Journal of
Studies on Arabic Language and Literature

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 15, No 39, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Semiotic analysis of the phonetic level of the Bad al-Nabi ode

Mohamad Mo'meni[1]; **Shaker Al-Amiri***[2]; **Sadeq Askari**[3]; **Ali. A. Noresideh** [4]

Scientific- Research Article **PP: 142-177** **DOI: 10.22075/lasem.2023.30498.1374**

How to Cite: Momeni, M., Amery, S., Askari, S., Noresideh, A. Semiotic analysis of the phonetic level of the Bad al-Nabi ode. *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 15(39): 142-177.: doi: 10.22075/lasem.2023.30498.1374

Abstract:

Muhammad Saeed Al Mansouri focused his poetry on the Prophet's Famely, praise and lament. Among the poetry of lamentation, we chose the poem "After the Prophet" in the lamentation of Mrs. Fatima Al-Zahra (AS), in order to analyze it artistically, depending on the stylistic approach, focusing in our research on the phonetic level, which is represented in the external music, where we showed the poetic meter and its slips, and rhyme and its letters, especially the letter Al-Rawi and its vowels, and the internal music, as we stopped at the creative arts and repetition in all its forms. The research concluded that the poet was successful in his choice of the Al-Kamil meter, with a lot of benefit from the slithering and broken hamza in the narration of his poem, as the coming of the broken narrator suggests a broken psychological state, introverted on itself because of the kasra and the letter (yaa) that extends to the poet used the arts of anaphora and repetition to give

[1]- PhD student in the Department of Arabic Language and Literature - Faculty of Persian Literature and Foreign Languages - Semnan University - Semnan – Iran.

[2]*- 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 (correspondent Author)

[3]- Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Semnan University, Semnan, Iran.

[4]- Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Semnan University, Semnan, Iran.

Receive Date: 2023/05/01 **Revise Date:** 2023/09/25 **Accept Date:** 2023/10/06.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

his poetry a sound energy that helps to enhance the meanings of Zahra's grief. He used three kinds of anaphora and repeated the words in three forms: The unverbal repetition to emphesise that the sorrow in Zahra's heart is the same illness that killed her, the verbal repetition that is not for emphasis at all, but rather to find an additional meaning for an arithmetic purpose, and the repetition of the word verbally and meaningly, represented by the repetition of the words of sadness and crying to suggest the strong presence of the case of Zahra in the mind of the poet, because it is the basic element on which the text is built, as it reveals the desire of the poet. In the whispered sounds of which it is repeated (137 letters), the letter Taa (38 times) and Haa (37 times) are repeated, while the letter Lam (75 times) and Mim (46 times) are repeated in the voiced sounds.

Keywords: stylistic reading, phonetic level, poem after the Prophet, Muhammad Saeed Al Mansouri.

Extended summary

Introduction

The poet Muhammad Saeed Al Mansouri focused his poetry; Praise and lamentation, on the Ahlulbait (Relatives of the Prophet). We have chosen from among the poetry of lamentation the poem "After the Prophet" in lamentation of Lady Fatima al-Zahra (AS), in order to analyze it artistically, relying on the stylistic approach, focusing our research on the audio level represented in external and internal music.

The necessity and importance of the research lies in the lack of a study of this poem. From the artistic aspect, we therefore sought to shed light on it in order to answer the following two questions: What are the vocal characteristics that were evident in this poem? How were these characteristics manifested across the phonetic levels in the text?

The goal of the research is to analyze the poem phonetically in an attempt to reveal the beauties in it through the stylistic approach, and we will not neglect the statistical approach.

Materials & Methods

In this study, we adopted the stylistic approach and used the statistical approach. We studied the external music, which is represented by meter, shifts, and vowels, and then we studied the poem's rhyme; Its letters and vowels, then internal music. This poem that we are about to study is a vertical poem in the form of Alkamil meter.

Stylistic phenomena in the poem The Breastfeeding Widow by Al-Rusafi by Kawakib Karim Ghafoor (2019), in which she studied the stylistic features in this distinguished poem, such as the vocal aspect and the graphic and rhetorical aspect. The study concluded that repetition of all kinds is important in emphasizing the poet's endeavor to convey his ideas, in addition to the phenomena of (compositional shift) and (pictorial shift), which include simile, metaphor, trope, and other graphic images used by the poet.

The article titled "The Poem of Al-Zahra (AS): A stylistic study" by Zainab Ali Kazem (2021) focused on the poet's poetic language by researching the phonetic, syntactic, and semantic levels in the poem. The results showed multiple patterns of shift in the poem between compositional and substitution, as well as a large number of shifts and defects in it at the phonetic level. The poem is full of meaning and inspiration, and it combines simplicity and clarity with excellence in the graphic style based on the skillful choice of structures and sounds.

Research findings

The studied poem is from the complete, complete, and multiplied sea. Perhaps the poet's resort to implicitness with such intensity is due to his desire to convey a message to the recipient that he cannot reveal all the emotions inside him.

The rhyming letter felt between two letters of prolongation, one of which extends upward and the other extends downward. This has many connotations, the most important of which is extending the sound with a

strong laryngeal pause similar to a lump in the throat that prevents the passage of food and drink (caused by the hamza), and raising or rising with it by twisting the rump and then descending with it along its extension with the same speed, but not Upward, but downward with extreme refraction, laden with all the effects, situations, and results that accompany refraction.

There is an alliteration of derivation between "dhel' and Adhale'" on one hand, and the words "kasar" and "kassar" on the other hand, which doubled the beauty of the verse by repeating the letters of those words in another way with the addition of a hamza and an alif in (Adhale') and repeating the "s" in (kassar), which enhanced the artistic image. We see a fit between the word "kasar" and the word "dhel'" (singular) and between the word "Adhale'" (plural) and the word "kassar," the fit of the singular noun with the unaugmented triliteral verb without repetition, and the fit of the plural noun with the augmented triliteral, stressed, repeated verb.

Discussion of Results & Conclusion

The poet repeated 137 whispered letters, the letter ta (38 times) and the letter ha (37 times). The whispered letters, despite their weakness and infrequency in the poem, perform an important function in two ways: the first is to highlight the voiced letters, and the second is to soften the speech so that it does not proceed at one pace, making the listener feel bored. While the letter Lām (75 times) and Mīm (46 times) were repeated in the voiced letters. The letter Ha is used to express groans, so if it is connected to a letter of prolongation, those groans are extended. If we look closely at the contexts in which the letter Qāf is mentioned, we will find that it tends towards internal, contextual meanings that are external in origin, and the meanings of cohesion and adhesion that the letter Lām performs are evident in the poem.

The letter hamza was the most frequent among the letters used by the poet, as it was repeated (44 times), including (23 times) in the rhyme as the rhyming letter and (21 times) during the poem and its filling. This letter indicates an extreme feeling of sorrow and anguish, and it is one of the airy letters that emerge from the poet's interior and entrails without anything

obstructing it, and with it emerges the sadness that overwhelms his feelings and sensations because "the narration coming broken suggests a broken psychological state.

The Sources and References:

- The Holy Quran
- Nahj al-Balagha, edited by: Qais Bahjat al-Attar, first edition, Al-Rafid Publications Foundation, 2010.

1. Abu Deeb, Kamal, **in Al-Sharia**, Cairo: Al-Anwar Press, 1938. [In Arabic]
2. Abu Ragheef, Nofal, **Aesthetic Levels in Nahj al-Balagha**, Baghdad: Department of General Cultural Affairs, 2002. [In Arabic]
3. Abu Amsh, Khaled, **the relationship of the morphological level to other language levels**, Beirut, 2006. [In Arabic]
4. Ehsani, Ahmed, **rhythm and its relationship to meaning in pre-Islamic poetry**, doctoral thesis, Department of Arabic Language and Literature, University of Algiers, 2005. [In Arabic]
5. Anis, Ibrahim, **Linguistic Voices**, ed., Cairo: Anglo-Egyptian Library, 1987. [In Arabic]
6. Brim, Joseph Michel, **Guide to Stylistic Studies**, Beirut: University Foundation for Publishing, Studies and Distribution, 1995. [In Arabic]
7. Budukha, Masoud, **Elements of the Aesthetic Function in Arabic Rhetoric**, Jordan: Modern World of Books, 2011. [In Arabic]
8. Al-Jurjani, Abd al-Qahir, **Asrar al-Balagha**, Egypt: Ministry of Endowments Press, 1988. [In Arabic]
9. Al-Sayegh, Abdel Aziz, **The Phonetic Term in Arabic Studies**, Damascus: Dar Al-Fikr, 1998. [In Arabic]
10. Al-Trabelsi, Muhammad Al-Hadi, **Characteristics of Style in Al-Shawqiyat**, Tunisia: Tunisian University Publications, 1981. [In Arabic]
11. Al-Tusi, Muhammad bin Al-Hasan, **Al-Tibyan fi Tafsir Al-Qur'an**, edited by: Ahmed Qasir Al-Amili, first edition, Beirut: Dar Ihya Al-Turath Al-Arabi, D.T. [In Arabic]

12. Abbas, Hassan, **Characteristics of Arabic Letters and Their Meanings**, Damascus: Arab Writers Union, 1998. [In Arabic]
13. Atiq, Abdul Aziz, **Arabic Rhetoric**, Beirut, Dar Al-Nahda Al-Arabi, 1995. [In Arabic]
14. Atwi, Rafiq Khalil, **The Writing Industry, Ilm al-Bayan wa al-Ma'ani wa al-Badi**', first edition, Beirut: Dar al-Ilm Lil-Malayin, 1989. [In Arabic]
15. Fadl, Salah, **Rhetoric of Discourse and Textual Science**, Lebanon: Egyptian International Publishing Company, 1996. [In Arabic]
16. Fayyad, Suleiman, **Uses of Arabic Letters (lexically, phonetically, morphologically, grammatically, written)**, Riyadh: Mars Publishing House, 1418 AH - 1998. [In Arabic]
17. Al-Qayrawani, Ibn Rashiq, **Al-Umda**, edited by: Muhammad Muhyiddin, fifth edition, Syria: Dar Al-Jeel, 1981. [In Arabic]
18. Cohen, Jean, **The Structure of Poetic Language**, translated by: Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari, Morocco: Dar Toubkal, 1986. [In Arabic]
19. Al-Majlisi, Muhammad Baqir, **Bihar Al-Anwar**, third edition, Beirut: Arab Heritage Revival House, 1983. [In Arabic]
20. Al-Masoudi, Ali bin Al-Hussein bin Ali, **Meadows of Gold and Substantial Minerals**, taken care of and reviewed by: Kamal Hassan Mar'i, first edition, Beirut: Modern Library, 1425 BC - 2005. [In Arabic]
21. Al-Mutairi, Muhammad bin Falah, **Prosodic Rules and Provisions of Arabic Rhyme**, first edition, Kuwait: Ahl al-Athar Library, 2004. [In Arabic]
22. Al-Mufid, Muhammad bin Muhammad, **Al-Irshad**, Najaf: Al-Haidariyya Press, 1962. [In Arabic]
23. Makarem Al-Shirazi, Nasser, **Al-Athmal fi Interpretation of the Revealed Book of God**, first edition, Qom: Imam Ali bin Abi Talib School, 2000. [In Arabic]
24. Al-Malaika, Nazik, **Issues of Contemporary Poetry**, Baghdad: Al-Nahda Library, 1965. [In Arabic]

