# القافيةُ وبناؤها الصّوتيّ في شعر الرّثاء الحُسَينيّ المعاصر في العراق ١٩٨٠م ـ ٢٠١٥م

م.م. عقيل عبد السلام مقدم أ.م.د. سالم يعقوب يوسف
جامعة البصرة ـ كليّة التربية للعلوم الإنسانيّة
قسم اللغة العربية

**مقدمة البحث:** القافية إحدى الرّكائز الأساسيّة للقصيدة العربيّة ، التي (( إذا جهلها الشّاعر ضعف رصفه، وتهلهل نسجه ، واختلّ نظمه ))[١]. وسُمّيت قافيةً لمجيئها في آخر البيت مأخوذة مِنْ قولهم : قفوتُ فلاناً إذا تبعته [٢]. وذكر أبو موسى الحامض أنّها ـ القافية ـ ما يجب تكراره في جميع الأبيات منَ الحروف والحركات [٣]. وعلّل بعضُهم تسميتها إلى أنَّ الشّاعرَ يطلبها ويتبعها ، لذا فهي فاعلة بمعنى مفعولة [٤]. والقافية مجموعةٌ مِنَ الأصوات في آخر البيت وهي كالفاصلة الموسيقيّة التي يتوقّع المتلقي تكرارها في مُدَد منتظمة [٥]. للقافية أهميّةٌ بالغةٌ متأصّلةٌ ووجود الشّعر . فلمّا كان الشعر قدْ وُجدَ في أصله للتّلحين ، ويتضمّن اللّحن نقراتٍ موسيقيّةً أو نغماتٍ مكرّرةً ، فإنّه منَ الضروريّ إيجاد هذه النّقرات في الشّعر ، ولم تكن هذه النّقرات إلّا القوافي المكرّرة [٦]. وتظهر أهميّة القافية من الناحية الصّوتيّة بارتباطها بالإيقاع الموسيقيّ الخارجيّ . فلولاها لفُقِدَ جانبٌ منَ الجمال الموسيقيّ الشعريّ ، فهي كضربات النّاقوس التي تُؤذن بانتهاء دلالة أو فكرة معيّنة ، إنّ رنينَ القافية بعد كلّ بيت يجعل المتلقي يشعر بامتداد النّغم الموسيقيّ المنسّق ، لأنّ اتساق القافية شبيهٌ باتساق الوزن الذي يُنتجُ شُعوراً بوحدة الإيقاع المنسجمة مع وحدةَ المعنى [٧]. وإلى جانب أهميّة القافية على مستوى الإيقاع الموسيقيّ تبرز

أهميتُها في قيمة الإيقاع الموسيقيّ وما يُؤدّيه مِنْ دلالة . يظهرُ ذلك مِنْ خلال جدليّة قائمة بين القافية والإيقاع مِنْ جهة ، والقافية والدّلالة منْ جهة أخرى بمقطعها ورويّها ، فالقافية تمثّلُ التفعيلةَ الأخيرةَ في السّطر الشّعريّ ، وبذلك فهي تحتملُ العلاقاتِ المتواشجةَ المسبّقةَ ، لكونها تمثّلُ مركزَ ثقلِ الدّلالة والمعنى[٨]. فالقافية إذن (( تُعبّرُ عَن الإيقاع النفسيّ والدّفعات الشّعوريّة ، والتّموّجات الموسيقيّة التي تموجُ بها نفسُ الشّاعر في حالة شعوريّة مُعيّنة )) [٩]. لذا فإنّ منَ المهمّ في القافية علاقتها الدّلاليّة بالنصّ الشّعريّ ومدى تعلّقها بدلالة النصّ [١٠]. وقدْ جرت الدّراسة في هذا البحث ضمن مبحثين ، يتمّثل الأوّل بدراسة صوت الرويّ ، في حين يتمّثل الثاني بدراسة حركة صوت الرّويّ ، وتسبقُ هذين المبحثين مقدمة للبحث ، وتتبعُها نتائج البحث ثم هوامش البحث ، وترد بعد ذلك مصادر البحث ، ويُختتم البحث بملخّص باللّغتين العربيّة والإنجليزيّة .

**المبحث الأوّل** : صوت الرّوي : يتجلّى دورُ القافية في صوت الرّويّ . وهو أحد حروف القافية[١١]. بلْ هو الحرفُ الذي تُبنى عليه القصيدةُ بأكملها [١٢]. وهوَ أكثرُ الحُروف بُروزاً في القافية ويلزم تكراره في جميع أبيات القصيدة[١٣]. و (( الرّويّ صُلْب القافية وركيزتها إلى الحدّ الذي جعل بعضَ الدّارسين يطلق عليه القافية)) [١٤]. لذا فإنّ نسبةَ القصيدةِ عائدةٌ إليه فيُقالُ قصيدة حائيّة أو قافيّة وغير ذلك . وعُلّل سبب تسميته إلى أنّه مأخوذٌ منَ الرّواية التي تُشيرُ دلالتُها إلى الحفظ والعهد ولذلك فهو حافظ القصيدة [١٥]. لذا فإنّ صوتَ الرّويّ له أهميّة بالغة في النصّ. ورأى أحدُ الباحثين أنّ انتقاءه يرجعُ إلى سلامة الذّوق وغزارة المادّة [١٦]. وهو يفرض على الشّاعر أنْ يأخذَ قدراً كبيراً مِنْ الترويّ والتّفكّر منْ أجل اختياره وانتقائه [١٧]. فالنصّ الشّعريّ الذي ينماز بثرائه الإيقاعيّ لابدّ أنّه تضمّن مواءمةً بينَ قافيته التي تتضمّن صوت الرّويّ وبينَ الغرض، ولذلك لابدّ مِنْ تواشج ومواءمة بين القافية التي تحتوي صوت الرّوي وغرض القصيدة أو النصّ [١٨]. لأنّ كلّ عاطفة أو دلالة تتضمّن معنىً مخصوصاً في الموسيقى الشّعريّة[١٩]. كذلك فإنّ توظيفَ

الشّاعرِ لصوت الرّويّ بحسب الحالة الشّعوريّة له أثر في إنجاز الدّلالة. لسنا في شعر الرّثاء الحسينيّ بصدد تقديم جدول إحصائيّ لاستعمال أصوات الرّويّ لتنافي ذلك ودّقة البحث ، لأنّنا أمامَ عددٍ مفتوحٍ منَ النّصوص في الشّعر العراقيّ المعاصر للمدّة المحدّدة، وما يهمُّنا في الموضوع هوَ الوقوف على أكثر أصوات الرّويّ في اغناء قوافي النّصوص بالقيم الصوتيّة الموسيقيّة التي تتواشجُ وموضوع الرثاء الحسينيّ آخذينَ بعين الاعتبار أكثرها شيوعاً ولو بصورة نسبيّة، بمعنى الوقوف على أكثر حروف المعجم استثماراً عندَ الشّعراء إيقاعاً ودلالة بعدّها أصواتاً للرّويّ. فيبرزُ صوتُ الرّويّ : ( النّون ) ، الذي استثمره الشّعراءُ في رثاء الإمام الحسين ( عليه السلام) ، نذكرُ مطلعَ قصيدةِ الشّاعر : محمّد البغداديّ :

عيناكَ تعتصرانِ كلَّ كياني  وتحوّلان دمي لشيءٍ ثانِ [٢٠].

ومطلعَ قصيدة الشّاعر : منذر عبد الحرّ :

نــزلَ السّــيفُ فــوقَ هــامِ الزّمــانِ  فآستفاقَ الرّفيفُ في الأكفانِ [٢١].

ومنْ أجل الوقوف على القيمة الموسيقيّة لاستعمال صوت النّون رويّاً نذكرُ المقطعَ الشّعريَّ للشّاعر عبد الحُسَيْن حمد ، يقول :

أطــلّ يومُــكَ يــومُ الطَّــفِّ بالشَّــجَنِ  ألا لــكَ اللهُ يــا قلبــي مــنَ الحَــزَنِ

عجبــتُ أنّــكَ لــمْ تصــدَع وألــفُ أســى  يَمــورُ فيــكَ ، ولــمْ تجــنح إلــى وَهَــنِ

قــدْ طــالَ شــجوُكَ لكــن أنــتَ ذو جَلَــدٍ  ونَــزَّ جرحُــكَ رعّافــاً ولــمْ تَهِــنِ

عجبــتُ أنّــكَ خفّــاقٌ وقــدْ زَحفــتْ  إلــى بنــي أحمــدٍ عُبَّــادةُ الــوَثَنِ

مــنْ يــومِ بــدرٍ بهــم ذَحْــلٌ ومَوجــدةٌ  تفرَّعتْ عَن مُرارِ الذَّحْلِ والإحَنِ [٢٢].

إذ جاء استعمالُ صوت النّون رويّاً في المقطع الشّعريّ منسجماً مع المضامين الرّثائيّة التي تشير إلى ندب المرثيّ وتأبينه ، فالإيقاعُ حزينٌ شجيّ . يرجع ذلك إلى الغنّة التي يتسم بها صوتُ النّون ومعناها خروج صوت الحرف مِنَ الخياشيم [٢٣]. فهي ـ الغُنَّة ـ تمنح الإيقاع ترنّماً صوتيّاً ، فيطفو صوت الرّوي: ( النّون ) ، على النصّ وكأنّه نوعٌ مِنَ الأنين الذي ينبعثُ مِنْ صميم روح الشّاعر لينسجمَ مع معاني الشّجن والحزن والأسى ونحو ذلك ممّا تضمّن النصّ ، بهذا يأتي إيقاع الرّوي دالّاً معبّراً . لأنَّ النونَ صوتٌ إيحائيٌّ وإيحاءاته الصّوتيّة تُستمدُّ في الأصل مِنْ كونه صوتاً هيجانيّاً يصدرُ مِنَ الصّميم ليُعبّرَ بفطرةٍ عضويّةٍ عَن الألم العميق [٢٤]. (( ولذلك كان الصّوت الرّنان ذو الطّابع النونيّ ( أي ذو المخرج النّونيّ) ، الذي تتجاوب اهتزازاته الصّوتيّة في التجويف الأنفيّ ، هو أصلحُ الأصوات قاطبةً للتّعبير عَن مشاعر الألم )) [٢٥]. مِنْ هنا أسقطَ الشّاعرُ شجنه وحزنه لما وقعَ على مرثيّه بيوم الطفّ على صوت الرّويّ . وندركُ مِنْ هنا أنّ اتجاه الشّاعر في العصر الحديث تشكيلُ صورة الموسيقى تعبيراً عَن محاولته لتنسيق هذه الصّورة تبعاً لحركة النّفس المتجدّدة والمتلوّنة مع كلّ عاطفة وشعور [٢٦]. نظراً لأنَّ يوم الطفّ هو يوم المأساة الكبرى التي يُسيطرُ طابعُ الحزن على كلّ أبعادها فقد جاء الإيقاعُ والنّغمُ الحزين الذي يُفضي به صوتُ الرّوي النّون الذي يخترق وجدانَ المتلقي ليُلقي فيه تأثيراً وتجاوباً . فمثلما يُؤثّرُ الشّاعرُ في شعره الحُسَينيّ في إثارة حواس المتلقي بالصّوره الحسيّة فإنّه يشدّه إليه على وفق اختيار الشّاعر التنغيمَ الحزينَ الذي يفرضُ هيمنة الصوت الذي تملؤه ظاهرة الشّجن في مثل هذا النّوع مِنَ الشّعر لتتقوّى بذلك دلالة الكلام [٢٧]. حققَ الإيقاعُ الموسيقيّ الشّجيُّ الحزينُ بُعداً جماليّاً يُضاف لقيمة النصّ الذي بُنيتْ قافيته على رويّ النّون ، لأنَّ (( جزءاً كبيراً مِنْ قيمة الشّعر الجماليّة يُعزى إلى صورته الموسيقيّة ، بلْ ربّما كان أكبر قدر مِنْ قيمة الشعر الجماليّة موجّهاً إلى هذه الصّورة الموسيقيّة وكثير مِنَ النّقاد ليعزون ما نجدُ في الشّعر مِنْ سِحر إلى صورته الموسيقيّة ))[٢٨]. وإلى رويٍّ آخر وهو : ( اللام )

