مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية
Available online at https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/65

ر ت م د: 1112-685x
ر ت م د إ: 2588-2236

المجلد: 15 / العدد: 02 / سبتمبر 2022
ص ص: 42 ـ 62

البنية الصوتية في رائية تأبط شرا في رثاء الشنفرى
مقاربـــة أسلوبيـــة

The Phonetic Structure in Taabbata-Charrans Rayia in Al-Shanfara's Lament
A Stylistic Approach

داود نصـــر *

مخبر الموسوعـة الجزائريـة الميسرة

جامعـة باتنـة 01 / الجزائـر

Daoud.necar@univ-batna.dz

تاريخ الارسال: 2022/07/12 تاريخ القبول: 2022/09/27 تاريخ النشر: 2022/09/30

الملخص:

اعتنى النقد الأدبي على مرّ عصوره بالشعر، واحتفى به، فتناوله بالدراسة والنقد، ومن بين هذه الأشعار شعر الصعاليك، الذي يحتاج إلى إعادة قراءة وفق منظورات مختلفة، تتلاءم وروح العصر الذي نعيشه، حتى نُعيد قراءته بعيدًا عن المحمولات التي وصلتنا، فندرسه بموضوعية بعيدة عن الانحياز لفئة دون أخرى، ومن بين هذه القراءات الحداثية؛ القراءة الأسلوبية.

تسعى هذه الدراسة لمقاربة رائية تأبط شرا في رثاء الشنفرى، بالتركيز على البنية الصوتية للقصيدة، قصد الوقوف على أهم السمات الصوتية فيها، وأثرها في النص، بالإضافة إلى أثرها في المتلقي، متكئين على آليات المنهج الأسلوبي في استقراء الظواهر الصوتية البارزة في القصيدة، وتحليلها وبيان معانيها.

الكلمـات المفتاحيـة: البنيـة الصوتيـة؛ الأسلوبيـة؛ الصعاليك؛ الرثـاء.

Abstract:

Throughout its eras, literary criticism took care of poetry, celebrated it, and dealt with it with study and criticism. Bias for one group over another. Among these modernist readings; stylistic reading.

* **المؤلف المرسل.**

This study aims to approach a visionary approach Raiya of Taabbata-Charran in Al-Shanfara's lament, by focusing on the phonetic structure of the poem, in order to identify the most important phonetic features in it, and its impact on the text, in addition to its impact on the recipient, relying on the mechanisms of the stylistic approach in extrapolating the prominent phonetic phenomena in the poem, analyzing them and clarifying them. their meanings.
Key words: phonetic structure, stylistics, Sa'alik, pathos.

مقدمـة:

ظهرت في العصر الجاهلي فئة خرجت على قوانين القبيلة وأعرافها وتقاليدها؛ أطلق عليها اسم "الصعاليك"، وكان أغلب المنتمين إليها من الخلعاء الذين ارتكبوا الجرائم والجرائر، فخلعتهم قبائلهم، وتبرأت منهم، وأبعدتهم عنها، بل وأهدرت دماءهم، فلا تثأر لهم، ولا تطالب بدياتهم.

ويُعدّ **تأبط شرا** واحدًا من هؤلاء الصعاليك، بل ومن أشهرهم، إذ تناقلت الكتب القديمة والحديثة أشعاره وأخباره، كما نال شعره حظا وافرا من الدراسة والنقد، وهذا لغناه بخصائص منوعة، سواء على المستوى اللغة أو الفكر.

وهذا ما حدا بنا إلى دراسة البنية الصوتية في رائيته التي رثى بها خاله وصديقه في الصعلكة "الشنفرى"، وهذا قصد الوقوف على أهم الخصائص الصوتية فيها، ولعل هذا ما يجعلنا نطرح الإشكالية الآتية: أيّ السّمات الصوتية البارزة في رائية تأبط شرًا؟ وما أثرها على معاني القصيدة؟. متكئين في ذلك على آليات المنهج الأسلوبي في معالجة الظواهر الصوتية البارزة في القصيدة، مستعينين بالإحصاء، قصد وصفها وتحليلها، وإبراز أثرها في القصيدة ومعانيها.

1. البنيـــة الموسيقيـــة:

تتميز موسيقى الشعر بإطارها الخارجي: الوزن والقافية، وإطارها الداخلي الذي تسيره مجموعة من القيم الصوتية، والوحدات اللغوية، وفيما يلي تفصيل لهما.

1.1. الموسيقى الخارجية:

تمثل الموسيقى الخارجية في القصيدة العربية المحرك الرئيس لإنتاج الشعر، ويعود هذا إلى قدرتها على التأثير في المتلقي وإثارة اهتمامه، ولدراسة الموسيقى الخارجية للقصيدة وجب علينا دراسة وزنها، وقافيتها، والتغييرات الطارئة على تفعيلاتها.

1.1.1. الـــوزن:

يُعرَفُ الوزن بأنه جملة التفعيلات التي تنتظم فيها الكلمات، فتحدد نوعه، ولعلّ أوّل ما يتبادر إلى ذهن متلقي القصيدة هو التساؤل: ما وزنها؟، والوزن هو «أول ما يقرع الآذان بجرسه وإيقاعه المنتظم»[1]. ولمعرفة وزن القصيدة محل الدراسة، وجبَ علينا تقطيع أبياتها، وسنكتفي في هذا المقام بتقطيع البيتين؛ الأول والأخير من القصيدة، لأنهما يمثلان المجدافين اللذين يحفظان للقصيدة توازنها.

يقول **تأبّط شرًّا:**

عَلـى الشَـنفَرى سـاري الغَمـامِ فَـرائِحٌ — غَزيـرُ الكُلـى وَصَـيِّبُ المـاءِ بـاكِرُ[2]

عَلَشْ شنْ فَرَنْسَارِلْ غَمَامْ فَرَائِحُنْ — غَزِيْرُلْ كُلَنْوَصَيْ يِبُلْمَاْ ءِبَاْكِرُوْ

0//0// 0/0// 0//0// 0/0// — 0//0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعـولن مفـاعلن فعـول مفـاعلن — فعـولن مفـاعلن فعـولن مفـاعلن

إذا راعَ رَوعُ المَـوتِ: راعَ، وَإن حَمـى — حَمـى مَعَـهُ، حُـرٌّ، كَـريمٌ، مُصـابِرُ[3]

إِذَاْرَاْ عَرَوْعُلْمَوْ تِرَاْعَ وَإِنْحَمَىْ — حَمَىْمَ عَهُوْحُرُنْ كَرِيْمُنْ مُصَاْبِرُوْ

0//0// 0/0// 0/0/0// /0// — 0//0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعـولن مفـاعيلن فعـول مفـاعلن — فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن

نلاحظ من التقطيع أعلاه، أنّ القصيدة تنتمي إلى بحر الطويل،

ومفتاحه:

طَويـلٌ لـهُ دونَ البُحُـورِ فَضـائلُ — فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن

ويرد بحر الطويل على ثلاث صور، حيث تكون عروضه مقبوضة دائما، ولا يكون الاختلاف إلا في ضربه[4].