25. Al-Muayyad, Ali Haidar, **Eyes of Lamentation in Fatima Al-Zahra**, Election, Control and Explanation: Qais Bahjat Al-Attar, first edition, Qom: Dalil Ma Publishing House, 1390. [In Arabic]
26. Al-Nawahi, Muhammad, **The Case of New Poetry**, Cairo: Dar Al-Fikr, Al-Khanji Library, 1971. [In Arabic]
27. Hilal, Maher Mahdi, **The timbre of words and their significance in rhetorical and critical research among the Arabs**, Iraq: Al-Rasheed Publishing House, 1980. [In Arabic]
28. Wahba, Magdy, **Dictionary of Literary Terms**, Beirut: Lebanon Library, 1974. [In Arabic]
29. Al-Yaziji, Nassif, **The Student's Guide to the Sciences of Rhetoric and Prosody**; Review by Labib Jaredani, Beirut: Librairie Libretto Publishers, 1999. [In Arabic]

Periodicals

1. Al-Sammadi, Naseem, "The Rhythm of Language and the Language of Rhythm," **Al-Faisal Magazine**, Issue 105, Ninth Year, 1985. [In Arabic]

Websites

1. **The Holy Shrine of Emam Hussein website**, publication date 11/19/2020, revised (2023/24/4).
https://imamhussain.org/arabic/31305
2. **Kitabkhana Digital Tebyan website**: revised (4/24/2023).
https://library.tebyan.net/fa/Viewer/Text/634/102090

دراسات في اللغة العربية وآدابها
(مجلة دوليّة محكّمة)

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الخامسة عشرة، العدد التاسع والثلاثون، ربيع وصيف ١٤٠٣هـ. ش/٢٠٢٤م

قراءة أسلوبيّة للمستوى الصوتي في قصيدة «بعد النبي» للمنصوري

محمد مؤمني[١] ؛ شاكر العامري[٢*] ؛ صادق عسكري[٣] ؛ علي أكبر نورسيده[٤]

مقالة علميّة محكّمة

صص ١٧٧- ١٤٢

DOI: 10.22075/lasem.2023.30498.1374

الملخّص:

إنّ الشعر يتميز عن بعضه من خلال الأسلوب الفني. وإنّ الشعراء يتفاضلون عبر حبكهم للأسلوب الرصين. ونظراً إلى أهمية الأسلوب في الشعر فقد اعتنى الشعراء بصياغته وإجادته. وقد وقف الشاعر محمد سعيد المنصوري شعره على أهل البيت؛ مدحاً ورثاءً. وقد اخترنا من بين شعر الرثاء قصيدة «بعد النبي» في رثاء السيدة فاطمة الزهراء سلام الله عليها كي نقوم بتحليلها فنّياً بالاعتماد على المنهج الأسلوبي، مركزين في بحثنا على المستوى الصوتي الذي تمثّل في الموسيقى الخارجية، حيث بيّنّا البحر الشعري وما اعتراه من الزحافات، والقافية وحروفها، خاصة حرف الروي وحركته، والموسيقى الداخلية، حيث توقفنا عند الفنون البديعية والتكرار بكافة أشكاله. وقد خلص البحث إلى أنّ الشاعر قد كان موفقا في اختياره للبحر الكامل المقطوع الضرب مع كثرة الاستفادة من زحاف الإضمار والهمزة المكسورة روياً لقصيدته، إذ إنّ "مجيء الروي مكسوراً يوحي بحالة نفسية منكسرة، منطوية على نفسها بسبب الكسرة وحرف المدّ (الياء) الذي يمتدّ إلى داخل النفس منطوياً على الآلام. واستخدم الشاعر فنون الجناس والتكرار لمنح شعره طاقة صوتية تساعد على تعزيز معاني حزن الزهراء. فاستخدم من الجناس جناس الاشتقاق واللاحق والمضارع، وكرر الكلمات بثلاثة أشكال: التكرار المعنوي لتأكيد أنّ الهمّ الموجود في فؤاد الزهراء هو نفسه داء القلب الذي أدّى إلى قتلها، والتكرار اللفظي الذي ليس لغرض التوكيد أبداً، بل لإيجاد معنى إضافي لغرض حسابي، وتكرار الكلمة لفظاً ومعنىً، وتمثل بتكرار ألفاظ الحزن والبكاء ليوحي بحضور قضية الزهراء القوي في ذهن الشاعر، لكونه العنصر الأساس الذي بني عليه النصّ، كما يكشف عن رغبة الشاعر الشديدة في إبراز حزنه على ما حلّ بالزهراء. وفي الأصوات المهموسة التي تكرر منها (١٣٧ حرفا)، تكرر حرف التاء (٣٨ مرة) والهاء (٣٧ مرة). بينما تكرر حرف اللام (٧٥ مرة) والميم (٤٦ مرة) في الأصوات المجهورة.

كلمات مفتاحية: القراءة الأسلوبيّة، المستوى الصوتي، قصيدة بعد النبي، محمد سعيد المنصوري.

---

[١]- طالب دكتوراه في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران.

[٢*]- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران (الكاتب المسؤول): sh.ameri@semnan.ac.ir

[٣]- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران.

[٤]- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠٢/٠٢/١١ هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٥/٠١م- تاريخ القبول: ١٤٠٢/٠٧/١٤هـ.ش= ٢٠٢٣/١٠/٠٦م.

المقدمة

رثاء الزهراء عليها السلام هو من الموضوعات التي طرقها الشعراء وما زالوا يطرقونها باستمرار وذلك نظراً لما لاقته من مآسٍ في نفسها وأهل بيتها فقد كُسر ضلعها وأُحرق بيتها، كما استشهد أبناؤها وأقرباؤها على يد الطغاة طيلة الفترة الأموية والعباسية؛ لذا اعتنى الشعراء الشيعة بتصوير مآسيها للتعبير عن حزنهم ومواساتهم لها حتى أصبحت رمزاً للمظلومية في أشعارهم. وكان الشاعر محمد سعيد المنصوري من الشعراء الذين تطرقوا لقضية السيدة الزهراء في قصيدة بعنوان «بعد النبي» سرد فيها المآسي التي حدثت لها بعد وفاة الرسول (ص) وبين مظلوميتها بطريقة عرضت الكثير من المعاناة في أسلوب فني مؤثر.

وتكمن **ضرورة البحث وأهميته** في عدم وجود دراسة لهذه القصيدة من الجانب الفني، ولذلك سعينا الى تسليط الضوء عليها لنجيب عن **السؤالين التاليين**:

١. ما هي الخصائص الصوتية للغة عند المنصوري التي تجلت في هذه القصيدة كمجال للإبداع؟
٢. كيف تجلت الخصائص الصوتية للغة عبر المستويات الصوتية في النصّ؟

هدف البحث، كما هو واضح من العنوان، هو تحليل القصيدة صوتياً في محاولة للكشف عن موطن الجمال فيها واستكناه براعة الشاعر في إنشائها. وسنقوم بتحليل القصيدة فنياً عبر **المنهج** الأسلوبي ولن نغفل عن المنهج الإحصائي، حيث سنقوم بتحليل القصيدة حسب المستوى الصوتي؛ الذي يتمثّل في الموسيقى الخارجية؛ البحر الشعري والزحافات والعلل، والقافية وحروفها، خاصة حرف الروي وحركته، والموسيقى الداخلية؛ الفنون البديعية والتكرار بكافة أشكاله.

خلفيّة البحث

أما فيما يتعلق بالدراسات الأسلوبيّة فقد كثرت البحوث الأسلوبيّة التي شملت الشعر والنثر، نختار منها ما يلي:

١. **دراسة أسلوبيّة في سورة (ص)** لنصر الله شاملي وسمية حسن عليان، مجلة آفاق الحضارة السنة الرابعة عشرة العدد الأول (٢٠١٠). وتمّ البحث في المستويات الأسلوبيّة المختلفة للسورة كالمستوى الصوتي، والدلالي (مستوى الصورة)، والتركيبي. الدراسة الصوتية للسورة

دلّت على وجود توازن مقصود في إيقاعها وأنّ ألفاظ السورة تميزت بالدقة في الاختيار وبسعة الدلالات وتنوعها وبإثارة الخيال وبقوة التأثير في المتلقين وأنّ معظم أشكال التضاد في السورة انبثقت من العلاقة بين الإسلام والكفر، وبرز دور التضاد الفاعل في إنشاء مقارنة بين نقيضين بهدف التبيين والوعظ، وفي نقض أوهام الكافرين. وبرز التكرار في السورة، حيث ساهم في تأدية المعاني كإشاعة ظلال الرحمة والعطاء في جوّ السورة وتقوية المعنى وتوكيده والتأكيد على بعض العقائد الإسلامية.

٢. **الظواهر الأسلوبيّة في قصيدة الأرملة المرضعة للرصافي**؛ عنوان لدراسة منشورة في مجلة جامعة كرميان العراقية (٢٠١٩) للباحثة كواكب كريم غفور، تطرّقت فيها إلى دراسة السمات والظواهر الأسلوبيّة في هذه القصيدة المتميزة وقد ركّز البحث أوّل ما ركّز على الجانب الصوتي والجانب البياني والبلاغي. أمّا أهمّ النتائج التي توصّلت إليه هذه الدراسة فهي أنّ التكرار بأنواعه هو من الظواهر الأسلوبية التى رصدها البحث، لما له من شأن فى التأكيد على سعي الشاعر لإيصال الفكرة التي يريدها. هذا، فضلاً عن ظاهرتي (الانزياح التركيبي) و(الانزياح التصويري) الذي ينطوي تحته التشبيه والمجاز والاستعارة، وغير ذلك من الصور البيانية التى استخدمها الشاعر.

٣. **قصيدة الزهراء (ع) للشيخ د أحمد الوائلي "دراسة أسلوبيّة"**، مقال منشور في مجلة مركز دراسات الكوفة (٢٠٢١) للباحثة زينب علي كاظم. ركّزت الباحثة على اللغة الشعرية للشاعر من خلال البحث في المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي في القصيدة. أظهرت النتائج تعدد أنماط الانزياح في القصيدة بين التركيبي والاستبدالي، فضلا عن كثرة الزحافات والعلل فيها على المستوى الصوتي. وأنّ القصيدة زاخرة بالدلالة والإيحاء وقد جمعت ما بين البساطة والوضوح وبين التميز في الأسلوب البياني القائم على اختيار التراكيب والأصوات بصورة بارعة.

٤. **مقاربة أسلوبيّة لرائية ابن العرندس الحلي من منظور البنيوية النقدية**، عنوان لبحث آخر منشور في مجلة بحوث في اللغة العربيّة (٢٠٢٢- ٢٠٢٣) للباحث "محمد حسن امرائي": تطرّق الباحث إلى المستويات الفكرية والصوتية والنحوية والدلالية في هذه القصيدة الرائية ضمن المنهج الأسلوبي. أمّا النتائج المستخلصة من هذا البحث، فيمكن الإشارة إلى أنّ

الشاعر قد صبغ القصيدة بصبغة العاطفة والمشاعر الحزينة بالنسبة إلى قضية الإمام الحسين (ع)، وقد تبيّن ذلك من خلال ما وظّفه الشاعر من السمات الأسلوبيّة المتميزة مثل الإيقاع والتراكيب النحوية وبعض الصور البيانية.

