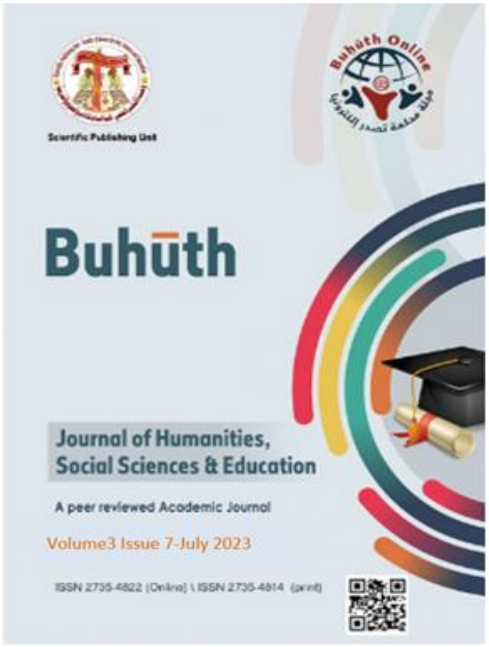
ISSN 2735-4822 (Online) \ ISSN 2735-4814 (print)




# Rhythms & Its Connotations in the Rhymes in the Poetry of Mahmud Ghunaym: (Sarkha Fe Wad) Diwan as an Examplemaster

**PHD.EMAN MOHMED FOUD EL-GAML**
Department Arabic Languae Faculty of Women for Arts, Science & Education Ain Shams University - Egypt
Eman.elgaml@women.asu.edu.eg
**Assoc.Prof.Yahya farghal Abd ALmohsen**
Assistant Professor of linguistics - Faculty of Women for Arts, Science & Education Ain Shams University – Egypt.
Yahya.farghal@women.asu.edu.eg
**DR.Mhmoud elsharkawy Ibrahem**
Teacher of linguistics Faculty of Women for Arts, Science & Education Ain Shams University – Egypt.
Mhmoud.elsharkawy@women.asu.edu.eg

**DOI: 10.21608/BUHUTH.2023.209899.1496**

**Article Arabic**

Receive Date :9 May 2023, Revise Date: 20 May 2023,
Accept Date: 25 May 2023.
**Volume 3 Issue 7 (2023) Pp.180- 209.**

## Abstract

Dealing with the poetry of Mahmud Ghunaym is of great importance since this poet is considered one of the acclaimed poets who maintained the classical Arabic poetry. Traditional poetry is based on meter and rhyme. This research will shed light on rhymes and rhythms which are considered a tool used by the poet in conveying his poetic experiments. The rhythms also serve to enrich the semantic aspects and draw the audience's attention towards meanings and purposes that the poet aims to convey to them."If it were not for the rhyme, we would have lost an aesthetic aspect of poetic music. The rhymes resemble the alarm blows which announce the end of a certain meaning or idea. The resonance of rhymes at the end of each verse makes you feel that you listen to the same harmonized melody; consistent rhymes, as is the case with consistent meter, create a sense of similar rhythms which are convenient to the coherence in meaning. Coherent rhymes are significant because they further correct and fully pinpoint the meaning and greatly strength the verses in the whole poem which otherwise would have been a loose poem". This research has indicated the impact of the sounds of rhymes in channeling the connotations of the poetry of Mahmud Ghunaym.

**Keywords**: Poetry, rhyme, rhythms, semantics

# الإيقاع الصوتي ودلالاته في قوافي أشعار محمود غنيم
# ديوان (صرخة في وادٍ) نموذجًا

**إيمان محمد فؤاد الجمل**
باحثة دكتوراه – قسم اللغة العربية
كلية البنات – جامعة عين شمس
Eman.elgaml@women.asu.edu.eg

**أ.م.د/ يحيى فرغل عبد المحسن البيلاوي**
أستاذ العلوم اللغوية المساعد
كلية البنات – جامعة عين شمس
Yahya.farghal@women.asu.edu.eg

**د. محمود الشرقاوي إبراهيم علي**
مدرس العلوم اللغوية
كلية البنات – جامعة عين شمس
Mhmoud.elsharkawy@women.asu.edu.eg

**المستخلص:**

إن تناول أشعار محمود غنيم له أهمية كبرى؛ لكون هذا الشاعر من الشعراء المجيدين المحافظين على النظام العمودي في القصيدة العربية، وعماد القصيدة التقليدية يقوم على الوزن والقافية، وفي هذا البحث سيكون التركيز على القوافي، وما تحدثه من إيقاعات صوتية تمثل أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر في نقل تجاربه الشعرية، كما تفيد في إغناء دلالات الألفاظ، وجذب انتباه المتلقين للمعاني والأغراض التي يروم الشاعر إيصالها لهم " ولولا القافية لفقدنا جانبًا من جمال الموسيقى الشعرية، فهي كضربات الناقوس المؤذنة بانتهاء معنى معين، أو فكرة معينة، وإن رنين القافية عقب كل بيت يجعلك تشعر بأنك لا تزال تسير في نفس النغم الموسيقي المتسق، فاتساق القافية، كاتساق الوزن يخلق شعورًا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى ... وأهمية القافية الجيدة أنها تزيد ضبط المعنى، وتحديده تحديدًا كاملًا، وشد البيت شدًا وثيقًا بكيان القصيدة العام، ولولاها لكانت محلولة مفككة"[1] وقد وصلت في هذا البحث إلى الأثر الذي تحدثه أصوات القوافي في توجيه دلالة النصوص الشعرية عند محمود غنيم.

**الكلمات الدالة**: الشعر، القافية، الإيقاع الصوتي، الدلالة الصوتية

[1] - فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، ط٥، ١٩٧٧، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ص٢٢٠-٢٢١.

## مقدمة

يُعد الشعر من أقوى فنون القول تأثيرًا في نفوس المتلقين؛ بما يحمله من معانٍ وصورٍ، وأوزانٍ، وإيقاعات صوتية؛ هذه أدوات للشعراء يعبرون بها عن مشاعرهم، ويحققون بها غاياتهم بنقل أحاسيسهم وتجاربهم إلى متلقيهم، والشعر يقوم على ركيزتين أساسيتين، هما الوزن والقافية، فهما يختصان به، والقافية علم مهم، له كيانه وأبعاده؛ لما له من دور في البناء الشعري، وكما اهتم القدامى بالوزن، أفردوا أهمية للقوافي أيضًا؛ فقد نظر بعضهم إليها على أنها علم مستقل، وأكثروا من التأليف فيها، ومن هذه المؤلفات:

- **كتاب (القوافي) للأخفش.**
- **كتاب (القوافي) للتنوخي.**
- **كتاب (مختصر القوافي) لابن جني.**
- **كتاب (الكافي في علم القوافي) للشنتريني.**

كذلك نجد من المحدثين من اهتم بالقافية وأفرد فيها المؤلفات دون العروض، ومن هؤلاء:

- **دكتور / أحمد كشك، ومؤلفه (القافية تاج الإيقاع الشعري)**
- **دكتور/ محمد عوني عبد الرءوف (القافية والأصوات اللغوية)**
- **دكتور/ أمين علي السيد (في علم القافية).**

والقافية من أبرز الظواهر التي تتكرر في بنية القصيدة، فتعطيها صورتها المتميزة؛ لما لها من تأثير إيقاعي وموسيقي، وهي لا تقف عند الجانب الموسيقي فحسب، وإنما ترتبط بالأغراض والأجواء الانفعالية داخل القصيدة؛ لذا كان من المهم أن يحرص الشاعر على اختيار قوافيه بعناية، وفي ضوء ما سبق، اتجهت في هذا البحث إلى دراسة الأثر الدلالي والإيقاعي الذي تحدثه أصوات القافية ووقع الخيار على أشعار الشاعر محمود غنيم؛ لأنه من الشعراء المجيدين وقد حافظ على هوية القصيدة العربية العمودية، وتناول موضوعات وأغراض شعرية عالج بها الواقع الذي عاصره، كما تميزت أشعاره بقوة اللفظ والمعنى، وقد أُطلق عليه شاعر العروبة، ولقبه البعض بأنه (خليفة حافظ إبراهيم)، وقد كان المستوى الصوتي متطورًا في تجاربه الشعرية.

### مشكلة البحث

بعد الاطلاع على الدراسات السابقة التي تناولت أشعار محمود غنيم بالدراسة، لم أجد أي من هذه الدراسات تناول الإيقاع الصوتي ودلالته في قوافي أشعار ديوان صرخة في وادٍ تناولًا دقيقًا مكثفًا، ولم يفردوا له دراسة مستقلة؛ لذلك اتجهت في هذا البحث إلى الوقوف على قوافي أشعار ديوان صرخة في وادٍ، وبيان الأثر الدلالي الذي تحدثه أصوات هذه القوافي.

### تساؤلات البحث:

هل تحدث أصوات القوافي أثرًا دلاليًا في القصائد المختلفة؟

هل لصفات الأصوات أثر دلالي؟

هل طبيعة الأصوات تؤثر في دلالة الكلمات التي تدخل في تكوينها؟

هل التناوب بين الأصوات الساكنة في القافية يؤثر في تغيير الدلالة؟

هل التناوب بين أصوات اللين في القافية يؤثر في تغيير الدلالة؟

**حدود الدراسة:**

ركزت في هذا البحث على قصائد مختارة من ديوان (صرخة في وادٍ)؛ حتى تكون ميدانًا تطبيقيًا للدراسة؛ حيث الوقوف على حروف القوافي، ومعرفة القيمة الصوتية والأثر الدلالي لها.

**الدراسات السابقة:**

١- الإيقاع في شعر شوقي (دراسة أسلوبية) حسام محمد أحمد أيوب، (رسالة ماجستير)، ١٩٩٨.

٢- الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أحمد حساني، (رسالة دكتوراه)، ٢٠٠٥.

٣- محمود غنيم وشعره، محمد أحمد سلامة، (دكتوراه)، كلية اللغة العربية بالقاهرة، جامعة الأزهر، ١٩٧٤.

٤- الصور البيانية في شعر محمود غنيم، كوثر سيد سيف، (دكتوراه)، كلية الدراسات الإسلامية بالقاهرة، جامعة الأزهر، ٢٠٠٩.

**منهج البحث:**

اتخذت المنهج الوصفي التحليلي بالإضافة للمنهج الإحصائي، وقمت بعمل إحصاءات عديدة، ومنها الحروف التي أكثر من استخدامها روياً، وإحصاء لصفات الحروف المستخدمة في الديوان الشعري، وإحصاء للقوافي المطلقة والمقيدة؛ لبيان النسب الغالبة، وهل أثرت هذه النسب في الدلالة؟

**خطة البحث:**

ويتضمن هذا البحث مقدمة: تناولت فيها موضوع البحث، وأهميته، والهدف من دراسته، والمنهج المتبع فيه، والدراسات السابقة عليه، ثم تمهيد اشتمل على مفهوم القافية، ومفهوم الإيقاع الصوتي، ومفهوم الدلالة.

**المبحث الأول**: القيمة الصوتية، والأثر الدلالي للقافية.

**المبحث الثاني**: ثبات حروف القافية وتحولها في قصائد ديوان صرخة في وادٍ، وأثرها في تشكيل دلالة النصوص.

**الخاتمة:** وفيها عرض لأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

**المراجع:** ويشمل قائمة المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث.

**التمهيد**

وكي أُخلص البحث من زحام التعريفات، قُمتُ في هذا التمهيد بالتعريف بأهم المصطلحات الواردة فيه، وهذه التعريفات هي:

**١- القافية لغة واصطلاحًا**

**وجاء في اللغة:** قافيةُ الرأسِ، وقافيةُ كل شيءٍ: آخرهُ، ومنه قافيةُ بيت الشعرِ، وسُمّيت قافيةٌ؛ لأنها تقفو البيتَ، وفي الصحاحِ " لأنَ بعضها يتبعُ أثر بعضٍ "

وقفا أثرهُ، أي: تتبعهُ... وجاءَ في التنزيلِ العزيزِ: "ثُمَّ قَفَّينا على آثَرهم برُسلنا" (الحديد ٢٧)؛ أي: اتبعنا نوحًا وإبراهيمَ رسلًا بعدهم.[١]، فالمعنى اللغوي لا يبعدُ عن معنيين اثنين، وهما: نهايةُ الشيءِ، وتتبع الشيء.