بالتأمل في القصيدة محل الدراسة نجد أنّ كلا من العروض والضرب مقبوضتان:

..... مفاعِلُنْ ..... مفاعِلُنْ

حيث أنّ كلّ أعاريض وضروب الأبيات جاءت مقبوضة، وهو ما يتواءم والحالةَ النفسية الحزينة للشاعر وانقباضها، جراء وفاة صديقه ورفيق دربه، وكأنه بنظمه على الطويل يعبّر عن طول مدة صحبتهما وعشرتهما، وكثرة الأحداث والمواقف التي مرّا بها معا.

كما أن إمكانيات بحر الطويل كبيرة للسرد، والبسط القصصي والعرض الدرامي، ولهذا يكثر في أشعار السير والملاحم[5].

كانت هذه نظرة عامة حول وزن القصيدة، وفيما يلي دراسة تنسيقاتها العروضية.

2.1.1. التنسيقـــات العروضيـــة:

يلحق التفعيلة أحيانا تغيير لا يخرجها من إطار البحر الذي تنتمي إليه، ولهذا التغيير صورتان؛ هما:

أ. **الزحـاف**: تغييرٌ يتناول الحشو والعروض والضرب، ولا يجب التزامه فيما يأتي بعده من أبيات.

ب. **العلـــة**: تغيير يلزم أعاريض القصيدة وضروبها فقط في كل أبياتها، ولا يتناول الحشو، وهو تغيير لازم على الأغلب.

نخلص إلى أنّ كلا من الزحاف والعلة انزياح عن القاعدة له شأنه، وليست الزحافات والعلل عيبًا أو شرًّا في الشعر، وإذا سلمنا بذلك جدلا فهي شرٌّ لابد منه، وهو غير مستنكر، قال **الأصمعي**: «الزّحافُ في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدمُ عليه إلا كلّ فقيه» [6]، فالزحاف رخصة للشاعر يسهل عليه نظم شعره واستيعاب فكره. ويطرأ على بحر الطويل زحاف، وقلنا زحاف لأنّ زحاف القبض فقط ما يطرأ عليه. والقبض هو حذف الخامس الساكن فتصبح به مفاعيلن: مفاعلن، وتصبح فعولن: فعولُ[7].

برز زحاف القبض سمةً أسلوبية ألقت بظلالها على تفعيلات القصيدة، إذ ورد زحاف القبض في جلّ أبيات القصيدة، ونذكر من ذلك:

وَطَعنَـــةِ خَلـــسٍ قَـــد طَعَنـــتَ مُرِشَّـــةٍ ... لَهـــا نَفَـــذٌ تَضِـــلُّ فيـــهِ المَســـابِرُ[8]

وَطَعْنَ ةِخَلْسِنْقَدْ طَعَنْتَ مُرِشْشَتِنْ ... لَهَانْ فَذُنْتَضِلْ لُفِيْهِلْ مَسَابِرُوْ

0//0// /0// 0/0/0// /0// 0//0// ... /0// //0/0/ //0/0/ //0/ //0/0 //0//0

وَخَفَّـــضَ جَأشَـــي أَنَّ كُـــلَّ اِبـــنِ حُـــرَّةٍ ... إِلـــى حَيـــثُ صِـــرتَ لا مَحالَـــةَ صـــائِرُ[9]

وَخَفْفَ ضَجَأُشِيْأَنْ نَكُلُلَبْ نِحُرْرَتِنْ ... إِلَنَحَيْ ثُصِرْتُلَاْ مَحَالْ ةَصَائِرُوْ

0//0// 0/0// 0/0/0// /0// 0//0// ... /0// //0// 0/0// //0// /0// 0//0//

فعـــول مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن ... فعـــولن مفـــاعلن فعـــول مفـــاعلن

يبلغ عدد تفعيلات القصيدة 216 تفعيلةً، توزعت في إيقاعين متنوعين مختلفين، ومتفاوتين من حيث العدد، وجاءت كالآتي:

أ. التفعيلات السالمـــة:

بلغ عددها 101 تفعيلة؛ أي بنسبة 46.76%، منها: 51 تفعيلة (مفاعيلن)، ما يمثل نسبة 23.61%، و50 تفعيلة (فعولن)، أي بنسبة 22.62% من العدد الإجمالي للتفعيلات.

وتمثل نسبة 46.76% نسبة الاستقرار في نفسية **تأبّط شرًّا**، فهو لا يزال متصدعا مضطربا جراء وفاة صديقه ورفيق دربه **الشنفرى**.

ب. التفعيلات المقبوضـــة:

مسّ زحاف القبض 115 تفعيلة من مجموع تفعيلات القصيدة، ما يمثل نسبة 53.24% من المجموع الكلي للتفعيلات، وتوزعت كما يلي:

- فعول: 59 مرة؛ أي بنسبة 27.31% من العدد الكلي.
- مفاعلن: 56 مرة؛ أي بنسبة 25.92% من العدد الكلي.

يحيل طغيان القبض على النص إلى نفسية **تأبّط شرًّا** المنقبضة، الحزينة، التي اعتادت، ولسنوات طويلة، على تواجد **الشنفرى** إلى جانبها، ففقدان **الشنفرى** ترك أثرا كبيرا، وجرحا عميقا في نفسية **تأبّط شرًّا**.

3.1.1. القافيـــة ودلالتهـــا:

تمثّل القافية سمة أسلوبية بارزة في كل قصيدة، تحمل وظيفة ودلالة لافتة للانتباه، وللوقوف على هذه السمة في قصيدتنا، وجب أولا تعريف القافية، حتى نزيل اللبس عن القارئ، فإنّ كثيرا من القرّاء يجعلون القافية بمعنى الروي.

قال **الخليل بن أحمد الفراهيدي**: «القافية هي من آخر الساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله»[10]، فالقافية؛ إذن، تشمل آخر الساكنين وما بينهما، والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول؛ أي: /0//0،

وفقا لهذا، فقد وردت القافية في القصيدة كما يلي:

الجدول 01: القافية في رائية تأبط شرا

البيت	القافية	البيت	القافية	البيت	القافية	البيت	القافية
1	بَاكِرُ بَاكِرو	2	البَواترُ وَاترُو	3	الحَناجرُ نَاجِرُو	4	نَوَافِرُ وَافِرُو
5	المَسَابِرُ سَابِرُو	6	فَاغِرُ فَاغِرُو	7	سَاكِرُ سَاكِرُو	8	صَابِرُ صَابِرُو
9	يُحاذِرُ حَاذِرُو	10	الفَوادِرُ وَادِرُو	11	وافِرُ وَافِرُو	12	بَاتِرُ بَاتِرُو
13	كَاسِرُ كَاسِرُو	14	آخِرُ أَاخِرُو	15	الحَرائِرُ رَائِرُو	16	ثَائِرُ ثَائِرُو
17	حَواضِرُ واضِرُو	18	المَقَابِرُ قَابِرُو	19	ثَائِرُ ثَائِرُو	20	نَاصِرُ نَاصِرُو
21	وَاتِرُ وَاتِرُو	22	حَاضِرُ حَاضِرُو	23	صَابِرُ صَابِرُو	24	صَائِرُ صائِرُو
25	بَواكِرُ وَاكِرُو	26	مُتَواتِرُ وَاتِرُو	27	مُصابِرُ صَابِرُو		

المصدر: من إعداد الباحثين.

