

خصائص الإيقاع في الرسالة الشعرية: بائية بشار أنموذجاً

محمد صالح الحمراوي

المعهد العالي للعلوم الإنسانية بتونس - جامعة تونس المنار - تونس
mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

قبول البحث: 2021/3/28

مراجعة البحث: 2021 /3/20

استلام البحث: 2021 /1/30

DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2021.3.1.1>



This file is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



خصائص الإيقاع في الرسالة الشعرية: بائية بشار نموذجاً

محمد صالح الحمراوي

المعهد العالي للعلوم الإنسانية بتونس - جامعة تونس المنار - تونس

mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

استلام البحث: 2021/1/30 مراجعة البحث: 2021/3/20 قبول البحث: 2021/3/28 DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2021.3.1.1>

الملخص:

سندرس في هذا البحث خصائص الإيقاع في الرسالة الشعرية بانتخاب قصيدة "سلام الله ذي العرش" لبشار بن برد. وتعلقت همتنا في المقام الأول بحدّ الإيقاع، وبرصد تاريخية الرسالة الشعرية دون الإفاضة فيها، على أن نتدبر سرّ جماليها القائمة على فاعلية إيقاعها الخارجي والداخلي. وسنخلص إلى أنّ الإيقاع راصد لثقافة الشاعر ولتغيّر حضارته المتطاولة على حضارة الأعراب، ممّا استوجب من إيقاعها المعتمد على أصوات الغناء أن يتشبه بها وأن يتميز عن الإيقاع المألوف في القصائد العربية النموذجية.

الكلمات المفتاحية: رسالة شعرية؛ عروض؛ إيقاع؛ تدوير؛ جناس؛ مقابلة؛ ثراء إيقاعي.

المقدمة:

ظلّ الحديث عن الإيقاع يثير جدلاً كبيراً إلى حدّ اللدّد. لأنّه من أكبر المفاهيم غموضاً. و«قد يعود هذا إلى الاستعمالات المختلفة لهذا المفهوم» (الزبيدي، توفيق، 1985). ويرفد هذه الرؤية قول آخر يرى أنّ الإيقاع «يستعصي على كلّ حدّ يقيم أوده ويستبعد كلّ ضبط صارم يضيق مده وحدّ مجالاته ويخفق أنفاسه» (بن زيد، عبد الحميد، 2009). ولذلك، تنازعت الأهواء لتسرّبه بغشاوة كثيفة تحجب إدراك كنهه. فلم نر نظرية دقيقة في ضبطه في كتب أسلافنا تذهب بعض الحيرة وتحيط بتاريخيته، بل قرنوه بالنظام الدقيق وربطوه بالزمن بدقة، وجعلوه صنو الوزن. وقد تعود هذه الرؤية إلى تأثر النقاد العرب وفلاسفتهم بالرؤية اليونانية إليه. ولعلّه ما يستدعي مذهب أفلاطون الذي ربطه ربطاً دقيقاً بتعاود الحركة وتقيدها بنظام زمي صارم (الوهابي، منصف، 2016). ويشار إلى أنّ ابن سينا قد دلّ على ذلك في بعض مؤلفاته لعلّ من أهمّها المقالة من "جوامع علم الموسيقى" (ابن سينا، أبو علي الحسن، 1956) وهذه رؤية منقوصة، لأننا نقف في ترائنا على نظرية في الوزن محكمة البناء، منسجمة العناصر، وافية الجهاز المصطلحي والمفهومي، ولا نملك نظرية في الإيقاع. وهذا ما يستدلّ له بالأراء الكثيرة التي حاولت الإحاطة به ووضع نظريات إيقاعية للدلالة على دقة المسألة وتشعّبها واستقصاء التحكّم فيها مهما تنوّعت زوايا النظر، كما ظهر الوعي بأهمية الإيقاع في جميع جوانب الكلام وتوجيه الرؤى فيها، لكنّها آراء ضمنت بحوثاً متفاوتة في الجدّة والصرامة، والمواقف فاختلفت نتائجها عمقا وقيمة (الطرابلسي، محمد الهادي، 2006). وأكد باحث آخر زبنيّة هذا المفهوم بقوله: «ذلكم هو الإيقاع (...) كأخصّ ما يكون بوصف هيئات وأشكال تنحصّل من ترتيب أو تنظيم أو تنسيق هو أبداً موضوع للتبديل والتغيير، ولا ثبات لها ولا ضرورة طبيعية تقتضيها» (الوهابي، منصف، 2016). ونقدّر أنّ صعوبة الحدّ قد جعلت باب الاجتهاد في الموضوع مفتوحاً وسبباً عصي الضبط وقصارى ما نستطيع محاصرته منه آليات تجلّيه في الكلام ونزعات حضورها فيه. وهذه رؤية لها سند عند الغربيين منها الكتاب المرجع لهنري ميشونيك "نقد الإيقاع" (1982، Meschonnic, Henri) و"بحث في إيقاع الشعر والنثر" (1998, Dessons (Gérard) et Meschonnic (Henri)) والعدد الخاصّ لمجلة "اللغة الفرنسية" الموسوم بـ"الإيقاع والخطاب" وأخذنا منه "الإيقاع في القصيدة الشفوية" (Zumthor, Paul, 1982) و"العروض النوعي

والعروض الكميّ" (Dominicy Marc, Nasta Mihai, 1993)، و" العروض العربي: محاولة في المنوال الخليلي" (Bohas Georges,) (Poali Bruno, 1993).

وستتعمّق أثر هذا الإيقاع باعتباره الأطروحة الكبرى في الرسالة الشعريّة التي لم تنل حظاً من الدرس كثيراً، على وجود قصائد تراسلية لها امتداد في الشعر الجاهلي وفي شعر صدر الإسلام. ومردّ ذلك اقتران الرسالة في ذهن النقاد بالكتابة النثرية ليطمّن تناولها ضمن نظام أجناس السرد الدّاتي أو ضمن أجناس أدب الوقائع" (بن رمضان، صالح، 2001). ولذلك، كانت العناية فائقة بالرسائل النثرية. فتمّ الاحتفاء بألوانها عند عبد الحميد الكاتب والجاحظ، وابن العميد مركّزين على خصائصها الفنيّة لاحتوائها ماء الشعر. إلا أنّ أحد النقاد قد أخرج الرسالة من ربة الخطاب النثريّ ليلحقها بالمنظوم قائلًا: " الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر" (العسكري، أبو هلال، 1984). ولن نوغل كثيراً في استدعاء تاريخيّة الرسائل الشعريّة حتّى لا نثقل العمل، بل سنقتصر على نماذج منها ما يرتدّ إلى الشعر الجاهلي، ومنها ما له صلة بشعر القرن الأوّل الهجري معتمدين الانتخاب، على وعينا بأننا قد نكون أقصينا نماذج أخرى لها إفادتها في التراسل الشعريّ وفي الطّفّر بإمكانات إيقاعيّة هائلة ربّما صممت عنها تراسليتنا المصطفاة. ولنا أن نوّسس لمشروعيّة لبحثنا بالنّبش في تاريخيّة هذا النوع الشعريّ بالاستئناس بجمّ من الأبيات أولها قول عنتره يناغي طائر البان ويناغيه، بحثه على ركوب الصّعب وشكوى حاله الجزعة إزاء فراق عبلاه بأسلوب تفجّعيّ فاتحته نداء جريا على سنة الشعراء الفحول البارعين في استدرار عطف متقبّلهم بإيقاع حزين لما في طبع المتقبّل العربي من إلف للفواجع والدّموع السّاجمة، فعوض الرّفيق بصنف من الطّير ملتصقا بإيصال رسالته قائلًا:

يا طائر البان قد هيّجت أشجاني وزدّتي طرباً يا طائر البان

ونشير إلى أنّ زهيراً قد ضرب بسهم في التراسل شعراً. وصورته ما يأتي:

فَمَنْ مُبِلِّغُ الْأَحْلَافِ عَنِّي رِسَالَةً وَذُبْيَانٌ هَلْ أَقْسَمْتُمْ كُلَّ مُقْسَمٍ