الذي لجأ الشّعراءُ إلى استعماله في رثائهم للحُسَين ( عليه السلام )[*]. نذكرُ المقطعَ الشعريَّ للشّاعر طالب الحيدريّ :

سيّدي ما عسايَ فيكَ أقولُ  والكثيرُ الكثيرُ فيك قليلُ
ومداك البعيد يبدو قريباً  في غموض وراءَهُ المجهولُ
أين مَنْ حاربوكَ لا ذكر لا قبر  وهذا جلالك المستطيلُ
مَنْ تناهى في كلّ فضلٍ جمالاً  وكمالاً يشينه التّجميلُ
عُقَدٌ كلّها تُحَلّ وتُستعصى  على العاشق المشوقِ الحُلولُ
كلّما زدتُ في التطلّع أزدادُ  آنحساراً كأنَّ طرفي كليلُ [٢٩].

أضفى استعمالُ صوت اللام رويّاً إيقاعاً خفيفاً حانياً . لأنّ صوتَ اللام شبيه بأصوات المدّ[٣٠]. وهوَ مِنْ أصوات الذلاقة التي تتماز بالخفّة [٣١]. لذلك فإنّ مجاورة هذا الصّوت لأيّ آخر مُستساغ وغير مُتعسّر في النُّطق [٣٢]. كذلك فإنّ تكرارَ هذا الصّوت في الكلمة لا يتركُ أثراً صوتيّاً سلبيّاً بلْ على عكس ذلك يمنحها سلاسة وجمالاً ويُلحظ هذا في الكلمات : ( قليل ، الحلول ، كليل)، وبهذا جاء الإيقاع الخارجيّ بخفته ورقّته معبّراً عَن المشاعر الرّقيقة ، فالشّاعر يبدأ بالاستفهام الرّقيق بقوله : ( ما عسايَ فيكَ أقولُ ) ، ثم يبوحُ بفيضٍ من المشاعر التي تجسّد تأبين المرثيّ ، وإظهار حالة العشق والشّوق التي عليها ونحو ذلك . إنّ صوت الرّوي اللام بما فيه من ذلاقة جعله موائماً دلالة الأبيات حيث المشاعر الرقيقة التي تجيشُ في نفس الشّاعر لتنتج إحساساً جميلاً ليّناً . فالأصوات الذّلقيّة تلائمُ الإيحاء بالجوّ السّاحر اللّذيذ ، لما تتمازُ به مِنْ سمات الرّقة واللّين والانسياب [٣٣]. زدْ على ذلك إنَّ صوت الرّويّ اللام أكسبَ الأبيات طابعاً حزيناً هادئاً ينسجمُ ومضمون الرّثاء . والملحوظ أنَّ المراثيَ التي بُنيَ رويُّها على صوت اللاّم انمازتْ بطابع

الحزن الهادئ الذي ينمازُ ببروز صوت الشّاعر مِنْ أجل الكشف والبثّ عَن أشجانه على شخص الحسين ( عليه السلام ) [٣٤]. إنَّ بناءَ القافية على صوت الرّوي اللام يَمنحُ النصَّ قدرةً أعلى في التّأثير في المتلقين مِنْ أجل تحريك المشاعر والولوج في أعماق القلوب ليتمّ التّجاوبَ مع المضمون الذي يجُسّد تأبين الحُسَيْن ( عليه السّلام ) مِنْ خلال تعظيمه وإظهار ما عليه مِنْ جَلال وجَمال وكمال وفضل مثلما تدل العبارات : ( ما عساي فيك أقول ) و ( الكثير الكثير فيك قليل ) و ( مداك البعيد يبدو قريب ) و( أين من حاربوك ... ) و ( من تناهى في كل فضلٍ ... ) وغير ذلك مع تبيان مشاعر الشّاعر ؛ ويبدو لنا أن ذلك يرجع إلى قانون ( الشّيوع والاستعمال ) ، إذ إنَّ صوتَ اللام مِنْ أكثر أصوات اللّغة شيوعاً واستعمالاً في العربيّة ، ولعلّ ذلك يعودُ إلى : ( ال ) التّعريف التي تتكرّرُ كثيراً في الكلام العربيّ ، بذلك يكونُ صوتُ اللام مؤثراً بل بالغاً في التّأثير لقُربه ولأنّه مِنْ أكثر الأصوات تردّداً واستقراراً وثباتاً في ذهن المتلقي العربيّ . ونقف على صوت الرّويّ : ( الحاء ) ، في مقطع مِن قصيدة للشّاعر عبد الزهرة لازم الميّاحي ، يقول :

حتام أنشدها السّلوَّ فتجمحُ ... وأذيب نفسي في هواك فتطمحُ

وأموج مِنْ فرط المهابة والهوى ... وتتيه نفسي والخيال يُصرّحُ

وأهيم أنشد في الورى عَن علّتي ... هي للأُلى راحوا ولمْ يترشّحوا

يهفو الفؤاد وما لفرط رزيّةٍ ... تجري المدامع والجفون تُقرّحُ

لكنّ قلبي والدّموع تعانقا ... بسواد رايات الفداء يُلوّحُ

مِنْ يومك القاني وصبرك سيّدي ... سمت الرزايا والمصائب تجنحُ [٣٥].

إذ جاء استعمال صوت الرّوي : ( الحاء ) ، في صُلْب الدّلالة . فمنْ جهة أنّ ما في صوت الحاء منْ حفيف يُجّسد حفيفَ النّفس أثناء خروج صوت الحاء مِنْ أعماق الحَلْق ، وبهذا يُعَدُّ أكثر الأصوات عذوبة وإيحاءً بمشاعر الحبّ والحنين [٣٦]. ومِنْ هنا جسّد عاطفة الشّاعر وذوبانه وهيامه وتعلّقه بالمرثي وهذا ما دلّ عليه السياق ، فكلّ مِنَ العبارات : ( وأذيب نفسي ... ، وأموج مِنْ فرط المهابة والهوى ، وأهيم أنشد ... ، يهفو الفؤاد ... ) ، ونحو ذلك ، تعبّرُ عن عاطفة الشّاعر وقد جُسّدت بصوت الرّويّ ، ومِنْ جهة أخرى فإنّ ما في هذا الصّوت مِنْ بحّةٍ تُجسّد حزنَ الشّاعر في حالة ندبه للمرثيّ ، فجريان المدامع وتقرّح الجفون وتعانق القلب والدّموع بدلالة البيت الرّابع والخامس يدلّ على حزن الشّاعر وقدْ جُسّد كذلك بصوت الرّويّ .

زدْ على ذلك إنّ بناء القافية على رويّ الحاء بما تضمّن مِنْ سماتٍ صوتيّةٍ جعلَ الإيقاعَ حانياً حزيناً ، ليُظهرَ الشّاعرَ وكأنّه في حالةٍ مِنَ الغناء العاطفيّ الحزين . لأنّ صوتَ الحاء بما فيه مِنْ سمات صوتيّة يُمثّل صوتاً غنائيّاً ، ولهذا فهو يمثّلُ أكثرَ الأصوات تعبيراً عَن العاطفة ، وأكثرَها حرارةً وقدرةً على تجسيد خلجات القلب ورعشاته [٣٧]. أدرك الشّاعرُ المعاصرُ أهميّةَ القصيدة الموسيقيّ ، مِنْ حيث أثره القويّ في إنتاج صورة تتماز بصدقها وتأثيرها بوجدانه ، ليخرجَ بذلك مِنْ إطار شكل القصيدة القديم إلى آخر حديث تخضع فيه الصورةُ الموسيقيّة بصورة مباشرة لحالة الشّاعر النّفسيّة ، لتصبحَ القصيدةُ بذلك صورةً موسيقيّةً كاملةً تلتقي فيها الأنغامُ لتُحدثَ نوعاً مِنْ إيقاع كليّ يُخلّف أثره في نفوس المتلقين [٣٨]. وهذا حالُ صوت الرّويّ : ( الحاء) ، إذ قدّم للمتلقيّ حالة الشّاعر ، مجسداً بإيقاعٍ حانٍ حزينٍ ما يهيجُ في نفسه مِنْ حُبّ وحُزن . فصورة الإيقاع الموسيقيّ تساعدُ المتلقي على تنسيق المشاعر والأحاسيس المُبعثرة[٣٩]. لذا فإنّ رويَّ الحاء يترك أثراً فاعلاً في التّأثير في المتلقي إذ يخلقُ حالةً مِنَ الاندماج والذّوبان مع مشاعر الشّاعر تجاه مرثيه وهو الحُسَينُ ( عليه السلام ) ، بفعل الإيقاع الذي يُلامسُ المشاعرَ ويأخذُ

بالمتلقي إلى تصوّر الحالة الشّعوريّة للشّاعر وتأمّلها . ضفْ إلى ذلك إنّ انتقاء الشّاعر صوتَ الحاء رويّاً لقافيته . وهو صوتٌ رخوٌ مهموسٌ [٤٠]. يضفي على النصّ سمةً جماليّةً . لأنّ القافيةَ وبضمنها صوت الرّويّ على حدّ تعبير بعضهم مظهرٌ مِنَ المظاهر الجماليّة التي تبلغ بها القصيدة جمالاً شعريّاً [٤١]. ويبرز صوتُ الرّويّ : ( القاف ) بصداه المعبّر ، نذكر مقطعاً منْ قصيدة للشّاعر : وليد الصرّاف ، يقول :

رأس الحسين الذي ألقوهُ في طبقٍ ... ما زالَ يبحث في الظلماء عُنُقِ

ينـدسُّ في النّوم أطيافاً مروّعةً ... منها يلوذُ ملوكُ الأرضِ بالأرقِ

ينـدسُّ في صحوهم يُصغي بلا أُذُنٍ ... يبكي بلا أدمعٍ يرنو بلا حَدَقِ

يَصيحُ كالرّعدِ في أقصى ضمائرهم ... يبدي لهم دَمَهُ في حُمرةِ الشّفقِ

يريهم الشّمسَ في المرآة محضَ دجى ... على المدى أبداً يحتالُ بالألقِ[٤٢].