**أما في الاصطلاح**: تعدد ت تعريفات القافية، ولا خلاف بين علماء اللغة على كون القافية تقع في نهاية البيت، ووجه الاختلاف إنما جاء من موضع تحديد هذا المكان" لقد اختلفوا فيما بينهم، والاختلاف ليس في القافية نفسها لغويًا، بأنها نهاية البيت، ولكن قال الصفاقسي: ليس نزاعهم في مسمى القافية لغة، ولا فيما يُصطلح على أنه قافية، وإنما النزاع في القافية المضاف إليها العلم في قولهم: " علم القافية" ما المراد بها؟" [٢]

**وحينما نقرأ عن القافية في كتب الأقدمين، وعلى رأسهم شيخ العروضين الخليل بن أحمد سنجد له تعريفين للقافية نسبا إليه:**

**الأول: "** من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل هذا الساكن"[٣].

**الثاني:** كما أُثر عنه تعريف آخر" من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[٤]

ولا يوجد فارق كبير بين التعريفين سوى أن الأول أدخل فيه الحرف الذي يسبق الساكن، وفي التعريف الثاني أدخل حركة الحرف فقط، فلا تعارض بين ما نسب للخليل من تعريفه للقافية وتحديده موضعها من نهاية البيت، ولكن التعريف الأول هو الذي أخذ به العروضيون.

**وقد ورد تعريف القافية عند علماء العربية المحدثين،** ومنهم على سبيل المثال:

**د/ إبراهيم أنيس:** " ليست القافية إلا عدة أصوات تكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[٥]

وللقافية حروف مخصوصة بها تتكون منها، وتساهم في ضبط نهايات الأبيات الشعرية، وتعد هذه الحروف جزءًا إيقاعيا متممًا للوزن، وهي ستة:

---

[١] - لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي بن منظور (ت- ٧١١هـ)، ط٣، ١٤١٤هـ، دار صادر، بيروت،ج١٢،ص١٦٦.

[٢] - العيون الغامزة على قضايا الرامزة، الدمياني، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر، تحقيق/ الحساني حسن عبد الله، ط٢، ١٩٩٤، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص٢٣٧.

[٣] - كتاب القوافي، الأخفش (أبوالحسن سعيد بن مسعدة الأخفش)، تحقيق/ أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، ط١٩٧٤، ص ٣٣.

[٤] - العمدة في محاسن الشعر وآدابه أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأندلسي، (ت- ٤٦٣هـ) تحقيق/ محمد محيي الدين عب\ الحميد، ط٥، دار الجبل، ج١، ص ١٢٥.

[٥] - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط٢، ١٩٥٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٢٤٤.

" إن الحروف التي تكون القافية في صورتها المثلى أطلق عليها علماء العروض لقبًا لكلٍ منها حسب موقعه ومكانته في القافية، وهذه الألقاب هي: الروي- الوصل- الخروج- الردف- التأسيس- الدخيل"[١]

**٢- الإيقاع لغةً واصلاحًا:**

إن الإيقاع ظاهرة لها أهميتها الكبرى، فهو أحد الركائز المهمة التي تتدخل في تشكيل البنية الموسيقية للقصيدة.

**وجاء في اللغة** أن الإيقاعَ: "منْ وقعَ يقعُ وقعًا، ووقوعًا وإيقاعًا، والإيقاعُ إيقاعُ اللحنِ والغناءِ، وهو أنْ يوقعَ الألحانَ ويبينها" [٢] ، وورد أيضًا: وقَّعَ العازفُ على الآلةِ الموسيقيةِ، أي: ضربَ عليها: وقَّع العود.

**مفهوم الإيقاع في الاصطلاح:** إن الإيقاع ظاهرة لها أهميتها الكبرى، فهو أحد الركائز المهمة التي تتدخل في تشكيل البنية الموسيقية للقصيدة.

وظل تعريف الإيقاع غامضًا، حتى ظهرت جهود محمد مندور في هذا الجانب، وقدم أول تعريف عربي حديث للإيقاع "أما الإيقاع فيتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة"[٣] ، والإيقاع يُعد من أهم مزايا الفن الشعري، والإيقاع الصوتي تحديدًا؛ يكشف لنا عن الارتباط الوثيق بين أصوات الكلمة ومعانيها، وقدرة الأصوات على تكثيف اللغة وإغناء دلالاتها؛ لأن الشاعر في انتقاء ألفاظ قصيدته التي ينظمها لا يتعامل معها تعاملًا اعتباطيًا، بل يسعى أن يكشف الخواص الحسيّة لأصوات الكلمات وينتقيها انتقاءً تنسجم معه رؤيته الفكرية والشعورية، وقد يظن ظان أن الصوت بمفرده لا قيمة له، بل على النقيض نجد أن الصوت له قوته الدلالية، وذلك بحسب ما ذهب إليه ابن جني من أن الصوت له مقدرته على توجيه دلالة المفردة برمتها، ويتضح ذلك من خلال الأمثلة التي أوردها في كتابه الخصائص" قولهم: خضم وقضم، فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ، والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب، والقضم للصلب اليابس، نحو: قضمت الدابة شعيرها"[٤]، وهنا يتجلى لنا الارتباط الوثيق بين الصوت ودلالته، وقد قام علماء اللغة بالربط بين الصوت ودلالته " وجعلوه سببًا طبيعيًا للفهم، والإدراك، فلا تؤدى الدلالة إلا به، ولا تخطر الصورة في الذهن إلا حين النطق بلفظ معين، ومن أجل هذا أطلق المفكرون على الصلة بين اللفظ ومدلوله الصلة الطبيعية، أو الصلة الذاتية"[٥]، وهذا كله ينقلنا إلى تعريف علم الدلالة كما ورد عند أحمد مختار عمر " دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك العلم الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرًا على حمل المعنى"[٦]

[١] - موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم يونس، ط١، ٢٠١٤، دار الكتاب الحديث، ص١٨١.
[٢] - لسان العرب، ابن منظور، مادة: و ق ع
[٣] - في الميزان الجديد، محمد مندور ط٢، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص١٨٧.
[٤] - الخصائص، ابن جني، ج٢، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ص١٦٠.
[٥] - التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية محمود عكاشة، ط ٢٠١١، دار النشر للجامعات، ص١٧.
[٦] - علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ط٥، ١٩٩٨، عالم الكتاب، ص١١.

**المبحث الأول:**

**القيمة الصوتية والأثر الدلالي للقافية**

تجلت القيمة الصوتية والدلالية للقافية؛ عندما تتبعت حروف القوافي في أشعار ديوان صرخة في وادٍ كالتالي:

**الحرف الأول: حرف الروي** "وهو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة؛ ليكون الرابط بين هذه الأبيات، ويساعد على حبكة القصيدة وتكوين وحدتها، وموقعه آخر البيت، وإليه تنسب القصيدة" [١] فهو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، ويقول عنه التنوخي" ليس عند العرب معرفة بشيء من الحروف إلا بالروي، وقد ذكره النابغة فقال:

بحسبك أنْ تهاضَ بمحكماتٍ  يمرُ بها الرويّ على لساني"[٢]

وللروي أهمية كبرى، فهو صوت ذو تردد واحد في أواخر الأبيات، يحدث جرسًا موسيقيًا ينشأ من انفعال الشاعر ساعة إبداع عمله الشعري، يحدث عنه تناغمًا يلفت انتباه السامع، فهو من أهم عناصر مقومات الأصوات في القصيدة، ولا تقتصر أهميته على الجانب الشكلي فقط، بل إن له بعدًا دلاليًا، يتجلى عندما نجد عناية الشعراء تتجه نحو اختيار حرف روي مناسب لأجواء القصيدة والغرض الشعري، والحالة الشعورية التي تصاحبهم أثناء نظمهم.

والدكتور إبراهيم أنيس يقسم حروف الهجاء التي تقع رويًا إلى: "أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها في الأدب العربي إلى:

حروف ترد رويًا بكثرة، وهي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.

حروف متوسطة الشيوع، وهي: السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم، التاء.

حروف قليلة الشيوع، وهي: الضاد، الطاء والهاء.

حروف نادرة في مجيئها رويًا، وهي: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء والواو"[٣]

وقد وجدت أن من متطلبات البحث للقافية، دراسة أصوات الروي، وبيان القيمة الصوتية والأثر الدلالي" حيث يشكل الروي مع ما قبله وما بعده قيمة القافية مكتملة في انفراد له إيقاعيًا"[٤]

ولمعرفة القيمة الصوتية للقافية؛ سأقوم بتبيان الأصوات التي استعملها الشاعر رويًا، من حيث نسبة شيوع أصوات بعينها، وندرة أصوات أخرى، وذلك عن طريق توضيح العلاقة بين تواتر هذه الأصوات ومخارجها من ناحية، والعلاقة بين تواترها وبين صفاتها من حيث الجهر والهمس والشدة والرخاوة، أما الأثر الدلالي، فوجدت أن موسيقى القافية، لا تقف عند الجانب الصوتي، ولا الشكل الخارجي، فحسب، فلا تقتصر وظيفتها على إكساب النص صفة

[١] - شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد راضي، ١٩٦٨، مطبعة العناني، بغداد، ص٣٠٧.
[٢] - كتاب القوافي، عبد الباقي بن عبد الله بن المحسن التنوخي أبو يعلي، تحقيق/ عوني عبد الرؤوف، ط٢، ١٩٧٨، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص٦٣.
[٣] - موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٤٨.
[٤] - القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، ط٢٠٠٤، دار غريب للطباعة والنشر بالقاهرة، ص٦١.

عروضية ترمي إلى تطريب الآذان، بينما يتسع الأمر لأكبر من ذلك، فهي تدخل في صميم المضمون الشعري، فالبنية الصوتية للروي تتشاكل مع دلالة النص، وبهذا ننفي عن الروي كونه حليةً أو محسنًا يضاف إلى محسنات أخرى للقصيدة، ونجد القدامى قد تنبهوا لذلك الأمر، فعرفوا أن القوافي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأغراض والأجواء الانفعالية داخل القصائد، فقد ورد في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري قولا لبشر ابن المعتمر يبين فيه أهمية الجوانب الإيقاعية والدلالية للقافية " وإذا أردت أن تعمل شعرًا، فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، واحضرها على قلبك، واطلب لها وزنًا يتأتى فيه إيرادها قافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقًا وأيسر كلفةً منه في تلك"[1] كما أدرك (ابن طباطبا ت ٣٢٢هـ - ٩٣٤م) أهمية الجانب الدلالي للقافية، وأثرها في معاني الشعر؛ فوجه نصحه للشعراء قائلًا: " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء شعره عليه في فكره نثرًا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، وإن اتفقت له قافيته، فيشغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول؛ نقلها إلى المعنى المختار، الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله"[2]وبناء على ما تقدم نجد نقاد الشعر والمهتمين بصناعته قد أكثروا من النصح في كيفية تخير القوافي التي تلائم المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، وتجنب القوافي النافرة التي لا تتلائم مع المعنى الذي أكرهها عليه الشاعر.

ومن ناحية أخرى نجد أن نقاد الشعر في العصر الحديث أدركوا الجانب الدلالي المهم للقافية، " ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة، فكلماتها في الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله"[3] والقافية عبارة عن بنية دلالية ذات علاقة ببناء القصيدة، وتكمن أهميتها دلاليا في كونها تضبط المعنى، وتحدده تحديدا كاملا" فلولا القافية كانت القصيدة محلولة مفككة"[4]، ولأهمية القافية تبرز عناية الأدباء واللغويين لها، وقد عرض الدكتور/ (محمد عوني عبد الرءوف) لرأى الدكتور/ (طه حسين حسين) نقد القافية عند (وضاح اليماني) في قصيدته التي يقول فيها:

طربَ الفؤادُ لطيفِ روضةِ غاشي والقومُ بين أباطحٍ وعشاشِ

أنى اهتديتُ ودون أرْضِكِ سبسب فقرٌ وحزنٌ في دجى ورشاشِ

فيعلق د/ طه حسين قائلًا" وأما القافية فقد لاحظت من غير شك مطلع القصيدة التي يقول فيه: طرب الفؤاد لطيف روضة غاشي، وما أحسبك في حاجة إلى أن أنبهك إلى موضع (غاشي) من العسر والحرج.... وفطنت إلى غير ذلك مما تشتمل عليه القصيدة من مهلهل اللفظ ورديء القافية"[5] فما سبق فيه بيان على ضرورة أن يتنبه الشعراء إلى ضرورة تخير القوافي الجيدة التي تلائم الغرض الشعري.