٥. **دراسة أسلوبيّة في (سوره الكهف)**؛ بحث مقدم لنيل درجه الماجستير للباحث مروان محمد سعيد عبد الرحمن (٢٠٠٦). وخلص البحث إلى أنّ الظواهر الأسلوبيّة تتمركز في السورة بشكل متناوب نوعاً ما حول الأفكار الرئيسة التي اشتملت عليها السورة. ومنها حقيقة الوحدانية والبعث والصبر. وبرزت ظاهرة الاستبدال الأسلوبي الداخلي في النصّ وإجراء عملية الاختيار بما يتناسب مع الحـال والمقام وطبيعة المتكلم في النصّ.

ومن الواضح أنّ أكثر الباحثين قد ركّزوا على ثلاث مستويات من مستويات التحليل الأسلوبي، بضمنها المستوى الصوتي، دون التركيز على الآثار التي تركتها في القصيدة وعلاقة كلّ ذلك بالجوّ الشعوري للنص أو هدف الشاعر وأحاسيسه وعواطفه أو أفكاره وعقائده، إذ لا يمكننا أن نحذف الشاعر من النصّ الذي أنتجه، كما فعلت البنيوية، إذ إنّه حاضر في كلّ كلمة وعبارة وتركيب منه، حيث انصبغت تلك الظواهر اللغوية بصبغة الشاعر وفاحت منها عطوره.

ولم نعثر على دراسة مستقلة تناولت قصيدة «بعد النبي» أو قاربتها لا من منظور صوتي ولا من منظور أسلوبي، لذا بادرنا بهذه الدراسة.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

التعريف بأدب الشاعر وبالقصيدة

يتميّز أدب الشاعر محمد سعيد المنصوري[١] برصانة أسلوبه وسلاسة مفرداته، حيث ينساب القارئ معه دون أن يصطدم بعقبة كأداء أو بقعة عمياء، بل كلّ شيء واضح وفي مكانه الصحيح وإنه ليُحس بصدق الشاعر فيتعاطف معه ويسترسل ويشاركه أحاسيسه وينفعل معه.

١- هو الشيخ محمد سعيد ابن الشيخ موسى المنصوري. ولد في النجف الأشرف سنة (١٣٥٤هـ) وله عدد كبير من المؤلفات النثرية، والشعرية، طبع منها: ١ ـ ديوان السعيد في رثاء السبط الشهيد. ٢ - ميراث المنبر. ٣ - مفاتيح الدموع . (علي حيدر المؤيد، **عيون الرثاء في فاطمة الزهراء**، ص٥٣). وجاء عنه في موقع العتبة الحسينية المقدسة (منشور في ١٩/ ١١/ ٢٠٢٠) ما يلي: الشاعر محمد سعيد بن موسى المنصوري (١٣٥٠ ــ ١٤٢٨ هـ /

الشيخ المنصوري مشدود إلى تلبية نداء الخطابة الصارم في شعره بشكل لا يخفى على المطّلع، لذا فشعره مضغوط داخل شروط ومتطلبات آمرة ناهية تحصر الشاعر بحدّتها وضيقها ومع ذلك فالشيخ المنصوري يتجاوز كل هذا بعد تحقيقه وينصرف إلى جمال التصوير بلغة توصيلية سهلة التلقي يراعي فيها ثقافة السامعين اللغوية ليحقق جماهرية النصّ في التواصل على حساب التعبير التوّاق إلى الانطلاق والتحرر من المباشر والسائد والمألوف[1]. ولعلّ الشخصية الأدبية التي ميّزت الشاعر محمد سعيد المنصوري هي نتاجُ لثنائية أدبية جمعت بين شاعرية النجف التحقيقية، وبين الشاعرية الخوزية المرهفة الممتدة من مدرسة الحاج هاشم الكعبي. وقد منحت ثنائية المنصوري الشاعرية التي مارسها في مولده النجفي ومنشئه الخوزي قصيدته الشعرية صفاءاً خوزياً وتحقيقاً نجفياً[2]. ويمكننا القول بأنّ مأساة السيدة الزهراء (ع) هي التي طغت بالفعل على رثائياته، حيث قدّم مجموعة رائعة من رثاء السيدة الزهراء (ع) مؤكداً فيها على مظلوميتها. وفي باقة من قصائده الرائعة استطاع الشيخ محمد سعيد المنصوري أن يثبت بأنّ مأساة السيدة الزهراء (ع) تستوعب كل أحداث الأمة، واستطاع كذلك أن يؤكد بأنّ القصيدة العربيّة لا زالت تحتفظ بحيويتها لتقدّم الحدث الفاطمي على أنه مسيرة أمة وملحمة تاريخ[3].

إنّ عنوان قصيدة (بعد النبي) يعبّر عن مضمونها ومفهومها العام المخصص للسيدة فاطمة الزهراء حيث تعني القصيدة مصاب السيدة الزهراء بعد رحيل الرسول (ص) وتروي أحداثاً تاريخية من مثل كسر ضلعها وإسقاط جنينها وأخذ الميراث.

تبويب القصيدة

يُمكن لنا تبويب القصيدة وفقاً للموضوعات الّتي تطرّق إليها الشاعر فيها:

١٩٣١ ــ ٢٠٠٨ م)؛ شاعر، وخطيب كبير، ولد في النجف الأشرف ونشأ في عائلة علمية. ترك إرثا شعرياً ونثرياً تمثل في دواوينه بالفصحى والعامية ومؤلفاته في العقيدة، ومنها: ١ ــ ديوان مفاتيح الدموع لكل قلب مروع ٢ ــ ديوان ميراث المنبر (بجزأين) ٣- ديوان مصابيح المنبر ٤- ديوان السعيد في رثاء السبط الشهيد ٥- ديوان تحفة الفن ٦- مقتل الإمام الحسين (عليه السلام) ٧ ــ الذكر الخالد، وهو مجموعة محاضرات في ثلاثة أجزاء.

١ - وردت ترجمته وأشعاره في كتاب: **ليلة عاشوراء في الحديث والأدب** للشيخ عبد الله الحسن، ص٣٥٦.

٢ - انظر: موقع **كتابخانه ديجتالي تبيان**.

٣ - السيد محمد علي الحلو، **أدب المحنة أو شعراء المحسن بن علي (ع)**، ص١.

الأبيات (١-٣): يُظهر الشاعر حزنه ومعاناته بالنسبة إلى الآلام التي تحمّلتها الزهراء المرضية بعد وفاة النبي صلّى الله عليه وآله وسلّم.

البيتان (٤-٥): تطرّق الشاعر فيهما إلى حادثة كسر ضلع الزهراء ومقارنة ذلك بما حلّ بأجساد الشهداء في وقعة كربلاء، وآهات السيدة الزهراء (ع) وبكائها الّذي لم يكد ينقطع لا في الصباح ولا في المساء.

الأبيات (٦- ٩): شكواها لأبيها مما حل بها وبقرب أجلها وذهابها إلى قبر أبيها (ص) وما سكبت من الدموع وما حلّ بها من الآلام.

الأبيات (١٠- ١٢): شكواها مما حلّ بأمير المؤمنين (ع) الذي هُضم حقّه ولم تُحفظ حرمته وكرامته.

الأبيات (١٣- ٢٢): شكواها من حقدهم وعداوتهم ومناجاتها مع النبي وإظهار الحزن والألم الّذي تضمره في باطنها، وتذكّرها لحقّها المهضوم بالنسبة إلى "فدك" ومسألة خلافة الأحقّ في الخلاقة؛ أي الإمام علي (ع). ويتحدّث الشاعر كذلك حول الموضوعات والمفاهيم التي تصوّر لنا مدى الأحزان والآلام الّتي تحمّلتها الصديقة الطاهرة بعد وفاة سندها في الحياة؛ أي النبي (ص).

الأسلوبيّة

تعتبر الأسلوبيّة من أهم المصطلحات التي استحدثت في القرن العشرين، وذلك كبديل للبلاغة القديمة مما أدّى إلى الاهتمام بها، ويظهر ذلك في تنوّع حقولها واتجاهاتها، حيث إنّ أوراق الدراسات المعاصرة سجّلت أنّ الأسلوبيّة هي الوريث الشرعي لها، من حيث إعطاء البيانات المتكاملة للصورة الجمالية في الفن الإبداعي وطرائق توزيعها، فإذا أخذنا هذا المصطلح لاحظنا أنّه يتكون من ثنائية وهذا حسب المصطلح الذي ترجم إليه في اللغة العربيّة: «فالأسلوبيّة دال مركب جذره. لذلك تعرف الأسلوبيّة بداهة، بأنها البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب وبذلك تعرف بأنها: علم يعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني»[١].

[١]- مسعود بودوخة، **عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربيّة**، ص٨.

اهتمت الأسلوبيّة بدراسة النصّ دراسة وصفية، وحللته بمعزل عن العوامل الخارجية التي لازمت بعض أشكال النقد منذ أمد بعيد. فكان في كثير من الأحيان يبتعد عن النصّ المدروس لصالح ما هو خارج النصّ مسقطاً مفاهيم علم الاجتماع أو التاريخ أو الفلسفة أو علم النفس عليه، فجاءت الأسلوبيّة لترسم خطاً جديداً يعود بالنقد إلى طبيعة النصّ اللغوية والجمالية. ومن خلال ما سبق يمكن أن نعدّ الأسلوبيّة منهجاً داخلياً، يدرس السمات والخصائص التي تميز اللغة الأدبية عن سائر أنماط الكلام نقدياً. وبما أنّ المبدع يعتمد على اللغة بوصفها المادة الأساس في عمله الإبداعي، فإنّ الأسلوبيّة تتأمل طريقة استخدام اللغة لتجمع من الجزئيات والتفاصيل ما يمكن الخروج به من تعميمات تحليلية تدلّ على طبيعة أسلوب الشاعر أو الكاتب، ويمكن أن يتمّ التحليل وفق مستويات التحليل الأسلوبي من الناحية العملية وهي: المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الصرفي والمعجمي والمستوى الدلالي[١].

ويرى كثير من الدارسين واللغويين أنّ كلمة أسلوبية لا يمكن أن تعرف تعريفاً جامعاً شاملاً، نظراً لرحابة الميادين التي أصبحت هذه الكلمة تطلق عليها، إلا أنها بصورة عامة تعني بشكل من الأشكال تحليل بنية النصّ. ومن هنا يمكن تعريفها على أنها فرع من اللسانيات الحديثة، مخصّص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية واللغوية التي يختارها الاديب، أما إذا تصفحنا الجذر اللغوي للأسلوبية، فنجدها تنقسم إلى قسمين: (أسلوب) ولاحقته (ية) فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي بمعنى نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العقلي الموضوعي، لذلك تعرف بأنها البحث في الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[٢].

المستوى الصوتي في القصيدة

يقوم المستوى الصوتي، بشكل عام، على الإيقاع. ويرى بعض الدارسين أنّ موضوع الإيقاع هو الأصوات والموسيقى فقط[٣]. وكلمة إيقاع «مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق.

---

[١]- عصام شرتح، **تميم البرغوثي مثيرات الأسلوب الشعري**، ص١٩.

[٢]- محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٦٧.

[٣]- نسيم الصّمادي، **إيقاع اللّغة، ولغة الإيقاع**، ص٢٥٥.

والمقصود به عامّة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو الحركة و السكون...فهو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء الآخر، و بين الجزء و كل الأجزاء الأخرى للأثر الفني و الأدبي»[١]. ويبدو أنّ علاقة النصّ بالإيقاع كعلاقة الروح بالجسد؛ فإذا خرجت الروح من الجسد أصبح الجسد جثة هامدة لا حياة فيها ولا حركة لها وكذلك النصّ. وبين الشعر وموسيقاه ارتباط حيويّ وكلنا نعرف أنّ جمال القصيدة قد يضيع تماماً إذا ترجمت إلى كلمات منثورة، والجمال في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى ندركه الإدراك الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له فإذا تُرجم هذا الجمال إلى نثر لم يؤثر فينا ذلك التاثير الكامل؛ لأنّ هذه الترجمة لا تفقد الموسيقى فحسب، بل تفقد جزءاً مهماً من الروعة والجمال[٢].

