البطء في الأبيات وهذا ما يناسب دعوة الشاعر للوقوف وقفة حزن وألم لمن صرّعوا في واقعة الطف ووقفة ترحم وتأمل

أكثر في عظمة المصائب التي ألمّت بالإمام الحسين(ع) وأصحابه الكرام وكما يناسب كثرة الحزن النفسي للشاعر، نستطيع القول بأن في عدول الشاعر من مقاطع «-U-UU-» إلى مقاطع «-U--»، فائدة وغاية ترجع إلى حالته الشعورية التي يعيشها وهو الحزن العميق وحيرته الشديدة، ونحن نعتقد بأن هذه الحالات الشعورية لا يناسبها إلا المقطع الطويل المغلق (ص ح ص) الذي ورد ٤٢٣ مقطعا بنسبة ٢٦.٨٩% وخاصة المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) الذي ورد في القصيدة ٤٣٥ مقطعا بنسبة ٢٨%؛ هذا المقطع الأخير يمنح الشاعر متفاسا كبيرا وحرية أكبر للتعبير عما يجيش في صدره من حالات الحزن والألم والغضب الذي لانهاية له، كما أن هذا النوع من المقاطع يتوافق مع الآهات الحبيسة التي تخرج في هواء زفير طويل يفتضيه الوقوف بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه ويواصل الأداء الشعري. فقد وظف الشريف الرضيّ بحر الكامل بتفعيلته المتكررة (مفاعِلن) لخدمة تجربته الإنسانية الشعرية، وبدأ قصيدته بالتقفية ليظهر لنا تدفق القول وانثياله عنده بفعل الإلهام الشعري الذي حضره ونجد الإضمار (مُتفاعلن/ مستعلن) لا ينجو منه بيت من الأبيات، لا أقول أن الشريف الرضيّ يقصد إلى هذا كله، بل إنه شاعر فذّ تأخذ إنفعالاته مسارات زحاف الإضمار مسترفة ذلك لاطهار المعنى، واستعمال الشاعر لزحاف الإضمار في الأبيات يهدف إلى كسر الرتابة ومقاومة الفتور الناشئ عن الإلتزام الصارم بالنظام، فيكون بذلك عاملاً يساعد على الانتباه واليقظة، ويخلق نوعاً من المفاجأة في سياق التوقع الملازم للنظام.

٣-٣) القافية ودورها الدلالي في دالية الشريف الرضيّ

تحلّ القافية، بوصفها بُعداً إيقاعياً ثابتاً، مكانة سامية في البنية الإيقاعية للفن الشعري، وقد أفاض النقاد والدارسون، قديماً وحديثاً، في الإعلاء من شأنها، والثناء على قيمتها الإيقاعية بوجه خاص، إلى جانب قيمها الأخرى من دلالية ونفسية وبنائية. وأول مظاهر الاهتمام بالقافية، في سياق حديث النقاد عنها، أنها جعلت شريكة للوزن في الاختصاص بالشعر^{١٧} وبناءً على ذلك يمكن أن يقال إن القافية ليست حلية أو زينة بوسع الشعر الاستغناء عنها. أما الوظيفة البنائية للقافية فتتجلى في أنها تشكل ثابتاً إيقاعياً يشد مفاصل القصيدة بنهايات موسيقية مريحة، فلا يجوز بحال من الأحوال فصل إيقاع القافية عن الوحدة الإيقاعية للقصيدة^{١٨}، وأما التعريف الأدق، والأكثر حظاً من الذبوع فهو تعريف الخليل: «القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»^{١٩}، وهو التعريف الذي ارتضاه أهل العروض وسائر النقاد^{٢٠}.

وللقافية حروف تعدّ من لوازمها، وهي الروي والوصل والردف والتأسيس والدخيل والخروج، وهذه الحروف متى ما وقع شيء منها في القافية في القصائد ذوات القوافي

الموحدة وجب التزامه في عامة القصيدة^{٢١}، وبمقدار توفّر هذه الحروف في القافية يكون الإيقاع أغنى وأوفر، ففي قول الشريف الرضيّ:

هَذِي الْمَنَازِلُ بِالْغَمِيمِ فَنَادِيهَا وَ اسْكُبْ سَخِيَّ الْعَيْنِ بَعْدَ جَمَادِيهَا

إِنْ كَانَ دَيْنٌ لِلْمَعَالِمِ فَاقْضِهِ أَوْ مُهْجَةً عِنْدَ الطُّولِ فَفَادِيهَا^{٢٢}

