

• دريافت ٩٠/٥/٢٩

• تأييد ٩١/١٢/٢

## قصيدة ابن الرومي في رثاء ولده؛ دراسة دلالية

الدكتورة كبرى روشنفكر\*

دانش محمدي\*\*

### الملخص

الدراسات الدلالية فرع من اللسانيات الحديثة، يتناول البحث معاني الألفاظ وأنواعها وأصولها والصلة بين اللفظ والمعنى والتطور الدلالي، ظاهره وأسبابه، والقوانين التي يخضع لها. فقصيدة ابن الرومي في رثاء ولده من روائع المراثي العربية و من القصائد الخصبه للدراسات الدلالية لما فيها من اللوعات الصادقة و التفجعات العميقة.

تحاول هذه المقالة بتَمَنُّها المنهج الدلالي، الكشف عن الدلالات الكامنة وراء الظواهر اللغوية في هذه القصيدة. و ارتكزت الدراسة على أربعة مجالات لغوية: المعجمي و الصوتي و النحوي و الصرفي. تناولت في المستوى المعجمي دلالة الحقول الدلالية و في المجال الصوتي دلالات صفات الأصوات و تكرار بعض الأصوات و المقاطع و في المجال النحوي دلالة الجمل و حروف النفي و أساليب الشرط و في المستوى الصرفي دلالة المعارف و النكرات و دلالة الضمائر الممثلة لمستوى الخطاب.

و قد خرجت الدراسة بنتائج منها أن تكرار بعض الحروف و الحركات مثل «البدال» و «الكسرة» في روى القصيدة و استعمال الجمل الفعلية بكثرة، يدل على شدة الاضطراب و التوتر النفسى و الشعور بالإحباط لدى الشاعر. و للأفعال الماضية دلالة كثيرة على تغنى الشاعر بالزمن الماضي و النسبة القليلة لأفعال الأمر دلت على خضوعه لحتمية الموت. أما استخدام المعارف فأوحت بأن الابن و رغم غيابه، لكنه حاضر في قلب الشاعر.

### الكلمات الرئيسية:

الدلالة، ابن الرومي، قصيدة الرثاء، الدلالة الصوتية، الدلالة النحوية.

\* الأستاذة المساعدة فى اللغة العربية و آدابها بجامعة تربيت مدرس kroschan@modares.ac.ir

\*\* طالب الدكتوراه فى اللغة العربية و آدابها بجامعة تربيت مدرس

d.mohammadi64@gmail.com

## ١- التمهيد

إن الدراسات المتعلقة بالمعاني موضوع بحثه علماء و مفكّرون في ميادين مختلفة، كلّ بحسب وجهة نظره و في مجال تخصصه و قد نتج عن اشتراك اللغويين و غير اللغويين من أصحاب العلوم المختلفة في دراسة المعنى أن ظهرت نظريات كثيرة و مناهج عدّة خاصّة بالمعنى (كلنتن، ٢٠٠١: ١٥).

و من العلوم اللسانية الحديثة التي ارتبطت بالمعنى، علم الدلالة و « الدلالة هي كون الشيء، بحالة يلتزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول (الجرجاني، ١٩٩٦: ٢١). و العلم الذي يدرس الدلالات هو علم الدلالة. علم الدلالة في اللغة هو تركيب إضافي يقابل المصطلح الإنجليزي (Semantics) وهو من أحدث فروع علم اللغة (مطر، ١٩٩٨: ٤٥) يتناول بالبحث والدراسة « معاني الألفاظ وأنواعها وأصولها والصلة بين اللفظ والمعنى والتطور الدلالي، ظاهره وأسبابه، والقوانين التي يخضع لها » (المرجع نفسه) كما يعرفه بعضهم « بأنه دراسة المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة يتناول نظرية المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشرط الواجب توفره في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى » (مختار عمر، ١٩٩١: ٧).

فعلم الدلالة من جهة يستخدم الظواهر اللغوية للحصول على المعاني الكامنة وراءها و من جهة أخرى يوفر الأرضية للقارئ لكي يشارك في عملية القراءة المنتجة و يدفعه إلى الإبداع؛ فمضى الزمن الذي كان ينظر فيه إلى القراءة على أساس أنّها وسيلة لاكتساب المعرفة الجاهزة، فبعدها كان النصّ وسيلة للراحة و المتعة و لا يزيد دور القارئ فيه على استيعاب المقروء، غدا مصدر إلهام من حيث إنه يمثّل واحة يشارك القارئ في غرس مكوناتها، يقول روبرت هولب إنّ النصّ الأدبيّ يتشكّل في هيئة أو بنية « تقوم في أجزاء منها على الإيهام الناشئ عمّا تشتمل عليه من فجوات أو فراغات على القارئ ملؤها، و لذلك فهو في حاجة دائماً إلى القارئ المنتج الذي يكمل هذا العمل و يحققه عيانياً » (هولب، لا تا: ١٣).

فهذه الدراسة عبارة عن محاولة لاستجلاء الدلالات الكامنة وراء الظواهر اللغوية في قصيدة ابن الرومي لرثاء ولده، التي تعتبر من روائع المراثي العربية فالشاعر في هذه القصيدة يركز على مرارة فراقه في حبه لفلذة كبده و يعبر عن عاطفة الأبوة تجاه البنوة البارّة (صلاح الجهني، ١٤٢٩: ١٢).

أجريت دراسات أسلوبية و دلالية عديدة في المراثي العربية؛ منها أطروحة « الصورة في شعر الرثاء الجاهلي » لصلوح بنت مصلح بن سعيد السروجي و رسالة « قصيدة الرثاء عند المتنبّي » لسند على صالح الجهني. فكلا الدراستين ارتكازاً على جانبي الرؤية و الأداة في قصائد الرثاء. أمّا قصيدة رثاء ابن الرومي لولده فكُتِبَ مقال عنها في الجزائر تحت عنوان « الدراسة الأسلوبية، واسطة العقد " لابن الرومي " أنموذجاً ». فالكاتب في هذا المقال درس القصيدة من ثلاثة جوانب. هي الصوتي و المعجمي و الانتظام الدلالي للنصّ. ففي الجانب الصوتي تناول دلالات تواتر بعض الأصوات المكرّرة بصورة عابرة فقط و في الجانب المعجمي درس دلالات أنواع الألفاظ الواردة في القصيدة كالمبالغة و أسماء التفضيل و المصادر كما بحث دلالة أدوات التوكيد و الاستفهام و التعجّب و بحث أيضاً علاقات الألفاظ معاً و رأى أنّ الألفاظ التي تدور حول الحياة و الموت و الإنسان إمّا حسية و إمّا معنوية. و أمّا في الانتظام الدلالي للنصّ فعالج العناصر التي ساهمت في هذا الانتظام الدلالي للنصّ مثل تكرار بعض المعاني و حروف العطف و الاستعارات و التضاد.

أمّا هذه الدراسة فتمثّل المنهج الدلالي. ففي المجال الصوتي علاوة على دراسة أصوات الجهر و الهمس و تكرار بعض الأصوات، و قدمت إحصاءً كاملاً لجميع الأصوات و دلالاتها من حيث الشدّة و الرخوة و دلالة المقاطع الصوتية. و في المجال المعجمي لا تتطرق إلى دلالات الكلمات بل تدرس فقط القصيدة من حيث نظرية الحقول الدلالية و التي درست فيها علاقة حقل الموت و الوالد و الولد. و في المستوى النحوي تُدرس دلالة الجمل و أسلوب النفي و الشرط،

و في المستوى الصرفي دلالة المعارف و النكرات و دلالة مستوى الخطاب المتمثل في الضمائر.

## ٢- الإطار النظري للبحث

### ٢-١- الحقول الدلالية

تندرج دراسة الحقول الدلالية في الدلالات المعجمية، و هي ناتجة عن معنى الكلمة في المعجم و هي أول خطوة يخطوها الباحث في دلالة الألفاظ قبل أن يتطرق إلى الخطوات الآتية الذكر و هي الدلالات الصوتية و الصرفية و النحوية، لأن هذه الخطوات ما هي إلا وسائل أخرى وظيفية تساعد على تحديد المعنى العام و البحث في الدلالة المعجمية من الأعمال الأساسية التي يقوم بها علماء المعاجم (مختار عمر، ١٩٩١: ٣٢).

و الحقل الدلالي أو المعجمي « مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، و توضع عادة تحت لفظ عام يجمعها » (المصدر نفسه). فلفظة اللون يرد في حقله الدلالي، الأسود و الأحمر و الأصفر و الأزرق و ما إليها من الألوان (المصدر نفسه). ففكرة الدراسة في إطار الحقول الدلالية تقوم على أساس جمع الكلمات أو المعاني المتقاربة ذات الملامح الدلالية المشتركة و جعلها تحت لفظ عام. فكلمة وعاء مثلا يمكن أن تدخل تحتها ألفاظ مثل (كوب-كأس-طبق - قدر- إناء الزهور- ما يوزن به السوائل... الخ) (كلتن، ٢٠٠١: ٣٥).