والإيقاع يشمل تلك الأشكال التي تتعلق أساساً بالمادة الصوتية للخطاب، فتحدث لدى المتلقي تأثيراً صوتياً يدلّ في الغالب على الإلحاح أو التناغم أو اللعب بشكل التعبير[٣]. وبالتالي فإنّ هذا المستوى يتطلب استثمار كل ما له علاقة بالخصائص اللغوية في اللغة العادية، عن طريق رصد الظواهر المزاحة عن النمط والتي ساهمت في تشكيل الإيقاع الصوتي الموسيقي[٤]. ويشمل المستوى الصوتي ثلاثة عناوين، هي: الموسيقى الخارجية والقافية والموسيقى الداخلية، وسنأتي عليها تباعاً.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

الموسيقى الخارجية

وتشمل كلّ ما يتعلق بالوزن والتفاعيل كالزحافات والعلل والتدوير والتضمين وما شابه. والموسيقى الخارجية هي من أهمّ المظاهر الّتي يتمتّع بها الشعر دون النثر التي يتميّز بها عن سائر الأنماط الأدبية، «فليس الشعر في الحقيقة إلّا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثّر بها

[١]- مجدي وهبة، **معجم مصطلحات الأدب**، ص٤٨١.
[٢]- محمد عبدالنويهي، **قضية الشعر الجديد**، ص١٨.
[٣]- صلاح فضل، ، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٢٧٣.
[٤]- جوزيف ميشال بريم، **دليل الدراسات الأسلوبية**، ص٢.

القلوب»[1]. ونقصد بالموسيقى الخارجية «الموسيقى الثابتة الملموسة الّتي تعدّ قاعدة لضبط الشعر، وهي الّتي تكون الإطار العريض للشعر، وهي لازمة يجب اتّباعها؛ أي الوزن والقافية»[2].

القصيدة المدروسة من البحر الكامل التام المقطوع الضرب. فكون البحر الكامل تاماً يعني أن يعطي للشاعر مجالا أوسع للتعبير عن مكنونات نفسه. والشاعر، بقطعه للضرب، أراد أن يفتح الباب على مصراعيه لباطنه وكل ما كان يشعر به من عواطف وأحاسيس يُخرجها متأوِّهاً منقطعاً عما يحيط به، رغم أنه كثيراً ما يلجأ إلى زحاف الإضمار الذي لا يخلو منه بيت، بل شطر. ولعلّ لجوء الشاعر للإضمار بهذه الكثافة سببه رغبته في إيصال رسالةٍ للمتلقي مفادها عدم استطاعته البوح بجميع ما في داخله من عواطف، أو الإفصاح عمّا يعتلج في مخيّلته من أفكار، ليس بسبب وجود موانع كثيرة بالفعل فحسب، بل بسبب أنّ الشاعر قد وصل إلى غاية الحزن والانكسار بسبب فداحة الخسارة وعظم الكارثة فليس بعد ذلك غاية. يصف تعالى صراخ الكافرين في جهنم بالاصطراخ في قوله تعالى: (وَهُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيهَا رَبَّنَا أَخْرِجْنَا) (فاطر: ٣٧). وليس يصطرخون مثل يصرخون كما جاء في المعجم الوسيط، ص٥١٢، حيث قال: صرخ: صاح صياحا شديداً واستغاث، واصطرخ: صاح واستغاث. فكلمة اصطرخ زادت على صرخ بحرفين فلابد أن يتأثر المعنى فيزيد على الصراخ. ولنلقِ نظرة على بعض التفاسير: «يَصْطَرِخُونَ يتصايحون بالاستغاثة، فالاصطراخ الصياح و النداء بالاستغاثة، و هو افتعال من الصراخ قلبت التاء طاء لأجل الصاد الساكنة قبلها، و إنما فعل ذلك لتعديل الحروف بحرف وسط بين حرفين يوافق الصاد بالاستعلاء و الإطباق و يوافق التاء بالمخرج»[3]. «وَهُمْ يَصْطَرِخُونَ: يصرخون من أعماق قلوبهم»[4].

وهكذا نرى أنّ التفسير الأول لم يسعفنا كثيرا، لكنّ التفسير الآخر أضاف أعماق القلوب، وبما أنه ليس فوق الاصطراخ شيء آخر فيمكننا أن نقول إنّ الاصطراخ هو غاية الصراخ أي كل ما يمكن أن

[1]- إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص١٥.

[2]- على أصغر قهرماني مقبل، **النظام الشعري بين العربيّة والفارسيّة وزناً وقافيةً ونمطاً؛ دراسة مقارنة**، ص٥٦.

[3]- محمد بن الحسن الطوسي، **التبيان في تفسير القرآن**، ج٨، ص٤٣٤.

[4]- ناصر مكارم الشيرازي، **الأمثل في تفسير كتاب الله المنزل**، ج١٤، ص٩٨.

يصل إليه الصراخ من شدّة. وهنا أيضا نرى أنّ الشاعر قد وصل إلى غاية الحزن والانكسار بسبب فداحة الخسارة وعظم الكارثة فانقطع عن الكلام واستعان بزحاف الإضمار.

القافية

تشمل دراسة القافية نوعها؛ مطلقة أو مقيدة، وحروفها، خاصة حرف الروي، وحركاتها وعيوبها. وتعدّ القافية من الظواهر الأسلوبيّة الفاعلة في تشكيل بنية الموسيقى الخارجية للقصيدة، وهي مجموعة من مقاطع صوتية يلزم تكرارها في أواخر الأبيات الشعرية محدثة نغمات إيقاعية في فترات زمنية منتظمة. والقافية تحسب «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن قبله مع المتحرك الذي قبل ذلك الساكن»[١]. وعند الكلام عن القافية لا بد من التطرّق إلى حروف القافية، وأهمها حرف الروّي. وقد اعتبر بعضهم القافية هي حرف الروّي، كما قال صاحب العقد الفريد «القافية حرف الرويّ الّذي يبنى عليه الشعر ولابدّ من تكريره في كلّ بيت»[٢]، حيث يحتلّ مكانة مميزة بين حروف القافية، إذ إنّه «هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة»[٣].

وقد اختار الشاعر حرف "الهمزة" رويّاً لقصيدته، والهمزة من الأصوات المهموسة[٤] التي تناسب بكاء الزهراء لوحدها بصمت، وهي هوائية تخرج من باطن الشاعر وأحشائه دون أن يعترضها مانع، ومعها يخرج الحزن الّذي يطغى على مشاعره وأحاسيسه وهذا هو السرّ في اختيار هذا الحرف روياً. أمّا فيما يرتبط بحركة الروي فلم يعتمدها الشاعر اعتباطاً بل اختارها عن وعي كامل، فإنّ للكسرة صوت دال على الشعور بالحزن والألم والأسى[٥]؛ لأنّ "مجيء الروي مكسوراً يوحي بحالة نفسية منكسرة"[٦]؛ وإنّ شاعرنا زاخر بالأحاسيس الحزينة التي تتناسب ومقاله الّذي يحكي عن آلام بنت أفضل الخلق قاطبة، فإنّنا نشعر بلوعة الحزن والمرارة التي تكاد تخنق الشاعر.

---

[١]- ناصيف اليازجي، **دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض**، ص١٣٩.

[٢]- ابن عبد ربّه، **العقد الفريد** ، ج٦، ص٣٤٣.

[٣]- **المصدر نفسه.**

[٤]- حازم كمال الدين، **دراسة في علم الأصوات**، ص٣٧.

[٥]- يحيى معروف وبهنام باقري، **عناصر الموسيقى في ديوان "نقوش على جذع نخلة لــ يحيى السماوي**، ص١٧٥.

[٦]- علي عباس علوان، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق**، ص٥٠٩.

تأمّل في مطلع القصيدة، وهو قوله: (مَا انْفَكَّ صَوتُ تَزَفُّرِي وبُكائي // يَعْلُو لِجَانِبِ حَسرَتي وَعَنائِي)، ترَ القافية فيه هي (نائِي)، حيث وقع حرف الروي بين حرفي مدّ أحدهما يمتدّ للأعلى والآخر يمتدّ للأسفل ولذلك دلالات كثيرة أهمها مدّ الصوت بوقفة حنجرية شديدة تشبه الغصة في الحلق التي تمنع مرور الطعام والشراب (أحدثتها الهمزة) ورفعه أو الارتفاع به بواسطة ألف الردف ثمّ النزول به على امتداده بالسرعة نفسها ولكن ليس للأعلى وإنّما للأسفل بانكسار شديد محمَّلاً بكلّ الآثار والأوضاع والنتائج التي ترافق الانكسار. فكأنّ الشاعر يقوم برفع الوقفة الحنجرية التي تشبه الغصة العالقة في الحلق، يرفعها على شاهق إلى أقصى حدّ ممكن من الارتفاع ثم ينزل بها بقوة وسرعة إلى أقصى حدّ ممكن من النزول في خفايا النفس ومتاهاتها العاطفية ليطبعها بكل ما تحمله الغصص من الآلام وليسمها بسمة الانكسار الذي توحيه كسرة حرف الروي في كلّ القصيدة.

والقافية مطلقة موصولة، والوصل «هو حرف مدّ ينشأ عن إشباع حركة حرف الرويّ المتحرك»[١]، مردوفة بألف المد التي تمتاز بالضعف حيث سهولة المخرج والنطق كما تتصف ألف المد بالجهر والانفتاح والرخاوة. والردف «هو حرف مدّ أو لين يقع مباشرة قبل حرف الرويّ، وهو لازم إن كان ألفاً» [٢] كما في هذه القصيدة.

وقد آثر الشاعر اعتماد القافية المطلقة التي هي «أوضح في السمع»[٣]؛ وكلّما كانت أكثر وقعاً في السمع احتلّت موقعاً حسناً في القلب أيضاً. والشاعر باختياره هذا الحرف للروي يحرص أن يكون خطابه الشعري متلائماً مع غرضه الشعري ومؤثراً في المتلقي لما فيه من الشدة في السمع.

الموسيقى الداخلية

تشمل الموسيقى الداخلية علم البديع (الجناس، الطباق، السجع، رد العجز على الصدر، مراعاة النظير وغيرها)، والتكرار؛ تكرار الحروف (مع دراسة صفاتها ومعانيها) وتكرار الصوائت الطويلة والمقاطع الصوتية، وتكرار الكلمات، العبارات، الجمل، والمقاطع. ومهما يبلغ الشاعر من مقدرة ونبوغ في الإتيان بالوزن والقافية؛ فلا يستغني عن الموسيقى والإيقاع الداخلي. فالموسيقى الدّاخلية

[١]- محمد بن فلاح المطيري، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربيّة**، ص١٠٦.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص١٠٧.

[٣]- إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٢٤٦.