فالقافُ صوتٌ شديدٌ [٤٣]. مقلقلٌ [٤٤]. والقلقلةُ عبارةٌ عَن تقلقل مخرج الصّوت عندَ خروجه ساكناً لتُسمعَ له نبرة قويّة [٤٥]. وهي في حقيقة أمرها مبالغةٌ في جهر الصّوت [٤٦]. ومِن هنا فإنّ بناء قافية النصّ على رويّ القاف يمنحه إيقاعاً شديداً قويّاً حادّاً ، ليعبّرَ هذا الإيقاع ويدلّ على ما ينتاب أعداء المرثيّ من شدّة القلق والاضطراب والفزع ، وهذا ما دلَّ عليه ظاهرُ المعنى ، فرأس الإمام الحسين ( عليه السلام ) ـ المرثيّ ـ الذي أُلْقيَ في طبقٍ بعد قطعه ... ، يندسُّ في صحوهم ، ويصيح كصوت الرّعد في أقصى ضمائرهم ، ويريهم دمه في حمرة الشفق ، ونحو ذلك ، كلّ هذه الإلماحات ممّا يجعل أولئك الأعداء في منتهى القلق والهلع ، بهذا جاءَ إيقاعُ صوت الرّويّ بإيقاع مقلقل كقلقلة صوت القاف ، ليوحي ويعبّرَ عَن قلق نفوسهم وفزعها ، وليُفضي إلى دلالة تُستجلى مِنْ سمة صوت الرّويّ وتعانقها معَ السّياق الشّعريّ للأبيات وتتمظهرُ في مسلسل الرّعب والفزع الذي أصبحَ يراه

ويعيشه أعداء الحسين بعد قتلهم إيّاه ليكشفَ حالَ الظالمين الخارجين عَن حدود الله بخروجهم على وليّه ، فهم ـ الأعداء ـ قلقون فزعون يُحيط بهم القلق والهلع في جميع أحوالهم ، ويُوحي هذا المعنى بانتصار الحُسَيْن (عليه السّلام ) وهزيمته لأعدائه . إنَّ الشّاعرَ يحاول أنْ تكونَ موسيقاه عندَ طرقه المعنى العنيف تختلفُ عَن غيرها حينما يطرقُ المعاني الرّقيقةَ الهادئة ، وهنا تكون المخالفة بين النّسبة لشيوع الحروف في الشّعر والنّثر ، والنّسبة لشيوع الحروف في الشّعر وحده ، ومثلما ينقسمُ المعنى إلى معنى عنيف وآخر رقيق فإنَّ الحروفَ بدورها تنقسمُ إلى قسمَيْن الأول يتساوق مع المعنى العنيف ، ويتساوق الآخر مع المعنى الرّقيق ، ويرجع هذا التّقسيم إلى الحروف مِنْ حيث صفاتها وإيقاعها في آذان السّامعين ، ويبرزُ صوت (القاف) بعدّه مِنْ أكثر الأصوات اللّغويّة تعبيراً عَن المعاني العنيفة [٤٧]. ومِنْ هنا فقد كانَ اختيار هذا الصوت صوتاً للرّويّ منسجماً إلى حدٍّ كبير مع المعاني التي حملتها الأبياتُ المذكورة والتي تحملُ في دلالاتها قوّةً وعنفاً ، وهذا ما يُبيّن دقّة الانتقاء وسلامة الاختيار لصوت الرّوي مِنْ قبل الشّاعر . نلحظ أنَّ رويَّ القاف أكسبَ النصَّ المذكورَ تماسكاً وتراصّاً في بنيته ، ليظهرَ النصّ وكأنّهُ كتلةٌ متراصّةٌ مترابطة لقوّة إيقاع القاف وشدّته ، إنَّ قوّةَ البناء الإيقاعيّ نتيجة تماسكه وترابطه تؤكّد قوّة المعاني والمضامين التي طرحها الشّاعر . ذلك أنَّ هناك علاقة وثيقة بين انسجام النصّ وترابطه والسّياق الذي يرد فيه[٤٨]. زدْ على ذلك إنّ قوّة البناء الإيقاعيّ نتيجة انسجامه وتماسكه تجعله في غاية التّأثير والإثارة في المتلقي ، فهو بقوّة بنيته يخترق الأسماع لِيَلجَ إلى أعماق القلوب بقوّة وثبات . ونظراً لأنَّ موضوع الرّثاء يستلزم منَ الشّاعر إظهار ما في نفسه مِنْ مشاعر، ويستلزم منه إظهار المعاني والمضامين التي تتواءم مع ندب المرثيّ وعزائه وتأبينه فإنَّ صوت (العَين ) مِنَ الأصوات التي تعبّر عَن الموضوع لما له مِنْ سمات صوتيّة . لذا لجأ الشّعراء إلى استثمار هذا الصّوت بتوظيفه صوتاً للرّويّ [*] وللوقوف على ذلك نذكرُ المقطعَ الشّعريَّ الآتي للشّاعر الدكتور صباح عباس عنّوز ، يقول :

هـــذا بقـــاؤك بـــالخلود مرصّـــعُ فـــي كـلّ منعطـف إبـاؤك يسـطعُ

يـــا ســـيّد الشّـــهدا أعرنـــي نظـــرةً فأنـا الـذي فـي سـجن حبّـك مـودَعُ

وأنـــا الـــذي لمّـــا يـــزل طفـــلاً بـــه رَمَـقٌ ولـيس سـوى ولائـك مرضـعُ

إنـــي أســـيرُ هـــوىً تملّـــك مُهجتـــي فسـيوف طفّـك فـي الفـؤاد تبضّـعُ

مـا كـدت أكتـب فـي شـغافي همسـةً إلاّ ذوت وبجمـــر قلبـــي تهجـــعُ

هـــذا ولائـــي يســـتبيحُ تجلّـــدي فكـأنّ سـيلاً بـالعواطف يـدفعُ [٤٩].

فصوت العين المتشكّل بتضييق مخرجه في أوّل الحلق على شكل حلقة ملساء ، ثمّ بتجمّع ذبذبات النّفس في بؤرة هذه الحلقة لابُدّ أنْ يظهرَ نقيّاً ناصعاً ليُوحي بدلالة الإشراق والظهور[٥٠]. وبهذا فاستعماله صوتاً للرّويّ يُكسبُ النصّ إيقاعاً ناصعاً شديدَ الوضوح ، ليعبّرَ بذلك عَن المضامين التي طرحها الشّاعر ، فبقاء الحسين (عليه السلام ) ، المرصّع بالخلود وسطوع إبائه بتعبير البيت الأوّل ، وإظهار مشاعر الشّاعر في الأبيات : الثاني ، والثالث ، والرّابع ، والخامس، وإعلان ولاء الشّاعر لشخص المرثيّ : ( هذا ولائي ... ) ، في البيت السّادس ، جاء مُجسَّداً ومعبَّراً عنه بنصاعة إيقاع صوت العين وإيحائه بالإشراق والظهور . مِنْ هنا يظهر حسنُ اختيارِ الشاعرِ لصوت الرّويّ ودقة انتقائه ، لأنّ (( الإتيان بالرّويّ يحتاج إلى رويّة مِنْ منشئ النصّ ومبدعه وإعمال فكره ، وينبعُ مِنْ وجدانه ومِنْ إحساسه بمعجمه الشّعريّ والشّعوريّ )) [٥١]. جسّد الإيقاع الواضح الناصع نتيجة رويّ العين الدلالات الحسيّة التي أفضى بها النصّ . إذ نما النصُّ برفقة وحدة حيويّة ، أي بشعور تغلغل بصورة منسجمة راسماً صوراً حسيّة ، ظهرَ منها النّداء الحزين وما بثّه الشّاعر مِنْ شكوى ومعاناة ، وقد مثّلت كلُّ هذه الأشياء والصور المحسوسة بداية لعلاقات دلاليّة ، ومِنْ هنا أصبحَ الصوت مشحوناً بالشّجن ، إذ انتقلت

الصورُ الحسيّةُ مِنَ المشهد الحسيّ الذي رسمه الشّاعرُ بالصورة البصريّة إلى صورة حسيّة صوتيّة [٥٢]. بمعنى أنَّ الايقاع الصوتيّ جاء مناسباً إذ جسّدَ الصورة الحسيّة التي حملها النصّ. ويستوقفنا صوت الهمزة بما فيه مِنْ سمات صوتيّة ليكونَ رويّاً دالّاً متناغماً مع المضامين الشّعريّة الرّثائيّة . مِنْ هنا عمدَ الشّعراء إلى استغلاله وتوظيفه صوت رويٍّ في مراثيهم الحسينية [*] وللوقوف على ذلك نذكر الأبيات للشّاعر طالب الحيدريّ :

في كلّ يومٍ يومُ عاشوراء  متجدّدُ الأحزان والأرزاءِ

حيث الحسين آبن البتولة قدْ قضى  في كربلاء موزّع الأشلاءِ

لم يُعطهم يَدَ ذلّة حاشاهُ أنْ  يعطي المذلّةَ سيّدُ الشّهداءِ

ومشى إلى الموت الزؤام كما مشى  متلهّفٌ ظمآنُ نحوَ الماءِ [٥٣].

إنّ النّطقَ بالهمزة في حالة التّحقيق مِنْ أشقّ العمليّات الصّوتيّة [٥٤]. ويُعدُّ صوت الهمزة عَسيراً في نطقه وهوَ مِنْ أكثر الأصوات صعوبةً [٥٥]. وقد وصفت الهمزة بأنّها أكثرُ الأصوات الصوامت شدّةً [٥٦]. وبهذا فمجيؤها صوتَ رويٍّ يمنحُ الإيقاعَ الخارجيَّ شدَّةً وغلظةً ليدلَّ ويعبّرَ عَن حالة التّأزُّمِ والعُسرِ التي يمرُّ بها الشّاعر ، فهو ـ الشّاعر ـ في رثائه بما تحمله الأبيات مِن نُدْبٍ على الإمام الحسين ( عليه السلام ) ، يعيش حالةً مِنَ التأزّم النّفسي والعُسر لحزنه عليه وإحساسه بهَوْل المصاب وعظمة الفقيد ، ويؤكّد هذا العبارات التي تضمنتها الأبيات ومنها : ( مجدد الأحزان والأرزاء ) و ( حيث الحسين ابن البتول قد قضى ) و ( ومشى إلى الموت الزؤام ... ) فهذه العبارات مما تنتج تأزماً وعسراً في نفس الشاعر ، لذا فالإيقاعُ النّاجمُ عن رويّ الهمزة يقف بنا على الحالة الشّعوريّة العاطفيّة والانفعاليّة للشّاعر . فالبحث في الوظائف اللّغويّة أمرٌ يتعدّى الحدودَ الموضوعيّة والمعاني التّجريديّة المنطقيّة للّغة ، بعدّ اللّغة من أهداف التّعبير عن الحقائق ، إذ لم يكن

هدف اللّغة أنْ تعبّرَ عَن حقائق اللّغة فحسب وأنْ تنقلَ الأفكارَ وتوصلَها ، وإنّما مِنْ أهداف اللّغة كذلك وظيفتها العاطفيّة ونعني بها التّعبير عَن العاطفة والانفعال [٥٧].