ولشعر صدر الإسلام نصيب من الترسّل، وإن كان امتداداً لمنوال القصيدة التّمودجيّة ونموذجه الأبرز شعر النقائض. إلا أنّنا حاولنا أن يكون نموذجنا التراسليّ المتخيّر من شعر عمر بن أبي ربيعة، لأنّ بشاراً قد تأثر به وعارضه في شعره وفي تراسليّته التي نروم النّظر في إيقاعيّتها. وسنصطفي له تراسليّة يتيمة حتى لا نثقل القول، ومنها الأبيات التّالية:

بِاسْمِ الْإِلَهِ تَحِيَّةٌ لِمُتَيْمٍ تُهْدِي إِلَى حَسَنِ الْقَوَامِ مُكْرَمٍ
وَصَحِيفَةٌ ضَمَّنَتْهَا بِأَمَانَةٍ عِنْدَ الرَّحِيلِ إِلَيْكَ أُمَّ الْهَيْتَمِ
فِيهَا التَّحِيَّةُ وَالسَّلَامُ وَرَحْمَةٌ حَفَّ الدُّمُوعُ كِتَابَهَا بِالْمُعْجَمِ
مِنْ عَاشِقٍ كَلَّفَ يَبِوءَ بِذَنْبِهِ صَبَّ الْفُؤَادِ مُعَاقِبٍ لَمْ يَظْلِمِ

أما شعر الترسّل في القرن الثّاني الهجري فقد اصطفينا منه قصيدة "سلام الله ذي العرش" لبشار بن برد التي قامت على بنية تراسليّة نموذجيّة. ويضاف أنّ شاعرنا قد حفظ من القصائد التّماذج أكثرها وخبر طابعها البدويّ بغلظته، وغنم من عصره ما لم يغنمه أحد بخفة الشعر والتباسه بالغناء مواءمة لحضارة الحضرة بليتها. ولهذا استأنسنا في الحديث عن خصائص الإيقاع في شعره ببعض البحوث قدرنا إفادتها في ثراء هذا المبحث، مركّزين أساساً على جهد باحثين أولهما " التّشكيل الإيقاعيّ في شعر بشار بن برد دراسة وتحليل" (عطاء الله، خالد، 2014-2015) وثانيتها " البنية الإيقاعيّة في شعر بشار بن برد، دراسة ووصفيّة إحصائيّة، ومقاربة جماليّة أسلوبية" (أبو جحجوح، خضر، 2018). وارتأينا النّظر في الجهود التي أحاطت بالرسالة الشعريّة قبل بشار بدءاً بالعصر الجاهليّ، مروراً بالعصر الأمويّ، وانتهاء عند العصر العبّاسيّ باصطفاء عمليّن. وهما " الرسائل الشعريّة في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي دراسة موضوعيّة فنيّة" (السّامرائي، عبد العظيم، 2005) و" الرسائل الشعريّة في العصر العبّاسي حتى نهاية القرن الثّالث الهجري: دراسة موضوعيّة فنيّة" (الجبوري، ميّادة، 2010). ولنا أن نضيف مقالاً يتيماً له صلة برسائل الجاهليين وهو " الرسائل الشعرية في العصر الجاهلي قراءة في بدايات النّوع الأدبي" (مبيضين، مها ومقابلة، جمال، 2015). واستعراضنا للمنجز الذي أحاط بالقصيدة التراسليّة محفّز لاختيار هذه العيّنة الشعريّة التي لاحت مربكة لأذواق القراء في تلك اللحظة، بمجافاتها للقصيدة النموذجية بنية وإيقاعاً. ومطلعها الآتي (بن برد، بشار، 1976).

مِنَ الْمَشْهُورِ بِالْحُبِّ إِلَى قَاسِيَةِ الْقَلْبِ
سَلَامٌ لِلَّهِ ذِي الْعَرْشِ عَلَى وَجْهِكَ يَا حَبِي
فَأَمَّا بَعْدُ يَا قُرَّ دَ عَيْنِي وَمُنَى قَلْبِي

وَبَا نَفْسِي الَّتِي تَسْكُنُ بَيْنَ الْجَنْبِ وَالْجَنْبِ
لَقَدْ أَنْكَرْتُ يَا عَبْدَ جَفَاءٍ مِنْكَ فِي الْكُتُبِ
أَعَنْ ذَنْبٍ وَلَا وَاللَّهِ مَا أَحْدَثْتُ مِنْ ذَنْبٍ
وَلَا وَاللَّهِ مَا فِي الشَّرْقِ مِنْ أَنْثَى وَلَا الْغَرْبِ
سِوَالِكِ الْيَوْمِ أَهْوَاهَا عَلَى جِدٍّ وَلَا لِعَبِّ

وسيتّم النّظر في خصائص الإيقاع في هذه التراسليّة بالبدء في تبيّن فاعليّة المقاربة العروضية فيه، لنثني بتدبّر قيمة الأصوات المفردة في ثرائه وملاءمتها لروح البيئة، على أن نذيل المبحث بإيقاعيّة البلاغة. وهذا يستوجب منا النّظر، أولاً، في:

أولاً: إيقاعيّة العروض:

المعول في دراسة العروض عند العرب هو جهد الخليل بن أحمد الذي ربي أنه يستغرق كافّة إيقاعات المنجز الشعري عبر مرّ الزمن، لأنّه مبنيّ على الدقّة، وسليل عقل رياضيّ حتّى قيل « الحقيقة إنّ استمرار الأوزان العربيّة القديمة حتّى يومنا هذا لم يكن مجرد مسألة تقليدية أو قصوراً من الشعراء عن الابتكار والتجديد، ولكن هذه الأوزان السّتّة عشر تمثّل في الواقع تنوعاً موسيقياً واسع المدى يتيح للشعراء أن ينظّموا في دائرته كلّ عواطفهم وخواطهم وأفكارهم، دون أن يجدوا تضيقاً أو حرجاً يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ليلتئموا بين مادّة شعرهم الجديدة وما تقتضيه من موسيقى وإيقاع خاصين» (هدارة، محمّد مصطفى، 1963). ولذلك، ظلّ الإيقاع هو الوزن. فكان الاهتمام بالإيقاع الخارجي عند الأسلاف شديداً لأنّه « يؤدّي دور شدّد النّصّ إلى الذّكرة باعتباره بنية تقع على بنية لتجعلها أكثر تماسكاً، يستدعي بعضاً من الذّاكرة بعضها الآخر. فالشّعر إذن عنوان بنية ثقافية لها مراسمها المخصوصة في إنتاج القول وتلقيه، ولها تصوّرها لوظيفة النّصّ، والكيفيات التي تتحقّق بها تلك الوظائف» (صمّود، حمّادي، 2002)، على أنّنا نلحظ عدم بعض المحاولات التي حاولت المسن من هيبّة العروض، باعتباره حسب أصحابها ينمّط الإيقاع ويشدّه إلى نظام مقنّن متحرّج. وهو ما حدا بنا إلى تعديل هذه الرّؤى بالوقوف عند ثمار المقاربة العروضية باختبار أدواتها وفق الآتي:

1. إيقاعيّة البحر:

ارتبط الوزن بالشّعر، حتّى قيل إنّه يقيه من تلاشيه في ما ليس منه. ولذلك، اختصّ به دون غيره من أنواع الأدب. ف« الجمهور وكثير من الشّعراء إنّما يرون أنّ القول شعر متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية» (الفارابي، 1971). وهذا ما فسّره باحث قائل: « لقد ألحّ العرب على الوزن لسببين رئيسيين: يرجع الأوّل إلى كون الوزن يعمّق الإيقاع ويرفده. وهذه مهمّة أولى. أمّا المهمّة الثانية، وهي أكثر أهمية من الأولى، فتتجلّى في دوره التمييزي. إنّ الوزن حين يحلّ في الخطاب يقيه من التلاشي في ما ليس منه، أي إنّه يضع حداً فاصلاً بين الشّعر وما ليس بشعر. لا سيما النثر الفنيّ الذي يستعير من الشّعر أغلب خصوصيّاته. إنّه مثل الشّعر يعتمد الإيقاع الدّاخليّ وينبني على المشاكلة والمناسبة والمجاز» (اليوسفي، محمّد لطفي، 1992). وهذا الولع بالأوزان والقوافي تحتجّ له باحثة بالقول إنّ الأسلاف أوغلو في التقيّد بهما ف« هم يرون أنّ الإيقاع في شكله المذكورين: الوزن والقافية أهمّ خاصيّة نوعيّة في هذا الخطاب اللغويّ الجمالي، على أنّهم كانوا يدركون أنّ للشّعر العربيّ نواحي أخرى تميّزه تتعلّق بالمعنى الشعريّ وبالقوّة، والأخيلة والألفاظ، لقد فطنوا إلى كلّ هذا لكنّهم لم يضمّنوه تعريفهم الشّهير للشّعر العربيّ واكتفوا بأهمّ الصّفات التي تسترعي الانتباه أولاً وهي الإيقاع أو الموسيقى لأنّها عندهم سمة تعريفية حاسمة بين الشّعر وما ليس شعراً» (دردور، شيراز، 2017). فتخيّر الشعراء لقصائدهم لذيد الوزن وصنّفوا البحور وفق الجدّ والطيش، وواءموا بين البحور والأغراض. وجعلوا لكلّ بحر مقاماً يناسبه مدحاً أو رثاء، غزلاً أو فخرًا (القرطاجني، حازم، 1966). وهناك من ربطه بالحالة النفسيّة للشّاعر لأنّ «هناك ارتباطاً بين وزن الشّعر ونبض القلب؛ لأنّ نبضات القلب المتسارعة تزيد كثيراً من الانفعالات النفسيّة التي يتعرّض لها الشّاعر في أثناء نظمه، فحالة الشّاعر النفسيّة في الفرح غيرها في الحزن والبأس، ونبضات قلبه حين يتملّكه السرور سريعة، ولكنّها بطيئة حين يستولي عليه الهمّ والحزن، ولعلّ لذلك أثراً في تحديد الشّاعر واختياره في اللاشعور- للبحر الذي قد يأتي عليه نصّه» (سرخان، عبّاس، البساط، رائد، جلود، علي، 2013). ولذلك، قسّمت البحور إلى طبقات، منها ما دلّ على فحولة الشّاعر وتبريزه في قول المنظوم مثل الطويل والبسيط. (القرطاجني، حازم، 1966)، ومنها ما استهجن لأنّه لا يركبها إلاّ الشّويعر المقصّر الذي يعجزه التّطاول على قامة الشّعراء الخنازيد. وبحر هذه الرسالة الشعريّة يجافي الطبقة الأولى وله حضور في زمرة الثانية، إنّه مجزوء الهزج الذي أخرج من دائرة البحور الفخمة ليلحق بأصوات الغناء التي تطلب الاستزادة منها واستساغتها أذواق الحضريّين. فيقبل عليها العاشق الصّبّ مخاطباً معشوقته في لين:

فَأَسْمِعِينِي صَوْتاً مُطْرِباً هَزْجاً
يَزِيدُ صَبّاً مُجَبِّاً فَيْكِ أَشْجَانَا

وقد أحصى باحث آراء بعض دارسي العروض حول رؤيتهم إلى بحر الهزج باستدعاء موقف حازم والراضي، والخلوصي والعيّاشي. وقَرّ الرأي عندهم على أنّه من الأناشيد والتواشيع الخفيفة (يونس، علي، 1993). وهو ما دلّ عليه الشاهد الذي يعلّق بارتباطه بالشّدو ممّا جعله " يوافق الغناء العيّاشي... وقد ظلّت نسبة شيوع الهزج في أشعار العيّاشيين ضئيلة لا تكاد تتجاوز واحداً بالمائة من مجموع الأشعار. وبقيت النسبة كذلك في كلّ العصور المتأخّرة حتّى جاء العصر الحديث واستحسن شعراؤنا هذا الوزن في المسرحيات فأكثروا منه ووجدوه أطوع في بعض المواقف التمثيلية" (أنيس، إبراهيم، 1972). وهذه رؤية نجد لها صدى في القول بالتصاق هذا البحر بخفّة الحضارة، ومنه أنّ "نغمة الهزج تطلب قولاً مرسلأً طبيعاً تسيطر عليه فكرة واحدة يتغنّى بها الشّاعر في غير تدقيق وتحقيق، وتعقيد والتفاف...وعندي أنّه يصلح للقصص الخفيف الذي يراد منه الإمتاع. وأحسن أسلوب يرد فيه ما كان عماده على التعجّب والاستثارة والتكرار وسرد الكلمات المتشابهة في الوزن والجرس" (الطيب، عبد الله، 1989). ويبدو أنّه بحر قد كثر فيه الحديث، حتّى اقترب ممّا هو شعبيّ. ف" تعودت الأذان هذا الوزن وأصبحت تستريح إليه واستغلّ الشّعراء رخصة جواز مجيء" مفاعيلن" و" مفاعيلن" في هذا الوزن فأكثروا منه، وتحلّلوا من التزام " مفاعيلن" وحدها" (أنيس، إبراهيم، 1972). ومزيتّه أنّه يحافظ على المساواة العددية في مقاطع تفاعيله خلافاً للكامل والوافر، والخيب. وهو ما يجعله من زمرة الأوزان الشعريّة المستساغة المقبولة (قحطان، عبد الكريم، 2007).

وهكذا، سهل ركوبه، وكفّ عن كونه بحراً من بحور الجدّ، ليلتحق بالطائش منها. وقد بات مثل بقية الأصوات الشعريّة الأخرى أليق بحضارة ميّالة إلى الرقّة والغناء حتى تبيّن أنّ المحدثين " كانوا يختارون الأوزان الرشيقة المعدّلة والمجزوءة (...) والأوزان القصيرة التي قد نجدها قد شاعت في القرن الثّاني هي مجزوء الكامل ومجزوء الرّجز، والبسيط المخلّع ومجزوء الرّمّل ومجزوء المنسرح، والهزج والمضارع، والمقتضب والمجتث... والخيب... وقد حاول عبد الله الطيّب المجذوب أن يوجد علاقة بين الوزن والشعر العربيّ ومادّة الشعر نفسه، فقال إنّ هذه البحور القصار التي ذكرناها لا تصلح إلّا لمجرّد الدّندنة والتّرويح عن النّفس بجرس الألفاظ" (هدارة، محمّد مصطفى، 1963). وهو ما يدعوننا إلى قياس حظّ هذا البحر إيقاعياً في هذه القصيدة التّراسليّة. إذ أشيعت فيها الخفّة الآتية من الرّحاف النّادر المجافي لكثرتّه. فجاءت مفاعيلن على وزن "مفاعيلن" بتقصير سبب خفيف. وهذا مهذبٌ للثقل ومرغّب فيه متى احتكمتنا إلى رأي فيلسوف موسيقيّ يرى أنّ « السّواكن إذا كثرت ثقل المسموع من القول وزال بعض بهائه، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنفس كما ثقل عليها مسموعة لذلك يستحسن الرّحاف في بعض أجزاء الأقبائل الموزونة» (الفارابي، أبو نصر، 1967). ولوحظ أنّ التّفعلية الأصليّة قد وردت مزحوفة في مواضع ثلاثة باحتلالها التّفعلية الأولى من أعجاز الأبيات الثلاثة الأولى. فحدث تنوع داخل النّظام دون الإخلال به. وبدت تفعيلات الأبيات متناظرة تناظراً عمودياً، محافظة على تماثل وزنيّ يعيد نظامه بصرامة حتّى أمكن مجاراة القول « ليس الرّحاف إلّا عملية تغيير بسيط يلون الأطراد الصّوتيّ للوزن، فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتوبة، ويحفظ للأطراد خاصيّته المنتظمة، وبذلك يمكن أن تكون للرّحاف وظيفة جماليّة، خاصّة عندما يقلّل من الأحرف الساكنة في الأوزان الجعدة، فينحو بها إلى البساطة والدّونة، وذلك أمر يجعل التّنوع الذي يحدثه الرّحاف مرتبطاً بغاية جماليّة» (التّطائي، أبو فراش، 2003). وهذا يستدلّ له بالجدول الآتي:

| الزّحاف | موقعه | كيفيّةته | وسمه الإيقاعيّ |
|------------------------|-------------------------------|------------|----------------|
| مفاعيل (البيت الأوّل) | حشو العجز (التّفعلية الثالثة) | تقصير مقطع | خفيف الثقل |
| مفاعيل (البيت الثّاني) | حشو العجز (التّفعلية الثالثة) | تقصير مقطع | خفيف الثقل |
| مفاعيل (البيت الثّالث) | حشو العجز (التّفعلية الثالثة) | تقصير مقطع | خفيف الثقل |