### ٢-٢- الدلالة الصوتية

يعرف اللغويون الصوت بأنه « أثر سمعي تنتجه أعضاء النطق الإنساني إرادياً في صورة ذبذبات نتيجة لأوضاع و حركات معينة لهذه الأعضاء. و من هذا الأثر السمعي تتألف الرموز التي هي أساس الكلام عند الإنسان، و من هذه الرموز الصوتية تتألف الكلمة ذات المعنى و الجمل و العبارات، و هذه الأربعة أي الصوت و الكلمة و المعنى و الجمل هي العناصر الأساسية للغة (مطر،

١٩٩٨: ٣١). وُصِفَ الصوت بأنه لغوي، حتى لا يختلط بالأصوات غير اللغوية التي تصدر عن الكائنات غير الإنسان، مثل ما يسمّى بمواء القطط ونباح الكلاب و عواء الذئاب، و سهيل الخيل (عبد الصبور، ٢٧: ١٩٨٠).  
 الصور الفونولوجية (أو الميتا أصوات) تضمّ صورا صوتية و صورا نغمية، و ذلك حسب توزيع الفونيمات إلى وحدات تقطيعيّة (مصوّتات و صوامت)، و فوق تقطيعيّة أو نغميّة (مثل النبر و الوقف و التنغيم) (بليت، ١٩٩٩: ٦٦).  
 فالتطرّق إلى علاقة الصوت بالدلالة يرتبط بطبيعة العلاقة بين الدال و المدلول على اعتبار الصوت دالّا (محلّو، ٢٠٠٧: ١٩)، فالدلالة الصوتية هي الدلالة التي تستنبط من الأصوات التي تألّفت منها الكلمة و تختلف دلالة الكلمات بحسب طبيعة هذه الأصوات، فتدلّ شدة الصوت و جهره على معنى قوى، كما تدلّ رخاوة الصوت و همسه على معنى فيه لين و يسر. و الدلالة الصوتية تشمل على دلالة الصوت، دلالة النبر، دلالة المقاطع و دلالة التنغيم (عوض حيدر، ٣٠: ١٩٩٩).  
 فالأصوات من حيث صفات النطق تنقسم إلى أنواع عديدة أشهرها الجهر و الهمس، و الشدّة و الرخاوة.

#### ٢-٢-١- جهر الأصوات و همسها

يعرف العرب القدامى الصوت المجهور بـ «أنه حرف أشبع الاعتماد من وضعه، و منع النفس أن يجرى معه حتّى ينقضى الاعتماد، و يجرى الصوت» و يفسّر اللغويون المحدثون معنى إشباع الاعتماد على الحرف «بانقباض فتحة المزمار الذي يؤدّي إلى اقتراب الوترين الصوتيين أحدهما من الآخر، فتضيق فتحة المزمار، غير أنّها تسمح بمرور النفس خلالها، فإذا اندفع الهواء خلال الوترين في هذا الوضع يهتزّان اهتزازا منتظما، و يحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد هذه الهزّات أو الذبذبات في الثانية، كما تختلف شدّته و غلّوه حسب سعة الاهتزازة الواحدة، و علماء الأصوات اللغوية يسمّون هذه العمليّة بجهر الصوت، و الأصوات التي تصدر بهذه الطريقة؛ طريقة ذبذبة

الوترين الصوتيين في الحنجرة، تسمى أصواتا مجهورة، فالصوت المجهور هو الذي يهتز مع الوترين الصوتيين» والأصوات المجهورة هي: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن يضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو والياء (أنيس، لاتا: ٢٣).

و من خصائص الأصوات المجهورة أنها هي الغالبة في الأصوات اللغوية، و في كل كلام، كي لا تفقد اللغة عنصرها الموسيقي و رنينها الخاص، و الدليل على ذلك أن نسبة الأصوات المجهورة في كل كلام أربعة أخماسه، مقابل خمسة و عشرين بالمئة نسبة الأصوات المهموسة (نفسه، ٢٣).

أما صفة الهمس فعبر اللغويون القدامى عنها بـ «الصوت الذي يخرج معه نفس و ليس من صوت الصدر، و إنما يخرج منسلاً»، و معنى قولهم ليس من صوت الصدر عدم ذبذبة الأوتار الصوتية عند النطق بالصوت المهموس، أما معنى كونه يخرج منسلاً فيعني أن الهواء الذي يندفع إلى الحنجرة يكون حرّاً طليقاً دون أن يعترض طريقه اقتراب الوترين الصوتيين عن بعضهما البعض بل يكونان منفرجين حالة النطق بالصوت المهموس (بشر، ١٩٧٣: ١٠٩).

و الأصوات المهموسة كما حددها اللغويون القدامى هي: ت ح خ س ش ص ط ف ق ك ه (نفسه، ٦٨).

#### ٢-٢-٢- شدة الأصوات و رخاوتها

من الصفات الأخرى للأصوات هي الشدة و الرخاوة و ما تتوسط بينهما و التي تسمى بالصفة المتوسطة. الأصوات الشديدة تقابل الأصوات الانفجارية أو الوقفات عند الغربيين، و تكون هذه الأصوات «بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، و ينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء، ثم يطلق سراحه في المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا» (السعران، لاتا: ١٥٣). الأصوات الشديدة هي: الهمزة ب ت د ط ض ك ق و الجيم القاهرية (نفسه).

أما الأصوات الرخوة فهي التي «لا ينحبس الهواء عند النطق بها انحباسا تاما محكما و إنما يكتفى بأن يكون مجراه عند الخروج ضيقا جدا، يترتب

على ضيق المجرى أن النفس أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعاً من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعاً لنسبة ضيق المجرى... وهذه الأصوات يسميها المحدثون بالأصوات الاحتكاكية و على قدر نسبة الصفير في الصوت تتكوّن رخاوته، ولهذا فأكثر الأصوات رخاوة تلك التي سماها القدامى بأصوات الصفير و هي المرتبة حسب نسبة رخاوتها: س ز ث ص ش ذ ظ ف ه ح خ غ (أنيس، لاتا: ٢٤).

و هناك نوع ثالث من الأصوات يقف بين الأصوات الشديدة و الأصوات الرخوة الذي يسمّى بالأصوات المتوسطة. فتوصف هذه الأصوات بأنها ليست بالشديدة و لا بالرخوة و قد أطلقت عليها عدّة تسميات؛ أشهرها الأصوات المتوسطة و هي: اللام و النون و العين و الميم و الراء (بشر، ١٩٧١: ١٥٥).

### ٢-٢-٣- المقاطع الصوتية

عرف اللغويون المقطع (syllable) تعريفات متعدّدة نأخذ منها قولهم بأنّه «صوت مدّ مكتنف بصامت أو أكثر.» و نستطيع أن نقدّم تعريفاً أدقّ للمقطع بأنّه: «مدّة الأداء المحصورة بين عمليتين من عمليات إغلاق جهاز النطق إغلاقاً كاملاً أو جزئياً، و بهذا يكون المقطع أصغر وحدة نطقية» (فاضل المطليبي، ١٩٨٤: ٤٧). و المقطع كما يجب أن نتصوّره هو: «مزيج من صامت و حركة، يتفق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها، و يعتمد على الإيقاع التنفسي» فكلّ ضغطة من الحجاب الحاجز على هواء الرئتين يمكن أن تنتج إيقاعاً يعبر عنه مقطع مؤلّف في أقلّ الأحوال من صامت و حركة (ص+ح). فكلّمة مثل: كتب ka/ta/ba مكوّنة من ثلاثة مقاطع من هذا الشكل البسيط. ص+ح/ص+ح/ص+ح (عبد الصبور، ١٩٨٠: ٣٨).

فالمقاطع تقسيمات مختلفة. فمن حيث الصوت الأخير تنقسم إلى:

١- المقطع المغلق (closed) أو المقفل: هو المقطع الذي ينتهي بصامت

مثل: لن، ال، دد؛

٢- و المقطع المفتوح (open): هو المقطع الذي ينتهي دائماً بصوت مد

طويل أو قصير (المطلبي، ١٩٨٤: ٤٨-٤٧) مثل: لا، را، ما، نا، دُ، رُ، فُ.  
و تختلف المقاطع أيضا بدرجة الطول فهناك:

١- مقطع قصير: مكوّن من صامت و صوت مد قصير من نحو «ل»؛  
٢- مقطع طويل: مكوّن من صامت و صوت مدّ طويل من نحو «لا» أو  
من صامت و وصوت مدّ قصير و صامت من نحو «لن».  
و ثمة نوع ثالث من المقاطع، قليل الاستعمال، هو المقطع المديد، و يتألّف  
من صامت و صوت مدّ طويل و صامت من نحو «لان» أو من صامت و  
مصوّت مد ثم صامتين من نحو «بحر» (نفسه: ٤٨).