نلاحظ أنّ القافية وردت مطلقة غير مقيدة؛ أي أنها تنتهي بمتحرك، ثم يشبع بمدّ الواو، وهي قافية توافق حال الشاعر من حيث أنه يريد إطلاق أناته الحزينة مرة إثر أخرى. بالإضافة إلى وجود التطريز، وهو ما سنتعرض له بالدراسة في مبحث لاحق.

4.1.1. حرف الروي ودلالتــه:

يمثل حرفُ "الراء" رويَ القصيدة، وأشبع بواو لمناسبتها الضمة، فيمدّ الصوت بالرفع، أما الحرف قبل الروي فهو "حرف الردف"، وورد في كامل أبيات القصيدة مكسورا، ما يشي بانكسار الشاعر نفسيا، وحزنه وعمق ألمه ومأساته، وهو ما يوافق حاله الكئيبة المتحفزة للظهور والتأثير.

يصنف "الراء" مع أحرف الذلاقة[11]، لهذا يعطي دلالات وإيحاءات عميقة، شرط أن يُستعمل في الكلمة والجملة الملائمة.

يجعل صوت "الراء" في هذه القصيدة المصيبة أكثر وضوحا، وأبلغ تأثيرا وأشدّ تكرارا، فصوت "الراء" شاق عسير، وقد بنى قصيدته عليه، وحركة الضمة ثقيلة شديدة، مما يشي في كل بيت بمدى المعاناة التي يحسها الشاعر، فالروي هنا يحملُ المشقة والعسر[12]. وتزيده

الضمة ثقلا، أما الكسرة قبله فتصور انكسار النفس والحزن، وتكرارها في كل أبيات القصيدة يزيد من عمق الجراح والأسى، والإحساس بالفقد، فحركة الروي تُفسر أحيانا كثيرة نفسية الشاعر، وتعلن عن طبيعته ومزاجه[13].

2.1. الموسيقى الداخليـــة:

يمثّل الصوت المادة الأولى للشعر، إذ تتحدّدُ القيمة التعبيرية والجمالية للنص من خلال الأصوات، كما أنه ذو أهمية بالغة في إحداث التأثير وجذب انتباه المتلقي، فـ«الأصوات هي اللبنات الأولى في البناء اللغوي وأساسه الذي يقوم عليه، ولا خير في بناء تهالكت لبناته واهتز قوامه بمادة وصفية»[14]، وتهتم الأسلوبية بالصوت، فتدرسه من حيث مخرجه وحركته وصفته، وكذا دلالته.

1.2.1. البنية الصوتية للقصيدة:

يرى **أحمد كمال زكي** أنّ الشعرَ سلسلة من الأصوات المتضامة قصد التأثير، ولذلك فهي توحي بالقيم أكثر مما تدلّ على معانٍ محددة، ويعمد الشاعر، بوعي أو دون وعي، إلى انتقاء الأصوات والتوليف بينها، حيث توحي بتجربته الشعرية، وتجعل المتلقي يعيش أبعاد الحالة التي عاشها الشاعر إبان عملية الإبداع، فتنتقل عدواه إلى الآخرين[15]. يدلّ هذا على أهمية الصوت ودراسته، وقيمة الصوت ومدى تأثيره في المتلقي.

أ. الأصـوات الجهـورة:

تتميز الأصوات الجهورة بتذبذب الأوتار الصوتية أثناء النطق بها، نتيجة اقترابها من بعض، وتتمثل هذه الأصوات في (ب،ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ،ع، غ، ل، م، ن، و، ي) [16].

وتحصلنا بعد عملية الإحصاء على النتائج التالية:

الجدول 02: الأصوات الجهورة في رائية تأبط شرا.

الصوت	تكراره	الصوت	تكراره	الصوت	تكراره
الباء	45	الزاي	11	اللام	90
الجيم	14	الضاد	10	الميم	83
الدال	24	الظاء	02	النون	101
الذال	07	العين	28	الواو	113
الراء	77	الغين	09	الياء	70
المجمـــــوع					684

المصدر: من إعداد الباحثين.

نلاحظ أنّ عدد الأصوات الجهورة قد تكرّر 684 مرة، أي بنسبة 56.86% من عدد الأصوات الإجمالي البالغ 1203 صوت، ما يشي بأن الشاعر قد جهر بحزنه لوفاة صاحبه، وعدم كتمان ألمه، فالشاعر يود الإشهار بفجيعته وألمه الشديد.

ب. الأصـــوات المهموســـة:

تمثّل الأصواتُ المهموسة الأصواتَ التي لا تتذبذب الأوتار الصوتية أثناء النطق بها، وهي: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه، ء)[17]. وتحصلنا بعد إحصاء للأصوات المهموسة في القصيدة على النتائج التالية:

الجدول 03: الأصوات المهموسة في رائية تأبط شرا.

الصوت	تكراره	الصوت	تكراره	الصوت	تكراره
التاء	85	الشين	20	الكاف	45
الثاء	08	الصاد	11		
الحاء	30	الطاء	09	الهاء	33
الخاء	09	الفاء	41		
السين	28	القاف	18	الهمزة	53
المجمـــــوع					**390**

المصدر: من إعداد الباحثين.

تكررت الأصوات المهموسة 390 مرة؛ أي بنسبة 32.42% من مجموع الأصوات الإجمالي، وهي نسبة لا بأس بها، ولعل الشاعر وظفها للبوح همسا ببعض الأسرار حول صديقه **الشنفرى**، فلم يُرد لغيرهما أن يطّلع عليه.

ج. المـــد:

وردت أصوات المد 129 مرة، أي بنسبة 10.72%، وتتيح هذه الحروف للشاعر مدّ صوته بالأنين والآهات، فتنفّس عن صدره المثقل بالحزن والألم، من خلال مدّ النفس فيخرجُ آلامه الثقيلة.

وحروف المد ثلاثة، كما هو معلوم، هي: الألف، الواو، والياء.، وقد وظفها الشعراء منذ القديم، لأهميتها في التنفيس عن القلوب، والترويح عن النفوس.

ويستوقفنا في هذا الشأن البيت الأول من القصيدة، حيث يقول **تأبّط شرًّا** (الطويل):

عَلـى الشَّـنفَرى سـاري الغَمـامِ فَـرائِحٌ ... غَزيـرُ الكُلـى وَصَـيِّبُ المـاءِ بـاكِرُ[18]

ورد المدّ ست مرات كاملة، وإحداها مد بالياء، وهو ما يتيح للشاعر أن يبث آهاته وأحزانه، ويطيل صوته ليبلغ مداه في الدعاء **للشنفرى** بالسقيا؛ علّه يجد استجابة له.