تكون القافية في حروف «نادها» من كلمة «جمادها»، فالألف فيها ردف، والدال روي، والهاء وصل، والالف خروج، وجميع هذه الحروف الأربعة حاضرة في قوافي القصيدة كلها. وهذه القافية توافق حالة الشاعر من حيث أنه يريد إطلاق أناته الحزينة متواترة مرة بعد مرة. استعمال حرف الألف ردفًا وخروجًا وحرف الهاء وصلًا أدى إلى إمتداد الصوت ونحن نعتقد بأنّ في وجودها فائدة كامنة في مدّ الصوت ومنه مدّ الأنين والتأوّه وهذا كله يوافق حالة الشاعر الكئيبية كما نلاحظ أن القافية في هذه القصيدة مطلقة متحركة تعكس بحركتها حركة العربي الدائبة، يعيش الرضيّ في الدالية هذه وسط مشاعر مضطربة وأحاسيس متأججة بالألم والحزن ويحتاج لرفع صوته للإعلان عن مصابه وحزنه من ناحية ولتفريغ شحنة الألم من ناحية أخرى، فلذلك يلجأ الشاعر للقافية المتحركة لتعكس حرة الأنفاس المضطربة والمشاعر المتأججة لديه.

فالشاعر حرٌّ في التزامه لما يشاء من هذه الحروف، شريطة أن يلتزم ما التزمه منذ أول بيت حتى نهاية القصيدة. إلا أن حرفاً واحداً من هذه الحروف يجب على الشاعر التزامه في كل حال، وهو الروي الذي يعد أثبت حروف القافية وعليه تُبنى المنظومات، وعليه فإن الروي أقلُّ ما يمكن أن يراعى تكرره... «وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عُدت القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية»^{٢٣}، وأقلها ثراء إيقاعياً وبالنظر إلى الحرف الذي يتخذه الشريف الرضيّ رويًا لقافيته يتبين أن الدال من الحروف الكثيرة الإستعمال في العربية رويًا. فهذا الصوت ذو خصوصية إيقاعية، واعتماد الشاعر عليه في الروي دليل امتيازه بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد، يُضاف إلى ذلك أن «هذا الحرف يتصف بالجهر والشدة، ويتميز بقوة وضوحه السمعي»^{٢٤} الأمر الذي يتناسب والمعنى الذي يراد أن يبينه الشاعر من إعلان المصيبة وإبراز حزنه وألمه على أهل البيت كما أن صفة الشدة الموجودة في الدال يمكنها أن توازي ما يعانيه الرضيّ من شدة المصيبة وألمه، ولعل هذا ما دفع الشاعر إلى نظم مرثية دالية مطلقة تكرر فيها صوت الدال الانفجاري المجهور ٥٨ مرة في الروي و١٤٢ مرة في كل القصيدة.

٣- الموسيقى الداخلية

الظاهرة اللافتة في شعر الرضيّ هي وفرة العنصر الموسيقي الذي يعطيه الشاعر أهمية كبيرة، حتى إنه ليكاد يعطي لكل مظهر من مظاهر الحياة موسيقاه الخاصة وألفاظه الخاصة، لقد درسنا العناصر الموسيقية الخارجية آنفاً ولأن ندرس قسماً يتجاوز الإيقاع فيه هذه المظاهر إلى أن يكون سرّاً يصل ما بين عالم الداخل وبين الكلمة، ويعتمد فيه الشاعر على الطاقة الإيحائية التي تفجرها الكلمة استجابة للإيقاع النفسي الذي صدرت عنه القصيدة والشاعر يربط بين أجزاء قصيدته ربطاً دقيقاً بحيث تتسجم المفردات مكونة إيقاعاً وجرساً موسيقياً أخذاً للكلمات والحروف.

٤-١) الصوائت ودلالاتها

يستطيع الدارس لدالية الشريف الرضيّ أن يلمس هيمنة الحزن والألم والغضب عليها، وإذا كانت نزعة الحزن والألم قد أُلقت بظلالها على دالية الشاعر؛ فلا عجب أن تلعب الصوائت دوراً بارزاً في إضفاء دلالة الحزن والأسى على شعره، ونستطيع القول: إن الصوائت قد برزت بروزاً واضحاً في داليته، وإن الشاعر قد اعتمد عليها اعتماداً كثيراً وبرزت واضحة في قوافي أبياته الشعرية وذلك لأن امتداد الصوائت عامل أساسي في اتساع دلالاتها المتنوعة، الأمر الذي هياً للشاعر فرصة استطاع من خلالها أن يعبر عن مشاعره الممتدة وأحاسيسه العميقة. فيما يأتي النسبة المئوية للصوائت في دالية الشاعر:

الصوائت	المجموع	النسبة
الف المد	٣٣٢	١٣.٩١%
ياء المد	٦٦	٢.٧٦%
واو المد	٣٩	١.٦٣%
المجموع	٤٣٧	١٨.٣٠%