و لما كانت الكلمات تتكوّن من مقاطع متتابعة، و لكلّ مقطع سماته الصوتيّة  
المميّزة فإنّ ترتيب هذه المقاطع في الكلمات و تواليها على نسق معيّن، ذو أثر  
كبير في إحداث أنواع الموسيقى الداخلية المنبغثة من إيقاع المقاطع و نغمها و  
يزداد التعبير قدرة على التأثير عندما تتناسب نغمات المقاطع و إيقاعاتها مع  
الأفكار التي تعبر عنها و تصوّرها (أحمد نخلة، ١٩٨١: ٣٥٧). فيرجع تعدّد هذه  
المقاطع و اختلافها إلى تعدّد السياقات و المقامات المختلفة و يرى الدكتور  
أحمد أبو زيد في دراسته للتناسب البياني في القرآن «أن استخدام القرآن  
للمقاطع المقفلة التي تنتهي بالسكون الحي الجازم في مقامات الجدّ و الصرامة  
و الحسم، و في تصوير الانفعالات الحادّة و الحركات العنيفة و سرعة الأحداث.  
أما المقاطع الممدودة فإنّها تعبّر عن معاني كثيرة و تصوير مشاهد مختلفة  
كالتذكير و التقريع و التهديد، و كمواقف الندم و الحسرة و مواقف الدعوة إلى  
الخير و كوصف النعمة السابقة و كالاتهالات» (أبوزيد، ١٩٩٢: ٣٢١).

فالمقاطع المفتوحة الطويلة تدلّ غالبا على مقامات التذكير و التقريع و  
التهديد و مواقف الندم و الحسرة و المقاطع المقفلة تدلّ غالبا على مقامات  
الجدّ و الصرامة و الحسم و سرعة الأحداث.

## ٢-٣- الدلالة الصرفية

معنى الدلالة الصرفية هي ما يمكن أن نستخرج من الصيغة الصرفية من

معان و دلالات زيادةً على ما تدلّ عليها حروف الأصول من دلالة معجمية؛ فمثلاً: لا يكفي لبيان معنى (استغفر) المعنى المعجمي المرتبط بمادتها اللغوية (غ، ف، ر) بل لا بدّ أن يضمّ إلى ذلك معنى الصيغة، و هي هنا وزن (استفعل)، و الألف و السين و التاء التي تدلّ على الطلب. و الصيغ الصرفية لها دلالات خاصّة استعملها العرب في كلامهم لتدلّ على وظائف معيّنة، فجعلوا للفاعلية و المفعولية و المكان و الزمان و السببية و الحرفة و الأصوات و الآلة و التفضيل و الحدث و لمعان أخرى كثيرة، صيغاً خاصة و قوالب بحيث إذا بنيت أي مادة من مواد الألفاظ على تلك الهيئة و صيغت في ذلك القالب أدّت ذلك المعنى متّصلاً بتلك المادة (حسان، ١٩٩٨: ٢٧٨).

كما يُعنى بالدلالة الصرفية تلك الدراسة التي تعرض لدراسة الكلمات و صورها لا لذاتها، و إنّما لغرض معنويّ، أو للحصول على قيم صرفية تفيد في خدمة الجمل و العبارات، و من أهمّ أبواب الصرف هنا المشتقات و تقسيم الفعل إلى أزمته المختلفة و التعريف و التنكير و أقسامها (بشر، ١٩٦٩: ١١١-١١٠). تتطرّق هذه الدراسة إلى المعارف و النكرات و الضمائر المتمثلة لمستوى الخطاب من بين الجوانب المتعدّدة للدلالة الصرفية.

#### ٢-٤- الدلالة النحوية

الدلالة النحوية هي الدلالة التي تستنبط من خلال الجملة المنطوقة أو المكتوبة على المستوى التحليلي أو التركيبي و يطلق على هذا النوع من الدلالة على الوظائف النحوية أو المعاني النحوية (حسان، ١٩٩٨: ١٧٨) و بعبارة أخرى ما يستخلص من نظام الجملة العربية المرتبة ترتيباً خاصاً مبنياً على علاقات معيّنة بين عناصر هذا الترتيب كالفاعلية و المعنوية و الظرفية و الإضافة و الحالية إلخ (أنيس، ١٩٦٣: ٤٤). و جانب آخر من الدلالة يمكن أن يستنبط من المعاني العامّة للجمل و الأساليب الدالة على الخبر أو الإنشاء و الإثبات أو النفي و التأكيد و الطلب كالاستفهام و الأمر و النهي و العرض و التخصيص و التمنيّ و الترجّي و النداء و الشرط باستخدام الأدوات الدالة على هذه الأساليب (عوض حيدر، ١٤١٩: ٤٣).

و قد وقفت هذه الدراسة عند دراسة الجمل و أسلوبى النفى و الشرط من بين الجوانب المختلفة للدلالة النحوية.

### ٣- موادّ البحث

#### ٣-١- الدلالة المعجمية

إنّ القصيدة من حيث الحقول الدلالية تتكوّن من ثلاثة أجزاء تدور حول الموت و الوالد و الولد. فهذه الحقول الثلاثة تنبعث من ثنائية الموت و الحياة. فالولد و الوالد هما رمزان للحياة التي تسيطر عليها حتمية الموت. الجدول التالى يثبت الألفاظ و المعانى التي ترد تحت كلّ حقل دلاليّ.

الجدول(١): المعانى و الألفاظ فى الحقول الدلالية الثلاثة

ثنائية الموت و الحياة					
الحياة			الموت		
رقم البيت	الألفاظ و المعانى فى حقل الحياة(الوالد)	رقم البيت	الألفاظ و المعانى فى حقل الحياة(الولد)	رقم البيت	المعانى و الألفاظ فى حقل الموت الدلالي
١	اليكاء	٨	الحياة القصيرة	٣	رمى المنايا
٢	الحسرة	٩	تنغص الماء	٦	طواه الردى
٢٣	ثكل السرور	١٠	النزف و المرض	٣٩	عسكر الأموات
٢٣	الانعزال إلى الزهد	١٢	تساقط الأنفس	١٥	مشىء الله
٣١ و ٣٢	عدم الاستمتاع بنظرة أو ضمة	٧	إخلاف الآمال	١٧	غصبتة
٣٨	وحشة الانفراد بعد رحيل الأحبة	٣٨	وحشة الانفراد بعد الموت		
٤٠	الطمأنينة بطيف الخيال				

علاقة الموت بالوالد و الولد أو العلاقة بين ثنائية الموت و الحياة، علاقة السيطرة و الهيمنة في رؤية الشاعر. فالألفاظ و التعابير التي استعملها الشاعر تدلّ على هذه الرؤية. فاستعمال لفظة «الرمي» للمنايا يوحي بأنّ المنايا ترمى على خبط في حبات قلوب الناس فتختار منها ما شاءت. و كذلك استعمال تعبير «طواه الردي» يشير إلى شدّة تعامل الموت بالولد، كما أنّ تعبير «عسكر الأموات» يدلّ على هذا الفريق العظيم الذي نزل بهم الموت. و يدلّ البيتان (١٥ و ١٧) أيضا على أنّ الشاعر لم يكن له اختيار أمام مشيئة الله تعالى و قهر الموت و حتميّه:

ولكن ربي شاء غير مشيئتي      وللرب إمضاء المشيئة لا العبد (١٥)  
ولا بعته طوعا ولكن غصبته      وليس على ظلم الحوادث من معدى (١٧)

أمّا الحياة التي تكوّن الجانب الثاني من الثنائية فتتلور في حياة الولد أمام الموت أو في حياة الوالد. فحياة الولد أمام الموت قصيرة تنحصر بين المهد و اللحد و حياة تنعّص ماءها و فيها النزف و المرض و تساقط الأنفُس و إخلافُ الآمال و أخيرا حياة تنتهي إلى وحشة الانفراد بعد الموت. و أمّا الحياة التي سببها الموت للوالد فحياة بكاء و حسرة و ثكل السرور و الانعزال إلى الزهد. حياة ليس فيها فرصة لاستمتاع بنظرة و لا قبلة و لاشمة و لاضمة من الذي يحبه و حياة تنتهي في النهاية إلى وحشة الانفراد بعد رحيل الأحباء و لا يبقى فيها منهم إلّا طيف خيال في النوم.

### ٣-٢- المستوى الصوتي و دلالاته

استفاد الشاعر في هذه القصيدة من البحر الطويل. فهذا البحر بإيقاعه الهادئ البطيء نسبيا يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير و التأمل سواء أكانت حزنا هادئا لا صراخ فيه، أم سرورا هادئا لا صخب فيه. فهذا البحر يناسب نزعة ابن الرومي العقلية أمام الموت و الحياة. أمّا من حيث دلالة الأصوات الصوتية فهناك دلالات في الأصوات المجهورة و المهموسة و الأصوات الشديدة و الرخوة و في تكرار بعض الأصوات و في المقاطع الصوتية.