3.1. الطبـــاق:

يُصنّف الطباق في خانة المحسنات البديعية، ويعرّف بأنه:« الجمع بين الشيء وضدّه»[19]، وورد في القصيدة عدة مرات، نذكر منها:

- (نبّأتني≠ شاهدا)، في البيت:

فَلَـــو نبّـــأتني الطيـــر أو كُنـــتُ شـــاهِدًا لَآســـاكَ فـي البَلـــوى أخٌ لـــكَ ناصِـــرُ[20]

يتمثّل الطباق بين (نبّأتني) و(شاهدًا)، **فـ(نبأتني)** تعني الغياب عن الحدث والموقع، بينما تعني (شاهدا) حضور **تأبّط شرًّا**، وهذا البيت بالذات، ذو زخم بلاغي هائل، حيث جنّد الشاعر طاقة إبداعية غير يسيرة، مستحضرا تاريخه مع **الشنفرى**، ليثبت مواساته، ويبيّن نصره **للشنفرى**.

- (روائح≠ بواكر)، في قوله:

وَإِنّ سَـــــوامَ المَـــــوْتِ تَجْـــــري خِلالَنـــــا روائِـــــحُ مـــــن أحْداثِـــــهِ وَبَـــــواكِرُ[21]

يظهر الطباق من خلال الكلمتين (روائح) و(بواكر)، وهو طباق إيجاب، يراد منه إثبات أنّ الموت لا يعترف بزمن أو وقت، وإنما يحضر في كلّ حين، وهنا اعتراف **تأبّط شرًّا**، بأنّ الموت مصيرُ كلّ شخص، وبأنّه كأسٌ الكلُّ ذائقه.

فالطباق في القصيدة يمثّل سمة أسلوبية تُبرزُ حال الشاعر من بداية نصه الممتلئ حُزنا إلى نهايته المختومة بالتسليم، مهما كان الأمر، لسلطان الموت الذي لا يُرد.

4.1. المقابلـــة:

تندرج المقابلة ضمن المحسنات البديعية المعنوية، وهي «أن يؤتى بمعنيين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب»[22]، أي أن يؤتى بأكثر من معنى في جملة لتقابلها أضدادها في الجملة التالية، وهو ما يفيد في إيضاح المعاني، وتمثل المقابلة سببا من أسباب حُسن الكلام إذا ما وردت عفوية دون تكلّف.

ووردت المقابلة في القصيدة في موضعين اثنين؛ أولهما قول الشاعر:

قَضـــَى نَحْبَـــهُ مُســـتَكبِرًا مـــن جَميلِـــهِ مُقِـــلا مـــن الفَحْشـــاءِ والعـــرضُ وافـــرُ[23]

وقع الطباق بين العبارتين (مُستكثرا من جميله) و(مُقلّا من الفحشاء)، فالتقابل ها هنا بين (مستكثرا≠مقلا) و(جميله≠الفحشاء)، وهو ما يُضفي على البيت جمالية؛ إذ أنّ الشاعر بصدد وصف **الشنفرى**، وليس غريبا أن يكون الوصف بالمناقب في القصيدة، إذ أنّ الشاعر في موضع رثاء وذكرٍ محاسنَ الميت.

ويتمثل الموضع الثاني في قول **تأبّط شرًّا**:

لَـــئنْ ضَـــحِكَتْ منـــكَ الإمـــاءُ لقـــد بَكَـــتْ عَلَيـــكَ فـــأَعْوَلْنَ النّســـاءُ الحرائِـــرُ[24]

وردت المقابلة بين (ضحكت منك الإماء) و(بكت عليك، فأعولن النساء الحرائر)، حيث تقابلت (ضحكت≠بكت، فأعولن) و(الإماء≠الحرائر).

تبيّن هذه المقابة المكانة التي يحتلها **الشنفرى** في النفوس، فإنّ من اتخذنه هزؤا وسخرية هنّ الإماء/الهامش، بينما بكت عليه و(أعولن) حدّ الصراخ والنياح؛ الحرائر/المركز، وشتّان بين الأَمَة والحرّة.

نستنتج مما سبق، أنّ **تأبّط شرًّا** في توظيفه المقابلة، لم يتخلّ عن أهمّ مقومات قصيدتـــه؛ ألا وهمـــا وصف **الشنفرى** والحزن عليه، فوظّف المقابلة لتجري في مجرى القصيدة ككـــل، فلم تمـــرق عنها، بل زادتهـــا جمالا على جمال، وهذا لإيصال صورة **الشنفرى** المثلى، ولاستمالـــة المتلقي والتأثير فيـــه للوقـــوف على حقيقة حُزن الشاعر بفقدان صاحبه ورفيق دربه.

2. التكرار وأثره في القصيدة:

يرتبط التكرار بالقصيدة ارتباطا وثيقا، إذ يمثّل سمة أسلوبية بارزة فيها، والوزن في حقيقته تكرار لتفعيلات معينة، ويُعرّفه **عمر خليفة بن دريس** بقوله: «التكرار وقد يقال التكرير: الأول اسم والثاني مصدر من كرر الشيءَ، إذا أعدته مرار»[25]. فالتكرار، إذن، إعادةُ ذكر الصوت أو الكلمة مرات عدة، فهو، سمة أسلوبية تبينُ أهمية المُكرَّرِ وتوكيدا له. وورد في القصيدة محل الدراسة بصيغتين؛ تكرار الصوت وتكرار الكلمة.

1.2. تكـرار الصـوت:

يتكون النص من جملة أصوات متباينة التردد، وقد يختفي بعضها في بعض النصوص، أما القصيدة التي بين أيدينا فقد اشتملت على كل الأصوات، وبلغ مجموع

ترددها: 1203 صوت، ونقول صوت عوض حرف لأننا أمام نصّ شعري يكون الاعتماد فيه على السماع أكبر منه في القراءة، ولأن هناك من الأصوات ما يُنطقُ ولا يُكتب.

وتحصلنا على الجدول أدناه، بعد إحصاء للأصوات الواردة في القصيدة[26]، مع وجوب الإشارة إلى أنّ ترتيب الأصوات في الجدول كان متكئا على نسبة ترددها وتكرارها في القصيدة، لا على ترتيبها الأبجدي أو الألفبائي.

الجدول 04: تكرار الأصوات في رائية تأبط شرا.

الصوت	صفاتــه[27]	مخرجــه	تكــراره	نسبتــه
النون	مجهور، منفتح، شديد	لثوي	101	% 10.63
اللام	مجهور، منفتح، جانبي، بين الشدة والرخاوة	لثوي	90	% 9.47
التاء	مهموس، منفتح، شديد	أسناني،	85	% 8.95
الميم	مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	شفوي	83	% 8.74
الراء	مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة، مكرر	لثوي	77	% 8.10
الياء	مجهور، منفتح، رخو	غاري	59	% 6.21
الهمزة	مهموس، منفتح، شديد	حنجري	53	% 5.58

المصدر: من إعداد الباحثين.