وفي الجدول التالي بيان نسب تتابع أصوات الروي في أشعار ديوان (صرخة في وادٍ) لمحمود غنيم.

[1] - الصناعتين، أبي هلال العسكري، تحقيق/ علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة الحلبي١٩٥٢، ص٤٥.
[2] - عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق/عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية- بيروت، ط٢،٢٠٠٥،ص١١.
[3] - النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار مصر للطباعة والنشر، طبعة١٩٩٧، ص٤٤٢.
[4] - فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، ص٢٢١.
[5] - القافية والأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص٩٢.

| حرف الروي | عدد القصائد |
|---|---|
| الراء | ١٦ |
| الباء | ١٥ |
| الدال | ١٥ |
| اللام | ١٣ |
| الميم | ١٢ |
| النون | ١١ |
| الهمزة | ٨ |
| التاء | ٧ |
| قصائد تنوعت قافيتها | ٧ |
| الهاء | ٦ |
| الحاء | ٤ |
| العين | ٣ |
| الفاء | ٣ |
| الياء | ٣ |
| الكاف | ٢ |
| السين | ١ |
| القاف | ١ |

وبعد معرفة نسبة تواتر حروف الروي في أشعار ديوان (صرخة في وادٍ)، لاحظت أن حروف الروي لم تأتِ على وتيرة واحدة، بل تنوعت القوافي، إذ نجد الشاعر محمود غنيم استثمر ستة عشر حرفًا من حروف المعجم العربي خدمة للقافية، بوصفها قيمة تعبيرية موسيقية يرمز لها بالصوت، وكان من نتائج الإحصاء استعمال محمود غنيم لحروف الروي التي يمكن تقسيمه إلى ما يلي:

- حروف أكثر الشاعر منها:(الراء- الباء- الدال- اللام – الميم- النون).
- حروف توسط في النظم عليها: (الهمزة- التاء- الهاء).
- حروف قلل في النظم عليها: (الحاء- العين- الفاء- - الياء).
- حروف ندر النظم عليها: (القاف- الكاف- السين).

وشاعرنا حينما يكثر من استعمال أصوات بعينها رويًا دون أصوات أخرى؛ نجده بهذا سار على نهج سابقيه من الشعراء والمعاصرين له في البناء الصوتي لصوت الروي في نظام القصيدة؛ فهو إذن متمكن من صناعته الشعرية بما يمتلكه من إمكانات عالية تؤهله لإنجاز عمله الفني، كما يتمتع بمادة لغوية كثيفة، فيبدع وقتما شاء، وفي أي غرض شعري دون أن يشعر بعائق القافية الموحدة طوال أبيات قصائده.

**دلالة أصوات الروي بناءً على الإحصاء السابق:**

١- **أصوت الروي التي أكثر منها: (الراء- الباء- الدال- اللام – الميم- النون)** كان لهذه الأصوات النصيب الغالب في قوافي (محمود غنيم) في قصائد ديوان صرخة في وادٍ، وهي من حروف الذلاقة (عدا الدال) ومن خصائصها قدرتها على الانطلاق من دون تعثر في لفظها، ولمرونتها وسهولة النطق بها " كثرت في أبنية الكلام" ومما يميز هذه المجموعة الصوتية أيضا أن كل أصواتها مجهورة ذات نغم ورنين عالٍ تحقق التأثير المطلوب في المتلقي؛ وقد يوحي ذلك بوجود علاقة بين هذه الأصوات وبين التجارب الشعرية التي قصد الشاعر أن يعبر عنها، وارتباطها بموسيقى القافية المتلاحمة مع الحالة النفسية للشاعر، وعلى أنغام هذه الأصوات نظم محمود غنيم في أغراض عدة

في الحرب والسلام والفخر والحماسة والوصف والغزل والمعانة الذاتية، وسوف أتناول صوتًا من كل مجموعة صوتية استخدمها الشاعر رويًا.

**صوت الراء رويًا (نموذج للأصوات التي أكثر منها):** كان لصوت الراء الصدارة في هذه المجموعة إذ بلغ عدد القصائد التي استعملها رويًا بصوت الراء ست عشرة قصيدة والراء صوت لثوي مجهور أُشبع الاعتماد في موضعه، وهو من " أوضح الأصوات الساكنة بأنها صوت متوسط لا هو بالشديد ولا بالرخو[١] كما وصفه علماء العربية بأنه صوت تكراري" إشارة إلى تكرار ضربات اللسان في مواضع النطق، وتكرار خروج الهواء"[٢]

وحينما استخدم (محمود غنيم) الراء رويًا في ديوانه صرخة في وادٍ؛ نجده قد طوعه لأغراض شعرية كثيرة، فنجده نظم به عن الحرب ومحنة فرنسا من (الكامل)[٣]:

رُحْمَاكَ ربِّ! إلامَ نصلى نارَها؟ فَنَى العبادُ، ولمْ تضعْ أَوْزارهَا

غَابتْ ملائكةُ السماءِ، وأصبحتْ تَذْرُو أبالسةُ الجحيم غُبارها

قبضتْ على سُكّانها يد ماردٍ جَعَلَ الصَّبيب من الدماء بحارها

وظف الشاعر هذا الصوت التكراري المجهور لخدمة الأبيات؛ وإيضاح المعاناة والأهوال، والآثار الناجمة عن تلك الحروب، وقد استخدم كلمات دالة (أوزارها- غُبارها- بحارها)

فيبدأ قصيدته متضرعًا إلى الله عز وجل طالبًا رحمته، ومتسائلًا، إلى متى ستظل الشعوب تصلى نيران الحروب وإزهاق الأرواح، ونلاحظ تكرار صوت الراء أربع مرات في هذا البيت، وكأن الشاعر يريد أن يلفت الانتباه إلى هؤلاء الطغاة الذين أكثروا في الأرض الفساد؛ أن يكفوا عن هذه الحروب، ويضعوا أوزارها.

كذلك نجد الشاعر نظم رائية يصف فيها محاسن امرأة مصرية فازت بلقب ملكة جمال العالم، فيقول في قصيدة (عرش الجمال) من الكامل [٤]:

يا ربّة المُلكِ الذي انتظمَ الورى مُلْكُ البسيطةِ ما أُتيحَ لقيصرا

خضعتْ لحكمك دولةٌ عزتْ على دارا، وأعيا عرشها الإسكندرا

لكِ دولةٌ لمْ ترهفي منْ أجلها حدّ الحُسامِ، ولمْ تقودي عسكرا

هنا توظيف مختلف لهذه القصيدة الرائية، فجهر الراء وقوتها هنا جعله الشاعر في اتجاه موازٍ لقوة المرأة الكامنة في جمالها (من وجهة نظر الشاعر)، فخاطب الشاعر ملكة جمال مصر بأنها قد أتيح لها من الحظوظ مثل قيصر الروم، وتربعت على عرش قلوب دولة بحسنها وبهائها.

وفي المعنى السابق نظم (محمود غنيم) قصيدة أخرى للمرأة، يصف ما تتمتع به من حُسن في قافية رائية، في قصيدة (غادة البسفور) التي أنشأها؛ تحية للآنسة: "كريمان هانم" وهي تركية أتت لزيارة مصر، وكانت قد فازت بلقب ملكة الجمال في مسابقة عالمية[٥]، كذلك داعب شاعرنا صاحب له بقصيدة

[١] - المرجع السابق، ص٥٥.
[٢] - علم الأصوات، د/ كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، ط٢٠٠٠، ص٢٠١.
[٣] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ١٩٩٣، دار الغد العربي، ص٤٣.
[٤] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص١٥٧.
[٥] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص١٦٠.

رائية، وقد نظم أيضا قصائد عدة بأغراض متنوعة كالهجاء، والوصف، والتأمل، وكلها لها نفس القافية الرائية، وقد أجاد وأحسن فيهم جميعًا، واستطاع أن ينقل تجربته للمتلقي.

**٢- الأصوات التي توسط في استخدامها رويًا (الهمزة- التاء- الهاء)**

ويوجد في هذه المجموعة صوتان قد توسط استخدامهما رويًا في الأدب العربي، وذلك بحسب تقسيم (إبراهيم أنيس) لنسبة وقوع أصوات الهجاء رويًا، وهذان الصوتان هما (الهمزة والتاء)، والهاء بذلك تخالف تقسيم إبراهيم أنيس لتأتي مرتبتها في مجموعة الأصوات التي قلل الشعراء استخدامها رويًا في الأدب العربي، وهذا يعد أمرًا عاديًا فإن نسب استخدام الأصوات تختلف من شاعر لآخر ومن ديوان شعري لديوان آخر، وفي التالي سوف أورد نموذجًا لهذه المجموعة المتوسطة الاستخدام.

**صوت الهمزة رويًا (نموذج للأصوات التي توسط الشاعر في استخدامها رويًا):** صوت توسط استخدامه رويًا في أشعار محمود غنيم في ديوانه صرخة في وادٍ، إذ بلغ عدد القصائد التي رويها صوت الهمزة (ثماني قصائد)[١] وصوت الهمزة، صوت حنجري[٢]ومن صفاته: أنه صوت شديد لا هو بالمجهور ولا هو بالمهموس[٣]

ومما نظمه محمود غنيم برويّ الهمزة، قصيدة (رثاء طيارين) وهي من مجزوء الكامل

يا مصرُ، قد عزّ العزاءْ نفنى، وأنتِ لكِ البقاءْ
نَسْران ليسا كالنسو (م) ر، رماهما سهم القضاء
سقطا؛ فأجفلت الريا حُ، وضجّ سكان السماءْ
وبكاهما المُزن الهتو نُ، وحق للجار البكاء!
وتلفتت قمم الجبا لِ، بعين منْ فقدَ الرجاءْ

مشاعر حزن انتابت الشاعر في مصاب جلل، فقد أنشأ الشاعر هذه القصيدة في رثاء طيارين مصريين، سقطت بهما الطائرة، فالعزاء شديد؛ يتناسب مع شدة صوت الهمزة " الهمزة أشد الأصوات"[٤]وكل يهون في سبيل بقاء الوطن وخلوده، رغم أن المفقودين من خيرة الشباب، ولكنه قضاء الله نفذ فيهما، وقد رسم الشاعر صورة حية للطبيعة، فأحدثت السماء جلجلة وصياحًا؛ كانفجار ذاك الصوت الحنجري حال النطق به، كما بكتهما السحب السماوية، وفي حالة السقوط كأن الجبال تلتفت عن يمين وعن شمال في حالة ترقب؛ كي تتلقاهما فلا يهويا أرضًا، وهكذا وظف الشاعر روي الهمزة توظيفا جيدا في هذه المرثية.

وفي غرض آخر استخدم الشاعر روي الهمزة فأنشأ قصيدة (العلم والتاج) وهي من الكامل:

فاروق، يارِبَّ اليد البيضاءِ يا خير بنّاءٍ لخير بناءِ

[١]- فاجعة الثغر، ص٤٨، الإنسان الآلي، ص١٢٢، بيوت الشعراء، ص١٥٤، رثاء طيارين، ص١٩١، العلم والتاج، ص٢٧٣، المطر، ص٢٨٣، الملاح التائه، ص٢٨٦، بطش الضعيف، ص٢٨٩.

[٢] - علم الأصوات، د / كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٠، ص ١٨٥، وقد وصف الدكتور إبراهيم أنيس مخرج الهمزة" مخرج الهمزة المحققة فهو من المزمار نفسه، إذ عند النطق بالهمزة تنطبق فتحة المزمار، انطباقًا تامًا فلا يسمح بمرور الهواء إلى الحلق، ثم تنفرج فتحة المزمار فجأة فيسمع صوت انفجاري، هو ما نعبر عنه بالهمزة" الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، ص ٧٧.

[٣] - الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، ص٧٧.

[٤] - الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، ص٧٧.