٣-٢-١- دلالة الأصوات المجهورة و المهموسة:  
 نلاحظ في هذه القصيدة أن الاستقراء الذي قمنا به لعدد الأصوات المجهورة  
 و المهموسة، أن الأصوات المجهورة (١٣٦٨ حرفاً) تتفوق على نظائرها  
 المهموسة (٣٩٧ حرفاً).

الجدول (٢): عدد تواتر الأصوات المجهورة و المهموسة

النسبة المئوية	عدد التواتر	
٧٧/٥٠	١٣٦٨	الأصوات المجهورة
٢٢/٥٠	٣٩٧	الأصوات المهموسة
	١٧٦٥	مجموع الأصوات

و هذا راجع إلى أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام العادي حيث  
 تبلغ خمسا أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام يتكوّن  
 من أصوات مجهورة (أنيس، لاتا: ٢١).  
 فيما أن في المجهور نحتاج إلى وضوح الصوت و قوّته، فغالبيتها في قصيدة  
 ابن الرومي تساعد الشاعر على تفريغ شحنة الحزن و الألم ، و هذا ما لا يحقّقه  
 المهموس بصوته الخفيّ الضعيف.

٣-٢-٢- دلالة الأصوات الشديدة و الرخوة

مجموع الأصوات هنا (٨٢٢ صوتاً) دون حروف اللين (الألف و الواو و الياء)  
 لأنّ هذه الحروف لا تدخل في تقسيمات الأصوات الشديدة و الرخوة. نلاحظ  
 في قصيدة ابن الرومي أن الغالبية للأصوات الشديدة حيث بلغ عددها (٥٣٢  
 حرفاً) في حين أن الأصوات المتوسطة بلغ عددها (٤٢٤ حرفاً) و أخير  
 الأصوات الرخوة بلغ عددها (٣٨٦ حرفاً).

الجدول (٣): عدد تواتر الأصوات الشديدة و الرخوة و المتوسطة في القصيدة

النسبة المئوية	عدد التواتر	
٣٦/٦٤	٥٣٢	الأصوات الشديدة
٢٨/٧٦	٣٨٦	الأصوات الرخوة
٣٤/٦٠	٤٢٤	الأصوات المتوسطة
	١٣٤٢	مجموع الأصوات

« و مما يتصف به الصوت في شعر الرثاء (الشدة) و لعل هذه الشدة توافق ما يعانيه شاعر الرثاء من قلق و توتر و انفعال إزاء المشاعر المضطربة» (السروجي، ١٩٩٨: ٢٧٧)

فكثرة الأصوات الشديدة ثم الأصوات المتوسطة تلائم جوّ الأسى و الحزن و الألم الشديد الذي يعيشه الشاعر.

٣-٢-٣- تكرار الأصوات و دلالاتها:

لقد تكررت بعض الأصوات (الصوامت و الصوائت) في قصيدة ابن الرومي تكرارا يحمل دلالات خاصة تلائم جوّ القصيدة العام. من بين الصوامت التي تكررت أكثر من الباقي في القصيدة هي اللام (١٩٤) و النون (١٢٠) و الميم (١١٧) و الدال (٩٨). أمّا من بين الصوائت فتكرار ألف المد (١٤٥) و ياء المد و غير المد (١٥٦) و واو المد و غير المد (٩٢) و تكرار الكسرة و لا سيما في روى القصيدة له دلالة معنوية حسب جوّ القصيدة. و هناك دلالة أيضا لبعض الأصوات مثل الراء التي لم تتواتر كثيرا بيد أن تكرارها في بعض الأبيات يحمل دلالات.

تكرار اللام و الميم و النون

تواترت اللام (١٩٤) و النون (١٢٠) و الميم (١١٧) في القصيدة. و هذه الصوامت أكثر الأصوات الساكنة وضوحا و أقربها إلى طبيعة أصوات اللين من

حيث الوضوح. و لذا يميل بعضهم إلى تسميتها «أشباه أصوات اللين» (أنيس، لاتا: ٢٨) فكثرة تواتر هذه الأصوات تساعد على قوة الصوت و شدته و التي تدلّ على إفراغ شحنة الحزن و الألم.

#### تكرار الدال

أما الدال تكررت (٩٨ مرة) و لا سيّما في روى القصيدة. يسيطر الرويّ بصدى صوته على القصيدة برمتها، فيمنحها سمة حيث تنتسب إليه فيقال قصيدة رائية أو لامية أو دالية.

و يظلّ هذا الرويّ بتكراره العموديّ هو الامتداد الطوليّ للقصيدة، و المتمثل لوحدها و الرابط بين أبياتها، فيطرح على القصيدة ظلال صوته و ذاته، و يمنحها بعض صفاته من قوة أو ضعف، و يصبح هذا الصوت بصفاته و كأنه مرآة تنعكس عليها عواطف الشاعر و أحاسيسه و مشاعره أو بصمة تميّز صاحبها و تعكس حالته؛ لذا كان في معرفة هذا الصوت كشف لنفسية صاحبه. فالدال التي تكررت في روى القصيدة، هي من الأصوات التي سميت بالأصوات القلقة. و الأصوات القلقة هي القاف و الطاء و الباء و الجيم و الدال (المهدي، ١٩٩٥: ١٣٠). فالاضطراب و القلق و الحركة التي تحملها الدال، تتناسب تماما مع حالة الشاعر المتوترة و المضطربة و القلقة. وقد تواترت الدال في مطلع القصيدة (٥) مرّات لتدلّ على حالة التوتر و القلق في الشاعر بجانب الحالات الأخرى التي يوحيه هذا المطلع بخصائصه اللغوية فكأنّ هذا المطلع مرآة لكلّ حالات الشاعر التي تفصلها الأبيات الأخرى.

#### تكرار الراء

لم تتواتر «الراء» في القصيدة كثيرا فكان عدد تواترها (٥٣ مرة) بيد أنّها تكررت في بعض الأبيات لتحمل دلالة خاصّة بتلك الأبيات. فجاء أكثر تواتر الراء في البيتين (٦ و ٣٨) حيث تتكرر في كلّ بيت (٤) مرّات. طواه الردى عنى فأضحى مزاره \*\*\* بعيدا على قرب قريبا على بعد

فتكرار الراء في هذا البيت يساعد تصوير طي الموت الولد ليكون أشدّ و أثقل و أكثر ألما على الوالد.  
وأنت وإن أفردت في دار وحشة \*\*\* فإني بدار الأُنس في وحشة الفرد  
و تكرار الراء هنا أيضا يساعد في ترسيم الصورة التي يرسمها هذا البيت.  
فتكرار الراء هنا يدلّ على أنّ هذا الأفراد في دار الوحشة و هذه الوحشة في دار الأُنس مكرّرٌ و مستمرٌّ فإيقاع الراء يزيد من الوحشة التي توحىها صورة هذا البيت.

#### تكرار الألف و الواو و الياء

لقد قسم المحدثون الأصوات إلى القسمين هما: الساكنة (consonants) و اللين (vowels). و أساس هذا التقسيم عندهم هو الطبيعة الصوتية لكلّ منهما. و أصوات اللين في اللغة العربية هي ما اصطلاح القدماء على تسميته بالحركات من فتحة و كسرة و ضمة، و كذلك ما سمّوه بالألف اللينة و الياء اللينة و الواو اللينة و ما عدا هذا، فأصوات ساكنة (أنيس، لا تا: ٢٧).  
و الأصوات الساكنة على العموم أقلّ وضوحا في السمع من الصوائت (المصدر نفسه و المطبى، ١٩٨٤: ٤٥). لقد تكرّرت ألف المدّ (١٤٥) و ياء المدّ و غير المدّ (١٥٦) و واو المدّ و غير المدّ (٩٢) مرّة في القصيدة. فتواتر مجموعها (٣٩٣ مرة) بنسبة (٢٢/٢٦) من مجموع أصوات القصيدة (١٧٦٥).  
و تدل هذه الأصوات على جوّ القصيدة العامّ حيث ثلاثم تفرّغ شحنة الحزن و الألم عند الشاعر. فوضوح هذه الأصوات يضيف على صورة القصيدة القوّة من خلال الصوت الصاخب المجلجل الذي تحمله لنا المراثية.  
فتكرار هذه الحروف في مطلع القصيدة يعكس بوضوح طابع الحزن و الألم حيث يساعد تكرارها في تفرّغ شحنة الحزن و إطلاق التآوهات بسبب هذه المصيبة.

بكاؤكما يشفى وإن كان لا يجدى \*\*\* فجودا فقد أودى نظيركما عندي

فتكرار حرف مدّ الألف في « بكاؤكما » مرتين، و في « كان » و « لا » و « جودا » و « كما » و كذلك تكرار حرف مدّ « الياء » في « يشفى » و « يجدى » و « نظير » و « عندى » و تكرار « الواو » في « جودا » كلّها يساعد على إظهار شدة المصيبة التي حلّت بالشاعر.