نستنبط من الجدول 04 مجموعة من الملاحظات، نوردها فيما يلي:

- اشتملت القصيدة على كلّ أصوات اللغة العربية، ما يشي بأنّ الشاعر جنّد كل طاقاته الإبداعية لتوظيفها في النص، علّه ينشد الكمال لصاحبه **الشنفرى**، وكما هو معلوم فإن الرثاء هو ذكرٌ محاسنَ الميت.
- تربّع صوت "النون" على عرش أصوات القصيدة، وهو صوت مجهور، شديد، منفتح، فالشاعر يجهر بألمه، ويؤكد على البوح به، فيفتح للمتلقي قلبه ليخبره عن مدى حزنه وألمه.

وحضر صوت "النون" بقوة في الأبيات الواصفة **الشنفرى**، والذاكرة مميزاته؛ نذكر منها:

وَطَعنَـةِ خَلـسٍ[28] قَـد طَعَنـتَ مُرِشَّـةٍ لَهـا نَفَـذٌ تَضِـلُّ فيـهِ المَسـابِرُ[29]

يصف تأبّط شرًّا طعنة **الشنفرى** العميقة النفوذ، التي لا تستطيع حتى المسابر قياسها.

وَأَشـقَرُ غَيـداقُ الجِـراءِ كَأَنَّـهُ عُقـابٌ تَـدَلّى بَـينَ نيقَـينِ[30] كاسِـرُ[31]

يصف الشاعر فرس **الشنفرى**، الذي يتميز بلونه الأشقر وركضه السريع، فشبهه بالعقاب الجارح الذي يتدلى بمرونة بين جبلين.

وَأَمـــرٍ كَسَـــدِّ المِنخَـــرَينِ اِعتَلَيتَـــهُ فَنَفَّســـتَ مِنـــهُ وَالمَنايـــا حَواضِـــرُ[32]

شبّه **تأبّط شرًّا** الأمر العسير بسد المنخرين، لصعوبة التخلص منه، لكن **الشنفرى** قد اعتلاه، فتمكّن منه، وفرّج ضيقه فنفّس منه وخرج، كل هذا والموت مُحدق فيه مُتربص به، والخطر قادم نحوه من كل حدب وصوب.

ومن الأبيات التي تحوي صوت "النون" وتدل على الحزن؛ نذكر:

لَـئِن ضَـحِكَت مِنـكَ الإِمـاءُ لَقَـد بَكَـت عَلَيـكَ فَـأَعوَلنَ النِسـاءُ الحَرائِـرُ[33]

وَإِنَّـكَ لَـو لاقَيتَنـي بَعـدَ مـا تَـرى وَهَـل يُلقَـينَ مَـن غَيَّبَتـهُ المَقـابِرُ[34]

فَلَـو نَبَّـأَتني الطَيـرُ أَو كُنـتُ شـاهِداً لَأَسـاكَ فـي البَلـوى أَخٌ لَـكَ ناصِـرُ[35]

تدلّ الأبيات أعلاه على مدى الحزن الذي لحق بالشاعر، ليس **تأبّط شرًّا** فحسب، بل حتى النساء الحرائر اللائي يبكين عليه حدّ العويل، ويتمنى **تأبّط شرًّا** لقاء **الشنفرى**، لكن يستدرك الأمر، فيعترف بالأمر الواقع وهو أنّ الميّت (من غيّبته المقابر) لا لقاء معه، ويظهر حزنه وحسرته أكثر في البيت الأخير (لو نبأتني الطير..) ليبيّن جهله بوقوع **الشنفرى** بين أيدي **بني سلامان** وأسره ثم قتله، وإلا سيكون له **تأبّط شرًّا** مساندا وناصرا له، كعادته دوما، لكن اختلف الأمر هذه المرة، وقتل صاحبه، ولا رادّ لسلطان الموت.

يشي صوت "النون" المهيمن في هذه القصيدة بزخم نفسي عميق، فله الفضل في ذكر صفات الميت (**الشنفرى**)، وبخاصة شجاعته، وإقدامه على المخاطر دون مهابة الموت، وبوح الشاعر بحزنه وألمه وحسرته على ما وقع لصاحبه.

وتكرر صوت "اللام" في القصيدة 90 مرة، أي بنسبة 9.47%، وهو من الأصوات الجهورة، يتميّز عن غيره من الأصوات بالتكرار مع صوت الراء، واحتل صوت "اللام" المرتبة الثانية في القصيدة، مما يشي بأنّ الشاعر يلح في البوح بأحزانه وآلامه، ويكرر ذلك في كل حين.

حاولنا من خلال الأسطر السابقة تسليط الضوء على أهم صوتين مهيمنين في القصيدة، وهما النون واللام، وكذلك غاية الشاعر من توظيفهما، ليكونا أكثر حضورا من الأصوات الأخرى، وفهم الأثر النفسي الذي أحدثاه، حيث تبيّن أنّه اختار الأصوات الجهورة، لأنّ الصوت القوي يعطينا إيحاءات تتميز بالقوة والشدة والغلظة، كما أنه يحدث أثرا في

المتلقي، فتحدث الاستجابة والأثر السريع، وبخاصة أنه بصدد إيصال حزنه وآلامه، فوجب عليه اختيار الأصوات المناسبة لإيصال المعنى والإحساس المطلوب.

2.2. تكـرار الكلمـة:

يعد تكرار الكلمة سمة أسلوبية تلقي ظلالها على النص الشعري، والمقصود به «تكرار كلمة معينة على مستوى البيت أو على مستوى النص، مما يحقق بُعدا إيقاعيا ودلاليا»[36]. وبعد وإحصاء الكلمات المكررة، استخلصنا الجدول التالي[37]:

الجدول 05: تكرار الكلمة في رائية تأبط شرا.

الكلمة	الموت	يوم	روع	صابرُ	الحرُّ	الشنفرى
تكرارها	09	05	04	04	04	03
صيغها	الموت، موت، ميتا، موته، قضى نحبه، غيبته، المقابر، المنايا	يوم، يومك، يوما، يومها	الروع، راعَ، روعُ	يصبرُ، صابرُ، مُصابرُ	الحرائر، حرة، الحر، حرٌّ	الشنفرى

المصدر: من إعداد الباحثين.

تكررت كلمة (الموت) في القصيدة تسع مرات، وهي أكبر نسبة تواتر لمجمل كلمات القصيدة، وقد وردت بصيغ مختلفة هي (الموت، موت، ميتا، موته، قضى نحبه، غيبته المقابر، المنايا)، وليس غريبا أن يكون حضورها بهذه القوة، لأنّ موضوع القصيدة هو موت الشنفرى، أما البيت الذي ضمّ أكبر تواتر لهذه الكلمة فهو:

وَأَجمَـــلُ مَـــوتِ المَـــرءِ إِذ كـــانَ مَيِّتـــاً وَلابُـــدَّ يَومـــاً مَوتُـــهُ وَهـــوَ صـــابِرُ[38]

تكررت كلمة "الموت" ثلاث مرات، ويمثّل البيت رثاءً بديعا للشنفرى، إذ أيُّ خيرٍ للرجل أفضل من لقائه الموتَ بشجاعة وصبر.

تستوقفنا كلمة (يوم) بتواترها خمس مرات، فاحتلت المرتبة الثانية بصيغ مختلفة؛ هي (يوم، يومك، يومًا، يومها)، وتُستعمل كلمة (يوم) كثيرا في شعر العرب، وتوظّف للدلالة على أحداث بعينها، مثل **يوم ذي قار**على سبيل المثال.