**المبحث الثاني : حركةُ صوتِ الرّويّ** : إذا كان ثمّة أمر يخصُّ القوافي الشّعريّةَ فهو لاشك حركة صوت الرّويّ ، وما تفرزها هذه الحركة مِنَ الدّلالات الشّعوريّة والنّفسيّة في أثناء النّظم أو التلقي [٥٨]. وتُعْرَفُ حركةُ الرّويّ لدى القدماء بالمجرى ، وهذه الحركة تشكّلُ النّبرةَ أو النّقرةَ الأخيرةَ في البيت الشّعريّ [٥٩]. فهي وإنْ كانت جزءاً مِنَ القافية وصوت الرّويّ إلّا أنَّ الانتهاء الصوتيّ الفعليّ للبيت الشّعريّ يكون بهذه الحركة . ومِنْ هنا التزم الشّعراء وحدتها في جميع أبيات القصيدة ، مِنْ أجل رعاية الانسجام ، وتوحيد النّغم الذي تُختتمُ به الأبيات [٦٠]. وتُعَدُّ الحركة الإعرابيّة للقافية مِنَ الجوانب المكمّلة للأثر الصّوتيّ الموسيقيّ للبيت الشّعريّ ، ذلك أنّ هذه الحركة تمتلك فاعليّةً تمنح الألفاظَ أصواتاً موسيقيّةً ، زيادةً عمّا يتضمّنه الصّوت مِنْ خصوصيّة في الموسيقى [٦١]. وتؤدّي حركةُ صوت الرّويّ فضلاً عَن أثرها الصّوتي الموسيقيّ الذي يتمظهر في الإيقاع الخارجيّ للقصيدة أو النصّ أثراً بالغاً في إبراز الدّلالة ، فهي تُسهمُ إسهاماً كبيراً في تصوير المعنى (( وما كانَ للعرب أنْ يلتزموا هذه الحركات ويحرصوا عليها ذلك الحرص كلّه . وهيَ لا تعمل في تصوير المعنى ))[٦٢]. إنّ حركةَ صوت الرّويّ هي بمثابة المُحرّك الذي يُحرّكُ الحالةَ الشّعوريّةَ للشّاعر عند الكتابة لتُفضي إلى حالةٍ شعريّةٍ تتمظهرُ في انتقاء حركة صوت الرّويّ ، ضِفْ إلى ذلك إنّ هذه الحركة هي التي تأخذ المتلقي إلى الكشف عَن حالة الشّاعر وما يُحيط به مِنْ هواجس ومشاعر تؤدّي به إلى انتقاء هذه الحركة أو تلك ، فليس اعتباطاً أنْ يجيءَ الرّويّ مضموماً أو مفتوحاً أو مكسوراً أو ساكناً ! إنّما تقفُ وراء انتقاء هذه الحركات أبعاد تتواشجُ وصلب الدّلالة والمعنى . أمّا ما يخصُّ هذه الحركات مِنْ حيث استثمار الشّعراء لها في الرّثاء الحسينيّ فنلحظ أنّ جميعَ الحركات الإعرابيّة هذه : ( الضمّة ، والفتحة ، والكسرة ، والسّكون ) ، تمّ استثمارها واستغلال إيحاءاتها الصّوتيّة لتوظيفها في رثاء الإمام

الحسين ( عليه السلام ) ، وكانَ لعنصر التوظيف الأثر الفاعل في استثمار جميع الحركات – مع التفاوت في نسبة ورودها – ولكنَّ الملحوظَ أنّ القوافي المطلقة. وهي ذوات الرّويّ المتحرك [٦٣]. كانت أكثر استثماراً واستعمالاً مِنَ القوافي المقيّدة . وهي ذوات الرّويّ السّاكن [٦٤]. وتعليلنا لذلك أنّ القوافي المطلقة تتناسبُ وموضوع الرّثاء أكثر منَ القوافي المقيّدة ، لأنّ موضوع الرّثاء بما يحمل مِنْ مضامين يتطلّب مِنَ الشّعراء اظهار مشاعرهم والتّعبير عَن انفعالاتهم وطرحهم المعاني والأفكار المعبّرة ممّا يَستدعي إيقاعاً موسيقيّاً يُعبّر عَن مضامين الرثاء الحسينيّ ، ولأنّ القوافي المطلقه – بما تحمله الضمّة ، والفتحة ، والكسرة مِن سمات صوتيّة – تمنحُ النّصوصَ بُعداً موسيقيّاً إيقاعيّاً أجلى عمدَ الشّعراء إلى تغليبها على القوافي المقيّدة ، وبما أنّ الشّعرَ فنٌّ هدفُهُ التّأثير في المتلقي فإنّ القوافي المطلقة تمنحُ الشّعراء مساحةً أكبرَ في التّعبير ، لكون الحركات المذكورة أكثر وَقعاً في الأسماع وولوجاً في القلوب ، اذْ هي تُحرّك المتلقي ليتفاعل ويتأثّرَ بالقول الشّعري ، ولا يعني هذا أنّ القوافي المقيَّدة لمْ يتمّ استثمارها واستعمالها ، لكنّ القوافي المطلقة نسبة غالبة ، ولعلّ هذا كذلك يتناسب وروح العصر المتحرّك ، لأنّ الرّثاء الحسينيّ موضوع انفعاليّ يجسّدُ انفعالَ الشّعراء ، وللتوافق مع روح الثورة الحُسَيْنيّة المتجدّدة والمتحرّكة على مرّ العصور . أمّا ما يتعلّق بنسبة ورود حركات الرّويّ فمِنْ إحصاء أوليٍّ يظهرُ لنا أنّ الضمّة تأتي في المقدّمة مِنْ حيث نسبة الاستعمال، إذْ أكثر الشّعراء مِنْ استعمال الضمّة حركةً لرويّ قوافيهم ، ولتمثيل ذلك نذكرُ المطالعَ الآتية ، قال الشّاعر طالب الحيدريّ :

قلبي يجيشُ وأضلعي تتألّمُ  والدّمعُ يصرخُ ما أهلَّ محرَّمُ [٦٥].

وقال الشّاعر خلدون جاويد :

جرحي نديٌّ والسّهامُ كثارُ  ودمٌ يسيلُ وأدمعٌ تنهارُ [٦٦].

وقال الشّاعر صادق المسلم :

وردتْ طيـــوفُ الحـــزن تطّـــردُ وتوافــدت فـــي القلــب تحتشــدُ [٦٧].

وقال الشّاعرُ طالب الحيدريّ :

هَــلَّ المحــرّمُ فالزّمــانُ حــدادُ والأرضُ أيـن الطّـرفُ دارَ سـوادُ [٦٨].

ويبدو لنا أنّ سببَ إكثار الشّعراء لبناء رويّ قوافيهم على حركة الضمّة يعودُ إلى ما تتمتع به هذه الحركةُ مِنْ سماتٍ صوتيّة تجعلها في غاية التّأثير في المتلقي . إذ وُصفتْ الضمّةُ بأنّها أكثرُ الحركات قوّةً ، وبأنّها حركةٌ ثقيلةٌ [٦٩]. وقوّة هذه الحركة تنبعُ ممّا يتمُّ ادراكُهُ عَقْلاً أو استشعارُهُ نفساً مِنْ وقع أصواتها [٧٠]. وبذلك فوجود الضمّة حركةً لرويّ القوافي يُضفي على القوافي غلظةً وشدّة [٧١]. مِنْ هنا تكون الضمّة أكثرَ تأثيراً في المتلقي لشدّة وقعها في الأسماع ومِنْ ثَمَّ ولوجها في القلوب ، ولأنّ الشّعراء في رثائهم للحسين ( عليه السّلام ) ، تقفُ في مقدّمة نواياهم مجموعةُ أمورٍ منها التّأثير في المتلقي وإثارة ما في داخله مِنْ مشاعر وعواطف وأحاسيس على الإمام الحسين ( عليه السلام ) ، لذا لَجَؤوا إلى استعمال حركة الضمّة واستثمارها . زد على ذلك إنّ حركة الضمّة في قوافي مطالع النّصوص المذكورة بما في حركة الضمّة مِنْ قوّة صوتيّة تواشجت وقوّة أصوات الرويّ المنتقاة ، لأنّ أصواتَ الرّويّ الثلاثة المنتقاة قويّةٌ . فالميم لجهره [٧٢]. والرّاء لتكريره [٧٣]. والدّال لشدّته [٧٤]. لتتناغمَ قوّةُ حركة الضمّة مع قوّة صوتِ الرّويّ لإنتاج إيقاعٍ صوتيّ قويّ يَلجُ قلوبَ المتلقين بقوّة وثبات .

تعبّرُ حركةُ الضمّةِ بسماتها عَن المضامين القويّة [٧٥]. والجادّة ، ويُعَدُّ موضوع الرّثاء–ومنه الحسينيّ – مِنْ أصدق أغراض الشّعر وأكثرها جدّةً وقوّةً ، لمّا يتطلّب مِنْ قوّة المضامين والأفكار المطروحة وإظهار المشاعر الصّادقة المنبعثة مِنْ صميم الوجدان ، ومِن هنا تأتي حركة الضمّة بعدّها حركةً لرويّ القوافي للتّعبير عن مضامين الرّثاء القويّة . فهذه الحركة اقترنت بالمعاني القويّة والمقدّمة، ومنْ هنا ربط العربُ بين هذه الحركة وما يستشعرونه مِنْ طبيعتها الصّوتيّة ، ومالها مِنْ

وقعٍ في حسّهم ونفوسهم ، وبين المعاني النّحويّة التي تُعبّر عنها [٧٦]. ولعلّه لهذا جُعِلت علامةً للرّفع . لأنّ للرّفع معنىً عامّاً يتضمّنُ كلَّ المرفوعات وهذا المعنى يلائمُهُ صوتُ الضمّة [٧٧]. وجُعِلَ الرّفعُ وهو أقوى الحركات لما يُعْرَف بالعُمَد وهي : الفاعل ، والجملة الاسميّة بشقّيها : المبتدأ ، والخبر [٧٨]. تُؤدّي حركة الضمّة دفقاً دلاليّاً لافتاً ، وذلك مِنْ خلال تناسب سماتها الصّوتيّة مع السّياق النّحويّ ، لأنّ بناء رويّ القوافي على هذه الحركة يتطلّبُ الإتيانَ بالمرفوعات على اختلاف أنواعها ، وعلى رأسها الفاعل والمبتدأ والخبر ، وهي ممّا يَرفدُ التّعبيرَ الشّعريَّ بقوّة التّعبير والدّلالة لأنّ (( الرّفعَ يدلُّ على تحقق الفعل )) [٧٩]. ويدلُّ كذلك على التّمكُّن والاعتلاء [٨٠]. ممّا يوحي بالقوّة . فتتواشجُ قوّةُ الضمّة مع قوّة الرّفع لتأكيد المعاني والمضامين التي يطرحها الشّعراء في مراثيهم الحسينيّة ، ولتوضيح ذلك نذكرُ أبيات الشّاعر صادق المسلم :

يـــا أبيّـــاً ســـحابُهُ المـــأمولُ  فـي هـوى المجـدِ فآحتوتـهُ النّصـولُ

أيُّ عـــزمٍ أفعمـــتَ قلبـــكَ منـــهُ  أيّ عِـــزّ تناقلتـــهُ الحمـــولُ

يـــا رمـــالاً غـــدا الإبـــاءُ منـــاراً  فـــي ســـماها وكـــربلاء تصـــولُ

أطلـــعَ العِـــزُّ فـــي ذراهـــا شُموســـاً  وشـــموخاً يهـــابُ منـــه الصّـــليلُ

ودمـــاءً فـــي الخـــافقين بـــواقٍ  وســـطوعاً لا يعتريـــه الأُفـــولُ [٨١].