### تكرار الكسرة

قد أثبتت البحوث التي أجريت حول شعر الرثاء في الأدب العربي القديم، أنّ حركة الكسر من أكثر الحركات تكرارا في شعر الرثاء. ولعلّ هذا راجع إلى ما تحمله هذه الحركة المكسورة من الشعور بالخضوع للحزن و الألم (السروجي، ١٩٩٨، ٢٨٣). أمّا في قصيدة ابن الرومي، فتكررت هذه الحركة في روى القصيدة لتدلّ بأوضح صورة على الشعور بالحزن و الألم و الانكسار جراء المصيبة الفادحة التي ألمّت به. فتكرار روى القصيدة التي تتكوّن من حرف « الدال » القلقة و حركة « الكسر » المنكسرة يوحي حالة الاضطراب و القلق المقترن بالشعور بالحزن و الألم و الانكسار في الشاعر.

### ٣-٢-٤- دلالة المقاطع

تبيّن من إحصاء عدد المقاطع و أنواعها في القصيدة بأنّ مجموعها (١١٠٩) منها (٤٢٩) مفتوحا قصيرا و (٤١٥) مقفلا و (٢٦٥) مفتوحة طويلة.

الجدول (٤): عدد تواتر المقاطع في القصيدة

النسبة المئوية	عدد التواتر	
٣٨/٦٨	٤٢٩	المقاطع المفتوحة القصيرة
٢٣/٩	٢٥٦	المقاطع المفتوحة الطويلة (الممدودة)
٣٧/٤٢	٤١٥	المقاطع المقفلة
	١١٠٩	مجموع المقاطع

فنرى أنّ الأغلبية للمقاطع المفتوحة القصيرة و هذا راجع إلى طبيعة كل نص لغوي فالمقاطع المفتوحة القصيرة في أغلبية النصوص هي الغالبة و بعدها المقاطع المفتوحة المقفلة. بيد أنّنا نرى أنّ المقاطع الطويلة تزيد على المقاطع المقفلة في بعض الأبيات لتدلّ على شدة الحزن و الألم لدى الشاعر. ففي مطلع القصيدة نرى الأغلبية للمقاطع الطويلة:

بكاؤكما يشفى وإن كان لا يجدى \*\*\* فجودا فقد أودى نظيركما عندي  
فالبيت يتكوّن من ١٢ مقطعا مفتوحا طويلا و ١٠ مقاطع مفتوحة قصيرة و ٦ مقاطع مقفلة. فيما أنّ المطلع مرآة لكلّ القصيدة و مدخل لها جاءت الأغلبية للمقاطع المفتوحة الطويلة لتدلّ على شدة الحزن و الألم التي تعترى الشاعر إثر هذه المصيبة.

و كذلك في البيت (٣٦) نرى أنّ المقاطع المفتوحة الطويلة تفوق المقاطع المقفلة رغم زيادة هذه الأخيرة في مجموع القصيدة:

إذا لعبا في ملعب لك لذعا \*\*\* فؤادى بمثل النار عن غير ما قصد  
ففي البيت (٨) مقاطع مفتوحة طويلة و (٧) مقاطع مقفلة. فالزيادة المقاطع المفتوحة الطويلة على المقاطع المقفلة هنا قد تدلّ على شدة الحزن الذي أصاب بها الشاعر إثر رؤية ولديه الآخرين في ملعب ولده المتوفى فهذا الحزن جعل قلبه مثل النار.

و كذلك في البيت (٣٧) نرى ظاهرة زيادة المقاطع المفتوحة الطويلة ليس على المقاطع المقفلة فقط، بل على المقاطع المفتوحة القصيرة أيضا:

فما فيهما لى سلوة بل حزازة \*\*\* يهيجانها دونى وأشقى بها وحدي  
فالمقاطع الطويلة في البيت (١٢) مقطعا و المقاطع المفتوحة القصيرة (٩) و المقاطع المقفلة (٦). فزيادة المقاطع الطويلة هنا تدلّ على شدة الحرارة التي يهيجانها ولدا الشاعر الآخران في قلبه فلا يرى فيهما شيء من السلوة و الطمأنينة.

أمّا المقاطع المقفلة التي تدلّ أحيانا على الانفعالات الحادة و مواقف

الصرامة فنرى أنّها قد تكثر في بعض الأبيات بنسبة ملحوظة مقارنة بالمقاطع المفتوحة الطويلة. ففي البيت (١٣) نرى أنّ المقاطع الطويلة أكثر بكثير من المقاطع المفتوحة الطويلة:

عجبت لقلبي كيف لم ينفطر له \*\*\* ولو أنه أقسى من الحجر الصلد  
فالببيت يتكوّن من مقطعين مفتوحين طويلين و من (١٢) مقطعا مقفلا و  
(١٤) مقطعا مفتوحا قصيرا. فزيادة المقاطع المقفلة على المقاطع المفتوحة الطويلة بهذه النسبة العالية قد تدلّ على أنّ المقاطع المقفلة هنا تدلّ على الانفعال الحادّ و صرامة الموقف الذي يتصوّر من انفطار قلب الوالد لموت ولده. و كذلك في البيت (١٠) نرى أنّ المقاطع المقفلة تساوى المقاطع المفتوحة القصيرة و تزيد على المقاطع المفتوحة الطويلة:

ألح عليه النزف حتى أحاله \*\*\* إلى صفة الجادى عن حمرة الورد  
فالببيت متكوّن من (١١) مقطعا مقفلا و (١١) مقطعا مفتوحا قصيرا و (٦)  
مقطعا مفتوحا طويلا. فالمقاطع المقفلة هنا تدلّ على حدّة الموقف حيث النزف يشدد على الولد حتى يحيله من النضارة إلى الصفرة. كما أنّ المقاطع الطويلة في (حتى، أحاله، إلى، الجادى) دلّت على تأوهات الوالد على ولده بسبب مرضه المفاجئ.

و قد تدلّ النسبة العالية للمقاطع المقفلة في بعض الأبيات على سرعة الأحداث ففي البيت (٨) نرى نسبة عالية جدًا للمقاطع المقفلة:

لقد قل بين المهدي واللحد لبته \*\*\* فلم ينس عهد المهدي إذ ضم في اللحد  
فالمقاطع المقفلة في البيت (١٧) مقطعا و المقاطع المفتوحة القصيرة (١٠) و المقاطع مفتوحة الطويلة (١). فهذه النسبة العالية جدًا للمقاطع المقفلة في البيت يدلّ هنا على سرعة الأحداث. فالشاعر هنا يتحدث عن الزمن القصير الذي عاش ابنه بين المهدي واللحد فالمقاطع المقفلة تدلّ على سرعة حياة الولد فكان الزمن قصيرا إلى حدّ لم يكن الابن قد نسي عهد المهدي حتى دخل اللحد.

و كذلك في البيتين (٣٢ و ٣١) نرى الأغلبية للمقاطع المقفلة و التي تدلّ

أيضا على سرعة الأحداث:

كأني ما استمتعت منك بنظرة \*\*\* ولا قبلة أحلى مذاقا من الشهد  
كأني ما استمتعت منك بضمّة \*\*\* ولا شمة في ملعب لك أو مهد  
فالبيت الأوّل يتكوّن من (١٣) مقطعا مقفلا و (٩) مقاطع مفتوحة قصيرة و  
(٤) مقاطع مفتوحة طويلة و البيت الثاني من (١٣) مقطعا مقفلا و (١١) مقطعا  
مفتوحا قصيرا و (٣) مقاطع مفتوحة طويلة. فهذه النسبة العالية للمقاطع تناسب  
مقام البيتين هنا حيث يتحدّث فيهما الشاعر عن سرعة رحيل الولد عن والده  
فكأنّ الوالد لم يستمتع بضمّة منه و لا رائحة في ملعبه و مهده جراء الموت  
المفاجئ الذي نزل به في صغره. فالنسبة العالية للمقاطع المقفلة هنا تدلّ على  
سرعة رحيل الولد.

فنستنتج أنّ زيادة المقاطع المقفلة في القصيدة دلّت في الغالب على سرعة  
الأحداث أو على الزمن القصير للحياة التي عاشها الولد و كذلك دلّت في بعض  
الأحيان على شدّة المواقف و صرامتها أمّا المقاطع المفتوحة الطويلة التي قلّت  
من المقاطع الأخرى تغلّبت في بعض الأبيات على المقاطع المقفلة و في بعض  
الأبيات على المقاطع المفتوحة القصيرة لتدلّ على شدّة الحزن و الألم و الحرارة  
التي اعترت الشاعر.

٣-٣- الدلالة النحوية

٣-٣-١- دلالة الجمل

تشكّل التراكيب النحويّة دورا أساسيا في بناء اللغة فالجملة هي أقلّ وحدة  
تحمل معنى مستقلا إلى حدّ ما، و لهذا فإنّ التراكيب بصورها و أشكالها، تحمل  
المعاني، و تقدّم الدلالات التي يحرص المتكلّم على نقلها إلى سامعيه. فالجمل  
تشكّل جانبا هامّا من التراكيب النحوية حيث تكون أساس كلّ هذه التراكيب.  
يحتوى نصّ ابن رومي هذا على مجموع (٦٢) جملة منها ٣٩ جملة فعلية و  
٢٣ جملة اسمية. فنلاحظ أنّ الجمل الاسمية نصف الجمل الفعلية تقريبا. و من

خلال الإحصائية المدوّنة بالجدول التالي يُبيّن أن المتوسط العام للجمل الفعلية في النصّ ٦٢/٩٠ على حين أنّ المتوسط العامّ للجمل الفعلية ٣٧/١.