يكشف الجدول البيانيّ حرص بشّار حرصاً شديداً على التزام النّظام الصّارم في توافق تفعيلاته وتناظرها وعلى الحفاظ على وسم ثقافيّ سمته خفيف الثقل الذي تكرر عمودياً في الأبيات التي شهدت التّغيير. إلّا أنّه لم يخل كثيراً بالنّظام المعهود. وهو ما حرص عليه العروضيون وجدّوا في طلبه، حفاظاً على التناسب الموجب لوحدة النغم، استدراراً لعطف قارئ يستحسن إيقاعاً يعيد مثيلاً سابقاً له. ولذلك، بدا الزحاف في هذه المقطوعة نادر الوجود، بعيداً عن التكلّف المحدث لخلل وزنيّ، بل استحسنت قلّته لأنّه أخصب الثقل ببعض الخفّة بتقصير المقطع الأخير. وهذا الميل إلى الحفاظ على سنن التّقبّل يتجلّى أكثر في بقية عناصر الإيقاعيّ الخارجيّ من رويّ وقافية باعتبارهما قد لقيتا حظوة كبيرة عندنا شعراً ونقداً حتّى قيل: « إنّ للعرّب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر ممّا لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم (...) وأن تكون بإيقاع، وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاءها في كلّ إيقاع وسلاميات وأسباب وأوتاد محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كلّ وزن ترتيباً محدوداً، وأن يكون ترتيبها في كلّ جزء هو ترتيبها في الآخر. فإنّ بهذا تصير أجزاءها متساوية في زمان النطق بها، وأن تكون ألفاظها في كلّ وزن مرتبة ترتيباً محدوداً، وأن تكون نهاياتها محدودة بحروف

بأعيانها، أو بحروف متساوية في زمان النطق بها، وأن تكون ألفاظها أيضاً كالمحاكية للأمر الذي فيه القول، ثم أن تكون ملحنة» (الفارابي، 1971). وهو ما سيدرس في الآتي:

2. إيقاعية الزوي:

للزوي دور في إغناء القصيدة وتيسير حفظها وإقائها حتى قيل إن المنظوم « قد يحفظ ويختار على حقة الزوي » (ابن قتيبة، 1966). ولذلك، وجب على الشاعر أن يتخير مخرج الحرف وأحسنه ما كان من أدنى جهاز التصويت ليكون مدعاة رشاقة وتواتر استعمال (الزبيدي، توفيق، 1985) و أن ينتخب منه (الحرف) ما يوافق الطبقة الأولى من الحروف التي شاع استعمالها عند الشعراء الأوائل. ويعتبر حرف الباء من زمرة حروفها التي هي « الزاء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال، السين، العين » (أنيس، إبراهيم، 1972) و (الطرابلسي، محمد الهادي، 1981). فهو حرف مجهور شديد، فيه قلقة. ويشار أنّ باحثة قد اهتمت بالتشكيل الإيقاعي في شعر بشّار وأحصت تواتر الحروف في أروية قصائده قد توصلت إلى أنّ حرف الباء يحتل المرتبة الثانية بنسبة قدرت بـ 19.5 بالمائة بعد حرف الدال (أبوجحجوح، خضر، 2018). والمثير للتنوع الإيقاعي على المحافظة على وحدة الزوي عندها هو مراوحة الزوي بين قصر الكسرة ومدّها، تدلّلاً على حال شاعر منكسر، يجاهر بحبّ معشوقته. ومتى أراد الكشف عن حال عاشق جزع عمد إلى الكلمات الضاربة بعمقها في الغزل يمدّها فيطول مداها الزمني وتظهر من ثناياها الأهات. فإذا به يركب باء النسبة توّدا على سنة الغزاليين البدويين الشكائين البكائين من أمثال عنتره. فأطيلت "حيّ" و "قلي"، وكأنّ الشاعر يجبر بيّن الواقع بوصال اللّغة باعتماد الإضافة الدالّة على التلازم الذي لا فكاك فيه. ويخاتلنا بهذه الباء المجهورة في قافلة كلّ بيت وسما للإيقاع بالسرعة والقوة، وشدة الوضوح السمعي فيصيح السّامع أدنأ إلى ما سيلقى. وهذه الصفات مجافية لحال شاعر ضعيف، ذلول. إلّا أنّنا يمكن أن نتأول ركوب هذا الحرف لترسيخ نغمة واحدة تشدّ إليها كافّة الأبيات بإكراهات التقبّل، إرضاء لهوى في نفس القارئ البدوي الذي يطرب إلى قرع الصوت ووضوحه، لأنّه يتلقى القصيدة سماعاً. وقد أنس القوة في بيئة بدوية غليظة. فأجبر الشاعر على تكذيب حاله الولهي بعذاب الفراق وصنع القوة قصداً، وإن فضحته كلماته وعنجهية الحبيبة. وهذه الصّورة المأنوسة للروي تشرّح للتّظنر في إيقاعية القافية في قصيدة تراسلية دكّت حدود الفواصل بين مصاريع الأبيات.

فالمدرّك أنّ العرب قد أولوا القافية شأواً كبيراً حتى صدح أحدهم قائلاً: « ألا ترى أنّ العناية في الشّعر إنّما هي بالقوافي، لأنّها المقاطع، وفي السّجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السّجعة والقافية أشرف عندهم من أولّها، والعناية بها أمسن، والحشد عليها أوفى وأهم » (ابن جني، أبو الفتح، 1983). فهي الوحدة الصوتية التي تمنح القصيدة طاقة شعرية وتحافظ على نظامها الإيقاعي لأنّها بمثابة الضربة الإيقاعية التي تطلّ تترّد وتستعاد وترجع " (اليوسفي، محمد لطفي، 1992). وهي الكفيلة عند النقاد بالبوّح عن تغيّرات أحوال المعنى. ولذلك، وجب على الشاعر المجيد أن يتخير موضعها المشفوع بالوقف لتمايز بقية عناصر الكلام (اليوسفي، محمد لطفي، 1992). وهذا يزيدنا لداذة في اللسان وحلاوة في السمع. ولا شك أنّ بشّاراً على وعي بأهمية القافية باعتبارها تحفظ ذاكرة القصيدة وترسخ شفوئيتها لأنّ «النّصّ الشعري بطبيعته نصّ قابل للتذكّر بصورة جوهريّة من خلال القافية والوزن والصّيغ النّحويّة المتكرّرة والأساليب البلاغية، ومن ثمّ فإنّه أكثر ثباتاً من الأخبار النثرية التي تروى حوله» (ستيتكفيتش، سوزان، 2010). ولها عندنا صورة عروضية واحدة. وهي (- -) وإن تغيّرت حركة الفاء. فهي " فعلن " (قلب، قلبي، جنب، ذنب، غرب)، وفعلن (كتب)، وفعلن (حيّ، لعب). وهذه الصورة مشتهاة وأمارة حسن، ولها في القديم حضور كثيف، ممّا يوحي بأنّ بشّاراً قد ظلّ مشدوداً إلى القديم يستدنيه في إيقاعه الخارجي، حريصاً على أن لا يفاجئ المتلقي بما لم يألفه. وبذلك يكون قد ضمن تقبّل نصّ وافد بروح حضريّة في بيئة رافدة أصلها بدواة. ولئن أوهنا الشاعر باستدناء البحر الهزج المجزوء المقترن بالخفة والشّدو ليظهر وفاقاً بين شعره وحضارته، فإنّ الزوي والقافية يبطلان زعمه لصلتهما بالقدمية، وبحضارة الأعراب وسنن شعراء الجاهلية. ويظلّ الشّاعر يراوغ سامعه البدوي في كلّ حين فمتى ضمن منه اطمئناناً لتقبّل قوله أتاه بما عدّ عنده من العيوب التي تهدّد بنية البيت واستقلاله. وهو ما سيدرس في الآتي.