حيَّتكَ جامعةٌ وضعتَ أساسها ومنحتها اسمك زينة الأسماءِ
العلمُ قدْ أهدى قلادَتَهُ إلى منْ ذاته جلَّت عن الإهداءِ

هذه الأبيات من القصيدة الهمزية التي نظمها الشاعر مادحًا ومحييًا الملك فاروق، إذ كان داعمًا للعلم وتمثل هذا الدعم في الدعوة إلى بناء الجامعات فكانت منارة للمتعلمين، وكان حقًا على المسؤولين أن يمنحوه شهادة الدكتوراه الفخرية؛ لما له من يد بيضاء، فحرص الشاعر أن يستخدم صوت الهمزة رويًا لما لهذا الصوت من شدة وفخامة تتناسب مع صاحب التاج كونه ملك مصر، وتتناسب أيضًا مع الشهادة العلمية الممنوحة لجلالة الملك.

**الأصوات التي قلَّ مجيئها رويًا:** تمثلت هذه الأصوات في (الحاء- العين- الفاء- القاف- الياء) وهذه المجموعة الصوتية وجدتها مغايرة للتقسيم الذي أشار إليه الدكتور (إبراهيم أنيس) سابقًا، فأصوات(الحاء- العين- الفاء- القاف- الياء) أصوات توسط الشعراء في استخدامها رويًا في أشعارهم، ولكن قل النظم عليها عند شاعرنا، وليس معنى ذلك أن الشاعر مقصرٌ، أو ضعيفٌ في إبداعه؛ بل إن نسب استخدام الشاعر لأصوات بعينها قد تختلف من ديوان شعري لديوان آخر، وعن نسبة شيوع استخدام أصوات أو ندرتها يورد الدكتور/ إبراهيم أنيس ما ذكره أبو العلاء المعري في هذا الصدد" فأما المتقدمون فقلما ينظمون بالروي حروف المعجم؛ لأن ما رُوي من شعر امرئ

١- القيس لا نعلم فيه شيئا عن الطاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بُنِي على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن"[١]

**صوت الحاء رويًا (نموج للمجموعة الصوتية التي قلَّ مجيئها رويًا):** صوت حلقيّ[٢] يخرج من وسط الحلق[٣]ومن صفات هذا الصوت أنه صوت مجهور[٤]، وقد نظم الشاعر محمود غنيم في ديوانه (صرخة في وادٍ) أربع قصائد[٥]، واحدة من هذه القصائد في الرثاء، والثلاث الأخريات جاءت عبارة عن مقطوعات للوصف، ومما نظمه بروي الحاء، قصيدة (الشهيد الأول)، وهي من مجزوء الكامل:

رسم الطريقُ لنا وراحْ واختطها دمه المباح
هذا دم – كدم الحسيْ (م) نِ – عبيره كالمسك فاحْ
القطرة الأولى التي سالتْ بمعترَك الكفاح
عند اصطدام القوة ال (م) هوْجَاء بالحقِ الصُّراح
ما كان هذا السائلُ ال (م) غالي لتذْروَه الرياحْ[٦]

في معاني الفقد والحزن استخدم الشاعر الحاء رويًا، فيرثي بطلا شهيدًا، قدَّم روحه فداءً لوطنه الغالي، فيبدأ الشاعر أبياته بجمل خبرية تقريرية، تحمل الكثير من الإيحاءات، فالبيت الأول يصف البطل

[١] - موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس، ص٢٤٨.
[٢] - علم الأصوات، د/ كمال بشر، ص١٨٤
[٣] - " عند النطق بصوت الحاء، يندفع الهواء مارًا بالحنجرة، فيتحرك الوتران الصوتيان، حتى إذا وصل إلى وسط الحلق ضاق المجرى" الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، ص٧٥.
[٤] - الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، ص٧٦.
[٥] - قصائد: الشهيد الأول، ص١٩٥- ديك الصباح، ص٢٨٤- سباق، ص٢٨٦- قطَّان، ص٢٨٧.
[٦] - وفي مناسبة هذه القصيدة؛ أنه في يوم التاسع من مارس عام ألف وتسعمائة وأربع وثلاثين، نشرت الصحف- لمناسبة ٩- مارس ١٩١٩- صورة شهيد الثورة الأول الطالب/ مصطفى ماهر، فأوحت الصورة إلى الشاعر بهذه القطعة الشعرية

الذي علم الشباب التضحية والزود عن الوطن، وسال دمه الذكي الذي وصفه الشاعر بدم الحسين سبط النبي -ﷺ- ويستطرد الشاعر في وصفه بأن هذا الشاب كان الأول الذي أصيب في هذه الثورة، وسال دمه؛ بسبب الحمقى الذين غدروا بهم وأخمدوا ثورتهم، ثم يتأسف الشاعر على ما آل إليه مصير الشاب، وتمنى لو كان له مصير غير ذلك، كل هذه المشاعر وأكثر نجح الشاعر في إيصالها لجمهوره من المتلقين مستخدما صوت الحاء رويًا.

٢- **الأصوات التي ندر مجيئها رويًا:** وهي ثلاثة أصوات (السين- القاف- الكاف)

ولم يكثر شاعرنا من استعمال هذه الأصوات رويًا في قصائد ديوان (صرخة في وادٍ)؛ ربما لندرة ما ورد منها في استعمال العرب، ولسبب آخر أوضح، وهو الثقل المتمثل في نطق هذه الأصوات، فهي تحتاج إلى جهد بسبب المخرج ووقوعها قافية، وجهد آخر وهو النبر أو الضغط عليه باعتباره المقطع الأخير في الكلمة " إيقاع النهاية يحتاج إلى ضغط ... فنجمع بين جهدين: جهد الصوت الآتي قافية، وجهد النبر أو المقطع الأخير"[١]

**صوت السين رويًا (نموذج للأصوات التي نَدُر مجيئها رويًا):** هو صوت لثوي[٢]، وهو صوت رخو مهموس[٣]، وقد استعمل الشاعر محمود غنيم في ديوانه (صرخة في وادٍ) صوت السين رويًا في قصيدة واحدة اسمها (طموح)[٤]وهي من الطويل:َ

خليليَّ، هل للمجد حدٌ، فأنتهي إليه؟ لقد طال العبورُ، ولم أرسِ
مآربُ تترى، كلما نلتُ مأربًا تنازعني عنه إلى غيره نفسي
فلا النفسُ إن أبلغُ تقف عند غايةٍ ولا هي إنْ أُخْفق تُرحْنِيَ باليأسِ
كذلك أُشْقى ما حييتُ، فإن أمتْ فياليت شعري: ما ورائي في رمْسي؟

استخدم الشاعر صوت السين رويًا لأبياته السابقة، هذا الصوت الذي يمتاز بصفير عالٍ، يوحي بنفس قلقة، وفي حيرة من أمره، فسار على نهج شعراء الجاهلية باستهلال قصيدته بمخاطبة صاحبيه؛ علهما يهدياه إلى الإجابة عن تساؤله، هل للمجد حد معين يقف عنده؟ ويدل ذلك على أن الشاعر لديه قوة داخلية ورغبة لا يستهان بها، فكلما وصل إلى غاية نازعته نفسه لمزيد من السعي، فروي السين يرسم بشكل واضح طبيعة الحوار الذي دار بين الشاعر وصاحبيه الافتراضيين من ناحية، وبينه وبين نفسه من ناحية أخرى بشكل فيه همس وحركة داخلية لا صوت معها؛ مما يدل على حسن توظيف هذا الصوت لهذا المعنى.

وبناءً على ما تقدم؛ سأقوم بعمل إحصاءات؛ لبيان نسب تواتر أصوات القوافي ومخارجها، ثم بيان نسب تواترها مع صفات الجهر والهمس، وأخيرًا إحصاء؛ لبيان نسب تواتر هذه الأصوات وصفات الشدة والرخاوة، ثم أعقب على ذلك؛ مبينة دلالة هذه النسب.

---

[١] - القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، ص٦٣.
[٢] - علم الأصوات، د/ كمال بشر، ص١٨٤، ووصف الدكتور/ إبراهيم أنيس كيفية النطق بالسين" فللنطق بالسين يندفع الهواء مارًا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم؛ حتى يصل إلى المخرج، فيلتقي طرف اللسان بالثنايا السفلى أو العليا، بحيث يكون بين اللسان والثنايا مجرى ضيق جدا، يندفع خلاله الهواء فيحدث ذلك الصفير العالي، هذا إلى اقتراب الأسنان العليا من السفلى في حالة النطق بهذا الصوت" الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، ص٦٨.
[٣] - الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، ص٦٨.
[٤] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص٢٧٣

| الأصوات الأسنانية اللثوية | عدد الأبيات | الأصوات الشفوية | عدد الأبيات | الأصوات الحنجرية | عدد الأبيات |
|---|---|---|---|---|---|
| الدال | ٥٣٩ | الباء | ٤٤٤ | الهمزة | ١١٢ |
| اللام | ٢٦٤ | الميم | ٣٦١ | الهاء | ٢٠٥ |
| النون | ١٢٦ | | | | |
| التاء | ١١٥ | | | | |
| الأصوات اللثوية | عدد الأبيات | الأصوات الحلقية | عدد الأبيات | صوت شفوي أسناني | عدد الأبيات |
| الراء | ٢٦١ | الحاء | ٣٢ | الفاء | ٤٥ |
| السين | ٤ | العين | ٧٢ | | |
| أصوات وسط الحنك | عدد الأبيات | أصوات لهوية | عدد الأبيات | أصوات أقصى الحنك | عدد الأبيات |
| الياء | ٤٦ | القاف | ٦١ | الكاف | ٤٤ |

**من الجدول السابق نجد:**

الأصوات الأسنانية اللثوية قد مثَّلت ١٠٤٤ بيتًا، وهي أعلى نسبة، تلتها الأصوات الشفوية والتي بلغ عددها٨٠٥ بيتًا، ثم الأصوات الحنجرية، وعددها ٣١٧ بيتًا، ثم الأصوات اللثوية، وعددها٢٦٥ بيتًا، وبعد فقد مثَّلت هذه المخارج أعلى نسبة عن باقي المخارج الأخرى.

ومن ثم وجدت ظاهرة جديرة بالتأمل؛ لتطابقها مع الواقع، قد لاحظها د/ إبراهيم أنيس من قبل، وهي: كلما اقترب المخرج من المصادر السهلة كلما زاد استعمال الشاعر له.[١]

ومن الملاحظ أيضا أن الشاعر اشترك مع جميع شعراء العربية في استخدام أحرف (اللام- الراء- الميم- الدال- الباء) رويًا لأشعارهم؛ وذلك لسهولتها، وقدرتها على تحمل الحركات المختلفة، ووضوحها السمعي، وهي أقل رتبة في الثقل على اللسان من بقية حروف الهجاء" كما أن مجاورة حرف من هذه الحروف لأي حرف آخر من حروف الهجاء تستسيغها الآذان ولا يتعثر فيها النطق"[٢]؛ لذا نجد شاعرنا قد استطاع أن يستخدمها رويًا لكل الأغراض والتجارب المتنوعة.

[١] - ينظر موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٣٣.
[٢] - المرجع السابق، ص٢٦

العلاقة بين تواتر أصوات الروي في قصائد ديوان (صرخة في وادٍ)، وصفتي الجهر والهمس

| م | الروي المجهور | عدد الأبيات | م | الروي المهموس | عدد الأبيات |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | الراء | ٢٦١ | ١ | التاء | ١١٥ |
| ٢ | الباء | ٤٤٤ | ٢ | الهاء | ٢٠٥ |
| ٣ | الدال | ٥٣٩ | ٣ | الفاء | ٤٥ |
| ٤ | اللام | ٢٦٤ | ٤ | الكاف | ٤٤ |
| ٥ | الميم | ٣٦١ | ٥ | السين | ٤ |
| ٦ | النون | ١٢٦ | ٦ | القاف | ٦١ |
| ٧ | الهمزة | ١١٢ | | | |
| ٨ | الحاء | ٣٢ | | | |
| ٩ | العين | ٧٢ | | | |
| ١٠ | الياء | ٤٦ | | | |
| | المجموع | ٢٢٥٧ | | المجموع | ٣٥٩ |

**من الجدول السابق نستنتج ما يلي:**

نجد أن الشاعر محمود غنيم يؤثر الأصوات المجهورة على المهموسة، حيث بلغ عدد الأصوات المجهورة حوالي٢٢٥٧بيتًا، بينما بلغ عدد الأصوات المهموسة ٣٥٩ بيتًا، وهذا يتماشى مع طبيعة اللغة" فقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة"[١] وما ذهب إليه علماء الأصوات" أن الأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس"[٢]، فالجهر صفة قوية يعطي للغة موسيقاها ورنينها الخاص، وذلك لأن" الصوت المجهور يتسم بحركة ملازمة له، تلك الحركة تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها؛ فيكون له من الإثارة نصيب، أما الصوت المهموس فيتصف بالرهافة والحس"[٣]

[١] - الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص٢٣.
[٢] - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٣٠.
[٣] - اللغة بين الثابت والمتغير (دراسات نصية)، أحمد عفيفي، دار غريب، القاهرة،٢٠٠٩م، ص١٥٩.