الجدول(٥): عدد تواتر الجمل في القصيدة

عدد الجمل الفعلية	عدد الجمل الاسمية	نسبة الجمل الفعلية	نسبة الجمل الاسمية بكل الجمل
٣٩	٢٣	٦٢/٩٠	٣٧/١

و الجملة الاسمية كما ذكر بلاغيّون، تدلّ على الثبوت و الجملة الفعلية تدلّ على الحدوث (صالح السامرائي، ٢٠٠٠: ١٦١). فالاعتماد على الجملة الفعلية اعتمادا واضحا، من خصائص النصّ الرثائي حيث يؤدّي هذا الاعتماد إلى ظهور نوع من الحركة و التجدد و الاستمرار تتبلور في تجدد الأفعال الماضية و المضارعة(السروجي، ١٩٩٨: ٢٩٦). ففي نصّ ابن الرومي، الاضطراب و الانفعال اللذان يعيشهما الشاعر يحتاج إلى اللغة التي تدلّ عليهما. فلقد أكثر الشاعر من الجمل الفعلية التي هيمنت على الأبيات هيمنة تامّة دلالة على عدم ثبوته و استقراره كاشفة عن أزمة حادة يعيشها بعد غياب ابنه عاطفيا و عيانيا. فالمرض الذي أصيب به ولده كان قد يضعفه نفسا بعد نفس حتى أودى بحياته كاملا و ابن رومي في هذه القصيدة كأنه دائما أمام هذا المنظر فيتساقط أنفسا مع تساقط أنفاس ابنه.

ألح عليه النزف حتى أحاله إلى صفة الجادى عن حمرة الورد  
وظل على الأيدي تساقط نفسه ويذوى كما يذوى القضيبي من الرند  
فيالك من نفس تساقط أنفسا تساقط در من نظام بلا عقد  
و ربّما هذا الشعور بالقلق و التوتر في النفس أمام هذا المنظر المرعب و  
أمام تباطؤ أنفاس ولده ما جعل الشاعر يتساقط أنفاسه أيضا؛ فالجمل الفعلية  
هي التي تستطيع أن تحمل في طياتها دلالة هذا التوتر و القلق و تساقط  
الأنفاس و تصوّر طغيان الحزن و تزايد داخل نفسه.

و النقطة الهامة هنا أن الخبر في النسبة الأكثر (١٧ جملة) من الجمل الاسمية، فعلية أيضا. « و الجملة الاسمية موضوعة للإخبار بثبوت المسند للمسند إليه بلا دلالة على تجدد واستمرار. إذا كان خبرها اسما فقد يقصد به الدوام والاستمرار الثبوتى بمعونة القرائن و إذا كان خبرها مضارعا فقد يفيد استمرارا تجدديا إذا لم يوجد داع إلى الدوام» (السامرائي ٢٠٠٠: ١٦٤) و قد قيل أن الجملة لا تدل على حدوث أو ثبوت و لكن الذى يدل على الحدوث و الثبوت ما فيها من اسم أو فعل (المصدر نفسه). فالحزن الذى اعترى ابن رومى ليس حزنا لوقت ما دون وقت آخر بل هو حزن مستمر يتجدد طوال الدهر و لا يزول حتى يجعله يتمنى الموت للتخلص من هذه المصيبة:

أود إذا ما الموت أوفد معشرا  
إلى عسكر الأموات أنى من الوفد

فمطلع القصيدة أيضا يبدأ بهذا الأسلوب (المبتدأ: اسم و الخبر: جملة فعلية) و قد قدم الاسم ليحمله العامل الوحيد لشفاءه على سبيل الحصر و قد جاء بالجملة الفعلية خبرا ليبدل على أن البكاء هو الذى يشفيه دائما فهذا البكاء مستمر متجدد و شاف على آلامه و أحزانه.

بكاؤكما يشفى وإن كان لا يجدى  
فجودا فقد أودى نظيركما عندى

أما من حيث نوع الأفعال فمجموع الأفعال الواردة فى القصيدة (٦٦) فعلا منها (٥٠) فعلا ماضيًا و (٢٦) فعلا مضارعا و فعلا للأمر.

الجدول (٦): عدد تواتر الأفعال فى القصيدة

الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	أفعال أمر
٥٠	٢٦	٢

فهيمنة الأفعال الماضية على القصيدة تؤكد خضوع الحدث و الرؤية لسياقه. و عدم انفصال ذات الشعر عن الماضى توحى بتعلق الشاعر الشديد بذلك الزمن فالماضى يصور اللحظات السعيدة التى قضاها بصحبة ابنه لما كان

على قيد الحياة كما يصوّر حزنه الشديد على ذلك الزمن المنقضى. أمّا الأفعال المضارعية فتصوّر معاناة الشاعر في الزمن الحاضر و معاناته المستمرة في المستقبل.

أمّا قلّة أفعال الأمر في القصيدة فتدلّ على شعور الشاعر بوقوفه أمام حتمية القضاء و القدر فهو يعترف بحتمية مشيئة الله تعالى على كلّ شيء:  
ولكن ربي شاء غير مشيئتي \*\*\* وللرب إمضاء المشيئة لا العبد  
فلهذا ليس عنده شيء ليأمره إلّا عينيه (مقاله ابن رومي، ٩٤). فجاء كلا الفعلين لأمر العينين:

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي \*\*\* فجودا فقد أودى نظيركما عندي  
أعيني: جودا لي فقد جدت للثرى \*\*\* بأنفس مما تسألان من الرفض

### ٣-٣-٢- النفى و دلالاته في القصيدة

دخلت الحروف النافية في القصيدة (١٣ مرة)، فجاءت (١٢ مرة) في سياق الحديث عن الذات و واحد في سياق الحديث عن الولد حيث دلّ على أنّه لم يتمتّع بحياته لأنّ الموت نزل به في سنّ الصغر. أمّا الحروف التي ارتبطت بذات الشاعر فدلّت إمّا على نفى كلّ طمأنينة و هدوء عنه إثر فقدان ولده و إمّا على نفى كلّ لذة و عيش في الحياة الماضية التي فقد فيها ابنه. فسياق النفى في «بكاؤكما يشفي و إن كان لا يجدي» و «عجبت لقلبي كيف لم ينفطر له» و «لكلّ مكان لا يسدّ اختلاله» و «أعيني: إن لا تسعداني ألمكما» و «فما فيهما لى سلوة بل حرارة» تدلّ على أنّ الشاعر ينفى كلّ طمأنينة عن نفسه بعد هذه المصيبة الفادحة. و أمّا حروف النفى في: «و ما سرّني أن بعته بثوابه» و «ولا بعته طوعا و لكن غضبته و ليس على ظلم الحوادث من معدى» و «كأنّي ما استمتعت منك بنظرة ولا قبلة أحلى مذاقا من الشهد» و «كأنّي ما استمتعت منك بضمّة ولا شمة في ملعب لك أو مهد»؛ تدلّ على أنّ الشاعر نسي كلّ لذة و استمتاع في حياته الماضية لأنّ فقدان ولده لم ينغصّ عليه حياته في الحاضر و المستقبل فحسب بل أنساه كلّ لذة استمتع بها في الماضي.

## ٣-٣-٣- أسلوب الشرط و دلالاته

لقد استفاد ابن الرومي من أسلوب الشرط (٦ مرّات). مرّتين من حرف «إن»، مرّتين من «لو» و مرة واحدة من «إذا» و «مَنْ».

فقد استفاد من «إن» مرّتين في قوله:

أعيني: إن لا تسعداني ألمكما وإن تسعداني اليوم تستوجبا حمدي  
و النقطة الجميل في استعماله لـ«إن» هي أنّها من الحروف التي كثرت  
استعمالها في الأحوال التي يندر وقوعها و يتلوه المضارع لاحتمال الشكّ في  
وقوعه إلّا في بعض الاحيان الذي يعقبه الماضي لأغراض بلاغية. (١٣٣، جواهر  
البلاغة). و الشاعر هنا يستعمل «إن» ليشير إلى شكّه و في تحمل عينيه لهذه  
المصيبة الفادحة كأنه يريد أن يقول أن عينيه كلّما ذرفنا الدموع، لاتستطيعان أن  
تبلغا مدى البكاء الذي تستوجبه هذه المصيبة.