أما البيت الذي شهد حضور كلمة (يوم) أكثر من غيره هو قول **تأبّط شرًّا**:

وَيَومـــكَ يَـــومُ العَيكَتَـــينِ[39] وَعَطفَـــةٍ عَطَفـــتَ وَقَـــد مَـــسَّ القُلـــوبَ الحَنـــاجِرُ[40]

يؤكد الشاعر على يوم **الشنفرى** بعبارة "**يوم العيكتين**"، فيذكُرُ خلّة من خلاله وهي عطفه على أعدائه، وكيف أصابهم بالذعر حتى أنّ قلوبهم قد بلغت الحناجر. ويلفتنا التوكيد في البيت نفسه، من خلال توظيف كلمة (**عطفة**) للتوكيد على الفعل (**عطفت**)، والملاحظ أنّها مقدمة عليها، ما يشكّل انزياحا تركيبيا يدلّ على قوة العطفة وعظمتها.

وتستوقفنا كلمة (**الروع**) بتواترها أربع مرات، بصيغة الاسم المعرف (الروع)، والنكرة (روع)، وبالفعل (راع)، واللافت للانتباه أنّ هذه الكلمة وردت ثلاث مرات في بيت واحد، هو:

إذا راعَ رَوعُ[41] المَـــوتِ: راعَ، وَإن حَمـــى حَمـى مَعَــهُ، حُــرٌّ، كَــريمٌ، مُصــابِرُ[42]

ابتدأ الشاعر بيته بشرطٍ ليثبت في جوابه أنّ ردّة فعل **الشنفرى** سريعةٌ حاضرةٌ، فهو حرٌّ ، أبيّ، كريمٌ... وتحملُ كلمة (مصابر) معنى المشاركة، فهي على وزن (مُفاعِل)، فحضور **تأبّط شرًّا** كان دوما مع **الشنفرى**، فهو صاحبه ورفيقه في الصعلكة.

تحضرُ كلمـة (الحُـر) لترسم لنا سمة أسلوبية ، إذ تواترت كلمة (الحر) في الأبيات 8، 15، 24 و27 من القصيدة، ما يشي بأن الشاعر يذكرنا في كل مرة بمسألة الحرية التي كانت تمثل المركز في مقابل الرق/الهامش، فحضورها يدلنا على الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر في مجتمعه الصعلوكي الهامشي، فجعل من الحرية مطلبا وغاية، ولم يدخر في سبيل تحقيقها أي جهد أو وسيلة.

تبرز كلمة (صابر) بتكرارها أربع مرات، بصيغ تراوحت بين الفعلية والاسمية (يصبر، صابر، مصابر)، ووردت في الأبيات الآتية:

فَيَكفـي الَّــذي يَكفـي الكَــريمُ بِحَزمِــهِ وَيَصــبِرُ إِنَّ الحُــرَّ مِثلَــكَ صــابِرُ[43]
وَأَجمَــلُ مَــوتِ المَــرءِ إِذ كــانَ مَيِّتــاً وَلابُــدَّ يَومــاً مَوتُــهُ وَهــوَ صــابِرُ[44]
إِذا راعَ رَوعُ المَــوتِ: راعَ، وَإِن حَمــى حَمـى مَعَــهُ، حُــرٌّ، كَــريمٌ، مُصــابِرُ[45]

تكررت كلمة (صابر) في البيت الأول مرتين بصيغتين مختلفتين (يصبر، صابر)، حيث وردت في سياق توكيد لمعنى الصبر، ويعضد هذا حرف التوكيد (إنّ).

ووردت (صابر) في البيت الموالي في سياق الموت، حين تكررت كلمة ثلاث مرات كاملة، ما يشي بالارتباط الوثيق بين الموت والصبر عليه، لتحضر كلمة (مصابر) لتؤكد أن الصابر على الموت حرّ كريم.

تحضر كلمة (**الشنفرى**)، وهي اسم المرثي، حضورًا لافتًا، بفردانيتها، حيث تواترت ثلاث مرات، وهو تفرد واضح لهذه الكلمة من بين كل الكلمات المكررة، إذ لم ترد أيّ كلمة أخرى بهذا العدد، ولا بصيغة إفراده، وكأننا بالشاعر يُفرد **الشنفرى** بصفات الكمال والشجاعة والمروءة، حتى وصل به الأمر أن يُفرده في مرات تكرار اسمه.

ورد اسم **الشنفرى** في الأبيات التالية:

عَلـى الشَـنفَرِي سـاري الغَمـامِ فَـرائِحٌ ... غَزِيـرُ الكُلـى وَصَـيِّبُ المـاءِ بـاكِرُ[46]

فَـإِن تَـكُ نَفـسُ الشَـنفَرِي حُـمَّ يَومُهـا ... وَراحَ لَـهُ مـا كـانَ مِنـهُ يُحـاذِرُ[47]

فَـلا يَبعَـدَنَّ الشَـنفَرِي وَسِـلاحُهُ ... الحَديـدُ، وَشَـدٌّ خَطـوُهُ مُتَـواتِرُ[48]

ذُكر اسم **الشنفرى** في الشطر الأول لكل بيت من الأبيات الثلاثة، ما شكّل سمة أسلوبية بارزة، فالشاعر يضع **الشنفرى** في بداية الكلام، ما يشي بأن **تأبّط شرًّا** يُنزلُ **الشنفرى** المنزلة الأولى في نفسه، وهذا لأهميته وخصاله، وأيضا لألم فَقْدِ أعزّ أصحابه ورفاقه، ولا غرابة، إذ إنّ **الشنفرى** هو موضوع القصيدة.

وما يلفت الانتباه أيضا، موضع حضور اسم **الشنفرى**، إذ ورد اسمه في مطلع القصيدة وختامها، وهو ما يبيّن أنّ الشاعر يودّ إعلامنا وتذكيرنا به، وأنه لن ينساه، وأنّ **الشنفرى** يُذكر في بدء الكلام ومسك الختام.

وشدّت انتباهنا سمة أسلوبية أخرى لهذا الاسم، إذ ورد مرتين في موضع الدعاء، ما يجعلنا نقول أنّ **تأبّط شرًّا** صديق وفيٌّ **للشنفرى**، فكلما تذكّره دعا له، وهذه خُلّة نادرة حتى في زماننا.

اتسمت قصيدة **تأبّط شرًّا** بالتكرار، ما يجعله يشكل سمة أسلوبية بارزة، حيث قصد الشاعر من خلاله التوكيد تارة، واستغلاله في إضافة الإيقاع الموسيقي تارة أخرى، وذلك باعتبار التكرار ظاهرة صوتية تلقي بظلالها على نصه الشعري، كما هدف إلى تقرير معاني الحزن والألم في نفس المتلقي لاستمالته، وإحداث التأثير فيه.