وفي الأغراض الشعرية نجد أن الأصوات الشديدة قد تصلح رويًا؛ للتعبير عن كل التجارب والمشاعر الإنسانية المتنوعة، وقد يعبر بها الشاعر عن كل ما يجول بخاطره، بينما الأصوات المهموسة قد يُعَبَر بها عن أغراض بعينها دون أغراض أخرى.

وأخيرًا جدول يوضح العلاقة بين تواتر أصوات الروي في قصائد ديوان صرخة في وادٍ وصفتي الشدة والرخاوة:

| الأصوات الشديدة(الانفجارية) | | الأصوات المائعة (المتوسطة بين الشدة والرخاوة) | | الأصوات الرخوة(الاحتكاكية) | |
|---|---|---|---|---|---|
| صوت الروي | عدد الأبيات | صوت الروي | عدد الأبيات | صوت الروي | عدد الأبيات |
| الباء | ٤٤٤ | الراء | ٢٦١ | الهاء | ٢٠٥ |
| الدال | ٥٣٩ | اللام | ٢٤٦ | الحاء | ٣٢ |
| الهمزة | ١١٢ | الميم | ٣٦١ | الفاء | ٤٥ |
| التاء | ١١٥ | النون | ١٢٦ | السين | ٤ |
| الكاف | ٤٤ | العين | ٧٢ | | |
| القاف | ٦١ | الياء | ٤٦ | | |
| المجموع | ١٣١٥ | المجموع | ١١١٢ | المجموع | ٢٨٦ |

**ومن خلال الجدول السابق نستنتج ما يلي:**

الأصوات الشديدة أو الانفجارية جاءت في المرتبة الأولى، حيث بلغ عددها ١١١٣ صوتًا، تلتها الأصوات المائعة، وبلغ عددها حوالي ١١١٢ صوتًا، ثم الأصوات الاحتكاكية، ومجموعها ٢٨٦ صوتا، وإنما تقدمت الأصوات الشديدة عند شاعرنا؛ لما لها من قوة في الإسماع ووجود تناسب بين قوة الصوت الشديد وبين المعاني التي تستلزم وجود هذا الصوت الذي يندفع فيه الهواء بشدة بعد لحظات انحباس؛ فيتناسب ذلك الصوت مع كلمات تعبر عن الغضب الشديد والمحن التي تعيشها الشعوب بسبب أهوال الحروب فقد نظم الشاعر قصائد عدة في معاني الحروب مستخدمًا الأصوات الشديدة رويًا لهذه القصائد، كما استخدم الأصوات الشديدة في الوصف؛ لبيان أهمية الموصوف، ومكانته في قلب الشاعر، واستخدمها في أغراض الرثاء، وكذلك في المدح، ثم جاءت الأصوات المائة في المرتبة الثانية بفارق قليل؛ لما تتسم به من السهولة والوضوح السمعي، "حيث إن اللام والراء والنون تشبه الحركات في أهم خاصة من خواصها، وهي قوة الوضوح السمعي الذي يميزها عن باقي الحروف"[١] فشاعرنا إذن يميل إلى الأصوات الشديدة والأصوات الواضحة في السمع التي تمتاز بثرائها الفني والدلالي والإيقاعي.

[١] - علم الأصوات، دكتور كمال بشر، ص١٣١.

**الحرف الثاني من حروف القافية: الوصل**

حرف مد ناشئ عن إشباع حركة الروي، أو هاء تلي حرف الروي[١]، ويأتي الوصل في الروي المطلق وحده، وبالرجوع لديوان صرخة في وادٍ؛ وجدت أن الشاعر قد نوع في أصوات المد، فوجدته قد أشبع الروي بأصوات المد الثلاثة (الألف والواو والياء) كما أشبعه بالهاء

ومما ورد في إشباع الروي بالألف، قول محمود غنيم في قصيدة (الإنسان الآلي)[٢] من البسيط:

ماذا أشاهد؟ لا طينًا ولا ماءَ  وليس هذا الفتى منْ نسْل حواءَ

فالروي في البيت السابق هو: الهمزة، والألف الناشئة من إشباع فتح الهمزة وصل، وتكمن أهمية الوصل في حروفه، فهي أصوات واضحة في السمع والقوة لكونها أصوات هوائية لا يعترضها عارض أثناء النطق بها " والوصل يعتمد على أصوات يتأتى لها قوة إسماع حقيقي، ورنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعي للبيت"[٣] وقد أعطى الوصل لهذا البيت إيقاعا وترنما، كما أن امتداد صوت المد هنا يوحي بشدة الغرابة والتعجب الذين يشعر بهما الشاعر تجاه هذا الإنسان العجيب، والمسمى بالإنسان الآلي.

ومما نظمه شاعرنا في إشباع الروي بالياء، قصيدة (أنصاف رجال)[٤] وهي من الوافر:

شبابَ النيلِ، يا زين الشباب  ويا أشْبال آسادٍ غضابِ

الرويّ في البيت السابق هو الباء، والياء الناتجة عن إشباع الروي هي الوصل، وقد أحث الوصل وضوحا سمعيا وترنما، وصوت الياء يدل على حث الشاعر الشباب على المثل العليا وعدم الغلو، والالتزام بمكارم الأخلاق.

ومما ورد في إشباع الروي بالضمة، ما نظمه محمود غنيم في قصيدة بعنوان (إلى القمر)[٥]، وهي من الوافر:

لنا في الجوّ أجنحة تطيرُ  فتفزعُ عنْدَ رؤْيتها النسورُ

فالراء وقعت رويًا، والواو الناتجة عن إشباع الروي وصلا، فدلالة صوت الواو ذلك الصوت الهوائي متناسب مع تحليق الشاعر بخياله في جو السماء، وتخيلاته عن الفلك والقمر والأجرام السماوية.

ونظم شاعرنا قصائد كانت الهاء فيها وصلا، ومثال ذلك: قصيدة (فاجعة الثغر)[٦] وهي من مجزوء الكامل

الثغر أين مضى رُواءهْ؟  أَوَلم يفارقهُ شتاؤهْ؟

الهمزة وقعت رويًا، والهاء الساكنة وقعت وصلًا، والضغط على المقطع الأخير في الأبيات والمتمثل في الرويّ والخروج، أعطى قوة إسماع دلت على ما في قلب الشاعر من مشاعر حزن انتابته بسبب ما آلت إليه مدينة الإسكندرية جراء الغارات عليها.

---

[١] -موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، شعبان صلاح، ط٥، ٢٠٠٥، دار غريب للطباعة والنشر، ص٢٩١.
[٢] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص١٢٢.
[٣] موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم يونس، ص١٨٥.
[٤] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص٩٠.
[٥] - المرجع السابق ص٢٧١.
[٦] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص٤٨.

**الحرف الثالث من حروف القافية (الخروج):**

الخروج: حرف مد ناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل إذا كانت محركة بإحدى الحركات الثلاث (الألف- الواو- الياء)[١] ومن النماذج الشعرية التي جاء فيها الخروج:

قصيدة (الكبش والقصاب)[٢]:

بصرت بالكبشِ والقصاب يسْحبُهُ إذا ونى خُطوَةً، بالسوط يُلْهبهُ

والخروج في هذا البيت متمثل في الواو الناتجة عن إشباع هاء الوصل، وبتأمل الحروف الإيقاعية، لوجدنا ثلاثة أحرف ممثلة في (الباء) وهي الروي، والوصل هنا (الهاء) وواو الخروج، وبذلك نلحظ حرص الشاعر على قمة التركيز الإيقاعي من خلال جمعه بين العناصر الإيقاعية التي عملت على إثراء القافية.

**الحرف الرابع من حروف القافية(الردف)**

الردف: هو حرف المد أو اللين الذي يسبق الروي مباشرة، سواء أكان الروي مطلقا أم مقيدا[٣]

يقول محمود غنيم في قصيدة: (تهنئة بوسام)[٤]، وهي من الكامل:

خطرتْ بغُصنِ قوامها الميّادِ تخْتالُ في وشْيٍ من الأبرادِ

فالدال هنا هي الروي، والألف التي تسبقها هي الردف، والياء الناتجة عن إشباع حركة الدال هي الوصل، وكان لاجتماع الردف مع الوصل؛ تحقيقا لقمة إسماع في القافية، كما ذكر الدكتور أحمد كشك " إذا ما أطلق الروي صار الردف مع الوصل محققين قوة إسماع في القافية"[٥]

**الحرف الخامس من حرف القافية (التأسيس):**

**<u>والتأسيس:</u>** ألف بينها وبين الروي حرف واحد هو الدخيل[٦]، وقد قال محمود غنيم في قصيدة بعنوان (أين الصديق؟)[٧] وهي من الكامل:

أعددت للخطب المُلّم مواسيًا فتحملت فوق الخطبِ خطبًا ثانيًا

فالروي (الياء)، وألف التأسيس هي التي فصل بينها وبين الروي حرف يسمى ب(الدخيل)، وهو هنا صوت النون، وقد "أكسب التأسيس القافية ترنما وإنشادا"[٨]ن والألف الناتجة عن إشباع الروي هي (الوصل) الذي مثل النغمة النهائية لإيقاع الأبيات، واجتماع كل هذه العناصر كان عاملا بارزا في تكثيف إيقاع النص، كما يدل على عظم أمر الصديق، وما يحمله الشاعر من شجون، وأسى بسبب غياب دور الصديق الصادق في حياته.

[١] - موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، شعبان صلاح، ص٢٩٣.
[٢] -المرجع السابق، ص٢٨٩.
[٣] - القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، ص٧١.
[٤] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص٢٢٠.
[٥] - القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، ص٧٦.
[٦] - موسيقى الشعر العربي بين الاتباع والابتداع، شعبان صلاح، ص٢٩٤.
[٧] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص٢٤٧.
[٨] - القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، ص٨٠.

**الحرف السادس والأخير من حروف القافية، هو (الدخيل):**

**الدخيل:** هو الفاصل بين التأسيس والروي، وهو لا يلتزم، وإنما تلتزم حركته[١]

وبالتمثيل على البيت السابق، سنجد أن الدخيل فيه ممثلا في صوت النون، ورغم أن حرف الدخيل لا يلتزم به، وإنما تلتزم حركته، إلا أن الشاعر آثر بالتزامه، حرصا منه على تركيز الجانب الإيقاعي في منطقة القافية، وإذا بنا نبحث عن دلالة صوت النون هنا، إذ به صوت ذو شجون فيدل على عمق مشاعر الضيق والحزن جراء غياب دور الصديق في حياة الشاعر.

## المبحث الثاني: ثبات حروف القافية وتحولها في قصائد ديوان (صرخة في وادٍ) وأثر ذلك في تشكيل دلالة النص

إن القافية في القصيدة العربية لا تنتظم موسيقاها على وتيرة واحدة، كما أنها ليست مستقرة في آدائها التعبيري، فهي تخضع لمقتضيات التعبير وضروراته شأنها في ذلك شأن كل الأدوات التي يوظفها الشاعر؛ لخدمة نصه الشعري، وهذه الأدوات تختلف من قصيدة لأخرى، وعلى هذا يمكننا النظر إلى القافية بمعناها الواسع، فهي كسائر البِنَى الإيقاعية المختلفة تتغير تبعًا لعوامل عديدة، والتي منها: الحالة الانفعالية والشعورية المصاحبة للشاعر أثناء النظم، كذلك الغرض الشعري، وأيضا يتحكم في عملية تغيير القوافي طبيعة النفس البشرية، ولولا هذه العوامل؛ لأضحت كل قصائد الشعر ذات قافية واحدة وحرف روي واحد.