و أمّا «لو» فاستعملت أيضا في القصيدة استعمالا يحمل في طياته دلالة  
جميلة. فـ«لو» «تفيد انتفاء الشيء بسبب انتفاء غيره في الماضي مع القطع  
بانتفاء الوقوع» (جواهر البلاغة، ١٣٤)

فابن الرومي في قوله:

عذرتكما لو تشغلان عن البكا بنوم وما نوم الشجي أخى الجهد  
يخاطب عينيه بأنّه لا يقبل عذرهما إذا شغلنا عن البكاء، لكنّه يعذرهما إذا  
شغلنا عن البكاء بالنوم و ذلك لأنّ نوم الإنسان الشجيء ليس نوم هدوء و  
طمأنينة بل في نومه أيضا عذاب و ألم. و قد يوحى ابن الرومي باستعمال «لو»  
هنا إلى أنّه و إن يأذن لعينيه الشغل عن البكاء بالنوم، لكن «لو» هنا يعنى هذا  
الأمر أى شغل العينين بالنوم عن البكاء منتف فعلا على سبيل المبالغة فكأنّه  
يريد أن يقول أنا آذن لعينيّ بالنوم و ذلك لأنّ نومي ليس نوما، لكنّ هذا الأمر  
مستحيل فعلا لأنّي لا أنام لشدة هذه المصيبة.

أما استعماله لـ«لو» في قوله:

أقرة عيني: لو فدى الحي ميتا فديتك بالحوباء أول من يفدى

ففيه بعض ما يشير إلى نزعة ابن الرومي العقلية. فيقول ابن الرومي هنا لو كان من الممكن أن يفدّي الإنسان الحيّ ميّتا بشيء لكي يعيده إلى الحياة فأنا كنت أفدّيكي بنفسى لكي أعيد إليك الحياة. فلا شكّ أنّ استعمال «لو» هنا جاء على المعايير البلاغية لاستعمال هذا الحرف و ذلك أنّ الشرط و فعله ممتنع الوقوع فيجب استعمال «لو». لكن إضافة إلى هذا، يمكن القول بأنّ ابن الرومي بهذا البيت يقبل ما قضى على ولده و هو الموت فهو يقول بأنّه يستطيع أن يفدّي ابنه بحياته لكنّ الحقيقة أنّ هذا الأمر ممتنع و مستحيل على الواقع و تشير «لو» إلى هذا الامتناع.

و أمّا استعمال «إذا» في قوله:

إذا لعبا في ملعب لك لذعا فؤادي بمثل النار عن غير ما قصد  
فيشير إلى قطعية شعور الشاعر بالعذاب و الألم و الحزن بتذكّر ذكريات  
ولده المتوفّى، عندما يلعب ولداه الآخران في ملعب له.

### ٣-٤- الدلالة الصرفية

#### ٣-٤-١- التعريف و التنكير و دلالاتهما

لقد ذكر في القصيدة (١٨١ اسما) دون الضمائر. بلغ عدد المعارف (١٤٧ اسما) و عدد النكرات (٣٤ اسما). فلا شكّ أنّ كلّ واحد من هذه الأسماء جاء حسب غرض بلاغيّ ما، بيد أنّنا في دراستنا للتعريف و التنكير لا نركّز على المعارف و النكرات من هذه الجهة بل ندرسها ضمن التناسق العامّ للقصيدة.

الجدول (٧): عدد تواتر المعارف و النكرات في القصيدة

مجموع الأسماء (دون الضمائر)	المعارف	النكرات
١٨١	١٤٧	٣٤

فلا شكّ أنّ للنسبة العالية جدّاً للمعارف في القصيدة دلالة معنائية. فيمكن القول أنّ تلك المعارف جاءت لتندلّ على أنّ الشاعر و إن فقد ابنه لكنّه لا يزال

يشعر به فهو وإن فقدته على صعيد الواقع لكنّه لم يفقده في قلبه.  
 وهو وإن بعد جسمه لكن ذكره وروحه لا يزالان قريبين من الشاعر:  
 طواه الردى عنى فأضحى مزاره      بعيدا على قرب قريبا على بعد  
 فحيث أن الموت الذى حلّ بالولد لم يكن موتا مرتقبا بسبب صغر سنّه  
 فالشاعر لا يزال يصعب عليه أن يصدّق الموت على ابنه، وكان الابن قد دخل  
 السنّ الذى يتوقّع الشاعر منه أن يقوم بالخير:  
 على حين شمت الخير من لمحاته \*\*\* وأنست من أفعاله آية الرشد  
 ولكن الموت يفاجئ الوالد بموت ولده فكان يحقّ للوالد أن يبقى متعاملا  
 بولده كأنّه لم يمّت بعد ولم يبعد عنه.  
 وهذا لا يناهى رؤية ابن الرومي العقلية إلى القضاء والقدر ومشية الله بل  
 يعنى أنّه قبل الموت على ولده رضا بمشيئة الله تعالى:  
 ولكن ربي شاء غير مشيئتي \*\*\* وللرب إمضاء المشيئة لا العبد  
 لكنّه لم يرض بهذا الموت:  
 ولا بعته طوعا ولكن غصبته \*\*\* وليس على ظلم الحوادث من معدى  
 ولو كانت الجنة ثواب الصبر لهذه المصيبة:  
 وما سرنى أن بعته بثوابه \*\*\* ولو أنه التخليد في جنة الخلد  
 فهكذا نرى أن ابن الرومي وإن يعتقد بمشيئة الله تعالى في موت ابنه لكنّه  
 لا يرضى لهذا الموت ولا يقبله وإن كانت الجنة ثواب الصبر عليه، ولهذا  
 جاءت المعارف لتدلّ على الحضور المستمر والشديد للولد في قلب الشاعر.

### ٣-٤-٢- مستوى الخطاب و دلالاته

لقد استفاد ابن الرومي في قصيدته من الضمائر الغائبة والمخاطبة للتعبير  
 عن ابنه كما استفاد من بعض الأسماء كناية عنه. والقصيدة من هذه الناحية،  
 تنقسم إلى قسمين: القسم الأوّل يبدأ من مطلع القصيدة حيث يستبكي الشاعر  
 عينيه على ما حلّت به من المصيبة ويستمرّ بسرد ما حدث له وقد يرتكز  
 الشاعر في هذا القسم من القصيدة على سرد الماضى وذلك لذكر هذا الماضى

المؤلم الذي فقد فيه ابنه فيذكره بضمير الغائب أيضا و ينتهي هذا القسم بحديث الشاعر بأنه فقد كل شيء و فقد سروره بفقدان ولده.

ففي القسم الأول يتحدث الشاعر عن ابنه من بداية القصيدة حتى البيت (٢٤) بصيغة الغائب. فهو تارة يستفيد من الأسماء التي تشير إلى ولده، إما على سبيل الحقيقة و إما على سبيل الكناية و كلها بصيغة الغائب. ( نظير كما (١)، بنى (٢)، المهدي (٢)، واسطة العقد، أوسط صبيتي (٤)، حبات القلوب (٣)، و تارة يستعمل الضمائر الغائبة التي ترجع إلى ولده (أهدته (٢)، لمحاته، أفعاله (٥)، طواه، مزاره (٦)، فيه، وعيدها (٧)، قل، لبته، فلم ينس، ضم (٨)، ثكلته، فجع (٩)، عليه، أحاله (١٠)، ظل، يذوى (١١)، له (١٣)، قبله، دونه (١٤)، بعته، بثوابه (١٦)، بعته، غصبتة (١٧)، بعده، لذاكره (١٨)، بعده، حالت به (٢٢)، ثكلته (٢٣).

أما في القسم الثاني من القصيدة و الذي يبدأ من البيت (٢٤) و يستمر حتى نهايتها، فالشاعر يترك سرد هذه المصيبة الفادحة و ما مرّ بابنه من الآلام و يدخل في الحال و المستقبل حيث يصف حال نفسه أمام هذه المصيبة. فيبدأ هذا القسم بإطلاق صوت ندائه إلى ابنه في صورة تصويرية رائعة تحمل أشدّ شحنة عاطفية باكتماله الصوريّ و الإيقاعيّ.

أريحانة العينين والأنف والحشا \*\*\* ألا ليت شعري هل تغيرت عن عهدى  
فكلّ الأسماء و الضمائر التي تشير إلى الابن في القسم الثاني من القصيدة، جاءت على صيغة الخطاب إلى الولد. فالأسماء هي ( ريحانة العينين والأنف والحشا (٢٤)، محمد (٣٤)، أقرة عيني (مرتين) (٢٩ و ٣٠) و أمّا الضمائر فهي: (سأسقيك (٢٤)، أطلت (٢٩)، وغادرتها (٢٩) فديتك (٣٠)، منك (٣١)، منك، لك (٣٢)، عليك (٣٣)، أخويك (٣٥)، ملعب لك (٣٦)، أفردت (٣٨)، خيال منك (٤٠)، عليك (٤١).

فالخطاب بالمخاطب في القسم الثاني من القصيدة و هو القسم الأخير من جهة يدلّ على حضور الولد المتوفّي في قلب الشاعر حيث يخاطبه و لا سيّما بصوت النداء كأنّه حاضر و من جهة ثانية مخاطبة الشاعر الولد، يساعد الشاعر على تفرّغ شحنة الحزن و الأسى بعد أن سرد مصيبته و ماضيه المؤلم.