3. إيقاعية التدوير:

لقد فضّلت الشعرية العربية الاستقلال في أبيات الشّعر وحرّضت عليها. وارتأت الوقوف عند نهاية كلّ بيت مع مراعاة جودة الزوي ووضع القافية موضعها المناسب الذي تستريح له الأذان. ولذلك، كره العروضيون والتجميع والتدوير، لأنهما عيبان شعريان، يركبهما الشويعر لإتمام تركيبه أو معناه في عجز البيت أو في البيت الآخر. وممّا تمّت استساغته التصريح والقافية لأنّهما " يوضّحان القسمة الشطرية تماماً ويمنعان المنشد من إحداث تداخل نطقي بين قسبي البيت، وإلهما يتّجه الشاعر قاصداً ما يحدثان من نغم؛ لأنّهما من المكوّنات الإيقاعية لمطالع كثير من قصائد الشّعر العربي " (كشك، أحمد، 1989) وهو يستعيد ما ذهب إليه ابن رشيق على لسان الحاتمي: " أنّ حماداً الراوية سئل: بأيّ شيء فضل النابغة؟ فقال: إنّ النابغة إن تمثّلت بيت من شعره اكتفيت به (...) بل لو

تمثّلت بنصف بيت من شعره اكتفيت به" (ابن رشيق، 1981). إلا أن ذلك لم يمنعه من استساغة التدوير في القصائد الموضوعية على أوزان يعينها مشير إلى ذلك بالقول: " والمداخل من الأبيات: ما كان قسيمه متصلأ بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وحيث هو وقع من الأعرابض دليل على القوّة، إلا أنّه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفّونه في الأعرابض القصار: كالهزج ومربوع الرّمل وما أشبه ذلك" (ابن رشيق، 1981).

ولوحظ أنّ شاعرنا على وعي بسنن التّقبّل. فلا يحلو القول إلا إذ جود مطلععه واكتنز طالعه لمعاني القصيدة كلّها، وبشّر مصراعها الأوّل بقافية العجز قبل إدراكها. فجاءت مقدّمة الرسالة مصرّعة جلباً لعطف القراء. وهو ما أتاه الشعراء المطبوعون المجددون واستساغته النّقاد وكرّسوه سنّة فنيّة مشهورة حتى قيل: " إنّ للتصريح في أوائل القصيدة طلاوة وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتمائل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك" (القرطاجيّ، 1966). فالهدف من التصريح الحفاظ على النغم وحمائته من الضياع لأنّه « رباط إيقاعي (...) يضمن للنصّ تسلسله الصّوتيّ ويشدّ انتباه المتقبّل بقرع سمعه قرعا متواصلا» (الزّبيدي، توفيق، 1985). إلا أنّ التدوير يربك ما أحدثه من نظام ليضيف إلى الوظيفة الإيقاعية وظيفة دلالية. وذهب باحث إلى أنّ الشاعر يركبه لأنّه يمنحه " إمكانات في بناء البيت لم تكن موجودة من قبل. إذ يتيح له الانطلاق من قيد المطابقة بين الوزن والتركيب في البيت ويمنحه حرّية أكبر في اختيار موضع الوقفة وبناء القوافي ويسمح له بدمج الأبيات دمجاً عروضياً ممّا يعضد الوحدة العضوية في القصيدة" (النّصري، فتحي، 1998). والمثير للانتباه أنّ القصيدة كلّها جاءت مدوّرة. فعتمت الصلة بين المباني والمعاني. وهذه رغبة شاعر مغموع بهم بتعويض ألم الواقع بنعيم اللغة. إلا أنّنا متى احتكنا إلى دراسة التدوير إيقاعياً أدركنا أنّ المبدع يتقصّد إرباك المتقبّل ويتطاول على ما ارتقى عنده إلى درجة القداسة. فلم يعد المصراع فرصة للتوقف واستئناف نشاط في المصراع الآخر، بل إنّ البيت باعتباره نقطة توقّف قد هدّد عرشه ليكتمل تركيبه بين جزأيه، وتستوي معانيه في ارتباطه ببقية الأبيات الأخرى. وهذا مستهجن عند القدامى، وقد كرهته أذواقهم، وعدّوه من العيب الفاحش. وإن نحن قسنا قدرة البيت على استغراقه لزمان طويل بات الإيقاع مجهداً، متعباً للنفس، وثقيلاً للملح، معبراً عن شاعر مكوم بعذاب الفراق. فالشّكل، هنا، حمّال أوجه إيقاعاً ودلالة، بل إنّ يظهر خلاف باطنه. فالظاهر جدّة وبحث عن طرائق جديدة في الإيقاع تناسب واقعها، والعمق انشداد إلى ما تقتضيه الحضارة الأصل من كلف بكلّ شاعر بكاء، أسوة بامرئ القيس الذي افتتح معلّفته بالشكوى وإظهار البلوى قائلاً:

فقا نيك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدّخول فحومل

ويبدو التّدوير أكثر عبثاً بنظام البيت التقليدي في البيتين الثالث والرابع، وفي البيتين السادس والسابع. وفي هذه الأبيات يتزايد ضعف العاشق فيتهاوى إيقاعه وتثقل حركته. فإذا وسم الإيقاع من حالة الشاعر. ولم يعد هذا العيب الذي ادعي أنّه يضعف مزايا القافية ويبطل حسنّها شيئاً، بل بات يهض بدور فعّال في رغبة القصيدة المحدثّة في بدائل إيقاعية تستطيع مسايرة واقعها الحضاري المتغيّر الأنساب والثقافات. وهو ما يستوجب قدرة على اصطفاء أصوات مناسبة تستوي أداة قياس للتغيّر ولحال المبدع تقلباً بين القوّة والضعف. وهو سيتدبر فيه النظر في الآتي.

ثانياً: إيقاعية الأصوات المفردة:

للصوت محلّه المبحّل في الأسماع وله أهمية في البوح بكثير من الدلالة. وهو مكوّن تستدعيه الذات المتكلمة للتعبير عمّا يدور بخلدّها، موظّفة الجهر والهمس. ولذلك، يتباين الإيقاع وفق المستغرق من المدد الزمنية. فيوسم الكلام بالقوّة أحياناً وبالضعف أخرى. ولهذا صلة عميقة بالدلالة. وقد اصطفينا من هذه الحروف ما بدا لنا نفعه إيقاعاً وقدرة إبانة عمّا صممت عنه بقية العناصر الأخرى فعجزت عن كشفه لتتمثله الأذهان. وهو ما أهله (الصوت) ليكون " إيقاعاً شغّالاً على نحو لافقت في الخطاب في اللحظات الأولى لميلاد الوعي الجمالي في الثقافات القديمة" (الورتاني، خميس، 2016). وتبيّن عند الصّوتيين أنّ أجراس الحروف " ذات قيمة لا تنكر في بعث خواطر النفس وإثارة استحسانها، وهزّ أعطافها وبعث الأريحية والطّرب في داخلها. كلّ ذلك مشروط بإصابة الموقع ودقّة التوزيع وملاءمة المعنى" (الصحفي، دخيل الله، 1990). وهذا الشّاهد يستدلّ به على شأو الصّوت بتغيّر صفاته ومخارجه على البوح بحال متكلمه وتوجيه المستمعين إلى غاية يبيّتها الشّاعر في نفسه وهي الكشف عن طبيعة مجتمع حضريّ مسيّج بقيود البداوة. وهذا استدعي تواتر حروف يعينها أحسن صاحبها إحكام توزيعها بإحلالها مقامها المناسب من الكلمة والبيت. ولن نوغل كثيراً في الحديث عن دلالة الأصوات، بل سنركّز على قدرة الجهر والهمس على إثراء الإيقاع والدلالة معا بالبداية:

1. فاعلية الجهر في تلوين الإيقاع وتباين الدلالة:

بين الصوتيّون أنّه حين تنقبض فتحة المزمار « يقترّب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنّها تظلّ تسمح بمرور النفس خلالها. فإذا اندفع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتزّان اهتزازاً منتظماً، ويحدثان صوتاً موسيقياً تختلف درجته حسب عدد هذه الهزّات أو الذبذبات في الثانية، كما تختلف شدّته أو علوّه حسب سعة الاهتزازة الواحدة. وعلماء الأصوات اللغويّة يسمّون هذه العمليّة بجهر الصّوت» (أنيس، إبراهيم، الأصوات اللّغويّة، د.ت). وهذا شاهد يعلّق بدور الجهر الذي يزيد الحرف قوّة ويجعله أكثر وضوحاً سمعيّاً يقرع طبلة أذن سامعه ليشدّه إلى ما يريد المتكلّم إيصاله. فيدفعه دفعاً ليتحرّز إلى فهم ليغني آخر ويصرف عنه اهتمامه. ولكنّ هذه القوّة تتباين مراتبها بتباين موقع الحرف المجهور. وهذا ما يفرض تغيّراً في الدلالة. ولذلك أقمنا جدولاً للوقوف عند حروف مجهورة متباينة في مراتب الجهر ومواقعه وفق الآتي:

| الوسم الإيقاعيّ | موقعه من الكلمة | صفاته | الحرف | الكلمة |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|------------------------------------------|-------------------------|------------------------------------------------|
| قوّة النهاية ليزايد الوضوح السمي للملفوظ | آخر الكلمة | جهر، شدّة، استيفال، انفتاح، إذلاق، قلقلة | الباء | الحبّ، القلب، حيّ، قلي، الجنب، ذنب، الغرب، لعب |
| - إيقاع أقوى لتصدّر القاف الكلمة. | أول الكلمة | جهر، شدّة، استعلاء، انفتاح، إصمات، قلقلة | القاف | - قاسية، القلب، قرّة، قلي |
| - إيقاع قويّ النهاية لكنّه دون قوّة البداية | آخر الكلمة | | القاف | - الشّرق |
| إيقاع متباين القوّة التي بدت أقوى في النّون المتصدّرة للكلمة ثمّ في النّون الوسطى لتنزّل مرتبة القوّة في النّون المتطرّفة | صدر الكلمة وسط الكلمة ذيل الكلمة | جهر، توسّط، استيفال، انفتاح، إذلاق، غنة | النون النون النون | نفسى الجنب والجنب عيني، منى |
| إيقاع أقوى | صدر الكلمة | جهر، شدّة، استيفال، انفتاح، إصمات | الجيم الجيم | الجنب، جدّ، جفاء وجهك |

يمنحنا هذا الجدول فرصة الحديث عن إمكانات إيقاعيّة هائلة لها صلة بالدلالة. فالجهر متباين الوسوم الإيقاعيّ بين القويّ فالأقوى. إذ يغيّر إيقاع الكلمة إيقاع الأخرى بحسب موقع الحرف المجهور وحركته قصراً أو مدّاً، أو نصباً ورفعاً، وكسراً. أضف إلى ذلك أنّ القاف تمتاز عن الباء والجيم، على قلقتهما في الزيادة في القوّة لأنّ جهرها يستغرق برهة زمنيّة قصيرة جدّاً. وهكذا تصبح القوّة الآتية من الجهر مراتب. بل تتصل بحال المتكلّم. فكلمة تعلقّ الجهر بالمعشوقة زادت قوّته وازداد وضوحه السمي، إعلاء من شأنها. فقد أخرجت مخرج الحبيبة البدويّة المترفة. فإذا قوّة الحرف من قوّة مقامها حسياً ونسباً لأنّها من بنات الأسباد. في " قاسية القلب" وهي " قرّة العين"، و" منى القلب". وترفد الجهر شدّة انفجاريّة فيها وشاية بهذه القوّة التي وقعت المبالغة في صنعها إرضاء لما تقتضيه سنن الإبداع والنقد معاً. فلا تصادف من وصف المعشوقة إلاّ شحط النوى. وهذه الصّفات تستوجب ضدها وإن قدّت الكلمات وحروفها من جهر متى تعلّقت بالشاعر الذي خفتت كلماته وكثر همسه وذهب جهره، تدلّلاً على التّطعّ بطبع البدو في مجتمع حضريّ محتماً بيباء نداء يردها للتعبير عن بأسه من لقاء مستحيل. ولعلّه يهدف إلى التّغريب في تلذذ مقطوعة تراسليّة متمرّدة على مألوف البنية في القصائد النماذج التي استملحت الطوال التي آثرت سلطة السياسة والنقد والتلقي فعلقها على جدران الكعبة وكتبها بماء العلق تعبيراً عن نفاستها. وهذه الفاعلية الإيقاعيّة للجهر قد زادت فيها صفة الهمس التي أخرجت الإيقاع متنوع الملامح. وهذا ما سينظر فيه في الآتي:

2. دور الهمس في تلوين الإيقاع والدلالة:

حدّ الصّوت المهموس بكونه " الذي لا يهتزّ معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لها رنين حين النطق به. وليس معنى هذا أنّ ليس للنفس معه ذبذبات مطلقاً وإلاّ لم تدركه الأذن، ولكنّ المراد همس الصّوت هو سكون الوترين الصوتيين معه؛ رغم أنّ الهواء في أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السّمع فيدركها المرء من أجل هذا " (أنيس، إبراهيم، الأصوات اللّغويّة، د.ت). وهذا ما يجعله يستغرق مدداً زمنيّة طويلة قياساً إلى حروف الجهر. فتضعف القوّة ويوهن الإيقاع ويذهب الوضوح السمي. وهذا يقيده بدلالة معيّنة وبيئة مخصصة. فلا بدّ أن يشي هذا الضّعف بحال المتكلّم التي تعايش العنت من أجل تبليغ رسالة من عاشق متيمّ إلى معشوقة صمّاء خرساء، وأن توجي بروج حضارة ذهبت غلظتها وعوّضت بطبع لين. وقد اصطفيينا

حرفين مهموسين فهما من الصّفير والتّفسي ما نحتجّ به لقدرة الهمس على تكثيف الدلالة، على ندرته في رسالتنا الشعرية، معتمدين الجدول الآتي:

| الوسم الإيقاعي | موقعه من الكلمة | صفته | الحرف | الكلمة |
|----------------|-----------------|----------------------|-------|--------|
| ضعيف | أول الكلمة | همس، رخاوة، استيفال، | الشين | شرق |
| أضعف | بطن الكلمة | انفتاح، إصمات، تقشّن | الشين | مشهور |
| ضعيف | ذيل الكلمة | | الشين | عرش |
| ضعيف | أول الكلمة | همس، رخاوة، استيفال، | السين | سلام |
| ضعيف | بطن الكلمة | انفتاح، إصمات، صفيّر | السين | تسكن |
| أقلّ ضعفاً | بطن الكلمة | | السين | قاسية |
| أضعف | ذيل الكلمة | | السين | نفسى |