الجدول (٢)

وردت أحرف المد في القصيدة ٤٣٧ مرة من أصل ٢٣٨٧ أي بنسبة ١٨.٣٠% وهي نسبة تستحق العناية والإهتمام، وهذه الأحرف تتيح للشاعر مد صوته بالأثنين والآهات وتنفس عن صدره المفعم حزناً من خلال مدّ النفس، فيخرج زفراته الحرّى، وللوقوف على دلالات الصوائت نأتي بالأبيات الآتية:

ولقد حبستُ على الديا رِعباً
مضمومةً الأيدي إلى أكبادها
حسرى تجاوبُ بالبكاءِ عيونها
و تعطُّ بالزفّراتِ في أبرادها
وقفوا بها حتى كأنّ مطيهم
كانت قوائمهنّ من أوتادها

ثُمَّ انْتَبَتْ وَ الدَّمْعُ ماءً مَزَادِهَا وَ لَوَاعِجُ الأشْجَانِ مِنْ أَرْوَادِهَا
 هَلْ تَطْلُبُونَ مِنَ النَّوَظِرِ بَعْدَكُمْ شَيْئًا سِوَى عِبْرَاتِهَا وَ سُهَادِهَا
 شَغَلَ الدُّمُوعَ عَنِ الدِّيَارِ بُكَاءُنا لِبُكَاءِ فَاطِمَةَ عَلَى أَوْلَادِهَا
 لَمْ يَخْلُفُوهَا فِي الشَّهِيدِ وَ قَدْ رَأَى دُفَعَ الْفُرَاتِ يَدَادُ عَنِ أَرْوَادِهَا
 كَانَتْ مَاتِمٌ بِالْعِرَاقِ تَعْدُهَا أُمُويَّةً بِالشَّامِ مِنْ أَعْيَادِهَا
 بَاعَتْ بَصَائِرَ دِينِهَا بِضَلَالِهَا وَ شَرَّتْ مِعَاظِبَ غَيْهَا بِرِشَادِهَا
 جَعَلَتْ رَسُولَ اللَّهِ مِنْ خُصَمَائِهَا فَلَبِئْسَ مَا نَخَرَتْ لِيَوْمِ مَعَادِهَا^{٢٥}

إن طول الألم وعمق حزن الشاعر على الإمام وأهل بيته لم يكن ليعبر عنها صوت آخر سوى الصوائت، تلك الأصوات التي ينسجم كمها الصوتي وامتدادها مع الكم الهائل من الحزن والألم اللذين يسيطران على عاطفة الشاعر، لذلك لم يكن غريباً أن يكرر الشاعر الصوائت في كل هذه القصيدة ٤٣٧ مرة (١٨.٣٠%). ولما كانت الصوائت تمتاز بالوضوح التام عند النطق بها، وتسمع بكامل صفاتها؛ فقد استطاع الشاعر أن يوظف هذه الخاصية ليعبر بها عن حزنه العميق وألمه الشديد، حيث لا يوجد في الأصوات العربية ما هو أوضح سماعاً من الصوائت، وهذا ما يعلل به الباحث سبب تكرار الشاعر للصوائت بل إن الشاعر قد عمد إلى اختيار قافيته في هذه القصيدة مردوفة بالصوائت، لكي يظل صوته واضحاً مؤدياً للغرض الذي ينشده. ويمكن القول أن تكرار الصوائت في هذا النص ينسجم طول النفس فيها مع طول فترة الحزن والألم الذي مر به الشاعر ويعبر عن مكوناته ومشاعره الدفينة، ويجد الشاعر فيها ملاذاً صادقاً لاستخراج آهاته الحزينة النابعة من قلب مليء بالمآسي والأحزان.

٤-٢) الصوائت ودلالاتها

تُعَدُّ الأصوات من أهم العوامل التي تعمل على إبراز قدرة الشاعر في التعبير عن تجربته، ذلك أن للأصوات وظائف دلالية قادرة على حمل المعنى وإبرازه في السياق، وتكمن هذه القدرة في إبراز صوت أو أصوات معينة، إذ أن تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لوتاً من الموسيقى تستريح إليه الأذان وتقبل عليه وقد لمس المحدثون أهمية الصوت في الدلالة ورأوا «أن الكلمات أنغام وشعور وارتباطات وظروف ومواقف وحياة، وتأثيرها إنما يقوم على ما فيها من صوت ومعنى، فهي مبنية بناء مزدوجاً، إنها أصوات تعتبر رموزاً للمعاني وهي أيضاً رموزاً للمعاني تعتبر أصواتاً»^{٢٦}