على نوعين: ما ينبع من المحسّنات؛ اللفظيّة والمعنويّة[١] و ما ينبع من التكرار. وكلّ ذلك يرجع إلى الانتقاء الذكي والاختيار الأمثل من قِبل الشاعر وله أثر كبير في جمال الشعر ورونقه وبهائه، كيف لا و«الموسيقى الّتي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة، وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها، تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومدّه، وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسيّة فتتأثّر بها»[٢]. والموسيقى الدّاخليّة تعوّض ما يفوت الشاعر من البعد الخارجي من الموسيقى؛ لأنّه «قد تأتي الموسيقى الخارجية في القصيدة -بالوزن والقافية- رتيبة، فتُشعر متلقّيها بالضيق، لولا حضور الموسيقى الداخلية المرتبطة بالمواقف الانفعاليّة المتمخّضة عن التّجربة»[٣].

أولاً: الجناس

وهو من أبرز الفنون الصوتية التي تشكّل عنصراً من عناصر الموسيقى الداخليّة للشعر، وهو عند ابن رشيق «أن يتكرر اللفظ باختلاف المعنى»[٤]، ويقول فيه الجرجاني: «أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً» [٥].

وينقسم الجناس إلى نوعين: جناس تامّ، وجناس غير تامّ أو ناقص، أما التام فأنْ تتشابه المفردتان في أربعة أمور هي: نوع الحروف، عددها، هيئتها من حيث الحركات والسكنات، وأخيراً ترتيب الحروف[٦]. وإذا اختلت واحدة من تلك الأمور فهو غير تامّ أو ناقص[١]. ففي وصف حادثة كسر الضلع، قال في البيت الرابع:

---

[١]- انظر: على أصغر قهرماني مقبل، **النظام الشعري بين العربيّة والفارسيّة وزناً وقافيةً ونمطاً؛ دراسة مقارنة**، ص٥٥.

[٢]- يوسف أبوالعدوس، **الأسلوبيّة؛ الرؤية والتطبيق**، ص٢٥٦.

[٣]- مصلح عبدالفتّاح النجّار وأفنان عبدالفتّاح النجار، **الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي؛ رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي**، ص١٣٢.

[٤]- ابن رشيق القيروانى، **العمدة**، ص٢٣٢.

[٥]- عبدالقاهر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، ص٤٠.

[٦]- رفيق خليل عطوي، **صناعة الكتابة، علم البيان والعاني والبديع**، ص١٨٥.

كسَروا لَها ضِلْعاً بِهِ قَدْ كَسّروا يَوْمَ الطُّفُوفِ أضالِعَ الأَبْناءِ[٢]

هنا نرى أنّ بين «الضلع والأضالع» وكلمتي «كسروا وكسّروا» جناس اشتقاق ما ضاعف من جمالية البيت بتكرار حروف تلك الكلمات بشكل آخر بقرينة إضافة همزة وألف في (الأضالع) وتكرار السين في (كسّروا) مما عزّز الصورة الفنية. فإنّنا نرى تناسباً بين قوله «كسروا» وقوله «ضلعاً»، وبين قوله «الأضالع» وقوله «كسّروا»، تناسُب الاسم المفرد مع الفعل المجرّد دون تكرير، وتناسُب الاسم المجموع مع الفعل المشدّد المكرّر. فالزهراء (ع) كسروا لها ضلعاً واحداً، لكنهم طحنوا أضلاع الحسين (ع) بعد استشهاده، حيث انتدب عمر بن سعد عشرة من الفرسان فداسوا بخيولهم صدر الحسين وظهره[٣]. كما أنّ عدول الشاعر من المفرد إلى الجمع، وإن كان جمع قلّة، وعدوله من الفعل المجرّد إلى الفعل المزيد المشدّد المكرّر يوحي بعظم الفاجعة وتفاقمها في يوم عاشوراء؛ قمّة مصائب أهل البيت عليهم السلام. كما نلاحظ أيضاً أنّ الفعل (كسّر) المشدد يحوي تأكيداً؛ إذ إنّ زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى وهو بذلك يشير إلى أنّ ماساة كربلاء كانت أفدح وأعظم.

وقال في البيت الخامس عشر:

جِسْمِي ذَوَى، رُكْنِي هَوَى، قَلْبِي حَوَى أَلَماً يُهَدِّدُنِي بِقُرْبِ فَنائِي

وقد تذبذب الجناس هنا بين اللاحق والمضارع[٤]. فبين الكلمتين: (ذَوَى، هَوَى) وبين (ذَوَى، حَوَى) جناس لاحق لتباعد الحروف المختلفة (الذال والهاء- الذال والحاء) مخرجاً، لكننا نجد جناساً مضارعاً بين كلمتي (هَوَى، حَوَى) لتقارب حرفي (الهاء والحاء) في المخرج، إذ كلاهما

---

[١]- انظر: عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص٢٠٥.

[٢]- علي حيدر المؤيد، **عيون الرثاء في فاطمة الزهراء**، ص٦٥. وقال في الهامش: عَزا الشاعر كَسْرَ أضلاع شهداء كربلاء بالخيول، إلى أنه ناتج عن كسر ضلع البتول. وأقدم من طَرق هذا المعنى فيما نعلم هو القاضي أبو بكر محمد بن عبد الرحمن، المعروف بابن قريعة البغدادي، المتوفى ٣٦٧هـ، حيث قال: وأريـــــتُكم أن الحسيـ // ـنَ أصيب في يوم السقيفةْ (محمد باقر المجلسي، **بحار الأنوار**، ج٤١، ص١٨).

[٣]- محمد بن محمد المفيد، **الإرشاد**، ص٢٤٢- ٢٤٣.

[٤]- انظر: عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص٢٠٥.

حلقيان[١]. هذه الموسيقى العذبة التي خلقها الجناس كانت في خدمة هدف الشاعر لرسم صورة لما كانت تعانيه السيدة الزهراء، حيث عرض أمامنا صورتين لحالها عليها السلام مع ذكر السبب؛ الأولى اضمحلالها من الناحية الجسدية بالتدريج، والثانية انهيار جسمها بسبب عدم قدرتها على تحمل الهموم الجاثمة على قلبها لما تعرضت له هي وأهل بيتها من إهانة وظلم بعد رحيل والدها.

ثانياً: السجع

لا يخفى على الجميع ما للسجع من الوقع الجميل على الأُذن في النثر والشعر، وهو في الأول أكثر. والسجع هو توافق فقرات الكلام، وله شروط: الأول أن تسلم الألفاظ من الغثاثة والبرودة، والثاني أن يكون اللفظ فيه تابعا للمعنى لا العكس، والثالث «أن تكون كل واحدة من الفقرتين أو السجعتين المزدوجتين دالة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه الأخرى»[٢]، أي ألا تكون الثانية تكرارا للأولى في المعنى.

السجع في القصيدة نراه ماثلا في عبارتي (فِي صَبْرِهِ - فَبِقَلْبِهِ) من قوله في البيت الثاني عشر:

إن رَدّها فِي صَبْرِهِ فَبِقَلْبِهِ ما لَيْسَ يُطْفَا حَرُّهُ بِالمَاءِ

والجدير بالذكر هنا أنّ السجع يتحقق بعد أن يتم إشباع الهاء في الفقرتين ليستقيم الوزن. والملاحظ على الفقرة الأولى أنها خالفت القواعد النحوية، إذ كان المفروض بالشاعر أن يستعمل الباء الدالة على الوسيلة أو الآلة في قوله (فِي صَبْرِهِ)، لكنه عدل عن ذلك فخالف قواعد النحو أو اللغة واستخدم (في) مضطرا ليحافظ على الوزن، وليس هذا العمل من الضرورات الشعرية المسموح بها، بل هو عيب في الشعر. أما من الناحية الفنية فقد تحققت جميع شروط السجع الجيد. وقد جاءت الكلمات متوافقة مع هدفه في التأكيد على أنّ منهج أمير المؤمنين (ع) بعد الرسول (ص) هو الصبر رغم الآلام أو بالأحرى النيران التي تستعر في قلبه.

---

[١]- انظر:حسن عباس، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، صص١٩٢ و٢٠٢.

[٢]- عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص٢١٧.

كما نجد السجع المرصّع بين العبارات (جِسْمِي ذَوَى، رُكْنِي هَوَى، قَلْبِي حَوَى) في الشطر الأول من البيت الخامس عشر:

جِسْمِي ذَوَى، رُكْنِي هَوَى، قَلْبِي حَوَى أَلَماً يُهَدِّدُنِي بِقُرْبِ فَنائِي

حيث تساوت ثلاث فقرات. وقد أضفى السجع عليها جمالاً موسيقياً متناسباً مع المعاني التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي؛ نحول الجسم المُفضي إلى انهياره وعدم قدرته على التحمل، وكلاهما، أقصد النحول والانهيار ناتجان عن الهموم المؤلمة المجتمعة في القلب، ومن المسلّم به أنّ هذا الوضع لن يستمرّ طويلاً، حيث سيؤدي إلى الرحيل عن هذه الدنيا.

ثالثاً: التكرار

التكرار هو أحد العناصر المهمة في الشعر العربي قديماً وحديثاً وهو من العناصر المهمة التي يعتمد عليها الشاعر في شعره حتى يظهر جماليات شعره ويجذب القارئ والسامع. فالتكرار أسلوب له فاعليته في الأثر الشعري ويكشف الإيقاع الموسيقي؛ عرفه العرب منذ القدم وحفل به شعرهم، بتكرار الأسماء والمواضع في مواقف مختلفة[١]. وهو ضرب من ضروب النغم الذي يترنم به الشاعر ليقوّي به جرس الألفاظ وأثرها[٢]. وإنّ التكرار المنظم لأصوات بأعيانها يمثل قمة الإمتاع[٣].

وهناك أشكال مختلفة للتكرار وفقاً لمقتضيات النصوص الشعرية وهي من أهمّ مظاهر الموسيقى الشعرية التي يعتمد عليها الشاعر في عمله الشعري وعندما يكرّر الشاعر الحرف او اللفظ أو الجملة أو العبارة، في حالات كثيرة، نفهم أنّها نابعة من أعماق نفسه وانفعالاته الباطنة. وإنّ التكرار المتنوع في بناء القصيدة هو الذي يؤدي إلى النظام في العلاقات الصوتية، حيث تختلف عناصرها في الشعر[٤]. فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد

[١]- أحمد إحساني، **الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي**، ص١٠٤.
[٢]- ماهر هدى هلال، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، ص٣٥.
[٣]- جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص٣٠.
[٤]- نوفل ابو رغيف، **المستويات الجمالية في نهج البلاغة**، ص٥.

الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها، بحيث نطّلع عليها[١]، ويفتح نافذة صالحة للإفصاح عن مدى تفاعله تجاه الأمر كما يقوم بعملية توصيل التجربة الشعورية للمتلقي ليتفاعل معه ومع أجواء القصيدة. ومن أشكال التكرار التي تُلاحظ في القصيدة ما يلي:

١. التكرار المعنوي

قام الشاعر بتكرار المعنى في الشطر الثاني من البيت السادس:

ولقبر والدها تروحُ وتَشْتكي هَمّ الفُؤادِ وَمَا بِهِ مِنْ دَاءِ

حيث كرر الشاعر معنى قوله (هَمّ الفُؤادِ) بقوله (مَا بِهِ مِنْ دَاءِ)، إذ إنّ الداء الموجود في الفؤاد هو نفسه همّ القلب وهو في داخله. فالشاعر قام بتكرار المعنى بلفظ آخر وهو توكيد له أيضا. وهذا ما تؤكده الحوادث التاريخية، إذ كانت الزهراء سريعة اللحاق بوالدها لما نالها من الهمّ والغمّ بعد وفاة أبيها صلوات الله عليه وآله.