تمّ اصطفاء حرفين مهموسين. وهما السين والشين ونوعنا مواقعهما من الكلمة، مركّزين على قدرة الحرف على استغراق مدّة زمنيّة أطول تفوق طاقة النفس العادية مراعاة لموقعه، ولحركته فتحاً وكسراً، وضماً وسكوناً، وإشباعاً. فالهمس أمانة ضعف. إلا أنّ همساً عن همس يفرق. فالحرف المهموس الوارد في زِيّ مقطع قصير متصدّر للكلمة يقلّ ضعفه، قياساً إلى غيره الوارد ممدوداً في ذيل الكلمة الذي يتزايد زمنه فيوغل في وسم الضعف. فالسين حرف صفيّر. وقد تغايرت مواقعها من الكلمة. فينبعث الأزيز على تراخي الحرف المهموس واستغراقه مدّة زمنيّة أطول. إلا أنّه متغاير الوسوم الإيقاعية. فهذا الحرف أقلّ ضعفاً في " سلام، قاسية"، ومتزيّد فيه في " تسكن"، وموغل في تزيّده في " نفسي". إذ يضاعف المدّ التراخي، تشهيراً بما يعيشه العاشق الصبّ من سلوّ معشوقته. ولذلك بان أنّ الحروف المهموسة راشحة عن حال متكلم متألم. وترفد السين شين بدت أكثر ضعفاً منها، وإن كان الصفيّر أقرب إلى الجهر والقوّة، والسرعة. فهذه الشين قد التصقت بما يبعد عن المتكلم إلا في لفظة " المشهور" التي استغرقت فيها زمناً أطول من الشينين في الكلمتين الأخيرين. ولذلك، بدا الهمس شغّالاً في هذه القصيدة التراسلية، لأنّه مكّن المتلقي من مدد زمنيّة أطول ساعدته على تمثّل ما يعيشه العاشق من بأس وبؤس في مجتمع حضريّ يرحّج أن يكون محرّضاً على الوصال، دافعاً إلى تغيير الصورة البدويّة للعشق. فالشين أمانة تفشّ بما فيها من « كثرة انتشار خروج الريح بين اللسان والحناك» (امحمد، فراكيس، 2017). ولذلك، دلّت متعلقاتها من الكلام على فرط عذاب العاشق الذي استوجب إيقاعاً واهن الملمح. وهو ما ستوضّحه مركّبات نحوية قد لونت الكلام بلامح إيقاعية تباين ضعفها سندقق النّظر فيها في الآتي:

ثالثاً: إيقاعية النّحو:

صمت القدامى عن صلة النّحو بالإيقاع ولم يذكره صراحة، وإن أوحوا إلى براعة الشّاعر في حسن السّبك وإفراغ الكلام في قالب يراعي الدقّة وحسن تقسيمه، وخضوعه للتناظر. وسنسى إلى البحث في فاعليّته إيقاعياً بالتركيز على مركّبات نحوية تبيّن صلّتها بإثراء الإيقاع وبحال الشّاعر وبطبيعة المجتمع آنئذ بالبدء بـ:

1. إيقاعية العطف:

اهتمّ القدامى بالعطف، لأنّه أداتهم في خلق انسجام بين جمل النّصّ وإحداث تماسك داخليّ. واستحسنوا منه ما كان قائماً على التناظر العددي. ورنى أنّ علو شأنه أت من كونه يعدّ «أحد الوسائل لتماسك النّصّ، وذلك لأنّه يعمل على تقوية الروابط بين متواليات الجمل في النّصّ وجعلها متماسكة، فالعطف يحدّد الطريقة التي ترتبط به عناصر الجمل والفقرات بشكل منظمّ داخل النّصّ، بحيث تدرك عناصر النّصّ (...) كوحدة متماسكة» (حماد، خليل)، العايدى (حسين)، 2012). فشرط المعطوفين أن يكونا متمائلي التّركيب حتى يستساغ الكلام فيرد في زِيّ التصريح الذي يقوّي إيقاع الكلام داخلياً ويزيد في موسيقاه، ويحقّق تماسكه. ولكننا في هذه التراسلية سنربطه بعلاقته بالزمن وبموقعه في القول، مركّزين على وسم الضعف فيه وتباين مراتبه باعتماد الجدول الآتي:

| ملمحه الإيقاعي | موقعه | المركّب العطفى |
|------------------------|----------------------------------------|-----------------------------|
| إيقاع بطيء وشديد الضعف | الربط بيت مصرعي البيت والبيت الذي يليه | قرة عيني ومنى قلبي ويا نفسي |
| إيقاع ضعيف | عجز البيت | الجنب والجنب |
| إيقاع بطيء وضعيف | مقام العروض والضرب | الشرق ولا الغرب |
| إيقاع ضعيف | عجز البيت | جدّ ولا لعب |

يدلنا الجدول على كثافة العطف في هذه الرسالة الشعريّة القصيرة، حتّى غدا سمة مهيمنة عليها. فقد استأنس به الشّاعر لإتمام التّركيب والمعنى، واكتمال الصورة. وهذا سرّ استحسانه لأنّه يحقق لحمّة داخل النّصّ ويربط بين العناصر ربطاً دقيقاً لتحقيق انسجامها. فيكون مساهماً في تحقيق المشهد وإثرائه حتى يبدو قريباً من الأبصار والأذهان معاً، محققاً لوظيفة الفهم والإفهام التي رأى النقاد ضرورة تقصدها لأنّها رسالة القول. ولكنّه، إيقاعياً، بدا عنصراً شغلاً. فبانّت من طياته وسوم إيقاعيّة متباينة، لتباين مواقعه في الأبيات. فهو، شكلاً، لفظ بلفظ بحروف قوّة إلا أنّ عطفيتها تجعل قوّمها وهناً، وتزداد مرتبة الضعف بورود العطف مركّباً. فيتمدّد الزمن مواءمة لعاشق قد خارت قواه ووهن منه العظم. إنّه ملمح ضعف يتقصّد المتكلّم صنعه، وكأنّه قد كبّل بأغلال حضارة بدو رافدة ترفض أن تهتك حجمها حضارة وافدة بانفتاحها. ولكنّه يصبح أكثر إجهاداً للنفس، متى احتلّ النهاية وتعلّق بالشّاعر، وكأنّه قد استغرق طاقة من النفس أعيته وأقعدته عن البوح بمكان وجعه. وورود العطف على أشكال نحوية متغايرة يستدعي تدبّراً لرؤية القدامى إلى ما ستحسّن عندهم في كيفية تصريف هذا التابع النحوي الذي استملح منه ما توافق وأصاب النّظام الصارم الذي يحكم جزئيه. وقد كرهوا عطف المفرد على المفرد (الجرجاني، عبد القاهر، د.ت) وإن استساغوه في نثر الجاحظ واعتبروه أمانة صنعة، في حين أجازوا عطف الجمل لحسن سبكه ودلالته على المهارة، وبناء العبارة (الشّرقاوي، عقت، 1981). ومتى قاربنا هذه الرؤية إيقاعياً استملحنا عطف المفردة بدلاً من عطف الجملة لأنّ الثاني يوهن الإيقاع ويزيده ضعفاً، قياساً إلى الأوّل. ويبدو أنّ العطف في هذه التراسلية قد أفاض في وسم الضعف لأنّه قد احتلّ أواخر الأبيات وهذا ما يجعله مستغرقاً لمدد زمنيّة هائلة. فيتجلى الضعف محاكياً لعلّة الشّاعر الذي ينس من معشوقة سمعها أطرش. وتتكتّف الدلالة على وهن الإيقاع وحال المتكلّم معاً باستدعاء المركّب الإضافي للإفاضة في هذا الوسم في الآتي:

2. إيقاعية المركّب الإضافي:

للإضافة شأو أساليب الصّورة في تحقيق البيان والوضوح بغية إفادة السّامع بما كان يجمله. ولذلك حرص المبدع على استدعائها والتكثيف منها في منتجه النّصيّ لوعيه أنّها " إجراء تآلفي في الكلام ووظيفته البيان على اختلاف أوجهه يؤلّف بين المختلفين تآليف الالتحام والتكامل لما بين الأوّل والثاني من ملابسة. وهو لذلك إجراء قابل للانتشار في ما ينشئ الشّعراء من كلام يخبرون به عن تجربة يتوسّلون فيه بما يتحقّق لهم من البيان والوضوح" (الحيزم، أحمد، 2012). ولوحظ أنّ المركّب الإضافي قد انتشر في هذه الرسالة الشعرية انتشاراً يجلب الأبصار، بتغاير مواقعه وتبدل ملامحه الإيقاعية. وهو ما يوضّحه الجدول الآتي:

| ملمحه الإيقاعيّ | موقعه | المركّب الإضافي |
|----------------------|-----------------|-----------------|
| إيقاع قويّ | قافلة عجز البيت | قاسية القلب |
| إيقاع ضعيف | محلّ القافية | حبي |
| إيقاع ضعيف | حشو العجز | عيني |
| إيقاع ضعيف | محلّ القافية | قلبي |
| إيقاع ضعيف | فاتحة صدر البيت | نفسي |
| إيقاع صلابة (انغلاق) | فاتحة صدر البيت | سواك |