برهن بالأستقراء على نسبة الشيوخ الأصوات المهموسة في الكلام بالغة خُمساً (٥/١) أو عشرين في المائة منه في حين أن أربعة أخماس (٥/٤) الكلام يتكون من أصوات مجهورة.^{٢٧} في القصيدة المدروسة نلحظ الظاهرة نفسها؛ فالألفاظ المجهورة تتفوق على نظائرها المهموسة. في الواقع تناسب الأصوات المجهورة لشعر الرثاء؛ لأن في حروف الجهر وضوح الصوت وقوته وهذا ما يحتاجه شعر الرثاء الذي يتطلب الإعلان عن المصاب وتقريغ شحنة الحزن والألم وهذا لا يحققه المهموس بصوته الخفيّ الضعيف بالإضافة إلى ما «يصاحب النطق بالمهموس من مجاهدة للنفس»^{٢٨} وابتعد عنها الرضيّ في رثائه هذا حتى لا يجتمع عليه إجهاد النفس بالنطق به وإجهاد النفس بالهم والحزن، لذلك انخفضت نسبة المهموس في دالية الشاعر بالنسبة إلى المجهور. ولكي تكون دراستنا دقيقة قمنا بأحصاء أصوات الجهر والهمس والشدة والرخوة التي وردت في نص القصيدة في الجدول الآتي:

نوع الحروف	العدد	النسبة
الحروف المجهورة	١٢٤٨	%٥٢.٢٩
الحروف المهموسة	٥٨٤	%٢٤.٤٦
الحروف الشديدة	٦٥٥	%٢٧.٤٤
حروف الرخوة	٤١٩	%١٧.٥٥

الجدول (٣)

ولقد تبين لنا بعد الإحصاء أن الحروف المجهورة كانت أكثر ترددا في القصيدة؛ إذ وردت ١٢٤٨ مرة من أصل ٢٣٨٧ صوتا أيّ بنسبة %٥٢.٢٩ بينما وردت الحروف المهموسة ٥٨٤ مرة فقط بنسبة %٢٤.٤٦ وهذا ما يوحي بأن الشاعر يريد الجهر بمصيبته المفجعة، وكان للحروف الشديدة التي وردت ٦٥٥ مرة حق الريادة، إذ كثيرا ما يلتقي الجهر مع الشدة، فكل من يريد الجهر بشيء ما ينبغي أن يشتد صوته كما أن كل ذي شدة تلم به لابدّ أن يجهر بها إرادة التخفيف والاسترفاد.

إنّ الأصوات المجهورة في القصيدة المدروسة تساعد بوضوحها وقوتها على رفع صوت الرضيّ لإعلان المصاب ولتقريغ شحنة الألم والحزن ثم إن حالة الشاعر القلقة المتوترة في رثاءه هذا لا يتناسب مع الهمس الهادئ، وكثرة حروف الشدة بالنسبة إلى حروف الرخوة توازي ما يعانيه الشاعر من شدة المصاب وكرهه وآلمه. وهكذا نلحظ أن الحروف التي كثر ورودها في شعر الرثاء توافرت فيها صفات القوة من الجهر والشدة والانفجار فناسب ذلك التعبير صدى أحاسيس شاعر الرثاء وكانت هذه الأصوات مرآة لعواطفه وآلامه وأحزانه. هذه الشدة توافق ما يعانيه الرضيّ من قلق وتوتر وإنفعال إزاء المشاعر المضطربة والأحاسيس

المتباينة ثم إنه يفكر فيما يؤول إليه الفناء والإنتهاء فيدفعه هذا الإحساس إلى تلمس مواطن قوته في صوته وفعله فمال إلى الأصوات الشديدة الإنفجارية.