## النتيجة

- درسنا القصيدة بأسلوب دلالي على أساس الدلالات المعجمية (الحقول الدلالية) و الصوتية و النحوية و الصرفية. و توصلت الدراسة إليه النتائج التالية:
- ١- تتبلور في هذه القصيدة ثلاثة حقول دلالية: هي الموت و الوالد و الولد. فهذه الحقول منبعثة من ثنائية الموت و الحياة. فعلاقة الحياة بالموت تتجلى من خلال علاقة حياة الولد بالموت أو من خلال علاقة حياة الوالد به. فقهر الموت مسيطر على حياة الولد و الوالد حيث لم يسمح للولد أن يستمتع بحياته فنزل به مبكراً و رحّله إلى دار الوحشة كما سبّب حياة بكاء و انزغال و عذاب و وحشة الانفراد للولد.
- ٢- في المستوى الصوتي استفاد الشاعر من وزن الطويل الذي ييقاعه الهادئ البطيئ نسبياً يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير و التأمل في الشاعر، كما ساعدت كثرة الأصوات المجهورة و الشديدة الشاعر على إطلاق شحنة الحزن و الألم و تلائمت مع ما يعانیه من قلق و توتر و انفعال إزاء المشاعر المضطربة.
- و قد كان لتواتر صوامت « اللام و الميم و النون » و صوائت « الواو و الألف و الياء » دلالة واضحة على إطلاق شحنة الحزن و الألم في الشاعر. أما تكرير حرف « الدال » و حركة « الكسرة » في روى القصيدة فدلت على حالة الاضطراب و القلق المصاحب بالشعور بالحزن و الألم و الانكسار في الشاعر. إن زيادة المقاطع المقفلة في القصيدة دلت في الغالب على سرعة الأحداث أو على الزمن القصير للحياة التي عاشها الولد و دلت أحياناً على شدة المواقف و صرامتها. أمّا المقاطع المفتوحة الطويلة التي قلّت من المقاطع الأخرى تغلّبت في بعض الأبيات على المقاطع المقفلة و في بعض الأبيات على المقاطع المفتوحة القصيرة لتدلّ على شدة الحزن و الألم و الحرارة التي اعترت الشاعر.
- ٣- في المستوى النحوي جاءت أكثر الجمل فعلية لتدلّ أيضاً على الحركية و القلق و التوتر في نفس الشاعر. هيمنت الأفعال الماضية على القصيدة

لتؤكد على خضوع الحدث و الرؤية لسياقه. عدم انفصال ذات الشعر عن الماضي توحى بتعلق الشاعر الشديد بذلك الزمن. أمّا الأفعال المضارعية فصورت معاناة الشاعر في الزمن الحاضر و معاناته المستمرة في المستقبل، و دلت قلة أفعال الأمر في القصيدة على شعور الشاعر بوقوفه أمام حتمية القضاء و القدر حيث لا شيء عنده ليأمره إلّا عينيه.

جاءت كلّ الجملات النافية في القصيدة مرتبطة بذات الشاعر لتدلّ إمّا على نفى الشاعر عن نفسه كلّ طمأنينة و سكينه بعد رحيل ابنه و إمّا على نفى كلّ لذة و استمتاع في الماضي الذي فقد فيه ابنه.

استعمل الشاعر أسلوب « الشرط » (٦ مرّات) و كانت أدواته « إن و إذا و لو و من » فاستفاد من « إن » لإلقاء حسّ الشكّ بأنّه يشكّ في تمكّن عينه من البكاء الذي يجدر بهذه المصيبة كما استفاد من « لو » ليشير إلى امتناع وقوع النوم لعينيه على سبيل المبالغة و من « إذا » ليوحى إلى قطعية العذاب و الألم و الحزن التي تعتريه.

و أخيراً في المستوى الصرفي بحث التعريف و التنكير و الخطاب. فاستفاد الشاعر من (١٨١ اسماً) ظاهراً دون الضمائر فكان عدد المعارف فيها (١٤٧ اسماً) و عدد النكرات (٣٤ اسماً). فهذه المعارف بغضّ العين عن كلّ غرض اختصاصي لذكر كلّ واحد منها، دلت في معظمها على أنّ الشاعر لا يزال يشعر بحضور ولده فهو و إن بعد على صعيد الواقع لكنّه لم يبعد عن قلب الشاعر.

و أمّا من حيث مستوى الخطاب فالقصيدة تنقسم إلى قسمين. فالشاعر راح يقابل بين زمنين متناقضين: الزمن الماضي الطويل الذي عاشه مع ابنه و الزمن الحاضر المفعم بالمرارة و القساوة. فاستفاد من الأسماء و الضمائر الدالة على الغيبة في مخاطبة ابنه في القسم الأوّل من القصيدة الذي يبدأ من مطلع القصيدة حتى البيت (٢٣) و استعمل الأسماء و الضمائر الدالة على المخاطب في القسم الثاني الذي يبدأ من البيت (٢٤) حتى نهاية القصيدة. فالخطاب بالمخاطب في القسم الثاني من القصيدة إضافة على أنّه وصف الشاعر للزمن الحاضر المفعم

بالمراة، يدلّ من جهة على حضور الولد في قلب الشاعر حيث يخاطبه و لا سيّما بصوت النداء كأنه حاضرٌ و من جهة ثانية مخاطبة الشاعر الولد، يساعد الشاعر على تفرّغ شحنة الحزن و الأسى بعد أن سرد مصيبتة و ماضيه المؤلم.

## المراجع

### الكتب:

١. أنيس، إبراهيم(لاتا)، الأصوات اللغوية، مصر، مكتبة نهضة مصر.
٢. ....(١٩٦٣)، دلالة الألفاظ، ط ٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
٣. بشر، كمال(١٩٧١)، دراسات في علم اللغة، ط ٢، مصر، دار المعارف.
٤. بليت، هنريش(١٩٩٩)، البلاغة و الأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة و تقديم و تعليق: محمد العمري، المغرب، أفريقيا الشرق.
٥. الجرجاني، عبد القاهر(١٩٩٦)، التعريفات، تحقيق و تعليق عبد الرحمن عميرة، ط ١، بيروت، عالم الكتب للطباعة و النشر و التوزيع.
٦. حسان، تمام(١٩٩٨)، اللغة العربية معناها و مبناها، ط ٣، القاهرة، عالم الكتب.
٧. السمران، محمود(لاتا)، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، بيروت، دار النهضة للطباعة و النشر.
٨. صالح السامرائي، فاضل(٢٠٠٠)، الجملة العربية و المعنى، الطبعة الأولى، بيروت، دار ابن حزم.
٩. عبد الصبور، شاهين(١٩٨٠)، المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، بيروت، مؤسسة الرسالة.
١٠. عوض حيدر، فريد(١٩٦٩)، علم الدلالة دراسة نظرية و تطبيقية، ط ٢، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية القاهرة.
١١. فاضل المطلبي، غالب(١٩٨٤)، في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المدّ العربية، العراق، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام
١٢. مختار عمر، أحمد(١٩٩١)، علم الدلالة، ط ٣، القاهرة، عالم الكتب.
١٣. مطر، عبد العزيز(١٩٩٨)، علم اللغة و فقه اللغة، ط ١، دار قطر بن الفجاءة.
١٤. هولب، روبرت(لاتا)، نظرية التلقّي، جدة، النادي الأدبي.

## الرسائل و الأطروحات

١٥. السروجي، صلوح (١٩٩٨)، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة مقدّمة إلى كُلية التربية للبنات بجدة للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في اللغة العربيّة، تخصص الأدب القديم، الأستاذ المشرف: أحمد سعيد محمد، جدّة، كُلية التربية للبنات.
١٦. صلاح الجهني، سند على (١٤٢٩)، قصيدة الرثاء عند المتنبّي الرؤية و الأداة، بحث لنيل درجة الماجستير في البلاغة و النقد، الإشراف: محمود توفيق محمد سعد، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، قسم أدب و بلاغة و نقد.
١٧. كلنتن، هيفاء عبد الحميد (٢٠٠١)، نظرية الحقول الدلالية، دراسة تطبيقية في المخصّص لابن سيده، رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة، إشراف: مصطفى عبد الحفيظ سالم، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية.
١٨. محلّو، عادل (٢٠٠٧)، الصّوت و الدلالة في شعر الصعاليك، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علم اللغة، إشراف: سعيد هادف و عبدالقادر دامخي، الجزائر، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية و آدابها.

## المقالات

١٩. أبوزيد، أحمد (١٩٩٢)، التناسب البياني في القرآن، دراسة من النظر المعنوي و الصوتي، الرباط، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة.
٢٠. جوامع، رضا (٢٠٠٩)، الدراسة الأسلوبية " واسطة العقد" لابن الرومي أنموذجا، الجزائر.