فكلٌّ مِنَ الكلمات : ( النّحول ، والحمول ، والصّليل ، والأُفول ) ، جاءت فاعلاً ، لتتناغمَ قوةُ الضمّة مع قوّة الرّفع لتأكيد المعاني والمضامين التي تحملها الأبيات ولتكونَ أكثر وقعاً في نفس المتلقي. وتلي حركةَ الضمّة مِنْ حيث نسبة الاستعمال حركتا الكسرة والفتحةِ بنسبةٍ متقاربةٍ ، ونبدأ بالكسرة وهي حركةُ رويّ جاءتْ متناغمةً مع موضوع رثاء الحسين ( عليه السلام ) ، لِما تتماز به مِنْ بُعْدٍ إيحائيٍّ صوتيٍّ أدّى بالشّعراء إلى استعمالها حركةً لرويّ قوافيهم ، ولإيضاح ذلك نذكرُ

بعضاً مِنْ مطالع النّصوص التي بُنيَ رويّ قوافي نصوصها على حركة الكسرة ، قالَ الشّاعرُ صالح الظالمي :

أتيـــتُ وطيفـــكَ لـــمْ يغـــربِ  يُســـــايرني زاهـــــيَ الموكـــــبِ[٨٢].

وقال الشّاعر طالب الحيدريّ :

صـــــلّت عليـــــك وســـــلّمت  بـــيضُ الظبـــا ســـمرُ الرّمـــاحِ [٨٣].

وقال الشّاعر علي الفرج :

إغســـلي يـــا نجـــوم عـــن ســـأم الليـــ  ـلِ جفـون الحُسَـينِ والأصـحابِ [٨٤].

إنّ تتابعَ حركات الكسر في رويّ القوافي يدلُّ ـ في الغالب الأعمّ ـ على شدّة الحُزن وحالة الانكسار النّفسيّ [٨٥]. وهذا المعنى يستندُ بدرجة كبيرة إلى التذوّق الذي يتكّئُ على إيحاء الحركة الصّوتيّ . إذ تتسمُ الكسرةُ بنوعٍ مِنَ الثّقل الذي يُعمّقُ فيها معنى الانكسار أو التذليل ، وهذا الثّقل لا يعني القوّة [٨٦]. بلْ هو ثقلٌ تتضمّنه الحركة يذهبُ بنطقها إلى حالةٍ مِنَ الهبوط والانقياد إلى الأسفل ، ليوحي بذلك بدلالة الانكسار النفسيّ الذي يُسيطرُ على الشّعراء عند رثائهم الإمام الحسين ( عليه السلام ) ، لأنّ الشّعراء لمعرفتهم بقدر المرثيّ وعظمته وما حلَّ به مِنْ مصاب تأخذهم عند رثائهِ حالةٌ مِنَ الانكسار والحزن . زدْ على ذلك إنّ تتابع حركة الكسر في رويّ القوافي يمنحُها إيقاعاً ذا لحنٍ موسيقيّ ثقيل هابط ، ولنا أنْ نعبّرَ بأنّه لحنٌ انكساريٌّ يتماشى بخطى متوازية مع دلالة الحزن والانكسار التي تُحيط بالمُنشئ ، وفي الأخصّ أنّ استعمالَ حركة الكسرة رويّاً يأخذ بالشّعراء إلى إشباعها ياءً في بعض المواضع ، ممّا يمنح القوافي إشباعاً موسيقيّاً . وتستوقفنا دلالةٌ كامنةٌ في صُلب معنى الرّثاء ، وتتجلّى في أنّ استعمالَ الكسرة حركةً للرويّ تحيلُنا إلى ذلك الانكسار الذي مرَّ به الدّين الإسلاميّ بعد قتل الحسين ( عليه السلام)، وبعد ما فعلَ أعداؤه به وبأهل بيته ما فعلوا ، وبعد تحكّم أعداء الله في مقدّرات الدّين

الإسلاميّ ليمرَّ بحالةٍ مِنَ الانكسار الشّديد على صعيدي المادّةِ والمعنى ، فتأتي حركة الكسر بتتابعها في رويّ القوافي إحالةً وإيحاءً بانكسار الدّين الإسلاميّ ، ولعلّ هذا المعنى يتناسبُ وما جاءَ مِنْ مضامين بعض نصوصِ الزياراتِ النّادبة للإمام الحسين ( عليه السّلام ) التي وردت عن الأئمة المعصومينَ ( عليهم السّلام )، مِنْ ذلك ما جاءَ في زيارة النّاحية المقدّسة . التي تُنسبُ إلى الإمام المهديّ ( عليه السّلام)[٨٧]. يقول ( عليه السّلام ) ، معبّراً عمّا جرى بقتله : (( وعادَ كتابُ الله مهجورا وغُودرَ الحقّ إذ قُهرت مقهورا وفُقد بفقدك التّكبير والتّهليل والتّحريم والتّحليل وظهرَ بعدك التّبديل والإلحاد والتّعطيل والأهواء والأضاليل والفتن والأباطيل )) [٨٨]. فهذه المضامينُ ممّا تدلُّ على انكسار الدّين الإسلاميّ بعدَ قتل الحسين ( عليه السّلام ) . يتواشجُ اعتمادُ الشّعراء حركة الكسرِ لرويّ القوافي في مراثيهم ممّا يظهرُ في الأمثلة مع روحِ التّحضّرِ والحداثةِ والمعاصرة . إذْ وُصفَ الكسرُ بأنّه دليلٌ مِنْ أدلّة التحضّر والرّقة في معظم البيئات اللّغويّة ، فالكسرةُ حركةُ المؤنثِ في اللّغة ، ويُعدُّ التّأنيثُ محلاً للرّقة ، أو محلاً لضعف الأنوثة ، ومما لا شكّ فيه ولا جدال أنّ الحضريَّ أكثرُ مَيْلاً إلى هذا بوجه عام [٨٩]. مِنْ هنا فإنّ حركة الكسر تلقي تأثيرها على المتلقي لمواءمتها روحَ العصرِ الذي يعيشُ ويَحيا بمعطاياته ، ولا يُفهم مِنْ كلامنا أنّ بقيّة الحركات لا تتماشى مع روح العصر لكنّنا نُلمحُ إلى أنّ هذه الحركة تنمازُ بهذه الخصيصة الشعريّة الحداثيّة مع ما للتوظيف مِنْ أثرٍ مركزيٍّ في هذا وإثبات الشّيء لا ينفي ما عداه . ومِنْ حركة الكسرة إلى حركة الفتحة . وهي حركةٌ خفيفةٌ ومستحبةٌ في العربيّة ، ويُرادُ للفظة أنْ تنتهي بها قدرَ الإمكان ، فهيَ بمثابة السّكون عندَ العُوام [٩٠]. مِنْ هنا لجأ الشّعراء إلى استعمالها في مراثيهم الحسينيّة ، واستعمال الفتحة حركةً للرويّ يأخذُ بالشّعراء إلى إطلاقها ألفاً، نذكرُ بعضَ مطالع النّصوص ، قال الشّاعر أحمد حميد عباس :

أبا الشّهداء يومُكَ لا يجارى وذكرك بالإباء العزّ سارا [٩١].

وقال الشّاعر جواد جميل :

رسـمَ الجـرحُ علـى الليـلِ صـباحا وارتـدى مِـنْ ألـقِ الخُلْـد وشـاحا [٩٢].

وقال الأستاذ : صباح عنّوز :

وقــفَ الخلــودُ ببــاب مجــدك طالبــا فوهبتــه نَحْــراً وكنــت الواهبــا [٩٣].

إنّ الفتحـةَ مِنْ أكثر الحركات خِفّةً ، لذلك فأكثر ما تجيءُ المنصوبات معَ ألف الإطلاق ، وهذه الألف ترفعُ الجرسَ الموسيقيَّ للقوافي [٩٤]. لأنّ الألف بوصف ابن جنيّ ( ت ٣٩٢هـ ) مِنَ الحروف التي اتسعتْ مخارجُها ، ويُعَدُّ حرف الألف ألينَ حروف المدّ [٩٥]. ذلك أنّ الحلق والفم ينفتحان معَ هذا الصّوت ولا يعترضان عليه بضغط أو حصر [٩٦]. فالصّوت معَ الألف يجري غفلاً دونَ تصنّع [٩٧]. وهذا ما يمنحُ القوافي اشباعاً موسيقيّاً لأنّ الإيقاعَ يأتي سلساً منساباً ممتدّاً مِنْ غير عوائق ليُكسبَ القوافي سمةً مِنَ الحُزن والشّجا وهذا ينسجمُ مع جوّ الرثاء ممّا يظهر في الأبيات المذكورة ، فامتداد الإيقاع إيحاءٌ بامتداد الحزن على شخص المرثيّ . زدْ على ذلك إنّ ارتفاعَ الصّوت نتيجة صوتِ الألف الذي ينطلقُ إلى الأعلى يكشفُ عَن دلالة تتمثّلُ في حالة الإعلان والجهر عَن المصيبة التي حدثت للإمام الحسين ( عليه السلام ) في أرض الطّف ، فالشعراء في رثائهم ممّا يظهرُ في الأمثلة المذكورة وباستعمالهم الفتحة حركة للرّويّ التي تُشْبَعُ ألفاً يجسّدون حالة إعلانهم عَن المصيبة ، فصوت الألف الذي ينطلق للأعلى يَحكي حالةَ الصّراخِ المُرتفعِ الذي يبوح به الشّعراء المعاصرون في العراق في رثائهم مثلما تدل عليه الأبيات : (أبا الشهداء ... ) و ( رسم الجرح ... ) و ( وقف الخلود ... ) ، ولا يخفى ما في هذا المعنى مِنْ اضفاء سمة التّأثير في المتلقي ، لأنّ مدَّ الصّوت وإطلاقه للأعلى يخلق حالةً مِنَ التّجاوب والتّجاذب بين المتلقي والنص مِنْ خلال إثارة انتباهه وشدّه ، كذلك فإنّ ارتفاعَ الصّوت يوحي بعظمة المرثي وجلال قدره في نفوس الشّعراء . أمّا القوافي المقيّدة ذات الرّويّ السّاكن فنلحظ أنّها قليلة في الاستعمال عند شعراء

العراق المعاصرين في رثاء الحسين ( عليه السلام ) بالمقارنة مع القوافي المطلقة ، وهذا الذي ذُكر مِنْ قلّة استعمال القوافي المقيّدة يتماشى وطبيعة شعرنا العربي . ذلك أنَّ شعرنا العربيَّ أكثرُ ميلاً إلى استعمال القافية المطلقة منه إلى المقيّدة[٩٨]. وعلى الرّغم مِنْ قلّة هذا النّوع مِنَ القوافي بالقياس إلى نظريتها المطلقة إلاّ أنّها ذاتُ أثرٍ موسيقيّ ودلاليّ في الوقت نفسه ، نذكرُ الأبيات الآتية للشّاعر محمّد حُسَين عليّ الصّغير :

قــفْ بــالطّفوف وقــوفَ عــاكفْ وأســلْ مِــنَ الــدَّمْع المــذارفْ

وآبــكِ الغطارفــةَ الجَحَــا جــح والجحــاجحَ للغطــارفْ

كبُكــاءِ والهــةِ الفــؤا دِ علــى بنيهــا المــوتُ خــاطفْ

وآنــعَ الأبــاةَ المخلصيــ ــنَ وأنــتَ ملتهــبُ العواطِــفْ

السّــائرينَ إلــى الخُلُــو دِ مســيرَ مُنطلــقٍ وزاحِــفْ [٩٩].