٤ - ٣) الترصيع أو حسن التقسيم ووظيفته الدلالية في دالية الشريف الرضي

ومن الموسيقى الداخلية ما يعرف بالترصيع أو حسن التقسيم وهو «لون تعبيرى يتصل بالسجع، ويعتمد على طبيعة التوازن التي تتم من خلال الأوزان الصرفية أي أن حقيقته تؤول إلى عملية التوفيق بين الوزن العروضي والوزن الصرفي .. والعملية التوفيقية بين البنية العروضية والصرفية تؤدي إلى تناغم مدهش يدعم الإيقاع ويجعله متوازنا حيث توجد بنية الترصيع^{٢٩} وبعض الباحثين العرب ومنهم السريحي سمى هذه الظاهرة بتقسيم المقطع الصوتي قائلا «هو إمكانية تقسيم البيت من الشعر إلى مجموعات، كل مجموعة تتكون من كلمات، ويساعد على تكوين هذه المجموعات كل من التركيب النحوي والدلالي أو المعنى ويمكن أن يُطلق تجوزاً على هذه المجموعة **مقطع صوتي**»^{٣٠} أي مجموعة كلمات تألفت - في ضوء النظام النحوي وفي ضوء المعنى العام والمعاني الجزئية - فكوّنت كتلة صوتية. أن هذا النمط من التركيب اللغوي والصوتي يحقق إيقاعاً وإنسجاماً فوق الإيقاع والإنسجام اللذين يشتمل عليها الوزن العروضي. فكما أن التفعيلات تتكرر في البيت على مسافات معينة كذلك تتكرر المقاطع الصوتية على مسافات معينة، فيتم حينئذ التعبير عن الشحنة النفسية تعبيراً أدق وأوسع، ويكون تكرار المقاطع الصوتية كسراً لرتابة وحدة الوزن والقافية من جهة وزيادة في تحقيق موسيقى الشعر بصورة أكثر تأثيراً وأقوى تعبيراً من جهة أخرى. كما يتوافق هذا التقسيم المقطعي مع ضغط الإنفعال النفسي الناتج عن الحزن ويبرز حركة الشعور النفسي ولعلّ الشريف الرضي قد وجد في دليته، في هذا التقسيم، نوعاً من الراحة النفسية فقال:

الْقَفْرُ مِنْ أَرْوَاقِهَا وَ الطَيْرُ مِنْ طَرَاقِهَا وَ الْوَحْشُ مِنْ عَوَادِهَا^{٣١}

يمكننا أن نكتب هذا البيت على شكل المقاطع الثلاثة الآتية:

الْقَفْرُ مِنْ أَرْوَاقِهَا

وَالطَيْرُ مِنْ طَرَاقِهَا

وَالْوَحْشُ مِنْ عَوَادِهَا

إذا نظرنا إلى هذه المقاطع الصوتية الثلاثة نظرة تحليلية على المستويات النحوية والصرفية والصوتية وجدنا التناسب والتجانس والتشابه الذي يوفر لنا إيقاعاً موسيقياً خفيفاً على النفس ومحبباً إليها، وذلك كله فوق التجانس العروضي.

- ١- فعلى المستوى النحوي: كل مقطع صوتي منها يتكون من جملة إسمية مركبة من المبتدأ والخبر، والمبتدأ في كل مقطع، مذكور ومعرّف بـ «أل»: (القفّر - الطير - الوحش)، والخبر في كل مقطع، شبه جملة: (مِنْ أَرْوَاقِهَا - مِنْ طُرَاقِهَا - مِنْ عُوَادِهَا). من الناحية الإعرابية جاء المبتدأ في كل جملة، مرفوعا بالضمّة الظاهرية وجاء الخبر شبه جملة مركبا من « حرف الجرّ واسم المجرور »
- ٢- وعلى المستوى الصرفي: المبتدأ في هذه الجمل جاء على صيغة «فَعْل» وجاءت أسماء المجرور في كل خبر جمعا مكسّرا مع أن الخبر في الجملة الأولى على صيغة «أفعال» وفي الجملتين الثانية والثالثة على صيغة «فُعَال» وقد ساعد الضغط على الحرف المشدد في «فُعَال» على تخفيف حدة التوتر والإنفعال
- ٣- وعلى المستوى الصوتي: يتحقق التجانس بينها، ويتضح ذلك إذا ما حللنا هذه المجموعات تحليلا مقطعيًا هكذا:

الْقَفْرُ مِنْ أَرْوَاقِهَا
 وَالطَّيْرُ مِنْ طُرَاقِهَا
 وَالْوَحْشُ مِنْ عُوَادِهَا

المقطع الأول	هَا	قِ	رَا	أَوْ	مِنْ	رُ	قَفْ	أَلْ
	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص
المقطع الثاني	هَا	قِ	رَا	طُرْ	مِنْ	رُ	طَى	وَطْ
	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص
المقطع الثالث	هَا	دِ	وَا	عُو	مِنْ	شُ	وَحْ	وَلْ
	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص
----	٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١

الجدول (٤)

(ص ح: مقطع قصير مفتوح) (ص ح ح: مقطع طويل مفتوح) (ص ح ص: مقطع طويل مغلق)^{٣٢}

من هذا التحليل يتبين لنا :

- ١- التساوي في عدد المقاطع، في كل منها ثمانية مقاطع .
- ٢- التساوي في النسيج المقطعي، فالأول والثاني فيها جميعا « ص ح ص »، والثالث والسابع جميعا « ص ح »، والرابع والخامس «ص ح ص» ما عدا المقطع الثالث من الخامس «ص ح ح»، والسادس والثامن جميعا «ص ح ح».