3. خاتمـــة:

بعد أن تمّ استهلاك رؤية هذا البحث؛ وصل إلى جملة من النتائج ، لعل أهمها :

- خلت قصيدة تأبّط شرًّا من التصريع، وهو انزياح أسلوبي يلائم حال الشاعر ونفسيته الحزينة، ويناسب حياة الصعلكة التي يحياها؛ المتسمة بعدم الثبات والتوتر والاضطراب والسرعة؛
- ابتدأ تأبّط شرًّا قصيدته بالدعاء بالسقيا للشنفرى، مما شكّل سمة أسلوبية بارزة؛ فاتخاذ الدعاء مطلعا يمثل مروقًا عن القصيدة المعتادة عند شعراء القبائل الذين يفتتحون قصائدهم ـ عادة ـ بالبكاء على الأطلال أو استحضار النسيب؛
- نُظمت القصيدة على بحر الطويل، ما يشي بقدرتها الشعرية الكبيرة؛ إذ أنّ الطويل من البحور التي تحتاج نفسا طويلا؛ ما يوافق آهات الشاعر وآلامه التي يروم التنفيس عنها، وبحر الطويل، من البحور التي يصعب النظم على أوزانها، فلا يركبه إلا شاعر فحل؛
- استبد زحاف القبض بالقصيدة، ما يشي بالانقباض الذي تحمله نفس تأبّط شرًّا، وتدلّ كثرة الزحاف على اللااستقرار والاضطراب الذي يعيشه؛
- وردت القافية مُطلقة غير مقيدة، فوافقت حال تأبّط شرًّا في إطلاق أناته وآهاته للتنفيس عن آلامه وأحزانه؛
- اصطفى تأبّط شرًّا الراء رويا لقصيدته، وهو أنسب حروف العربية للرثاء، فجعل الراءُ القصيدةَ أوضح، وأشد تكرارا وأبلغ تأثيرا في المتلقي؛
- تكررت الأصوات الجهورة في القصيدة أكثر من نظيرتها المهموسة، ما يشي بأن الشاعر يجهر بصوته حُزنًا على فراق صاحبه، ولعدم إخفاء ألمه وكتمانه.
- حضرت أصوات المدّ في القصيدة حضورا أتاح لتأبّط شرًّا مدّ صوته بالآهات والأنين، فتنفس عن صدره المثقل بالحزن والألم، وتخلف في نفسه بعض الاستقرار في مواجهة الاضطراب والتوتر الذي يعيشه جرّاء مقتل الشنفرى؛
- اشتملت القصيدة على جملة من المحسنات التي صنعت انزياحات على مستوى الصورة، منها: الطباق والمقابلة وذلك بهدف الإيضاح، والتوكيد، في رثاء الشنفرى وذكر مناقبه، وكذا التنويع في الدعاء له، ولاستمالة المتلقي والتأثير فيه قصد الوقوف على حقيقة موت الشنفرى وحزن الشاعر عليه؛

- اتسمت القصيدة بالتكرار، ما جعله يشكل سمة أسلوبية بارزة؛ حيث قصد الشاعر من خلاله التوكيد تارة، واستغلاله في الإيقاع تارة أخرى، لأن التكرار ظاهرة أسلوبية تلقي ظلالها على النص الشعري، كما هدف تأبّط شرًّا من خلاله إلى تقرير معاني الحزن والألم في نفس المتلقي، لاستمالته والتأثير فيه.

هذه، إذن، أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا رائية تأبّط شرًّا، والتي تبقى قراءة وليدةً لظروف معينة، وتنفتح في الوقت نفسه على قراءات أخرى قد تستجلي مكامن الجمال والحسن داخل النص الشعري العربي القديم؛ لأنه حمّال أوجه متعدّدة للقراءة والتأويل المضاعف.

4. ملحـق:

عَلى الشَـنفَرى ساري الغَمامِ فَرائِحٌ ... غَزيـرُ الكُلى وَصَـيّبُ المـاءِ بـاكِرُ
عَلَيـكَ جَـزاءٌ مِثـلُ يَومِـكَ بِالجَبـا ... وَقَـد رَعَفَـت مِنـكَ السُـيوفُ البَـواتِرُ
وَيَومِـكَ يَـومُ العَيكَتَـينِ وَعَطفَـةٍ ... عَطَفـتَ وَقَـد مَسَّ القُلـوبَ الحَنـاجِرُ
تَجـولُ بِبِـزِّ المَـوتِ فـيهِم كَـأَنَّهُم ... بِشَـوكَتِكَ الحُـدّى ضَـئينٌ نَـوافِرُ
وَطَعنَـةِ خَلـسٍ قَـد طَعَنـتَ مُرِشَّـةٍ ... لَهـا نَفَـذٌ تَضِـلُّ فيـهِ المَسـابِرُ
إِذا كُشِـفَت عَنهـا السُـتورُ شَـحا لَهـا ... فَـمٌ كَفَـمِ العَـزلاءِ فَيحـانُ فـاغِرُ
يَظَـلُّ لَهـا الآسـي يَميـدُ كَأَنَّـهُ ... نَزيـفٌ هَراقَـت لُبَّـهُ الخَمـرُ سـاكِرُ
فَيَكفـي الَّـذي يَكفـي الكَـريمُ بِحَزمِـهِ ... وَيَصـبِرُ إِنَّ الحُـرَّ مِثلَـكَ صـابِرُ
فَـإِن تَـكُ نَفسُ الشَـنفَرى حُـمَّ يَومُهـا ... وَراحَ لَـهُ مـا كـانَ مِنـهُ يُحـاذِرُ
فَمـا كـانَ بِـدعاً أَن يُصـابَ فَمِثلُـهُ ... أُصـيبَ وَحُـمَّ المُلتَجـونَ الفَـوادِرُ
قَضـى نَحبَـهُ مُسـتَكثِراً مِـن جَميلِـهِ ... مُقِـلا مِـنَ الفَحشـاءِ وَالعِـرضُ وافِـرُ
يُفَـرِّجُ عَنـهُ غُمَّـةَ الـرَوعِ عَزمُـهُ ... وَصَـفراءُ مِرنـانٌ وَأَبـيَضُ بـاتِرُ
وَأَشـقَرُ غَيـداقُ الجِـراءِ كَأَنَّـهُ ... عُقـابٌ تَـدَلّى بَـينَ نيقَـينِ كاسِـرُ
يَجُـمُّ جُمـومَ البَحـرِ طـالَ عُبابُـهُ ... إِذا فـاضَ مِنـهُ أَوَّلٌ جـاشَ آخِـرُ
لَـئِن ضَـحِكَت مِنكَ الإِماءُ لَقَـد بَكَـت ... عَلَيـكَ فَـأَعوَلَنَ النِسـاءُ الحَرائِـرُ
وَمَرقَبَـةٍ شَـمّاءَ أَقعَيـتَ فَوقَهـا ... لِيَغـنَمَ غـازٍ أَو لِيُـدرِكَ ثـائِرُ
وَأَمـرٍ كَسَـدِّ المِنخَـرَينِ اِعتَلَيتَـهُ ... فَنَفَّسـتَ مِنـهُ وَالمَنايـا حَواضِـرُ
وَإِنَّـكَ لَـو لاقَيتَنـي بَعـدَ مـا تَـرى ... وَهَـل يُلقَـينَ مَـن غَيَّبَتـهُ المَقـابِرُ؟
لَأَلفَيتِنـي فـي غـارَةٍ أَعتَـزي بِهـا ... إِلَيـكَ وَإِمّـا راجِعـاً أَنـا ثـائِرُ
فَلَـو نَبَّـأَتني الطَيـرُ أَو كُنـتُ شـاهِداً ... لَآسـاكَ فـي البَلـوى أَخٌ لَـكَ ناصِـرُ