مِنْ خلال النظر في الأبيات نلمسُ أنّ بناء الرويّ على علامة السّكون شكّل إيقاعاً موسيقيّاً ساكناً مبنيّاً على القطع لوجود السّكون في ختام الأبيات وهو بهذا يَستوقف المتلقي ليدعوه إلى التأمّل مِنْ أجل إثارة العَبرة على المندوب وهو الإمام الحسين مع أهل بيته وأصحابه ( عليهم السلام ) . ضِفْ إلى ذلك إنّ علامةَ السّكون تحملُ مِنَ الدّلالات الموحية التي يُمكنُ تلمُّسَها مِنْ خلال معنى مفردة السّكون (( فالسّكون هو عدم الحركة ، هو الخلو مِنَ الحركة ، أو هو ضِدُّ الحركة ، ومِنْ كونه ضدّاً للحركة يتميّز السّكون ويصبحُ علامةً معَ أنّه في ماهيّته يَعني العدم )) [١٠٠]. وبهذا فعلامة السّكون تُوحي بإحساس الشّاعر الشّديد بفقد المرثيّ وعظمة هذا الفقد ، فالشّاعرُ يعيشُ حالةَ الفَقْد وكأنّه قريبُ العهد بمرثيّه ، وبما أنّ السّكون تدلّ على الوقف لكون العربيّة لا تقفُ إلّا على ساكن لذا فتتابعها في رويّ الفاء بمثابة الوقوف على الأطلال تأمّلاً واستذكاراً وإثارةً لفيض المشاعر والأحزان للمرثيّ

الحبيب ، ويتواشجُ هذا المعنى معَ سياق الأبيات التي تُشيرُ إلى الوقوف على أرض الطفوف بدلالة أفعال الأمر في الجمل : ( قفْ بالطفوف .. ، وأسلْ من الدّمع .. ، وابك الغطارفة .. ، وانع الأباة .. ) ، وهي موجّهة إلى نفس الشّاعر أو المتلقي . لقد جاءت علامةُ السّكون بوصفها دالّاً كونيّاً ، إذ هيَ بمثابة دقيقة الصّمت التي تمتدّ لتطولَ عُمْراً مُمْتَدّاً بامتداد الخُلود ، فعلامةُ السّكون تحكي سكونَ الكون بأكمله بعدَ سكون أنفاسِ الحُسَين ( عليه السلام ) بَعْدَ قتله ، لأنّهُ وممّا لا شكّ فيه أنّ الكونَ وقفَ بلا حراك بسكونٍ تامّ بعدَ إنْ علا سيفُ الدّعيّ رأسَ ابن بنت رسول الله ( صلّى اللهُ عليه وآله ) ، مِنْ هُنا تأتي السّكون لتعلنَ وقوفَ الكون بحزنٍ وأسى عليه ( عليه السّلام ) .

**نتائج البحث**

١- للقافية وما يتعلّق بها مِنْ بناء صوتيّ أثرٌ فاعلٌ في شعر الرّثاء الحسينيّ المعاصر في العراق للمدّة المحدّدة ، إذ جعلها الشعراء ركيزةً أساسيّةً مِنْ ركائز بناء شعرهم الحسينيّ .

٢- شكّلت القافيةُ ممثّلة برويّها وحركته دوراً مهمّا في شعر الرّثاء الحسيني المعاصر في العراق، وذلك لما لها مِنْ أثربالغ في إحداث الإيقاع الموسيقيّ الخارجيّ الذي يقصده الشعراء

٣- لم يقتصر أثر القافية ممثّلةً برويّها وحركته على الإيقاع الموسيقيّ الخارجيّ بل ارتبط بناؤها بشكل كبير بالدّلالة الشّعريّة التي أراد أنْ يظهرها الشّعراء جرّاء بناء قوافيهم على رويّ أو حركة رويّ ما .

٤- لُحِظَ من خلال البحث تنوّع رويّ القوافي الذي لجأ الشّعراء إلى استعمالها في شعرهم في رثاء الحسين ( عليه السلام ) مع توظيف كلّ رويّ معيّن مع الدّلالة المناسبة ، اذ استعمل الشعراء رويّ ( النون ) و ( اللام ) و ( الحاء ) و ( القاف ) و ( العين ) وغير ذلك

٥- فيما يتعلّق بحركة صوت الرّوي فالملحوظ أنّ الشعراءَ في العراق عمدوا إلى استثمار كلّ حركات الرويّ مع اختلاف نسبة الاستعمال ، إذ استعملوا الضمّة والكسرة والفتحة مع توظيف كلّ حركة بحسب السّياق والدلالة ، فعلى سبيل التمثيل استُعمِل رويّ الضم لإضفاء سمة التأثير في المتلقي لقوّة الحركة ، واستُعمل كذلك للتعبير عن المضامين القويّة والافكار القويّة التي تنبع من صميم الوجدان ، واستعملت الكسره على سبيل التمثيل للتعبير عن حالة الانكسار الذي يحيط بالشعراء في حالة الرثاء ونحو ذلك ، واستعملت الفتحة لتؤدي الإيقاع المرتفع لانسجامه مع جو الرثاء الذي يسيطر على الشعراء في حالة الرثاء ونحو ذلك ، وزيادة على استعمال الحركات الثلاث والتي تمثل القافية المطلقة فقد استُعملت القافية المقيّدة ذات الرّويّ الساكن ووظفت توظيفاً يتناسب مع شعر الرّثاء الحُسَينيّ.

**الهوامش**

(١) كتاب القوافي : الإربليّ : ٧٧ .

(٢) يُنظر : كتاب القوافي : التّنوخيّ : ٥٩ ، وهندسة المقاطع الصّوتيّة وموسيقى الشّعر العربيّ ، رؤية لسانيّة حديثة : أ.د. عبد القادر عبد الجليل : ٣٥٩ .

(٣) يُنظر : كتاب القوافيّ : التّنوخيّ : ٦٦ .

(٤) يُنظر : البناء العروضيّ للقصيدة العربيّة : د. محمّد حماسة عبد اللّطيف : ١٦٨ .

(٥) يُنظر : فنّ التّقطيع الشعريّ والقافية : د. صفاء خُلُوصيّ : ٢١٥ .

(٦) يُنظر : الأدب الرّفيع في ميزان الشّعر وقوافيه : معروف الرّصافيّ : ٨٩ .

(٧) يُنظر : فنّ التّقطيع الشّعريّ والقافية : ٢٢٠ .

(٨) يُنظر : البنية الصّوتيّة في الشّعر الحديث ، بُلند الحيدريّ نموذجاً ، د. إبراهيم جابر عليّ : ١٢٤ .

(٩) المصدر نفسه .

(١٠) يُنظر : تحوّلات المدينة في الشّعر العراقيّ الحديث ، ١٩٥٨ -١٩٨٠ ، د. عبد الله حبيب كاظم التّميميّ : ٢٢١ .

(١١) يُنظر : مختصر العروض والقوافي : ابن جنّيّ : ١٠٦ ، والقافية ، دراسة صوتيّة جديدة : د. حازم عليّ كمال الدّين : ٥٥ .

(١٢) يُنظر : الإقناع في العروض وتخريج القوافي : الصّاحب بن عبّاد : ٨٧ ، وأهدى السّبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية : محمود مصطفى : ١١٣ ، وأصول النّغم في الشّعر العربيّ : د. صبري إبراهيم السّيد : ٣٢٣ ، وموسيقى الشّعر العربيّ : محمود فاخوريّ : ١٣٩ .

(١٣) يُنظر : البناء العروضيّ للقصيدة العربيّة : ١٨٦ .

(١٤) الشّعر الجاهليّ منَ الإيقاع إلى الدّلالة : معلّقة عمرو بن كلثوم أنموذجاً : د. رمضان عليّ : ٧٤ .

(١٥) يُنظر : هندسة المقاطع الصّوتيّة وموسيقى الشّعر العربيّ ، رؤية لسانية جديدة : ٣٦٠ .

(١٦) يُنظر : أصول النّقد الأدبيّ : أحمد الشّايب : ٢٢٦ .

(١٧) يُنظر : الشّعر الجاهليّ منَ الإيقاع إلى الدلالة ، معلقة عمرو بن كلثوم أنموذجاً : ٧٥ .

(١٨) يُنظر : أصول النّقد الأدبيّ : ٢٢٦ .

(١٩) يُنظر : المصدر نفسه : ٢٢٢ .

(٢٠) حين يظمأ الماء ، قصائد إلى الحسين لشعراء عراقيين وعرب : تأليف شعراء عراقيين وعرب : إعداد وتقديم : عليّ الإمارة : ٢٥٠ .

(٢١) المصدر نفسه : ٢٧٧ .

(٢٢) شواظ القوافي : عبد الحُسَين حمد : ٧٣ .

(٢٣) يُنظر : دراسات في فقه اللّغة : د. صبحي الصّالح : ٢٨٣ .

(٢٤) يُنظر : خصائص الحروف العربيّة ومعانيها : حسن عبّاس : ١٥٨ .

(٢٥) المصدر نفسه .

(٢٦) يُنظر : التفسير النّفسيّ للأدب : د. عزّ الدّين إسماعيل : ٥٧ .

(٢٧) يُنظر : دلالة الصّورة الحسيّة في الشّعر الحُسَينيّ : د. صباح عبّاس عنّوز : ٤٣ .

(٢٨) التّفسير النّفسيّ للأدب : ٥٥ ـ ٥٦ .

( * ) للاطلاع على بعض النّصوص التي بُنيت قوافيها على رويّ اللام يراجع : مِنْ وحي آل الوحي ، ملحمة كربلاء : طالب الحيدريّ : ١ / ١٦٠ ، وحين يَظمأ الماء ، قصائد إلى الحسين لشعراء عراقيين وعرب : ١٤٩ ، ونداءات الحسين العشرون وتراتيل لعينيْه : محمّد الشّويليّ : ٧٥ .

(٢٩) مِنْ وحي آل الوحي : ملحمة كربلاء : ١ / ١٦٣ .

(٣٠) يُنظر : موسيقى الشّعر : د. إبراهيم أنيس : ٣٤ .

(٣١) يُنظر : أسرار الحروف : أحمد زرقة : ٩٣ .

(٣٢) يُنظر : موسيقى الشّعر : ٣٤ .

(٣٣) يُنظر : في النصّ الشّعريّ العربيّ ، مقاربات منهجيّة : د. سامي سويدان : ٦٧ .

(٣٤) يُنظر : الإمام الحُسَيْن بن عليّ ( عليهما السّلام ) في الشّعر العراقيّ الحديث ، دراسة موضوعيّة فنيّة : د. عليّ حُسَيْن يوسف : ٢٠٨ .

(٣٥) حين يظمأ الماء ، قصائد إلى الحسين لشعراء عراقيين وعرب : ١٧٤ .

(٣٦) يُنظر : خصائص الحروف العربيّة ومعانيها : ١٨٠ .

(٣٧) يُنظر : المصدر نفسه .

(٣٨) يُنظر : التفسير النفسيّ للأدب : ٥٢ –٥٣ .