وتثبت حروف القوافي عندما تكون ساكنة الروي، وتتحول حينما تكون متحركة الروي، وعلى هذا فإن انقسام القافية إلى ساكنة ومتحركة الروي؛ يسهم في تشكيل دلالة النص الشعري، وعبر السطور القادمة سوف أتناول الثبات والتحول في القوافي من خلال القوافي المقيدة والمطلقة، في أشعار ديوان (صرخة في وادٍ) عند محمود غنيم.

### ١- ثبات القوافي في قصائد ديوان (صرخة في وادٍ) وأثرها في تشكيل دلالة النصوص الشعرية عند محمود غنيم

تأتي القوافي الثابتة ممثلة في القوافي المقيدة، والمقصود بها "القافية التي يكون فيها الروي ساكنًا"[٢] فلا يتبع رويها أي حرف ولا حركة، وهذه القافية رغم سهولتها الكائنة في تحرر الشاعر من حركات الإعراب، وأنها أسهل في لحنها من متحركة الروي، إلا أنها ليست شائعة في أشعار العرب وهذا النوع الثاني من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز ١٠%" [٣]، وقد بلغ عدد القصائد المقيدة في ديوان ( صرخة في وادٍ) عشر قصائد من جملة أشعار الديوان، ومجموع أبيات هذه القصائد مئتان وتسعة وثمانون بيتًا، وهذا العدد يتوافق مع قلة ذيوع هذا النوع من القوافي، فإن نسبتها بحسب د. صفاء خلوصي[٤] لا تكاد تجاوز عُشر ما في الشعر العربي، وقد بلغت في المتن الشعري لدى شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام حسب إحصائية أجريت ١٦%.

[١] - المرجع السابق، ص٨٤.
[٢] - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ٢٥٨.
[٣] - المرجع السابق ، نفس الصفحة.
[٤] - ينظر: فن التقطيع الشعري، صفاء خلوصي، ص٢١٧.

**ومن القوافي المقيدة في ديوان صرخة في وادٍ: قصيدة (جنازة السلام)، وهي من مجزوء الكامل، وعدد أبياتها خمسون بيتًا، وفيها يقول الشاعر[١]:**

أَرأَيْتَ إنْ وُلدَ السلامْ فَنَوهْ منْ قَبْلِ الفِطامْ
وضعتْهُ " أوربا" لنا ياليت " أوربا" عُقَامْ!
طفلٌ بريءٌ ذاقَ منْ يدِ أمّه كأْسَ الحِمامْ

والقافية هنا مقيدة استخدم الشاعر فيها صوت الميم رويًا، ذاك الصوت المجهور الذي يتناسب مع هذا الغرض الشعري الذي نُظمت من أجله القصيدة وهو في الحرب، كما جاءت القافية مردوفة بألف المد ذلك الصوت الهوائي الذي لا يعوقه عائق أثناء النطق به؛ ليدل على كم الألم والمعاناة التي في نفس الشاعر، والتي يروم إيصالها للمتلقي، فالحروب لا شك أنها تخلف خرابًا ودمارًا، فالشاعر يبدأ القصيدة باستفهام، ولكنه لا يريد الاستفهام عن حصول السلام من عدمه، وإنما يريد به التهكم (أرأيت إن ولد السلام؟) وإن هنا تفيد الشك، فالأوربيون لا عهد لهم بسلام ولا استقرار؛ فالأطفال الأبرياء قد أذاقوهم الموت، وهنا نجد الشاعر قد عرض للمتلقي أجواءً من الصخب والحركة ومشاعر الحزن والغضب المصاحبة للحروب، بارعًا في توظيف الأصوات المستخدمة؛ لتتناسب مع الجو العام للقصيدة.

وقد تمثل لدى الباحثة أن ثبات القافية يأتي متمثلا في القافية المقيدة؛ لما لها من نهاية واحدة لا تحيد عنها، وهو ثبات وسكون صوت الروي، فلا يعقبه أي حركة أو حرف، فالشاعر في قوافيه المقيدة لا يمد روي هذه القوافي؛ "حتى لا يعطي لقارئ هذا الشعر فرصة التمهل قبل أن يستأنف قراءة البيت التالي، أو أنه قد أزال من طريق القارئ هذه المحطات التي كانت تضطره إلى الوقوف عندها والتمهل في اجتيازها"[٢]، وهذا يمكن ملاحظته على القافية المقيدة إذ إنها تستغرق زمنًا أقل من تلك المطلقة المتبوعة بحركات طوال(الألف ،والواو ،والياء) فهي تحتاج زمنًا أطول، والقافية المقيدة يقصد بها الشاعر أداء وظيفة تعبيرية دلالية توحي لنا بالحالة الانفعالية والمشاعر التي يمر بها، وانعكاسها على جمهوره من المتلقين لأشعاره.

## ٢- تحول القوافي في قصائد ديوان (صرخة في وادٍ) وأثر ذلك في تشكيل دلالة النصوص الشعرية عند محمود غنيم

عندما لا تأتي القوافي على وتيرة واحدة، ويأتي رويها مرة مضمومًا، وأخرى مفتوحًا، كما قد يأتي مكسورًا، أو متبوعًا بحرف مد أو هاء ساكنة، أو متحركة، فإن هذه القوافي تكون مطلقة، والقافية المطلقة " هي التي يكون رويها متحركًا"[٣] وتأتي النسبة الغالبة للأشعار متحركة "الشعر أشد حرصًا على الحركة في قوافيه منه على السكون"[٤] وعلى ذلك تكون القافية متحولة حينما يأتي رويها متحركًا، وعندما تأتي قوافي الشعر متحركة؛ فإن ذلك يكون أصعب على الشاعر من إنتاج شعر قوافيه مقيده، لا يلتزم فيها بحركات إعرابية[٥] والروي المتحرك له قيمة دلالية كبيرة تفوق الروي الساكن أو الثابت؛ لأننا في نهاية الكلمة لا نقف على حرف، بل يأخذ الشاعر حريته عن طريق إعطاء حرف الروي حركته اللازمة، وقد يتم إشباع هذه الحركة، فينتج عن ذلك تنبيها قويًا ووضوحًا سمعيًا، يفصح عن معنى معين، وإحساس يريد

[١] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم ، ص٦٧، وقد أُنْشئت هذه القصيدة عند نشوب الحرب بين إيطاليا والحبشة
[٢] - الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص٢٤٤.
[٣] - فن التقطيع الشعري والقافية، د/ صفاء خلوصي، ص٢١٧.
[٤] - اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتاب، ط٢٠٠٦،ص٢٧١.
[٥] - انظر موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٦٧.

الشاعر إيصاله للمتلقين " القافية المطلقة أوضح في السمع، وأشد أسرًا للأذن؛ لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذٍ حرف مدٍ، ومن المقرر في علم الأصوات أن حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى"[١] وعلى ذلك يتبين لنا أن حرف الروي وحده لا يشكل قيمة القافية الموسيقية والدلالية، بل يرتبط بما قبله وما بعده من حروف.

" الروي يشكل مع ما قبله وما بعده قيمة القافية مكتملة، فلا انفراد له إيقاعيًا، وإن كانت قيمته واضحة، وعدم الاعتماد عليه منفردا فيما أحسب مميز لإيقاع الشعر، وإلا لأضحى بنيان القافية شبيهًا ببنيان سجع في أسلوب نثري يجعل الاعتماد على صوتٍ وحيدٍ مكررٍ سمتًا له"[٢]

**أشكال القافية المطلقة (المتحولة) في أشعار ديوان صرخة في وادٍ، وأثرها في تشكيل دلالة النصوص الشعرية**

وبدراسة ديوان (صرخة في وادٍ) لمحمود غنيم؛ وجدت مائة قصيدة وعشرًا، تنوعت قوافيها كالتالي:

أ- مجردة من الردف والتأسيس، ولكنها موصولة بمد أو هاء.

ب- مردوفة موصولة بألف مد أو، واو أو، ياء، أو بهاء ساكنة أو متحركة.

ج- مؤسسة: موصولة بمد أو بهاء ساكنة أو متحركة

والجدول البياني التالي يوضح نسبة تواتر أنواع القوافي المطلقة (المتحولة) باعتبار ما قبل الروي وباعتبار ما بعده:

[١] - كتاب القوافي، أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، (ت: ٢١٥هـ)، ص٣٦.
[٢] - القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، ص٦٣.

| باعتبار ما قبل الروي | باعتبار ما بعد الروي | عدد الأبيات | باعتبار ما قبل الروي | باعتبار ما بعد الروي | عدد الأبيات |
|---|---|---|---|---|---|
| المجردة | موصولة بالألف | ٣١٥ | مردوفة بالألف | موصولة بالألف | ١٣٣ |
| | موصولة بالواو | ١٣٧ | | موصولة بالواو | ١٦١ |
| | موصولة بالياء | ١٦٦ | | موصولة بالياء | ٧٤٦ |
| | موصولة بالهاء المتحركة | ٨ | | موصولة بالهاء المتحركة | ١٣٩ |
| | موصلة بالهاء الساكنة | ٠ | | موصولة بالهاء الساكنة | ٤٩ |
| المجموع | | ٦٢٦ | | | ١٢٢٨ |
| مردوفة بالواو والياء (معا) | موصولة بالألف | ٣١٥ | مؤسسة | موصولة بالألف | ١٥٠ |
| | موصولة بالواو | ٨٢ | | موصولة بالواو | ٠ |
| | موصولة بالياء | ١٧٧ | | موصولة بالياء | ٣٩ |
| المجموع | | ٥٧٤ | المجموع | | ١٨٩ |
| مردوفة بالياء فقط | موصولة بالألف | ٢٥ | مردوفة بالواو فقط | موصولة بالهاء الساكنة | ٣ |
| | موصولة بالواو | ٢ | | | |
| | موصولة بالياء | ٣٣ | | | |
| المجموع | | ٦٠ | | المجموع | ٣ |

من الجدول السابق نجد أن القافية المردوفة بالألف تمثل أعلى نسبة في القوافي المطلقة، إذ يبلغ عدد أبياتها (١٢٢٨) بيتًا، والقافية المردوفة بالألف تحقق وضوحًا في الصوت وترنمًا في موسيقى القافية، بالإضافة إلى لدلالة التي تحققها؛ نتيجة مد الصوت حين النطق بالألف، فبحسب علماء التجويد أن الألف أمكن حروف المد، قال المرادي (ت ٧٤٩هـ) " الأصل في حروف المد الألف؛ لأنها حرف مد، ولأنها أوسع مخرجًا من الواو والياء، وأمكن حروف المد الألف ثم الياء ثم الواو، هذا مذهب سيبويه"[١]،

[١] - المفيد في شرح عمدة المجيد في علم التجويد، بدر الدين أبو محمد الحسن بن قاسم بن عبد الله المرادي، ت ٧٤٩، ص١٠٤.