وَإن تَـــكُ مَأســـوراً وَظَلَـــتَ مُخَيّمـــاً وَأَبلَيـــتَ حَتّـــى مـــا يَكيـــدُكَ واتِـــرُ
وَحَتّى رَمـاكَ الشَـيبُ في الـرَأسِ عانِسـاً وَخَيـــرُكَ مَبســـوطٌ وَزادُكَ حاضِـــرُ
وَأَجمَـــلُ مَـــوتِ المَـــرءِ إذ كـــانَ مَيّتـــاً وَلابُـــدَّ يَومـــاً مَوتُـــهُ وَهـــوَ صـــابِرُ
وَخَفَّـــضَ جَأشـــي أَنَّ كُـــلَّ اِبـــنِ حُـــرَّةٍ إِلـى حَيـــثُ صِـــرتَ لا مَحالَـــةَ صـــائِرُ
وَأَنَّ سَـــوامَ المَـــوتِ تَجـــري خِلالَنـــا رَوائِـــحُ مِـــن أَحداثِـــهِ وَبَـــواكِرُ
فَـــلا يَبعَـــدَنَّ الشَـــنفَرى وَسِـــلاحُهُ الحَديـــدُ ،وَشَـــدٌّ خَطـــوُهُ مُتَـــواتِرُ
إِذا راعَ رَوعُ المَـــوتِ: راعَ، وَإِن حَمـــى حَمـى مَعَـهُ، حُـرٌّ، كَـريمٌ، مُصـابِرُ

5. المصـادر والمراجـع:

- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة ومطبعة نهضة مصر، القاهرة-مصر، (د.ط)، (د.ت).
- أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الفكر، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط2، 1982.
- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط3، 1994.
- القيرواني، ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1، 2003.
- تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1984.
- حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ط1، 1999.
- حسام البهنساوي، علم الأصوات، المكتبة الدينية، القاهرة-مصر، ط1، 2004.
- خلف خازر الخريشة، جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، دراسات –العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد 41، الملحق 2، 2014.
- صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط1، 1990.
- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، (د.ط)، 1987.
- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان-الأردن، ط1، 2002.
- عبد الله خضر حمد، السبع المعلقات –دراسة أسلوبية، دار القلم، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- عزة عبيد دعّاس، فن التجويد، دار الفكر، بيروت-لبنان، ط1، 2001.

- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع، دار القلم، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- عمر خليفة بن دريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قان يونس-ليبيا، ط1، 2003.
- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 1998.
- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة-مصر، (د.ط)، 2000.
- يوسف بكار، في العروض والقافية، دار المناهل، بيروت-لبنان، ط2، 1990.

6. الهوامش والإحالات

(1) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 1998، ص 82.

(2) تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1984، ص 78.

(3) المصدر نفسه، ص 85.

(4) ينظر، عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، (د.ط)، 1987، ص 30.

(5) ينظر، خلف خازر الخريشة، جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، دراسات –العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد 41، الملحق 2، 2014، ص ص 788-789.

(6) ابن رشيق القيرواني، العمدة في نقد الشعر، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص 124.

(7) ينظر، الخطيب التبريزي/ الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط3، 1994، ص 27.

(8) تأبط شرا، الديوان، ص 80.

(9) المصدر نفسه، ص 84.

(10) أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الفكر، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 98.

(11) **الذلاقة**: من الذلق، وهو الطرف، وحروفها ستة يجمعها قولنا: فر من لب، وسميت مذلقة لسرعة النطق بها لخفتها. والإذلاق لغة: حدّة اللسان وطلاقته، واصطلاحا: الاعتماد على ذلق اللسان والشفة أي طرفها. عزة عبيد دعّاس، فن التجويد، دار الفكر، بيروت-لبنان، ط1، 2001، ص 70.

[12] ينظر، صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط1، 1990، ص 49.

[13] ينظر، المرجع نفسه، ص 162.

[14] كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة-مصر، (د.ط)، 2000، ص 26.

[15] ينظر: أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط2، 1982، ص 98.

[16] ينظر، حسام البهنساوي، علم الأصوات، المكتبة الدينية، القاهرة-مصر، ط1، 2004، ص 50.

[17] ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

[18] تأبط شرا، الديوان، ص 78.

[19] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان-الأردن، ط1، 2002، ص 521.

[20] المصدر نفسه، ص 83.

[21] المصدر نفسه، ص 84.

[22] علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع، دار القلم، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 285.

[23] تأبط شرا، الديوان، ص 81.

[24] المصدر نفسه، ص 82.

[25] عمر خليفة بن دريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قان يونس-ليبيا، ط1، 2003، ص 245.

[26] اكتفينا بإيراد الأصوات التي تكررت أكثر من خمسين مرة (50).

[27] اعتمدنا في استخراج صفات الأصوات ومخارجها على: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة ومطبعة نهضة مصر، القاهرة-مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص ص 46-80.

حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ط1، 1999، ص ص 43، 44.

[28] **طعنة خلس**: يختلسها وينتهزها بحذقه ومهارته. **مُرشة**: تنشر الدم وترشه. **المسابر**: جمع مسبار، أداة يقدر بها غور الجراحات.

[29] تأبط شرا، الديوان، ص 80.

[30] **الأشقر**: يعني فرسا. **غيداق** الجراء: شديد الجري واسعه. **نيقين**: مفرده نيق، هو الموضع الأعلى بالجبل. **كاسر**: صفات للعقاب.

[31] تأبط شرا، الديوان، ص 82.

[32] المصدر نفسه، ص 82.

[33] المصدر نفسه، ص 82.

(34) المصدر نفسه، ص 83.

(35) المصدر نفسه، ص 83.

(36) عبد الله خضر حمد، السبع المعلقات –دراسة أسلوبية، دار القلم، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 163.

(37) اكتفينا بالكلمات التي تواترت أكثر من مرتين (02).

(38) تأبط شرا، الديوان، ص 84.

(39) **يوم العيكتين**: العيكتان جبلان معروفان، وهو يوم **لتأبّط شرا** ورفاقه على قبيلة **بجيلة**.

(40) تأبط شرا، الديوان، ص 79.

(41) **الروعُ:** الفَزَعُ.

(42) تأبط شرا، الديوان، ص 85.

(43) المصدر نفسه، ص 81.

(44) المصدر نفسه، ص 84.

(45) المصدر نفسه، ص 85.

(46) المصدر نفسه، ص 78.

(47) المصدر نفسه، ص 81.

(48) المصدر نفسه، ص 85.