(٣٩) يُنظر : المصدر نفسه : ٥٣ .

(٤٠) يُنظر : خصائص الحروف العربيّة ومعانيها : ١٧٩ .

(٤١) يُنظر : مِن أطلال القبيلة إلى أطلال الحبيبة ، دراسة نقديّة في شعر لبيد بن ربيعة : د. خالد عليّ مصطفى : ٢٩٩ .

(٤٢) حين يظمأ الماء ، قصائد إلى الحسين لشعراء عراقيين وعرب : ٣٢٤ .

(٤٣) يُنظر : علم الأصوات وأصوات اللّغة العربيّة : روعة محمد ناجي : ٧٢ .

(٤٤) يُنظر : التّعليل الصّوتيّ عند العرب في ضوء علم الصّوت الحديث في كتاب سيبويه : د. عادل نذير بيري الحسّانيّ : ١٦٠ .

(٤٥) يُنظر : أسرار الحروف : ٩٤ .

(٤٦) يُنظر : الأصوات اللّغويّة : أ.د. عبد القادر عبد الجليل : ٢٧٨ .

(٤٧) يُنظر : موسيقى الشّعر : ٥١ .

(٤٨) يُنظر : لسانيّات النصّ مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمّد خطابي : ٥٢ .

( * ) لجأ الشّعراء إلى استثمار صوت العين رويّاً للقوافي وللاطلاع على بعض النّصوص التي بُنيت قوافيها على رويّ العين يراجع على سبيل التمثيل : ديوان آل ياسين : محمّد حُسَين آل ياسين : ١ / ٢٥٩ – ٢٦٢ ، ومهرجان الطف الشعريّ السّنويّ الثاني ١٤٢٦ هـ – ٢٠٠٥م : مجموعة منَ الشّعراء : ٥١ – ٥٣ ( قصيدة للشّاعر قاسم كتاب عطا الله ) ، وديوان الشّهيد الشيخ محمّد آل حيدر : جمع وتقديم : د. سعد الحداد : ١٦٦ – ١٦٧ .

(٤٩) الإمام الحُسَيْن في الشّعر النّجفيّ ١٣٠١-١٤٣٠هـ : د. كامل سلمان الجبوريّ : ٢ / ٢٢١ .

(٥٠) يُنظر : خصائص الحروف العربيّة ومعانيها : ٢٠٩ .

(٥١) الشّعر الجاهليّ مِنَ الإيقاع إلى الدّلالة ، معلّقة عمرو بن كلثوم أنموذجاً : ٧٧ .

(٥٢) يُنظر : دلالة الصّورة الحسيّة في الشّعر الحُسَيْنيّ : ٧٢ .

( * ) للاطلاع على بعض النّصوص التي بُنيت قوافيها على رويّ الهمزة يُراجع : الحُسَينُ لغة ثانية : جواد جميل : ١٦ ـ ١٧ ، ومن وحي آل الوحي : ملحمة كربلاء : ١ / ١٧٥ ، ونداءات الحسين العشرون وتراتيل لعينيه : محمد الشويلي : ٨٢ ـ ٨٥ .

(٥٣) مِنْ وحي آل الوحي ، ملحمة كربلاء : ١ / ٩٠ .

(٥٤) يُنظر : في اللهجات العربيّة : د. إبراهيم أنيس : ٧٧ .

(٥٥) يُنظر : مقالات في قضايا العربية : د. فاخر الياسريّ : ١٢٣ .

(٥٦) يُنظر : مباحث في اللُّغة وعلم اللُّغة : د. علي زويّن : ١٣٩ .

(٥٧) يُنظر : المصدر نفسه : ٨٠ .

(٥٨) يُنظر : رماد الشّعر ، دراسة في البنية الموضوعيّة والفنيّة للشّعر الوجدانيّ الحديث في العراق : أ.د. عبد الكريم راضي جعفر : ٥٣٨ .

(٥٩) يُنظر : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية : عبد الحميد الرّاضي : ٣٦٤ .

(٦٠) يُنظر : المصدر نفسه .

(٦١) يُنظر : أسلوبيّة البناء الشّعريّ ، دراسة في شعر أبي تمّام : د. سامي عليّ جبار : ٥٥ .

(٦٢) يُنظر : إحياء النّحو : إبراهيم مصطفى : ٤٨ .

(٦٣) يُنظر : موسيقى الشّعر : ٢٥٨ .

(٦٤) يُنظر : المصدر نفسه .

(٦٥) موسوعة الشّعراء الكاظميين : ٣ / ٣٦٩ .

(٦٦) قم يا عراق ، تجربة أربعة قرون مع القصيدة العموديّة : خلدون جاويد : ١٩٧ .

(٦٧) أريج الدّموع : صادق المسلم : ٨٦ .

(٦٨) مِنْ وحي آل الوحي ، ملحمة كربلاء : ١ / ١٩٢ .

(٦٩) يُنظر : دلالة الإعراب لدى النّحاة القدماء : د. بتول قاسم ناصر : ١٧٦ .

(٧٠) يُنظر : المصدر نفسه : ١٧٢ .

(٧١) يُنظر : الشّعر الجاهليّ منهج في دراسته وتقويمه : د. محمّد النّويهيّ : ١ / ٦٤ .
(٧٢) يُنظر : أسرار الحروف : ٩١ .
(٧٣) يُنظر : المصدر نفسه : ٩٥ .
(٧٤) يُنظر : المصدر نفسه : ٩١ .
(٧٥) يُنظر : دلالة الإعراب لدى النّحاة القدماء : ١٧٦ .
(٧٦) يُنظر : المصدر نفسه .
(٧٧) يُنظر : المصدر نفسه .
(٧٨) يُنظر : شرح الرضيّ على الكافية : ١ / ٦٢ .
(٧٩) دلالة الإعراب لدى النّحاة القدماء : ١٧٧ .
(٨٠) يُنظر : المصدر نفسه .
(٨١) أريج الدّموع : ١٢ .
(٨٢) ديواني : صالح الظالميّ : ١٥٩ .
(٨٣) موسوعة الشعراء الكاظميين : ٣ / ٣٣٤ .
(٨٤) نسيج المرايا : عليّ الفرج : ٨٩ .
(٨٥) يُنظر : تطوّر الشّعر العربيّ الحديث في العراق ، اتجاهات الرّؤيا وجماليّات النّسيج : د. عليّ عبّاس علوان : ٥٠٩ .
(٨٦) يُنظر : دلالة الإعراب لدى النّحاة القدماء : ١٨٧ .
(٨٧) يُنظر : النّاحية المقدّسة : شفيق جراديّ : ١٧ .
(٨٨) المزار الكبير : محمد بن جعفر المشهديّ : ٥٠٥ .
(٨٩) يُنظر : في اللهجات العربيّة : ٨١ ـ ٨٢ .
(٩٠) يُنظر : إحياء النّحو : ٥٠ .
(٩١) والصّبح إذا تنفّس : أحمد حميد عبّاس : ٣٩ .
(٩٢) صدى الرّفض والمشنقة : جواد جميل : ٩٩ .
(٩٣) عندما تتمتمُ عيون المغفرة : أ.د. صباح عبّاس عنّوز : ٣٥ .
(٩٤) يُنظر : القافية في شعر المتنبي ، دراسة لغويّة : د. هادي الحمدانيّ ( بحث في مجلّة الضّاد ) ، عدد (٤) م ( ١٢٣ –١٢٦ ) : ١٣٠ – ١٣١ .
(٩٥) يُنظر : دلالة الإعراب لدى النّحاة القدماء : ١٦٩ –١٧٠ .
(٩٦) يُنظر : سرّ صناعة الإعراب : ابن جني : ١ / ٣٠ .

(٩٧) يُنظر : المصدر نفسه : ١ / ٣٠ – ٣١.

(٩٨) يُنظر : الجملة في الشّعر العربيّ : د. محمّد حماسة عبد اللطيف : ١٠٩ .

(٩٩) ديوان أهل البيت ( عليهم السلام ) : د. محمّد حُسَين الصّغير : ١٩١ .

(١٠٠) دلالة الإعراب لدى النّحاة القدماء : ١٩٢ .

## مصادر البحث


❖ المصادر والمراجع

(١) إحياء النّحو ، إبراهيم مصطفى ، ط٢ ، القاهرة ، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م .

(٢) الأدب الرفيع في ميزان الشّعر وقوافيه ، معروف الرصافي ، مطبعة المعارف ، بغداد.

(٣) أسرار الحُروف ، أحمد زرقة ، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع ، ط١ ، ١٩٩٣م .

(٤) أسلوبيّة البناء الشّعري ، دراسة في شعر أبي تمّام ، د. سامي عليّ جبار ، دار السياب للطباعة والنّشر والتوزيع ، لندن ، ط١ ، ٢٠١٠م .

(٥) الأصوات اللّغويّة ، أ.د. عبد القادر عبد الجليل ، دار صفاء للنّشر والتّوزيع ، عمّان ـ الأردن ، ط١ ، ١٤٣١هـ ـ ٢٠١٠م .

(٦) أصول النّغم في الشّعر العربيّ ، د. صبري ابراهيم السّيّد ، دار المعرفة الجامعيّة ، إسكندريّة ، ١٩٩٣م .

(٧) أصول النّقد الأدبيّ ، أحمد الشّايب ، ملتزم الطبع والنّشر : مكتبة النّهضة المصريّة لأصحابها حسن محمد وأولاده ، ط١٠ ، ١٩٩٤م .

(٨) الإقناع في علم العروض وتخريج القوافي ، تأليف : الصّاحب أبي القاسم اسماعيل بن عبّاد بتحقيق : الشيخ محمّد حسن آل ياسين ، منشورات المكتبة العلميّة ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ط١ ، ١٣٧٩ هـ ـ ١٩٦٠م .

(٩) الإمام الحسين بن عليّ ( عليهما السلام ) في الشّعر العراقيّ الحديث ، دراسة موضوعيّة فنيّة ، د. عليّ حُسَيْن يوسف ، العتبة الحُسَيْنيّة المقدّسة ، قسم الشّؤون الفكريّة والثقافيّة ، وحدة الدراسات التخصصية في الإمام الحُسَين ، كربلاء ، ١٤٣٤ هـ ـ ٢٠١٣م .

(١٠) أهدى السّبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية ، محمود مصطفى ، شرح وتحقيق : سعيد محمّد اللّحام ، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٦م .

(١١) البناء العروضيّ للقصيدة العربيّة ، د. محمّد حماسة عبد اللطيف ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٨م .

(١٢) البنية الصّوتيّة في الشّعر الحديث ، بلند الحيدريّ نموذجاً ، د. إبراهيم جابر عليّ ، وزارة الثقافة ـ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٤م .

(١٣) تحوّلات المدينة في الشّعر العراقيّ الحديث ١٩٥٨ ـ ١٩٨٠م ، د. عبد الله حبيب كاظم التميمي ، دار الرّائي للدّراسات والتّرجمة والنّشر ، دمشق ـ سورية ، ط١ ، ٢٠١٠م .

(١٤) تطوّر الشّعر العربيّ الحديث في العراق ، اتجاهات الرّؤيا وجماليّات النّسيج ، د. عليّ عبّاس علوان ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ط١ ، ١٩٧٥م .