٣- التساوي في نوعية المقاطع باعتبار الكمية: فالأول فيها «مقطع طويل»، والثاني «مقطع طويل»، والثالث «مقطع قصير»، والرابع «مقطع طويل»، والخامس «مقطع طويل»، والسادس «مقطع طويل»، والسابع «مقطع قصير»، والثامن «مقطع طويل».

٤- التساوي بينها في نوعية المقاطع باعتبار العنصر الأخير: فالأول والثاني والرابع والخامس جميعها «مغلق» لأنه ينتهي بصامت، ما عدا عدد الخامس في المقطع الثالث لأنه مفتوح. والثالث والسادس والسابع والثامن جميعها مفتوح لأنه ينتهي بحركة قصيرة أو طويلة.

بهذا التحليل النحوي والصرفي والصوتي يتجلى لنا التجانس الذي تحقق في لغة هذه الأبيات من شعر الرثاء بمستوياتها المختلفة، وهذا ما دعم التجانس الذي حققته التفعيلات في بحر الكامل وذلك بتكرير الوحدة «مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ // مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ» ثلاث مرات وهذا ما يسمى بالإيقاع. كما ساعد تقسيم البيت على ثلاث وحدات متسقة أو ثلاث مجموعات صوتية على الترجيح الصوتي الموافق لحركة النفس الحزينة. وجدير بالذكر أن دخول زحاف الإضمار على تفعلية مُتَفَاعِلُنْ في بحر الكامل، قد ساعد أيضا في هذا الإنسجام اللطيف في البيت.

من المفاصل الإيقاعية الداخلية التي استعملها الرضيّ هو التقطيع، «أي تجزئة الوزن الشعري إلى وحدات مكثفة المعنى، متساوية أو مختلفة الأطوال، متوازية الصوت»^{٣٣} ومن شأن هذا التوازن أن «يضيف على الكلام ويحسنه»^{٣٤} خاصة إذا كانت هذه الوحدات على زنة واحدة وحرف واحد إذ يتحقق بها صورة التوازن بشكل كامل. إذا نظرنا إلى دالية الشريف الرضيّ مرة أخرى، وجدنا استعمالا آخر لهذا الأسلوب بصورة تدعو للإلتفات، إذ نلاحظ في البيت التالي من داليته، تقسيما آخر يعتمد على التقسيم الثلاثي حيث يتكوّن عجز البيت من ثلاثة مقاطع قصيرة تحمل تأكيد المعنى المراد تبينه وهذا ما لجأ إليه الشريف الرضيّ حين قال:

أَغْنَى طُلُوعِ الشَّمْسِ عَنْ أَوْصَافِهَا بَجَالِهَا وَضِيَائِهَا وَبَعَادِهَا^{٣٥}

هذا البيت كانت مقاطعه الصوتية موزعة على عدد التفعيلات من غير زيادة أو نقصان في الشطر الواحد. وعلى أية حال، يمكننا أن نقسم الشطر الثاني من البيت، على ثلاثة أقسام متساوية؛ الأمر الذي زاد من موسيقى البيت:

بَجَالِهَا وَضِيَائِهَا وَبَعَادِهَا
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

كما نشاهد أن كلمات الضرب الثاني قد وزعها الشريف الرضيّ على تفعيلات الشطر الثالث بحيث أن كل كلمة قابلت تفعيلة منها (مُتَفَاعِلُنْ):

المقطع الأول	ها	ل	لا	ج	ب
	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
المقطع الثاني	ها	ئ	يا	ض	و
	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
المقطع الثالث	ها	د	عا	ب	و
	ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح	ص ح
	٥	٤	٣	٢	١

الجدول (٥)

يتبين لنا من الجدول ٥:

- ١) التساوي في عدد المقاطع، في كل منها خمسة مقاطع.
 - ٢) التساوي في النسيج المقطعي، فالأول والثاني والرابع فيها جميعا «ص ح»، والثالث والخامس جميعا «ص ح ح».
 - ٣) التساوي في نوعية المقاطع باعتبار الكمية: فالأول والثاني والرابع فيها «مقطع قصير»، الثالث والخامس «مقطع طويل».
 - ٤) التساوي بينها في نوعية المقاطع باعتبار العنصر الأخير: عدد المقاطع جميعا في المقاطع الخمسة مفتوح لأنه ينتهي بحركة قصيرة أو طويلة.
- ما يساعد في موسيقى البيت المذكور، هو التشابه والتجانس التام بين مقاطع العديدين الثالث والخامس والذي تتناسب المعنى الذي يراد الشاعر أن يبينه. إن الإمتداد الصوتي الموجود في مقاطع «لا - يا - عا» يتناسب تماما مع المضمون المراد، أي علو أهل البيت وعظمتهم وكرامتهم. لعل هذه التقسيمات كلها تتناسب مع تجمعات الندب والنياحة الطوقسية^{٣٦} كما تتيح مدى أوسع لمختلف درجات الشعور التي يتقلب فيها الحزن بالإنسانية شتى تقلباته، فتفرغ من خلال هذه التقسيمات شحنات الحزن والألم ولعل الربط بينها وبين تجمعات الندب يفسر لنا ظهورها في شعر الشريف الرضي.