٢. التكرار اللفظي

ومثاله تكرار كلمة (تحيّة) في البيت الثاني والعشرين (الأخير):

فَعَلَيْكَ أَلْفُ تحيّة وَتحيّة حَتّى يَحِينَ إلى الجَلِيلِ لِقائِي

حيث كرّر الكلمة لفظياً، لكنّ هذا التكرار ليس لغرض التوكيد أبداً، إذ ليست كلمة (تحيّة) الثانية تحمل معنى (تحيّة) الأولى، بل هي إضافية أو زائدة عليها لغرض حسابي، أي تحيّة واحدة إضافة للتحايا الألف ليكون المجموع ألف تحيّة وتحيّة أخرى. وواضح أنّ العدد برمّته هنا لغرض المبالغة، حيث كان أكبر رقم عند العرب هو رقم ألف، لذا فأيّ زيادة عليه تعتبر رقماً كبيراً. يقول المسعودي حول تركة المتوكل: «ومات وفي بيوت الأموال أربعة آلاف ألف دينار وسبعة آلاف ألف

[١] – نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٤٣.

درهم»[1]. لاحظ كيف رجع إلى الألف بعد أن انتهى إلى ألف ألف فقال أربعة آلاف ألف وسبعة آلاف ألف.

٣. تكرار الكلمة لفظاً ومعنىً

قد تكررت المفردات التي ترسم الجو العام للقصيدة وتناسب فحواها ومضمونها العام فنرى كثرة مفردات الحزن والأسى في النصّ، ما يشكل حقلاً دلالياً. ومن أبرز تلك المفردات مفردة البكاء التي ظهرت ثلاث مرات؛ مرة مقصورة ومرتين ممدودة، وتكررت مفردة الأحزان مرّتين، وظهرت مفردة الشجو مرتين. وسنكتفي بدراسة مفردة البكاء شاهداً على تكرار الكلمات.

جاءت مفردة البكاء ثلاث مرات في ثلاثة أبيات في قوله:

مَا انْفَكَّ صَوتُ تَزَفُّرِي وبُكائي يَعْلُو لِجَانِبِ حَسرَتي وَعَنائِي
حَتّى بُكَايَ عَلَيْكَ رَامُوا قَطْعَهُ مِنّي وهذا أَبْسَطُ الأَشياءِ
قد حاوَلُوا مَنْعِي البُكَاءَ بِزَعْمِهِم يُؤذِيهِمُ حَنّي وَشَجْوُ نِدائي

وجاءت مرة واحدة فعلاً في قوله:

لبكت دَماً عَيْناكَ لِي وَتَتَابَعَتْ حَسَرَاتُ قَلْبِكَ مِنْ عَظِيمِ بَلائِي

ولو تابعنا السياقات التي وردت فيها تلك المفردة لرأيناها تتأرجح بين الزفرة والحسرة والشجو والبكاء دماً، وهو أشدّ أنواع البكاء. وتلفت انتباهنا مفردتان متقاربتان في المعنى تمّ الاستفادة منهما كعمل مضادّ للبكاء؛ الأولى (القطع) والثانية (المنع). وردت الأولى في مقام تأذّي الزهراء (ع) من أعمالهم التي أبسطها إرادتهم قطع بكائها على أبيها، وذلك في سياق شكواها إلى الرسول (ص)، بينما جاءت الثانية لتفيد عبث محاولاتهم وما تذرّعوا به من حجج واهية لمنع البكاء.

التكرار الذى تمثل بتكرار ألفاظ الحزن والبكاء يوحي بحضور قضية الزهراء القوي في ذهن الشاعر، لكونه العنصر الأساس الذي بُني عليه النصّ. وهذا التكرار يكشف عن رغبة الشاعر في إبراز

[1]- علي بن الحسين بن علي المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ج٤، ص١٠٠.

حزنه على مصيبة الزهراء سلام الله عليها فنلاحظ أنّ العاطفة هي المسيطرة على أجواء القصيدة عبر تكرار مفردات دالة على الحزن.

٤. الأصوات المجهورة والمهموسة

نلاحظ في القصيدة أنّ الإحصاء الذي قمنا به لعدد الأصوات المجهورة والمهموسة يبين أنّ الأصوات المجهورة كانت (٣٩٨ حرفا)، بينما كانت نظائرها المهموسة (١٣٧ حرفا). «وهذا راجع إلى نسبه شيوع الأصوات المهموسة في الكلام العادي، حيث تبلغ خمسا وعشرين في المئة ٢٥% منه. في حين أن أربعة أخماس الكلام يتكون من أصوات مجهورة»[١]. والصوت المجهور يصاحبه وضوح الصوت وقوته، حيث يفيد الشاعر في الإعلان عن أحاسيسه ومشاعره وعقائده. ومن الواضح أنّ الشاعر لا يختار الأصوات التي يستخدمها في شعره متعمّداً، بل تتدفّق لاشعورياً. وهذا ما نشاهده في القصيدة المدروسة ما ساعد الشاعر على تفريغ شحنة الحزن والألم الجاثمة على صدره.

الأصوات المهموسة في اللغة هي: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ أما الأصوات المهموسة التي وردت في القصيدة فهي: التاء (٣٨مرة). الهاء (٣٧مرة)، القاف (٢٧ مرات). الحاء (٢٠مرة)، الفاء (١٩مرة)، الكاف (١٩مرة). الصاد (٦ مرة). السين (١٥ مرات). الشين (٩ مرات)، الثاء (٣ مرات)، الطاء (٩ مرات). الخاء (١ مرة واحدة)، وهناك وحدة صوتية واحدة لا هي مجهورة ولا هي مهموسة وهي همزة القطع. والواقع أنّ الأصوات المهموسة، رغم ضعفها وقلتها في القصيدة، تقوم بوظيفة مهمة في أبرز الأصوات المجهوره وتلطيف الكلام فلا يجري على وتيرة واحدة فيشعر السامع بالملل. وفي ما يلي نتناول ثلاثة من أكثر الحروف المهموسة تكرارا في القصيدة كما يلي:

تكرر حرف التاء (٣٨ مرة)، وهو «من الحروف المصمتة المستفلة في النطق، وترقق حركاتها عند نطقها فتحا وكسرا وضما. وتقبل التاء إمالة الألف بعدها فى نطقها خاصة في قراءة القرآن الكريم. وصوت التاء صوت أسناني لثوي، انفجارى مهموس، وفي نطقه يلتقى طرف اللسان بأصول

[١]- إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص٢١.

الثنايا العليا، ومقدم اللثة. ويضغط الهواء معها مدة من الزمن ثم ينفصل فجأة تاركا نقطة الالتقاء، فيحدث صوت انفجاري»[1]. والخصائص الصوتية لهذا الحرف هي الضعف والرقة والتفاهة. وهو حرف ضعيف الشخصية. وهذا ما هيأ الفرص للحروف الأخرى، كيما تسيطر بخصائصها الصوتية على معاني المصادر التي تبدأ به وتدل على الشدة والقوة والقسوة، بما يتعارض مع خصائصه الصوتية[2]. إنّ الحكم على هذا الحرف بالضعف هو بسبب مجيئه في بداية صيغ لغوية فيها حروف تتسم بالشدة والقوة فيكون الحكم لصالح تلك الصيغ التي تخالف حرف التاء، إذ من الطبيعي أن يلفت الحرف الشديد إليه الأنظار. وهذه المسألة ليست خاصة بالتاء، بل هي عامة في الحروف المهموسة كما يجب ألّا ننسى عملية التبادل الصوتي بين الحروف بسبب عوامل صوتية. فكثيراً ما تنقلب تاء افتعال إلى طاء بسبب استفالها واستعلاء الحروف التي تليها. والملاحظ على حرف التاء في القصيدة أنّ أغلبه لم يكن من أصل الكلمة فلا يدخل في مصادرها وبذلك لا يمكننا استنتاج حكم ما.

وتكرر حرف الهاء (٣٧ مرة). و«حرف الهاء حرف صامت، مستفل مرقق الحركات في النطق. وهو صوت حنجري احتكاكي مهموس. وتنطق الهاء العربيّة باتخاذ الفم الوضع الصالح لنطق حركة كالفتحة مثلا، ويمرّ الهواء خلال الانفراج الواسع الناتج عن تباعد الصوتين [الوترين الصوتيين] بالحنجرة، محدثا صوتا احتكاكيا، برفع الحنك اللين، فلا يمرّ الهواء من الأنف»[3]. والملاحظ على هذا الحرف أنّه كثيراً ما جاء في القصيدة متصلاً بالألف (ها)، مثل: (آهاتي، عليها، وَهَا أَنَا، هذَا)، أو بالواو (هُوْ)، سواء أكانت الواو أصلية أم مشبعة، مثل: (سِنِينُهُ، توجهوا، حَرُّهُ) أو بالياء الناتجة عن الإشباع، مثل: (بِهِ، صَبْرِهِ، فَبِقَلْبِهِ). والهاء للتعبير عن الآهات، فإذا اتصلت بحرف مدّ كانت تلك الآهات ممتدة. ومعنى أن يكون صوت الهاء حنجرياً أنّه من أعمق الأصوات مخرجاً لا تفوقه في ذلك سوى الأصوات الباطنية وهي حروف المدّ.

---

[1]- سليمان فياض، **استخدامات الحروف العربيّة** (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص٣١.

[2]- انظر:حسن عباس، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، ص٧٠.

[3]- سليمان فياض، **استخدامات الحروف العربيّة** (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص١١٤.

وتكرر حرف القاف (٢٧ مرة). و«حرف القاف من الحروف الصامتة، المستعلية، وهو صوت لهوي انفجاري مجهور عند الأقدمين، ولدى القراء المتخصصين، وهو الآن صوت مهموس لدى المتحدثين... وقد أرجع سيبويه وابن جنى وسواهما صوت النطق بالقاف إلى أقصى اللسان وما فوقه من الحنك الأعلى، وجعلوا مخرجها تالياً للعين والخاء لا قبلهما، ووافق قولهم قول الخليل»[١]. وهو صوت شديد. يلفظه بعضهم مجهورا، ويلفظه بعضهم مهموسا وتدل معانيه على أحاسيس لمسية من القساوة والصلابة والشدة، وأحاسيس بصرية وسمعية وعلى الأصوات والشدة والقوة والفعالية والبياس والجفاف[٢]. وسنعرض في ما يلي بعض الأمثلة لحرف القاف من القصيدة:

لو تمعّنا في السياقات التي ورد فيها حرف القاف لوجدناها تميل إلى المعاني الباطنية سياقياً الظاهرية في الأصل، مثل قوله (تَوَقَّدُ فِي الحَشا)، فالاشتعال، كاشتعال النار في الحطب ظاهر مشهود، لكنّ الشاعر جعله غير مشهود بإضافة قيد (في الحشا) إليه. فكلمة (توقّد)، بحذف إحدى التاءين جوازاً، تدلّ على الشدّة والقساوة وتوحي بمنظر النار التي تتزايد اشتعالاً أو، على الأقل، يستمرّ اشتعالها بفعل الوقود الذي يغذّيها بدلالة تتابع التاءين في بدايتها. ويدلّ الفعل (قضى) في قوله (قَضَتْ أَيّامَها) على الحكم والفصل والأمر، وكلها تدلّ على القساوة والصلابة والشدة والحسم. ومعنى (قَضَتْ أَيّامَها) أمضتها، والإمضاء أيضاً معناه الحكم والفصل والأمر. لكنّ السياق الذي جاءت فيه العبارة يدلّ على الضعف المتسبَّب عن الأسف والحسرة لقصر أيام حياة الزهراء (ع)، وهذا هو المعنى الذي يستبطنه السياق. كما يدلّ الفعل (قَلَبَ) على التغيير، فقلبَ الشيء يعني جعل أعلاه سافله، أو يمينه شماله، أو باطنه ظاهره، لكنّ كلمة (قَلْب) الاسم الجامد لا تدلّ على شيء من ذلك، فقلب كلّ شيء وسطه ولبّه ومحضه[٣]. وهكذا نرى ميل الشاعر للبواطن.