(١٥) التّعليل الصّوتيّ عند العرب في ضوء علم اللّغة الحديث ، قراءة في كتاب سيبويه ، د. عادل نذير بيري الحسّانيّ ، مركز البحوث والدّراسات الإسلاميّة ـ سلسلة الدّراسات الإسلاميّة المعاصرة (٦٤) ، بغداد ـ العراق ، ط١ ١٤٣٠هـ ـ ٢٠٠٩م .

(١٦) التّفسير النّفسي للأدب ، د. عزّ الدّين اسماعيل ، النّاشر : مكتبة غريب ، الفجالة ، ط٤ .

(١٧) الجملة في الشّعر العربيّ ، د. محمّد حماسة عبد اللطيف ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٦م .

(١٨) خصائص الحروف العربيّة ومعانيها ، حسن عبّاس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨م.

(١٩) دراسات في فقه اللّغة ، د. صبحي الصّالح ، دار العلم للملّايين ، مؤسسة ثقافية للتّأليف والتّرجمة والنّشر ، بيروت ـ لبنان ، ٢٠٠٩م .

(٢٠) دلالة الإعراب لدى النّحاة القدماء ، د. بتول قاسم ناصر ، دار الشّؤون الثقافية العامة ـ آفاق عربيّة ، بغداد ـ أعظمية ، ط١ ، ١٩٩٩م .

(٢١) دلالة الصّورة الحسيّة في الشّعر الحسينيّ ، أ.د. صباح عبّاس عنّوز ، إصدار شعبة الدّراسات والبحوث الإسلاميّة في قسم الشّؤون الفكريّة والثّقافية في العتبة الحسينيّة المقدّسة ، كربلاء ، ١٤٣٣ق ـ ٢٠١٢م .

(٢٢) رَماد الشّعر ، دراسة في البنية الموضوعيّة والفنيّة للشّعر الوجدانيّ الحديث في العراق ، أ.د. عبد الكريم راضي جعفر ، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع ، بناية المكتبة البغداديّة.

(٢٣) سرّ صناعة الإعراب ، تأليف إمام العربيّة أبي الفتح عثمان بن جنّيّ ( ت ٣٩٢ هـ ) ، تحقيق : علاء حسن أبو شنب ، المكتبة التوظيفيّة ، القاهرة ـ مصر .

(٢٤) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، عبد الحميد الرّاضي ، مؤسسة الرّسالة ، ساعدت جامعة بغداد على طبعه ، ط٢ ، ١٣٩٥ هـ ـ ١٩٧٥م .

(٢٥) شرح الرّضي على الكافية ، طبعة جديدة مصحّحة ومذيّلة بتعليقات مفيدة ، تصحيح وتعليق : يوسف حسن عمر ، كليّة اللغة العربيّة والدّراسات الإسلاميّة ـ جامعة قاريونس ، ١٣٩٨هـ ـ ١٩٧٨م .

(٢٦) الشّعر الجاهليّ منَ الإيقاع إلى الدّلالة ، معلّقة عمرو بن كلثوم أنموذجاً ، د. رمضان عامر ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٣٣هـ ـ ٢٠١٢م .

(٢٧) الشّعر الجاهليّ ، منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمّد النّويهيّ ، الدّار القوميّة للطباعة ، القاهرة .

(٢٨) علم الأصوات وأصوات اللّغة العربيّة ، د. روعة محمّد ناجي ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، لبنان ، ط١ ، ٢٠١٢م .

(٢٩) فنّ التقطيع الشّعريّ والقافية ، د. صفاء خُلُوصي ، النّاشر : فاروس الجمهوريّة الإسلاميّة ، ط١ ، ١٣٩٣هـ .

(٣٠) في اللّهجات العربيّة ، د. إبراهيم أنيس ، النّاشر : مكتبة الأنجلو المصريّة ، القاهرة ، مطبعة أبناء وهبة حسان ، ٢٠٠٣م .

(٣١) في النص الشّعري العربي ، مقاربات منهجيّة ، د. سامي سويدان ، دار الآداب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٩م .

(٣٢) القافية ، دراسة صوتيّة جديدة ، د. حازم عليّ كمال الدّين ، النّاشر : مكتبة الآداب ، ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م .

(٣٣) كتاب القوافي ، أبو الحسن عليّ بن عثمان الإربلي ( ت ٦٧٠هـ ) ، تحقيق ودراسة : د. عبد المحسن فراج القحطاني ، النّاشر : الشركة العربية للنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م.

(٣٤) كتاب القوافي ، تصنيف القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله بن المحسن التنوخي ، تحقيق : د. عوني عبد الرّؤوف ، النّاشر : مكتبة الخانجي بمصر ، ط٢ ، ١٩٧٨م .

(٣٥) لسانيّات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمّد خطابيّ ، النّاشر : المركز الثقافي العربيّ ، الدّار البيضاء ـ المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٦م .

(٣٦) مباحث في اللغة وعلم اللغة ، أ.د. عليّ زويّن ، النّاشر : بيت الحكمة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٢م .

(٣٧) مختصر العروض والقوافي ، صنعه : أبو الفتح عثمان بن جني ( ت٣٩٢هـ ) حققه وقدّم له وعلّق عليه : قيس بهجت العطّار ، طهران ، ط١ .

(٣٨) المزار الكبير ، محمّد بن جعفر المشهديّ ، تحقيق : جواد القيّوميّ الأصفهانيّ ، مؤسسة النّشر الإسلاميّ ، قم المقدّسة ، ط١ .

(٣٩) مقالات في قضايا العربية ، د. فاخر الياسري ، مؤسسة وارث الأنبياء الثقافيّة ، العراق ـ بصرة ، ط١ ، ٢٠٠٩م .

(٤٠) مِنْ أطلال القبيلة إلى أطلال الحبيبة ، دراسة نقديّة في شعر لبيد بن ربيعة ، د. خالد عليّ مصطفى ، دار الشؤون الثّقافية العامّة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١١م .

(٤١) موسيقى الشّعر ، د. إبراهيم أنيس ، دار القلم للطّباعة والنّشر ، بيروت ـ لبنان .

(٤٢) موسيقا الشّعر العربيّ ، محمود فاخوري ، منشورات جامعة حلب ــ كلية الآداب ، ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م .

(٤٣) النّاحية المقدّسة ، الشّيخ شفيق جرادي ، دار المعارف الحكميّة للدّراسات الدّينيّة والفلسفيّة ، حزيران ، ٢٠٠٨م .

(٤٤) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشّعر العربيّ ، رؤية لسانيّة حديثة ، أ.د. عبد القادر عبد الجليل ، دار صفاء للنّشر والتّوزيع ، عمّان ، ط١ ، ١٤٣١هـ ـ ٢٠١٠م .

❖ البحوث

(٤٥) القافية في شعر المتنبي ، دراسة لغويّة ، د. هادي الحمدانيّ ( بحث في مجلّة الضاد ) ، عدد(٤) .

❖ المصادر الخاصة باستقاء الشّعر :

الموسوعات والكتب الجامعة للشعر :

(١) الإمام الحُسَين ( عليه السلام ) في الشّعر النجفيّ ١٣٠١ ـ ١٤٣٠هـ ، د. كامل سلمان الجبوريّ ، دار القارئ للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ـ لبنان .

(٢) حين يظمأ الماء ، قصائد إلى الحُسَيْن لشعراء عراقيين وعرب ، تأليف : شعراء عراقيين وعرب ، إعداد وتقديم : عليّ الإمارة ، شركة الغدير للطباعة والنّشر المحدودة ، العراق ـ البصرة ، ط١ ، ٢٠١٤م .

(٣) موسوعة الشّعراء الكاظميين : تأليف : المهندس عبد الكريم الدّباغ ، راجعها الأديب الشّاعر : محمّد سعيد عبد الحُسَين الكاظميّ ، النّاشر : الأمانة العامّة للعتبة الكاظميّة المقدّسة ـ الشؤون الفكريّة والثقافية ، المطبعة : دار المرتضى ـ بيروت ، ١٤٣٥هـ ـ ٢٠١٤م .

الدّواوين الشّعريّة

(٤) ديوان أهل البيت ( عليهم السلام ) ، د. محمّد حسين الصّغير ، مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ١٤٣٠ هـ ـ ٢٠٠٩م .

(٥) ديواني ، صالح الظالمي ، المكتبة الأدبيّة المختصّة ، النّجف الأشرف ـ حيّ الغدير ، ط١ ، ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م .

(٦) شواظ القوافي ، عبد الحُسَيْن حمد ، المكتبة الأدبيّة المختصة ، النّجف الأشرف ـ حي الغدير ، ط١ ، ١٤٢٩هـ ـ ٢٠٠٩م .

(٧) مِنْ وحي آل الوحي ، ملحمة كربلاء : طالب الحيدري ، طبع في مطبعة شركة مجموعة العدالة للطباعة والنشر ، ٢٠٠٨م .

(٨) والصبحِ إذا تنفّس ، أحمد وحيد عباس ، دار السّلام ، بيروت ـ لبنان ، المكتبة الأدبيّة المختصّة ، النّجف الأشرف ، ط١ ، ١٤٣١ هـ ـ ٢٠١٠م .

المجموعات الشّعريّة

(٩) أريج الدّموع ، صادق المسلم ، دار الفيحاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٤٣٤هـ ـ ٢٠١٣م .

(١٠) الحسين لغة ثانية ، جواد جميل ، النّاشر : المجمع العلميّ لأهل البيت ( عليهم السلام ) ، قم ، ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م .

(١١) قُمْ يا عراق ، تجربة أربعة عقود مع القصيدة العموديّة ، خلدون جاويد ، دار الأضواء للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م .

(١٢) نداءات الحُسَين العشرون وتراتيل لعينيه ، محمّد الشّويلي ، المطبعة : بهمن ، ط١ ، ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م .

(١٣) نسيج المرايا ، عليّ الفرج ، المكتبة الأدبيّة المختصّة ، ط١ ، ١٤٢١هـ .

## ملخّص البحث

يهتم هذا البحث بدراسة القافية وبنائها الصّوتيّ في شعر الرّثاء الحسينيّ في العراق للمدّة المحدّدة ، إذ تشكلُ القافية دوراً مهماً في الدّراسة اللّغويّة الصّوتيّة للشعر ، فهي تعدُّ إحدى الرّكائز الأساسيّة التي تُبنى عليها القصيدة العربيّة ، وتتجلّى أهميّة القافية ودورها بما تُؤدّيه مِنْ دورٍ فاعل في اضفاء الإيقاع الموسيقيّ وتشكيله ، وبما ينتج عنها مِنْ أثرٍ دلاليّ يتناغم ومضمون الشّعر ، وقد جرى تناولُ موضوع القافية ببنائها الصّوتي في مبحثين ، تمثّل الأوّل بدراسة صوت الرّويّ ، وتمثّل الثاني بدراسة حركة صوت الرّويّ .

## Abstract

This paper studies rhyme and its sound stucture of Husseini lamentation poetry in Iraq for the fixed period . Rhyme plays an important role in the linguistic phonetic study of poetry . It is considered as the basic pillar on which the Arabic poem is construted . The importance and role of rhyme is crystallized by the active role it perfroms in froming music rhythm and the indicative effect produced by it which is harmonized with verse content. The topic of rhyme and its sound structure have been studied in two aspects. The first is represented by the rhyme sound and the second by the inflection of the rhyme sound .