٤- النتائج

من أهم النتائج التي حصلت عليها هذه الدراسة هي أن الرضي قد أدرك أهمية الإيقاع وقدرته على السموّ بفن الشعر، وأفاد إفادة حسنة من إمكانية التغيير في نمط الوزن المتمثل في الزحافات التي جاءت بهدف كسر الرتابة وإشاعة نوع من البطء في القصيدة، وعنى بالقافية المطلقة المتحركة وبموقعها الإيقاعي، وأن بحر الكامل قد أتاح للشاعر فرصة التعبير عن عواطفه وأشجانه.

وأما في مجال الموسيقى الداخلية للقصيدة فنستطيع القول بأن الصوائت قد برزت بروزاً واضحاً في الدالية ولعبت وظيفة متميزة في إضفاء دلالة الحزن والأسى على مرثية الشاعر وأن الصوامت المجهورة والشديدة تتفوق على نظائرها المهموسة والمتوسطة بسبب وضوح الأصوات وقوتها، هذا الأمر يتناسب شعر الرثاء الذي يتطلب الإعلان عن المصاب وتفريغ شحنة الحزن والألم وأن في تقسيم المقطع الصوتي نوعاً من تحقيق إيقاع وإنسجام فوق الإيقاع والإنسجام اللذين يشتمل عليهما الوزن العروضي، كما يتوافق هذا التقسيم المقطعي مع ضغط الإنفعال النفسي الناشئ عن الحزن والألم.

هوامش البحث :

١. طالب متخرج من جامعة طهران ، الكاتب المسؤول، البريد الإلكتروني: navidiv@yahoo.com.
٢. في الميزان الجديد، محمد مندور، ٢٢٤.
٣. نحو علم للعروض المقارن، سيد البحراوي، ١٢٦.
٤. الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ٦٥.
٥. المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر، حامد مزعل حميد الراوي، ٢٢ - ٢٤.
٦. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ٢٦٣.
٧. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبوعلی الحسن ابن رشيق، ١/١٣٤.
٨. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، ٤٠.
٩. مبادئ النقد الأدبي، إ.آ. رتشاردز، ١٩٥.
١٠. موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، ١٩١.
١١. الديوان، الشريف الرضي، ١/٤٠٧.
١٢. موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، ١٧٨.
١٣. العروض الواضح وعلم القافية، محمد علي الهاشمي، ١٢٥.
١٤. بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف حسين بكار، ١٧٢.
١٥. الديوان، الشريف الرضي، ١/٤٠٧ إلى ٤٠٩.
١٦. تحليل الخطاب الشعري رثاء صخر، نورالدين السد، ٨٦.
١٧. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبوعلی الحسن ابن رشيق، : ١/١٥١.
١٨. مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ٢٧٠.
١٩. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبوعلی الحسن ابن رشيق، : ١/١٥١.
٢٠. فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، ٢١٣.
٢١. نفسه: ٢٤٩ و ٢٥٠.
٢٢. الديوان، الشريف الرضي، ١/٤٠٧.
٢٣. دلالة الألفاظ، ابراهيم أنيس، ٢٤٧.
٢٤. الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي، ٢٧٠.
٢٥. الديوان، الشريف الرضي، ١/٤٠٨.

٢٦. دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، ٤١.
٢٧. نفسه، ٢١.
٢٨. في الصوتيات العربية، محيي الدين رمضان، ٦٦.
٢٩. بناء الأسلوب في شعر الحدائث التكويت البديعي، محمد عبدالمطلب، ٣٧٤.
٣٠. الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي، ٢٥٧.
٣١. الديوان، الشريف الرضي، ١ / ٤١٠.
٣٢. الصامت يرمز إليه بحرف (ص) والصائت يرمز إليه بحرف (ح). // (ص ح): مقطع صوتي قصير مفتوح يتكون من «صامت + صائت قصير» مثل (كآ) في كلمة «كَنَّب» // (ص ح ح): مقطع صوتي طويل مفتوح يتكون من «صامت + صائت طويل» مثل (كا) في كلمة «كَاثَب» // (ص ح ص): مقطع صوتي متوسط مغلق يتكون من «صامت + صائت قصير + صامت» مثل «مَنْ» و«لَمْ».
٣٣. لغة شعر ديوان الهذليين، علي كاظم محمد علي المصلاوي، ٢٠٦.
٣٤. الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، عزالدين اسماعيل، ٢٢٦.
٣٥. الديوان، الشريف الرضي، ١ / ٤١٠.
٣٦. الصورة في الشعر العربي حتى آخرالقرن الثاني الهجري، علي البطل، ٢٢٢.