---

[١]- **المصدر نفسه**، ص٩٦.

[٢]- انظر:حسن عباس، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، صص١٥٤- ١٥٥.

[٣]- انظر:المعجم الوسيط، ص٧٥٣.

و**الأصوات المجهورة** في اللغة هي: 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. ويعرّف الجهر بأنّه: «اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق»[١]. أما الأصوات المجهورة التي وردت في القصيدة فهي:

الياء (٨٢ مرة). اللام (٧٥ مرة). الواو (٦٠ مرة). الميم (٤٦ مرة). الباء (٤٣ مرة). الراء (٣٠ مرة). الدال (٢٤مرة). العين (٣٣ مرة). الجيم (١٢مرة). الزاي (٨ مرات). الذال (٨ مرات). الصاد (٦ مرات). الضاد (٤ مرات)، الظاء (٣ مرات). الغين (مرتين).

وفي ما يلي نتناول ثلاثة من أكثر الحروف تكرارا، مستثنين من ذلك الصوائت الطويلة (الياء والواو) لعدم استقلاليتها. وإنّ كثرة تواتر هذه الأصوات (اللام، والميم، والباء) تساعد على قوة الصوت وشدته وتدلّ على إفراغ شحنة الحزن والألم. وسوف نتناولها تباعاً.

تكرر حرف اللام (٧٥ مرة)، وهو حرف «مجهور متوسط الشدّة، إنّ صوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق. وهذه الخصائص الإيحائية لمسية صرفه»[٢]. وحرف اللام «من الحروف الصامتة، المستفلة، والمرققة الحركات، وصوته أسناني لثوى مجهور، وينطق بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا واللثة، بحيث توجد عقبة فى وسط الفم تمنع مرور الهواء منه، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما، وهذا هو معنى الجانبية في نطق اللام»[٣]. ويتحدث إبراهيم أنيس عن معانى اللام قائلاً: «اللام للالتصاق والتعلق والمماطلة، تضاهي هنا تلاعب اللسان بأصوات حروف الكلمة أو بالشيء الملفوظ»[٤]. إنّ حرف اللام هنا يدلّ على التماسك والالتصاق وأنّ المصائب محيطة بالزهراء (ع) ولا تنفصل عنها ولا تستطيع أن تتحملها. ولو ألقينا نظرة إحصائية على حرف اللام في القصيدة لوجدناه قد جاء ضمن

---

[١]- عبد العزيز الصيغ، **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية**، ص٩٧.

[٢]- حسن عباس، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، ص٧٨.

[٣]- سليمان فياض، **استخدامات الحروف العربيّة** (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص١٠٣.

[٤]- إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية** ، ص ٢٤٥.

ثلاثة أفعال فقط، فيما جاء للتعريف (٢٣ مرة)، وجاء ضمن (١٩) اسماً. وجاء في الحرف (على) ست مرات وضمن حرف النفي (لا) ست مرات أيضاً. وجاء أول الكلمة (١٣ مرة)، ووسطها (١٩ مرة)، وآخرها (١٠ مرات). وإنّ معاني التماسك والالتصاق التي يؤدّيها حرف اللام لمشهودة في القصيدة، خاصة في حروف الجر والنفي التي لا يظهر معناها إلاّ إذا اندمجت مع غيرها من الكلمات التي تكون الزهراء (ع) محورها.

وتكرر حرف الميم (٤٦ مرة)، وهو حرف «مجهور،متوسط الشدة أو الرخاوة»[١]. ويعتبره سليمان فياض صوتاً أنفياً فيقول عنه: «الميم من الحروف المستفلة، وهي من الحروف المرققة الحركات في النطق، وصوت حرف الميم صوت شفوى أنفى مجهور، وينطق بانطباق الشفتين انطباقا تاما، فيحبس الهواء حبساً تاما فى الفم، وبخفض الحنك الأقصى (اللين) فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف، بسبب ما يعتريه من ضغط»[٢]. «حرف الميم أكثر تمثيلاً لمعاني المصّ والرضاع والضم والانجماع، وأوحى بمعاني الرقة والإحاطة في الأمومة»[٣].

ولو لاحظنا طريقة رسم الميم بدقة لوجدنا أنّ من يريد كتابة حرف الميم سوف يبدأ برأسه الذي هو عبارة عن شبه دائرة صغيرة ثم يوصلها بخط أفقي إن كان في البداية أو الوسط أو ينزل به إلى الأسفل إن كان في النهاية. وأكثر الميمات في القصيدة وسطية ما يؤكّد على استمرار الأوضاع المأساوية التي كانت تمرّ بها الزهراء (ع).

وتكرر حرف الباء (٤٣ مرة) في القصيدة. والباء «من الحروف المستفلة التي لا يفتح لها الفم في النطق، وهي من الحروف التي ترقق فتحتها أو ضمتها أو كسرتها عند النطق بها، وهي من حروف الإطباق، ومن الأصوات الصامتة. والباء صوت شفوى انفجارى مجهور في كل الأقطار العربيّة، وعند النطق بها يقف الهواء الصادر من الرئتين وقوفا تاما عند الشفتين، وتنطبق معه الشفتان انطباقا

[١]- حسن عباس، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، ص٨٤.
[٢]- سليمان فياض، **استخدامات الحروف العربيّة** (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص١٠٧.
[٣]- حسن عباس، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، ص٩٠.

كاملا، ويضغط الهواء مدة من الزمن، ثم تنفرج الشفتان فيندفع الهواء فجأة من الفم، محدثا صوتا انفجاريا، وتتذبذب معه الأوتار الصوتية أثناء النطق ومن هنا كان جهره»[1]. أبرز ما في حرف الباء هو الصفة الانفجارية، ما ينسجم مع طبيعة الغضب والجهر. والغضب والجهر مناسبان لإفراغ الشحنات العاطفية الكبرى من مثل الشعور بالظلم والإهانة والذلة ووجوب الصبر في مقابل كل ذلك، وهو ما كانت تشعر به السيدة الزهراء (ع).

وقد كان حرف الهمزة الأكثر تواتراً من بين الحروف التي استخدمها الشاعر، حيث تكرر (٤٤ مرّة)، منها (٢٣ مرة) في القافية كحرف روي و(٢١ مرة) في أثناء القصيدة وحشوها. وهذا الحرف يدل على الإحساس البالغ بالأسى واللوعة التي أصابت الشاعر بسبب ما أصاب الزهراء، وهذا الحزن الشديد يتطلب إفصاحاً وتنفيساً لهمومه، حيث إنّ حرف الهمزة كان أكثر مناسبة لذلك؛ فالهمزة «حرف شديد يحصل صوتها بانطباق فتحة المزمار وانفراجه الفجائي قبل أن يصل النفَس إلى الحنجرة. فلذلك لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا تعتبر بالتالي حرفا مجهوراً ولا مهموساً ... وصوت الهمزة في أول اللفظة يضاهي نتوءاً في الطبيعة.. وهو يأخذ في هذا الموقع صورة البروز كمن يقف فوق مكان مرتفع، فيلفت الانتباه كهاء التنبيه»[2].

ويؤكّد سليمان فياض هذه الأمور للهمزة بقوله: «الهمزة من الحروف المستفلة، وهي من أحرف الحلق. والهمزة صوت حنجري انفجاري لا هو بالمهموس ولا بالمجهور، وفي نطقه تسد الفتحة الموجودة بين الوترين الصوتيين حال النطق بهمزة القطع، وذلك بانطباق صوتي الوترين أدنى الحنجرة انطباقا تاما، فلا يسمح للهواء بالمرور من الحنجرة، ثم ينفرج الوتران فيخرج الهواء محدثاً صوتا انفجاريا شديداً»[3]. ثم يتطرّق إلى اختلاف الباحثين من القدماء والمحدثين حول كون الهمزة جوفية أو هوائية، لكنهم اتفقوا على أنّ مخرجها هو الحلق أو أقصى الحلق[4].

---

[1]- سليمان فياض، **استخدامات الحروف العربيّة** (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص٢٧.

[2]- حسن عباس، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، صص١٠٦- ١٠٧.

[3]- سليمان فياض، **استخدامات الحروف العربيّة** (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص١٩.

[4]- **المصدر نفسه**، ص٢٠.

وقد ساهم حرف الهمزة الجوفي الهوائي الانفجاري الشديد في تفجير حزن الشاعر وإخراج معاناته النفسية وإظهارها باعتباره الحرف الأكثر تكراراً في القصيدة، فقد كان الشاعر يريد أن يترك أثراً في نفس المتلقي.

النتائج

إنّ عنوان القصيدة، رغم قصره واختصاره الشديد، يعبر، بشكل واضح، عن مفهومها العام المخصص للسيدة فاطمة الزهراء، حيث اختصت القصيدة بما جرى على السيدة الزهراء (ع) بعد رحيل الرسول (ص) من المصائب والآلام التي أدت إلى لحاقها به خلال فترة قصيرة.

القصيدة المدروسة من البحر الكامل التام المقطوع الضرب. فكون البحر تاماً يعني أن يعطي للشاعر مجالا أوسع للتعبير عن مكنونات نفسه. والشاعر، بقطعه للضرب، أراد أن يفتح الباب على مصراعيه لباطنه وكل ما كان يشعر به من عواطف وأحاسيس يُخرجها متأوِّهاً منقطعاً عما يحيط به، رغم أنه كثيراً ما يلجأ إلى زحاف الإضماربسبب رغبته في إيصال رسالةٍ للمتلقي مفادها عدم استطاعته البوح بجميع ما في داخله من عواطف. وقد اختار الشاعر حرف "الهمزة" المكسورة رويّاً لقصيدته، لأنّ "مجيء الروي مكسوراً يوحي بحالة نفسية منكسرة. وقد وقع حرف الروي بين حرفي مدّ أحدهما يمتدّ للأعلى والآخر يمتدّ للأسفل ولذلك دلالات كثيرة أهمها أنّ مدّ الصوت بوقفة حنجرية شديدة بعد رفعه أو الارتفاع به بواسطة ألف الردف ثمّ النزول به على امتداده بالسرعة نفسها ولكن ليس للأعلى وإنما للأسفل بانكسار شديد محمَّلاً بكلّ الآثار والأوضاع والنتائج التي ترافق الانكسار يضعنا أمام عدّة صور مؤلمة.

واستخدم الشاعر من فنون الجناس جناس الاشتقاق واللاحق والمضارع، حيث نرى تناسباً بين الاسم المفرد مع الفعل المجرّد دون تكرير، وبين الاسم المجموع مع الفعل المشدّد المكرّر. وإنّ عدول الشاعر من المفرد إلى الجمع، وإن كان جمع قلّة، وعدوله من الفعل المجرّد إلى الفعل المزيد المشدّد المكرّر يوحي بعظم الفاجعة وتفاقمها في يوم عاشوراء؛ قمّة مصائب أهل البيت عليهم السلام.