ولا شك أن أصوات المد واللين تمتاز بقدرتها العالية على الإسماع، وتختلف هذه الحروف فيما بينها في درجة وضوحها " ليس كل أصوات اللين ذات نسبة واحدة في الوضوح السمعي، بل منها الأوضح فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة، أي أن: الفتحة أوضح من الضمة والكسرة"[١]

ثم تأتي هذه القافية المردوفة بروي مُحَرَكٍ بحركة قد تستطيل في الإنشاد؛ حتى تصبح حرف مدٍ، ويعتمد الروي على هذه الحركة في تردد صدى القافية وحسن موسيقاها وقوة معناها، وذهب السيوطي في كتابه المزهر: " جعلت العرب الحرف الأقوى لما هو أقوى عملًا وأعظم حسًا، ومن ذلك المد"[٢]، ونهاية القول أن القافية المردوفة أبلغ أثرا في الدلالة من القافية المجردة، ولذلك نجد الشاعر قد أكثر منها؛ لحرصه على الوضوح السمعي في منطقة القافية؛ لكون القافية تمثل خاتمة البيت إيقاعيًا " والخواتيم من شأنها أن تكون مستوفاه الصوت، كان لابد من إضافة حروف حاملة للنغم، أو ذات درجة أعلى من الجهارة والوضوح السمعي"[٣]

**نماذج شعرية للقافية المطلقة(المتحولة)، وبيان أثرها الدلالي:**

**١- الروي المردوف بالألف الموصول بالياء:**

**أبيات من قصيدة لاح الهلال[٤] وهي من الكامل، يقول الشاعر:**

لاحَ الهلالُ لنا بومضٍ[٥] شعاع  يحْكي بريقَ الثَّغْر خلْف قناعِ

أحسسْتُ خفقَ القلبِ حينَ لمحتهُ  يزْدادُ بينَ جوانبِ الأضْلاعِ

تَبْدُو الأهلة في السماءِ وتخْتفي  ويسير ركب العمرِ في إسراعِ

الروي هنا هو العين، والألف التي قبله ردفًا، ولا شك أن هذه الألف أعطت القافية وضوحًا نغميًا؛ لأن الألف تتميز بأنها أكثر الأصوات وضوحًا في السمع عن غيرها، وجاء الروي مكسورًا، ونشأت الياء نتيجة إشباع حركة الروي، الذي يوحي بدلالة يقصد بها الشاعر تعميق الحالة الانفعالية، ويتضح ذلك أكثر من خلال التقاء الياء الممدودة (الصائتة) والعين المجهورة (الصامتة) " ولما كانت الأصوات الصائتة تمنح الناطق بها حرية واسعة في إطالة زمن نطقها بالقياس إلى قصر فترة نطق الحرف الصامت، فإن نطقها يشكل وقفة بعد التنغيم في الحرف الصائت"[٦]

فألف الردف مع ياء الوصل كان لهما أثرٌ فاعلٌ في الرنين الموسيقي.

ويبدو أن الشاعر قصد إلى إطالة الأصوات؛ لتتلائم دلاليًا مع الغرض الشعري لقصيدة (لاح الهلال) والتي عرض فيها الشاعر لويلات الحروب وما تخلفه من مشردين وجياع وخراب.

---

[١] - الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص٢٨.

[٢] - المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين، ط٣، دار التراث، القاهرة، ج١، ص٥٣.

[٣] - في التنظيم الإيقاعي للغة العربية: نموذج الوقف، مبارك حنون، الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠١٠م، ص١٨١.

[٤] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص٣٨، وهي قصيدة مكونة من ٥٨ بيتًا، نشرها الشاعر في بابا الحرب؛ لما عرضت له في كثرة أبياتها من ذكر الحرب وآثارها، وإن كانت خاصة باستقبال العام الهجري

[٥] - الومض: اللمعان الخفيف.

[٦] - شعر السياب دراسة إيقاعية، محمود جواد حبيب البدران مقدمة إلى مجلس كلية الآداب – جامعة البصرة، بإشراف: أ.د/ أحمد النجدي،١٩٩٩، ص٧٥-٧٦.

**٢ ـ الروي المردوف بالألف الموصول بالواو:**

**أبيات من قصيدة وقفة على طلل[١]، وهي من البسيط، يقول الشاعر:**

مالَي وللنجم يرْعاني وأرْعاهُ؟ أمْسى كلانا يعافُ الغمضَ جفْناهُ

لي فيكِ- بالليلِ- آهاتٍ أرددّهَا أوَّاهْ لو أجْدت المحزون أواهُ!

لا تحسبَنّي مُحِبًا يشْتكي وصبًا أهْون بما في سبيل الحب ألْقاهُ

الروي هنا ممثلا في الهاء المتحركة بالضمة، هذه الهاء المهتوتة المهموسة تدل على حالة الأرق والألم الذي يعاني منه الشاعر، وقد أوضح سبب أرقه هذا في أبيات القصيدة التالية؛ وهو ما آل إليه حال المسلمين في بلاد الإسلام ممثلًا لذلك ببلاد العراق والهند وبلاد الحجاز بعد ما كانوا في عزة ومنعة، وجاء الروي مردوفًا بالألف؛ ثم موصولًا بالواو الناتجة عن إشباع ضمة الهاء؛ محدثًا بذلك جذب انتباه المتلقي وإثارة مشاعره وأحاسيسه، ودفعه إلى التعاطف معه ، ودفعه لمعرفة أسباب ما حل به من أرق وألم، وقد نفي ما قد تذهب إليه نفوس المتلقين من إساءة الظن به.

**٣ـ الرويّ المردوف بالألف الموصول بالألف:**

**أبيات من قصيدة (ثورة على الحضارة)[٢]، وهي من البسيط، وفيها يقول الشاعر:**

ذَرَعْتُم[٣] الجوَّ: أشْبَارًا وأمْيالًا وجُبْتم البحر: أعماقًا وأطوالًا

فهلْ نَقَصْتمْ هموم العيشِ خرْدَلةً أوْ زدْتمو في نعيمِ العيشِ مثْقالًا؟

صرْعى الهواءِ وصرعى الماءِ[٤] قد كثروا وراكب الخيلِ جرّ الذيلَ مخْتالًا

وقعت اللام هنا رويًا وجاءت مردوفة بالألف وموصولة بالألف؛ فتمكن الشاعر بأقوى أصوات المد أن يثور على الحضارة الجديدة بتقنياتها، فبرغم هذا التطور وهذا الركب الحضاري، لم ينقص من هموم الناس مثقال ذرة، والشاعر إنما أراد أن يحدث قوة إسماع وتنبيه لعقول الناس بألا ينجرفوا وراء هذا التطور، فهو جسد يخلو من عاطفة، ولا يجني الناس من وراءها إلا تعقيدا وإشكالًا.

النماذج السابقة كانت للقافية المردوفة بالألف والتي جاءت في المرتبة الأولى لمجموع القوافي المطلقة(المتحولة) في قصائد ديوان (صرخة في وادٍ)، لنقف بعد ذلك على نماذج شعرية للقصائد التي جاء رويها مجردًا، وقد وقعت في المرتبة الثانية، وهي وإن كانت مجردة من الردف والتأسيس اللذين يعطيان الوضوح النغمي والترنم، فإن الروي فيها محرك بحركة تستطيل في الإنشاد؛ حتى تصبح حرف مد، ويعتمد الروي على هذه الحركة في تردد صدى القافية وحسن موسيقاها، وقد يظن من لا دراية له بعلم الأصوات وطبيعته أن مثل هذه الحركة لا قيمة لها، ولا أثر، بيد أن الدراسة الصوتية الحديثة تبين

[١] ـ الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص٧٩-٨٠-٨١-٨٢، وتأتي القصيدة في أربعة وخمسين بيتًا، والقصيدة تتحدث عن الأمة الإسلامية بين الماضي الجميل والواقع المرير، وترسم لها طريق الخلاص مما هي فيه.

[٢] ـ الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص٧٣-٧٤-٧٥-٧٦، وقد وقت القصيدة في أربعين بيتًا

[٣] ـ ذرع الشئ: قاسه بالذراع.

[٤] ـ المقصود بصرعى الهواء وصرعى الماء، كناية عن أخطار الطائرات والسفن.

أنها لها وضوح كالروي، أو ربما أكثر وضوحًا منه، وقد ذكر إبراهيم أنيس أن أصوات اللين تُعد أوضح الأصوات في كل لغة، وأقبل للتغني بها[١]

**١- نموذج للقافية المجردة من الردف والتأسيس المردوفة بالياء:**

**قصيدة (أمال وآلام)[٢]، هي من بحر الكامل، وفيها يقول الشاعر:**

شُقَّ الفضاءَ بنورِكَ المتجددِ  يا ليتَ شعْري: ما تخبئُ لي في غدِ

ولقد مضى عامٌ عرفتُ صروفه  وعييتُ بالغيبِ الذي لمْ يوجدِ

رصدوا النجومَ، ورحتُ أرْصد شيخها  شيخَ النجومِ الزهرِ عللكَ مرشدي؟

بين ما حدث في الماضي، وتطلع لما سيحدث في المستقبل، يعيش الشاعر حالة نفسية يسودها مشاعر الألم؛ جراء ما حدث له في ماضيه المعلوم له ، ويستشرف أملاً لمستقبل لا يعلم ما فيه سوى الله عز وجل، جاءت القافية هنا مجردة من الردف والتأسيس، ورويها الدال المكسورة التي نتج عن إشباعها حرف المد (الياء) ويقصد به هنا تعميق الحالة الانفعالية للشاعر، والدال المجهورة الشديدة التي التقت مع صوت الياء، وما حدث من ارتفاع للصوت وإطالة للحركة؛ كشفت لنا عما يشعر به الشاعر من حالة القلق والترقب لما سيحدث له في قابل أيامه.

**نموذج للقافية المردوفة بالواو والياء:**

**قصيدة (الريف)[٣]،وهي من الكامل، وفيها يقول الشاعر:**

عشقُوا الجمالَ الزائفَ المجْلوبَا  وعشقتُ فيكَ جمَالكَ الموْهوبَا

قدَسْتُ فيك من الطبيعة سَّرها  أنْعِمْ بشمْسك مشْرقًا وغروبَا

ولقدْ ذكرتك فادَّكرْت طفولتي  وتمائمي، طوبى لعهدك طوبى

زعموكَ مرْعَى للسوامِ، وليْتَهُم  زعموكَ مرْعَى للعقولِ خَصِيبَا

فهي القرائِحُ أنْتَ مصْدرُ وحْيِهَا  كمْ بتَ تلهم شَاعِرًا وخَطِيبا

في الأبيات السابقة وقع الباء رويًا لها، وصوت الباء هنا في القصيدة محركا بالفتح، ونتج عن إشباع الحركة أن أصبح الروي موصولًا بألف المد، كما جاء الردف بالتبادل بين الياء والواو؛ لأنه يوجد شبه بين الضمة والكسرة في طريقة تكوين كل منهما، وكذلك ما تفرع عنهما من واو المد وياء المد " فالطبيعة الصوتية بين كل من الحركتين هي التي تبرر تناوب إحداهما مكان الآخر"[٤] فطبيعة ياء المد وواو المد تجعلهما تندرجان في فصيلة واحدة؛ لذلك لا يوجد تعارض بين أن يردف الشاعر رويه بالياء تارة وبالواو تارة أخرى في نفس القصيدة الواحدة "إن كلًا من الضمة والكسرة ينتميان إلى فصيلة صوتية واحدة تُعْرف في الدرس اللغوي الحديث باسم حروف العلة الضيقة"[٥] ، ولا شك أن التناوب بين الواو

[١] - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٦٦.
[٢] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص١٠٢-١٠٣-١٠٤-١٠٥، وجاءت في إحدى وخمسين بيتًا، أنشأ الشاعر هذه القصيدة على مقربة من استقبال عام هجري جديد.
[٣] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص١١٣-١١٤-١١٥، والقصيدة وقعت ي ثمانية وثلاثين بيتًا، وقد أنشأها الشاعر ي إحدى إجازاته في قريته (مليج) بالمنوفية.
[٤] - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٥٢.
[٥] - القافية دراسة صوتية جديدة، د/ حازم علي كمال الدين، ط ١٩٩٨ مكتبة الآداب ٤٢ ميدان الأوبرا، ص١٧٣.

والياء في الردف يخلق إيقاعا متنوعا، وهذا التنوع يعزز المستوى الإيقاعي للقافية ويقوي الدلالة، فبدأ الشاعر أبياته الثلاثة الأولى بروي مردوف بالواو، ثم جاء بروي مردوف بالياء في البيتين الرابع والخامس ، وبعد ذلك ناوب بينهما، وهذا التنوع الذي يحدث في حرف الردف يلائم حالة تفنيد الزعم التي تحدث عنها في أبياته الثلاثة الأولى التي تمتاز بالسردية، وعندما أراد الدفاع عن الريف الذي نشأ بين أحضانه، وتفنيد زعم من قللوا من شأنه غير في حرف المد؛ للفت الانتباه والتركيز على المعنى وإبرازه.