المصادر والمراجع:

- ١- ابن رشيق القيرواني، أبوعلي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق محمدمحيي الدين عبدالحميد، الطبعة الرابعة، بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢م.
- ٢- إسماعيل، عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، بغداد: دارالشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.
- ٣- أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، الطبعة الرابعة، القاهرة: مطبعة الأنجلوالمصرية، ١٩٧١م.
- ٤- أنيس، إبراهيم، دلالة الألفاظ، الطبعة الخامسة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٤م.
- ٥- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة السادسة، ١٩٨٨م.
- ٦- الجراوي، سيد، نحو علم للعروض المقارن، مجلة المعرفة، العدد ٢٩٥، السنة ٢٥، ١٩٨٦م.
- ٧- البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، لبنان: دار الأندلس، ١٩٨٠م.
- ٨- بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، الطبعة الثانية، لبنان: دارالأندلس، ١٩٨٢م.
- ٩- حميد الراوي، حامد مزعل، المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب في جامعة بغداد، ١٩٩٦م.
- ١٠- خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، الطبعة الرابعة، بيروت، دون ناشر، ١٩٧٤م.
- ١١- رتشاردز، إ.آ.، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، دون تا.
- ١٢- رمضان، محيي الدين، في الصوتيات العربية، الطبعة الأولى، عمان: مكتبة الرسالة الحديثة، ١٩٧٩م.
- ١٣- السد، نورالدين، تحليل الخطاب الشعري رثاء صخر، مجلة اللغة والأدب، العدد ٨، جامعة الجزائر، ١٩٩٦م.

- ١٤- السريحي، صلوح بنت مصلح بن سعيد، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية التربية للبنات بجدة، ١٩٩٨م.
- ١٥- الشريف الرضي، ابوالحسن، الديوان، شرح محمود مصطفى حلاوي، بيروت: شركة دار الأرقم، ١٩٩٩م.
- ١٦- عبدالمطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكويت البديعي، الطبعة الثانية، القاهرة: دارالمعارف، ١٩٩٥م.
- ١٧- على المصلاوي، على كاظم محمد، لغة شعر ديوان الهذليين، رسالة ماجستير، مجلس كلية الآداب، بجامعة الكوفة، ١٩٩٩م.
- ١٨- غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٠م.
- ١٩- القرطاجني، أبوالحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦م.
- ٢٠- مندور، محمد، في الميزان الجديد، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، دون تا.
- ٢١- اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، الطبعة الرابعة، بيروت: دار الحقائق، ١٩٨٥م.
- ٢٢- يونس، علي، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، دون مكان: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
- ٢٣- الهاشمي، محمد علي، العروض الواضح وعلم القافية، الطبعة الثالثة، لبنان: دار البشائر الإسلامية، ١٩٩٨م.

Rhythmic structure and its significance In Daliate al Sharif Razi In Elegy of al Imam Hussein(peace be upon him)

Dr. Abolhassan aminmoghaddace (Associate Professor of Tehran Universit)
Abdolvahid navidi (PhD students at Tehran University)*

abstract

The poem is based in the form on their musical structure The essential element Is the rhythm. Voice rhythm Linguistic tool for poets Translat diverse feelings and Help to achieve the goal in Impact and transfer of feelings and emotions al Sharif Razi Noted this expressionist style In his poem especially In his Daliate In memory of al Imam Hussein. This study dealt According to statistical descriptive and analytical approach with Rhythmic Significance manifested In Internal and external music and relation Each from them by Poetic content In Daliate al Sharif Razi. The most important results obtained by this study It is that al Sharif Razi has benefited from the possibility of change in the weight of skis and illnesses in good benefit and Care of great importance and location rhythmic rhymes And that in the poem concentricity strong internal rhythm be intensified In rhymes and Chime in which the characters as well as repeating words and Last rhyme In poem Significance Appropriate of the intended meaning And consonants and vowels useful in expressing the intended meaning And Play an important role at the Rhythmic and musical baet.

Keyword: al Imam Hussein، al Sharif Razi، Elegy ،al Daliate ، Rhythmic structure.