وقد تذبذب الجناس بين اللاحق والمضارع لتباعد الحروف المختلفة مخرجاً مرّةً وتقاربها مرّةً أخرى، إذ عرض الشاعر أمامنا صورتين لحال الزهراء عليها السلام مع ذكر السبب؛ الأولى اضمحلالها من الناحية الجسدية بالتدريج، والثانية انهيار جسمها.

وتحققت جميع شروط السجع الجيد في القصيدة، حيث جاءت الكلمات متوافقة مع هدف الشاعر في التأكيد على أنّ منهج أمير المؤمنين (ع) بعد الرسول (ص) هو الصبر رغم الآلام أو بالأحرى النيران التي تستعر في قلبه[1]. كما تساوت ثلاث فقرات قد أضفى عليها السجع المرصّع جمالاً موسيقياً متناسباً مع المعاني التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي؛ نحول الجسم المُفضي إلى انهياره وعدم قدرته على التحمّل، وكلاهما ناتجان عن الهموم المؤلمة المجتمعة في قلب الزهراء (ع).

وكرر الكلمات بثلاثة أشكال، هي: التكرار المعنوي، والتكرار اللفظي الذي ليس لغرض التوكيد أبداً، بل لإيجاد معنى إضافي لغرض حسابي، وتكرار الكلمة لفظاً ومعنىً، وتمثل بتكرار ألفاظ الحزن والبكاء ليوحي بحضور قضية الزهراء القوي في ذهن الشاعر، لكونه العنصر الأساس الذي بني عليه النصّ، كما يكشف عن رغبة الشاعر الشديدة في إبراز حزنه على ما حلّ بالزهراء (ع).

وفي الأصوات المهموسة التي تكرر منها (١٣٧ حرفا)، تكرر حرف التاء (٣٨ مرة) والهاء (٣٧ مرة). والأصوات المهموسة، رغم ضعفها وقلتها في القصيدة، تقوم بوظيفة مهمة في أمرين: الأول إبراز الأصوات المجهوره، و الثاني تلطيف الكلام فلا يجري على وتيرة واحدة فيشعر السامع بالملل. بينما تكرر حرف اللام (٧٥ مرة) والميم (٤٦ مرة) في الأصوات المجهورة. والملاحظ على حرف التاء في القصيدة أنّ أغلبه لم يكن من أصل الكلمة فلا يدخل في مصدرها وبذلك لا يمكننا استنتاج حكم ما. والهاء للتعبير عن الآهات، فإذا اتصلت بحرف مدّ كانت تلك الآهات ممتدة. ولو تمعّنا في السياقات التي ورد فيها حرف القاف لوجدناها تميل إلى المعاني الباطنية سياقياً الظاهرية في الأصل، وإنّ معاني التماسك والالتصاق التي يؤدّيها حرف اللام لمشهودة في القصيدة، خاصة في حروف الجر والنفي التي لا يظهر معناها إلاّ إذا اندمجت مع غيرها من الكلمات التي تكون الزهراء (ع) محورها. وأكثر الميمات في القصيدة وسطية ما يؤكّد على استمرار الأوضاع المأساوية التي

[1]- وهذا ما جاء في الخطبة الشقشقية، نهج البلاغة، ص٥٦.

كانت تمرّ بها الزهراء (ع). وإنّ أبرز ما في حرف الباء هو الصفة الانفجارية، ما ينسجم مع طبيعة الغضب والجهر. والغضب والجهر مناسبان لإفراغ الشحنات العاطفية الكبرى من مثل الشعور بالظلم والإهانة والذلة ووجوب الصبر في مقابل كل ذلك، وهو ما كانت تشعر به السيدة الزهراء (ع).

أما حرف (الهمزة) فقد تكرر (٤٤ مرّة)، منها (٢٣ مرة) في القافية كحرف روي و(٢١ مرة) في أثناء القصيدة. والهمزة من الأصوات المهموسة التي تناسب بكاء الزهراء لوحدها بصمت، ومن الأصوات الهوائية التي تخرج من باطن الشاعر وأحشائه دون أن يعترضها مانع، ومعها يخرج الحزن الّذي يطغى على مشاعره وأحاسيسه لأنّ "مجيء الروي مكسوراً يوحي بحالة نفسية منكسرة.

قائمة المصادر والمراجع

- **القران الكريم**
- نهج البلاغة، تحقيق: قيس بهجت العطار، الطبعة الأولى، مؤسسة الرافد للمطبوعات، ١٤٣١ق-٢٠١٠م.

١. أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، القاهرة: مطبعة الأنوار، ١٩٣٨م.
٢. أبو رغيف، نوفل، **المستويات الجمالية في نهج البلاغة**، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢م.
٣. ابو عمش، خالد، **تعالق المستوى الصرفي بمستويات اللغة الأخرى**، بيروت، ٢٠٠٦م.
٤. إحساني، أحمد، **الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي**، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥م.
٥. أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، د.ط، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧م.
٦. بريم، جوزيف ميشال، **دليل الدراسات الأسلوبيّة**، بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع، ١٩٩٥م.
٧. بودوخة، مسعود، **عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربيّة**، الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠١١م.
٨. الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، مصر: مطبعة وزارة الأوقاف، ١٩٨٨م.

٩. الصيغ، عبد العزيز، **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية**، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٨م.
١٠. الطرابلسى، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
١١. الطوسي، محمد بن الحسن، **التبيان فى تفسير القرآن**، تحقيق: أحمد قصير العاملي، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.
١٢. عباس، حسن، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.
١٣. عتيق، عبد العزيز، **البلاغة العربية**، بيروت، دار النهضة العربيّة، ١٩٩٥م.
١٤. عطوي، رفيق خليل، **صناعة الكتابة علم البيان والمعاني والبديع**، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٩م.
١٥. فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النصّ**، لبنان: الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٦م.
١٦. فياض، سليمان، **استخدامات الحروف العربيه (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)**، الرياض: دار المريخ للنشر، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م.
١٧. القيروانى، ابن رشيق، **العمدة**، تحقيق: محمد محيى الدين، الطبعة الخامسة، سوريا: دار الجيل، ١٩٨١م.
١٨. كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، المغرب: دار توبقال، ١٩٨٦.
١٩. المجلسي، محمد باقر، **بحار الأنوار**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٨٣م.
٢٠. المسعودي، علي بن الحسين بن علي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، اعتنى به وراجعه: كمال حسن مرعي، الطبعة الأولى، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٥ق- ٢٠٠٥م.
٢١. المطيري، محمد بن فلاح، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربيّة**، الطبعة الأولى، الكويت: مكتبة أهل الأثر، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م.
٢٢. المفيد، محمد بن محمد، **الإرشاد**، النجف: المطبعة الحيدرية، ١٩٦٢م- ١٣٨٢ق.
٢٣. مكارم الشيرازي، ناصر، **الأمثل فى تفسير كتاب الله المنزل**، الطبعة الأولى، قم: مدرسه الإمام علي بن أبي طالب، ١٤٢١ق- ٢٠٠٠م.
٢٤. الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٦٥م.

٢٥. المؤيد، علي حيدر، **عيون الرثاء في فاطمة الزهراء**، انتخاب وضبط وشرح: قيس بهجت العطار، الطبعة الأولى، قم: دار نشر دليل ما، ١٤٢٣ق- ١٣٩٠ش.
٢٦. النويهي، محمد، **قضية الشعر الجديد**، القاهرة: دار الفكر، مكتبة الخانجي، ١٩٧١م.
٢٧. هلال، ماهر مهدي، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، العراق: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م.
٢٨. وهبة، مجدي، **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤م.
٢٩. اليازجي، ناصيف، **دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض**؛ مراجعة لبيب جريدني، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٩م.

الدوريات

١. الصمادي، نسيم، «إيقاع اللغة ولغة الإيقاع»، **مجلة الفيصل**، العدد١٠٥، السنة التاسعة، ١٩٨٥م.

المواقع

١. موقع العتبة الحسينية المقدسة، تاريخ النشر ١٩/ ١١/ ٢٠٢٠، المراجعة (٢٤/ ٤/ ٢٠٢٣).
https://imamhussain.org/arabic/٣١٣٠٥
٢. موقع كتابخانه ديجتالي تبيان: تاريخ المراجعة (٢٤/ ٤/ ٢٠٢٣)
https://library.tebyan.net/fa/Viewer/Text/٦٣٤/١٠٢٠٩٠

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Journal of
Studies on Arabic Language and Literature

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، السنة الخامسة عشرة، العدد التاسع والثلاثون

سبک خوانی سطح آوائی در شعر «پس از پیامبر» از منصوری

محمد مؤمنی[۱]؛ شاکر عامری[۲*]؛ صادق عسکری[۳]؛ علی اکبر نورسیده[٤]

مقاله علمی- پژوهشی

صص ۱۷۷- ۱٤۲

DOI: 10.22075/lasem.2023.30498.1374

چکیده:

با توجه به اهمیت سبک در شعر، شاعران به تدوین و تسلط بر آن اهتمام داشتند. محمد سعید منصوری، شعر خود را معطوف اهل بیت کرد. از میان شعر او «بعد از پیامبر» را در رثای حضرت فاطمه الزهرا (س) انتخاب کردیم تا با تکیه بر رویکرد سبک شناختی به تحلیل بپردازیم. سطح آوائی در موسیقی بیرونی بازنمایی می‌شود؛ بحر شعر و زحافات، قافیه و حروف آن، به ویژه حرف روی و حرکت آن، و موسیقی درونی که شامل فنون بدیع و تکرار است. این تحقیق به این نتیجه رسید که شاعر در انتخاب بحر کامل موفق بوده و از همزه کسره‌دار بعنوان حرف روی استفاده کرده است، چنان که روی همراه با کسر یک حالت روانی شکسته را نشان می‌دهد، که به دلیل کسر و حرف مدّ (یآ) درون روح نفوذ کرده و روی درد خود تا شده است. به تقویت معانی حزن الزهرا کمک می کند و از تلفیق، اشتقاق، پسوند و زمان حال استفاده می کند و کلمات را به سه صورت تکرار اخلاقی تکرار می کند تا تأیید کند که اضطراب موجود در دل الزهرا است. همان بیماری قلبی که باعث کشته شدن او شد و تکرار لفظی که هرگز به قصد تأکید نیست، بلکه برای ایجاد معنای اضافی برای هدف حسابی و تکرار کلمه به صورت لفظی و معنادار است و تکرار کلمات غم و گریه نشان دهنده حضور پررنگ قضیه الزهرا در ذهن شاعر است، زیرا این عنصر اساسي است که متن بر آن بنا شده و خواست شاعر را نیز آشکار مي کند. در زمزمه ها که ۱۳۷ حرف آن تکرار شده بود، حرف تا (۳۸ بار) و ها (۳۷ بار) و حرف لعم (۷۵ بار) و میم (٤٦ بار) در صداهای صوتی تکرار شد.

کلیدواژه‌ها: سبک خوانی، سطح آوایی، شعر بعد از پیامبر، محمد سعید المنصوری.

[۱]- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه سمنان، سِمنان، إیران.

[۲*]- دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، سِمنان، إیران. (نویسنده مسؤول). ایمیل: sh.ameri@semnan.ac.ir

[۳]- دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه سمنان، سِمنان، إیران.

[٤]- دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه سمنان، سِمنان، إیران.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/۰۲/۱۱ هـ.ش= ۲۰۲۳/۰٥/۰۱م- تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۰۷/۱٤هـ.ش= ۲۰۲۳/۱۰/۰٦م.