**نموذج شعري للقافية المؤسسة:**

**قصيدة (المادة)[1]، وهي من السريع، وفيها يقول الشاْعر:**

فتَّشْتُ بيْن النَّاس عنْ زاهدٍ فلمْ تقعْ عيْني على واحدٍ
ما أزْهَدَ المرءَ إذا لمْ يجدْ وأبعد الزهدَ عن الواجدِ
لا يُزْرَ إنْسانٌ بآدابه أو يفتخر بالسلفِ البائد

إن التأسيس يحدث قيمة إيقاعية ودلالية كبيرة " تكسب القافية ترنمًا وإنشادًا"[2] علاوة على التنوع الحركي لحرف الوصل الذي يتبع روي القافية المؤسسة من ألف وواو وياء، وبالطبع هذا سيحدث إثراءً في الدلالة وقوة إسماع، فالروي هنا في هذه الأبيات هو (الدال)، وألف التأسيس الذي فصل بينها وبين الروي حرف يسمى (الدخيل)، وهذا الدخيل أدى إلى إثراء القافية، وأضفى عليها قيمة إيقاعية، ولما كان التأسيس ألفًا؛ فإننا بلا شك سنحصل على قيمة إيقاعية كبرى تتمثل في الألف؛ لأنها أقوى وأوضح من غيرها من حروف المد، وقد لاحظت أن الشاعر قد ألزم نفسه بحركة الكسر لحرف الدخيل طوال أبيات قصيدة، وقد ألزم نفسه بما لا يلزم، كما جاء الروي هنا مكسورًا والصوت المنكسر هو أليق بالذات المنكسرة " فالروي المكسور هو أولى بنفسية الذات ويتمخض لباطن النفس"[3]، فقد طغت المادة على الناس، والشاعر يلتمس في طريقه زاهدًا لهذه الأمور المادية الزائفة الزائلة فلم يجد.

مما سبق نتبين أن فاعلية الإيقاع في القافية المطلقة لا تقف عند حد حرف بعينه من حروف القافية، بل تسهم جميعها في النتاج الإيقاعي والدلالي، فالردف والتأسيس والدخيل والوصل والخروج يسهمون في الفاعلية الإيقاعية والدلالية، والحركات التي تلتزمها حروف الروي تسهم بشكل كبير في إيضاح الدلالة وثراء المعاني، وبيان الغرض الشعري وحالة الشاعر الشعورية التي تصاحبه في أشعاره المختلفة، كما تسهم بشكل كبير في زيادة الوضوح السمعي فكما قال إبراهيم أنيس: " على قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل"[4]، كذلك يلاحظ أن القوافي تختلف فيما بينها إيقاعيا ودلاليًا، فوجدت أن القافية المجردة تتميز بالبساطة في الكثافة الإيقاعية؛ لأنها تقتصر على الروي فقط، والقافية المردوفة تتميز بالتوسط في الكثافة؛ لأنها تعتمد على الروي الذي يسبقه حرف من حروف المد أو اللين، بينما القافية المؤسسة تتميز بأنها شديدة الكثافة الإيقاعية والدلالية؛ لوجود حرف الدخيل الذي يفصل بين ألف التأسيس وبين الروي، وقد ثَبت لدى الباحثة أن القافية المطلقة قد يُقصد بها القافية المتحولة أو غير الثابتة؛ لأن الشاعر لا يقف عند صوت معين مُشَكَّل بحركة معينة دون غيره من الأصوات والحركات، وأقصد هنا حركات حرف الروي المطلق، والتي ينتج عن إشباعها حروف مد، والشاعر لايُؤثر حركة

[1] - الأعمال الكاملة، محمود غنيم، ص٧٧-٧٨، والقصيدة مكونة من خمسة وعشرين بيتًا.
[2] - القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، ص٨٠.
[3] - السبع معلقات، مقاربة سميائية/ انتروبولوجية، د/ عبد لملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العربي، ١٩٩٨، ص٢٢١.
[4] - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٣٣.

بعينها دون أخرى، بل إن طبيعة الموضوع والغرض الشعري والذات الشاعرة هم من يحتمون على الشاعر استخدام أصوات معينة محركة بحركات معينة تناسب مقصوده وما يريده من معان .

**الخاتمة**

لقد اشتمل هذا البحث على دراسة علمية ممنهجة بتحليل القوافي في نماذج من أشعار ديوان (صرخة في وادٍ لمحمود غنيم)، ومن ثم بيان أثرها الإيقاعي والصوتي والدلالي، وقد خلص البحث إلى النتائج التالية:

١- أن القافية تلعب دورًا أساسيًا في بناء النص الشعري عند محمود غنيم.

٢- قد اهتم الشاعر بالجانب الصوتي بما يوحيه من إيقاع يخدم الناحية الدلالية.

٣- الاهتمام بالحرف المفرد، وتكراره في النص الشعري؛ الأمر الذي يؤدي إلى إيقاع صوتي كبير داخل النصوص الشعرية.

٤- التعويل على الصوائت الطوال في الروي المطلق؛ نتيجة إشباع حرف الروي، وهي ظاهرة لافتة للنظر في أشعار محمود غنيم حيث صبغت أشعاره، ونقلت للمتلقي أحاسيسه العميقة وانفعالاته.

٥- توصل البحث إلى أن الشاعر قد استطاع أن يوظف الأصوات الصامتة في أغراض مختلفة تبعاً لمخارج تلك الأصوات وصفاتها، فقد وظف الأصوات الضعيفة للدلالة على أغراض شعرية هادئة، رقيقة تناسب تلك الصفات، في حين وظف الأصوات القوية؛ للدلالة على الأغراض التي تحمل معنى القوة والتحدي.

٦- توصل البحث أن للصوائت دلالة خاصة في أشعار ديوان صرخة في وادٍ لمحمود غنيم؛ حيث استخدمها للتعبير عن أحاسيس مليئة بالحزن والحرمان والشوق والحنين والموت، وقد أسهمت خواص تلك الأصوات باتساع مخارجها؛ للتعبير عن تلك الأحاسيس.

٧- أن الحالة النفسية تلعب دورًا مهمًا في اختيار الشاعر لقوافيه، والتزامه أصواتًا معينة دون غيرها من الأصوات الأخرى.

**قائمة المراجع:**

الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة، (١٩٧٤) *كتاب القوافي*، دار الأمانة، تحقيق/ النفاخ، أحمد راتب.

أنيس، إبراهيم (١٩٨٤)، *الأصوات اللغوية*، ط٥، مطبعة نهضة مصر.

أنيس، إبراهيم (١٩٥٢)، *موسيقى الشعر*، ط٢، مكتبة الأنجلو المصري

البدران، محمود جواد، (١٩٩٩) *شعر السياب دراسة إيقاعية*، دكتوراه غير منشورة، مقدمة إلى مجلس كلية الآداب – جامعة البصرة، العراق، بإشراف: أ.د/ أحمد النجدي..

بشر، كمال (٢٠٠٠)، *علم الأصوات*، دار غريب للطباعة والنشر.

التنوخي، عبد الباقي بن عبد الله، (١٩٧٨)، *كتاب القوافي*، ط٢، القاهرة، مكتبة الخانجي، تحقيق، عبد الرؤوف، عوني.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، *الخصائص*، ج٢، ط٢، بيروت، دار الكتاب العربي.

حسان، تمام، (٢٠٠٦) *اللغة العربية معناها ومبناها*، عالم الكتاب.

حنون، مبارك (٢٠١٠) *في التنظيم الإيقاعي للغة العربية: نموذج الوقف*، ط١، الدار العربية للعلوم.

خلوصي، صفاء، (١٩٧٧) *فن التقطيع الشعري والقافية*، ط٥، بغداد، منشورات مكتبة المثنى.

الدمياني، بدر الدين أبو عبد الله، (١٩٩٤) *العيون الغامزة على قضايا الرامزة، ط٢*، القاهرة، مكتبة الخانجي، تحقيق/ عبد الله، الحساني حسن.

راضي، عبد الحميد، (١٩٦٨) *شرح تحفة الخليل في العروض والقافية*، بغداد، مطبعة العناني.

السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، *المزهر في علوم اللغة وأنواعها،ج١*، ط٣، القاهرة، دار التراث، تحقيق/المولى، محمد أحمد وآخرين،

صلاح، شعبان، (٢٠٠٥)، *موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع*، ط٥، دار غريب للطباعة والنشر.

عبد الرؤوف، محمد عوني، *القافية والأصوات اللغوية*، القاهرة، مكتبة الخانجي.

العسكري، أبو هلال، (١٩٥٢)، *الصناعتين*، طبعة الحلي، تحقيق/ البجاوي، علي، وإبراهيم، محمد أبو الفضل.

عمر، أحمد مختار، (١٩٩٨) علم الدلالة، ط٥، عالم الكتاب.

عفيفي، أحمد، (٢٠٠٩)، *اللغة بين الثابت والمتغير دراسات نصية*، القاهرة، دار غريب.

عكاشة، محمود، (٢٠١١)، *التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية*، دار النشر للجامعات.

العلوي، ابن طباطبا، (٢٠٠٥)، *عيار الشعر*، بيروت، دار الكتب العلمية، تحقيق/ عبد الساتر، عباس.

غنيم، محمود، (١٩٩٣)، *الأعمال الكاملة*، دار الغد العربي.

القيرواني، أبو الحسن بن رشيق، (ت- ٤٦٣ هـ)، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج١، ط٥، دار الجبل*، تحقيق/ عبد الحميد، محمد محيي الدين.

كشك، أحمد، (٢٠٠٤)، *القافية تاج الإيقاع الشعري*، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر.

كمال الدين، حازم علي، (١٩٩٨)، *القافية دراسة صوتية جديدة*، مكتبة الآداب.

المرادي، بدر الدين أبو محمد، (ت- ٧٤٩هـ)، *المفيد في شرح عمدة المجيد في علم التجويد*.

مرتاض، عبد الملك، (١٩٩٨)، *السبع معلقات، مقاربة سميائية/ انتروبولوجية*، منشورات اتحاد الكتاب العربي.

ابن منظور، محمد بن مكرم، (١٤١٤)، *لسان العرب*، ط٣، بيروت، دار صادر.

مندور، محمد، *في الميزان الجديد*، ط٢، القاهرة، مكتبة نهضة مصر.

يونس، صابر عبد الدايم، (٢٠١٤)، *موسيقى الشعر العربي بين الثبات* والتطور، ط١، دار الكتاب الحديث

# Rhythms & Its Connotations in the Rhymes in the Poetry of Mahmud Ghunaym: (Sarkha Fe Wad) Diwan as an Example

**PHD.EMAN MOHMED FOUD EL-GAML**

Department Arabic Language

Faculty of Women for Arts, Science & Education

Ain Shams University - Egypt

Eman.elgaml@women.asu.edu.eg

**Dr.Mhmoud elsharkawy Ibrahem**
Teacher of linguistccs
Faculty of Women for Arts, Science & Education Ain Shams University - Egypt
Mhmoud.elsharkawy@women.asu.edu.eg

**Assoc.Prof.Yahya farghal Abd ALmohsen**
Assitant Professor of linguistccs
Faculty of Women for Arts, Science & Education Ain Shams University - Egypt
Yahya.farghal@women.asu.edu.eg

## Abstract

Dealing with the poetry of Mahmud Ghunaym is of great importance since this poet is considered one of the acclaimed poets who maintained the classical Arabic poetry. Traditional poetry is based on meter and rhyme. This research will shed light on rhymes and rhythms which are considered a tool used by the poet in conveying his poetic experiments. The rhythms also serve to enrich the semantic aspects and draw the audience's attention towards meanings and purposes that the poet aims to convey to them. "If it were not for the rhyme, we would have lost an aesthetic aspect of poetic music. The rhymes resemble the alarm blows which announce the end of a certain meaning or idea. The resonance of rhymes at the end of each verse makes you feel that you listen to the same harmonized melody; consistent rhymes, as is the case with consistent meter, create a sense of similar rhythms which are convenient to the coherence in meaning. Coherent rhymes are significant because they further correct and fully pinpoint the meaning and greatly strength the verses in the whole poem which otherwise would have been a loose poem"[1]. This research has indicated the impact of the sounds of rhymes in channeling the connotations of the poetry of Mahmud Ghunaym.

**Keywords:**Poetry, rhyme, rhythms, semantics.

[1] Scansion and Rhymes, Safa Khulusi, Edition 7, Published by Al-Mothanna Library in Baghdad, P: 220-221.