يظهر الجدول أنّ الشّاعر قد احتنى بالمركبات الإضافية التي تدلّ على علاقة تلازميّة بين المضاف والمضاف إليه، لا فكاك فيها. وغايته جعلها شغلاً في خدمة الإيقاع وإبانه المعنى. لذلك لاحت الإضافة الأولى منوطة بعهدّة المعشوقة. إنّها " قاسية القلب"، بتريد حرف القاف في المضاف والمضاف إليه معاً في فاتحة الكلمة، تدلّالا على قوّة القوّة. فإذا المركّب ناطق بعنجهية حبيبة تجد متعتها في التلذذ بأنات عاشق منكسر ذلول. وتتعلّق صورة المعشوقة بإضافات أخرى من متعلقات العاشق مثل " قلبي"، " نفسي"، " عيني". وهي مفردات دالة على معجم وجداني له حضور كثيف عند العشاق البدويين. فنقرأ في هذه الإضافات رغبة في جبر البعاد واقعاً بوصال في اللغة. وقد جاء المضاف إليه ضميراً متصلاً دالاً على الامتلاك. فحققت اللغة ما جرده الواقع بالأمه. واقترن الضمير الوارد في قافلة المركّب الإضافي بكسرة طويلة تجعله ثقيلاً وكثير الامتداد في الزمن مستوفياً لمدد زمنيّة طويلة. وهو ما يسم الإيقاع بالتراخي والضعف، ليبين عن عاشق قد فريت دموعه تعميدا لفراق حبيبة سالية. إنّ حبيب له صدى في غزل عنتره وجميل بثينة، وكثير عزة، وكأنّها الرغبة في تثبيت صورة غزليّة نمطيّة في المنجز الشعريّ مستمرة معه عبر الزمن. ووجه الطرافة في هذه الصورة البدويّة هو الحرص على الإتيان بعاشق وله صبّ، كلف بالأشجان في بيئة حضرية يفترض أنّها طافحة بالحياة. إنّ التّقبّل يفرض سلطانه فيجبر المبدع على إرضاء قارئ الحضارة الرافدة بما تشتهي نفسه حتّى لا يصدمه دفعة واحدة، وليعوده تدريجياً على التغير الحضاريّ الذي يفترض تغيراً في إيقاع القصيدة.

رابعاً: إيقاعية البلاغة:

حصر إيقاع البلاغة عند النقاد القدامى في المحسنات الصوتية دون غيرها. واشترط فيها لتحقق ملاحظتها التكرار المنتظم على مسافات متقايسة، حتى لا مفاجأة. ولكن المدهش أنهم قد غفلوا عن دور أساليب البيان تشبيهاً وكنائية، واستعارة إيقاعياً، على سعي الإغريقين إلى ربط تعريف الإيقاع بأنه الصورة. ذلك أن « كل مشتقات "إيقاع" اليونانية، سواء أكانت اسمية أم فعلية، ترجع إلى مفهوم " الصورة" وتصدر عنها، رغم توافر كلمات أخرى في اليونانية تؤدي هذا المفهوم، كما يقول بنفيسست. ولكن دلالة " إيقاع" اليونانية الأظهر- وهي القاطعة في نظره- هي التي أثبتناها أي " الصورة". فهذه الدلالة تنهض كل أجناس الكتابة اليونانية» (الوهابي، منصف، 2016). وسنحاول البحث في إيقاعية البلاغة باختبار جدوى الإنشاء والخبر وأساليب البديع، والكنائيات في تلوين إيقاع هذه التراسلية وإثرانه بالبدء بـ:

1. إيقاعية الخبر والإنشاء:

لأساليب التعبير في القصيدة سحرها ومكرها، ولها علاقة متينة الصلة بحال المتكلم وبأهداف كان قد بيّنها في ذهنه. ولذلك، أحكم الشاعر استعمالها وتخيّر منها ما يخدم مقاصده ويثير انتباه المتلقي. وقد نزلها مواقعها المستحقة لتكون مستساغة مقبولة. فإذا هي إنشاء مقدود من كثافة النداء واستفهام يتيم، ممّا أذهب حفة القول، وإذا هي خبر إنكاريّ بقسمه وكثافة أكديه ليصلب الإيقاع موافقة لغرض الغزل الذي يستدعي التوتر إزاء علاقة عمودية بين معشوقين. وقد أقمنا جدولاً لضبط فيه تباين الوسوم الإيقاعية بين أسلوب الإنشاء والخبر وفق الآتي:

| وسمه الإيقاعي | موقعه | نوعه | أسلوب التعبير |
|----------------------|-----------------------------------------------------|---------------------|---------------|
| إيقاع ضعيف | قافلة العجز | إنشاء (نداء) | ياحيّ |
| إيقاع ضعيف | آخر تفعيلة في الصدر وفاتحة العجز (تدوير) | إنشاء (نداء) | يا قرّة عيني |
| إيقاع ضعيف | فاتحة الصدر | إنشاء (نداء) | يا نفسي |
| إيقاع صلب | فاتحة الصدر | خبر إنكاريّ (تأكيد) | لقد أنكرت |
| إيقاع ضعيف | تفعيلة العروض | إنشاء (نداء) | يا عبد |
| إيقاع ضعيف | فاتحة الصدر | إنشاء (استفهام) | أعن ذنب؟ |
| إيقاع صلب | قافلة الصدر وبداية العجز | خبر (قسم) | ولا والله |
| إيقاع صلب | فاتحة الصدر | خبر (قسم) | ولا والله |
| إيقاع أضعف (التضمين) | الربط بين البيت الختام وما قبله (الربط بين البيتين) | خبر (حصر) | لا...سواك |

لقد استحسن النقاد النداء وحرّضوا على ركوبه في القصائد أسوة بما أتاه الأوائل. واشترطوا جدواها في فواتح القول. وهذا ما دلّ عليه قولهم في الآتي: " يجب أن تكون المبادئ جزلة، حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة، تامة. وكثيراً ما يستعملون فيها النداء والمخاطبة والاستفهام ويندبون بها مذاهب من تعجيب أو تهويل أو تقرير أو تشكيك أو غير ذلك ممّا تقدّمت الإشارة إليه فيما سلف" (القرطاجي، حازم، 1966). فالنداء، هنا، خرج عن معناه الحقيقي. فلم يعد أداة للفت انتباه المخاطب وتحفيزه بنبرة صاعدة استفزازاً لمشاعره لينشط لردّ الفعل، بل هبطت نغمته وضعفت قوته. وصار الشاعر يردّده لينزل البعيد منزلة القريب لقرب المعشوقة من الوجدان. والطريف أنّ اكتمال المعنى في النداء قد أدّى إلى هبوط النغمة، وساد التودّد والالتماس. إنّها علاقة أفقية غاب فيها الاستعلاء، وغدت مرتبة العاشق دون مرتبة المعشوقة. فيناديها ولكنها صمّاء خرساء، فلا إجابة ولا سمع، بل إنّ سمعها أضخم أطرش. وظلّ النداء يراوح مكانه بين صدور الأبيات وحشوها، وختامها موحياً بالضعف، جرياً وراء سنن قديمة، لأنّ في ذكر أحوال المحبين صباية واشتياقاً لذة. وترفد دور أساليب التعبير إيقاعياً كناية تتجاوز وظيفة التصوير إلى فاعلية إيقاعية يتغاير معها الإيقاع وتباين وسومه قوّة وضعفاً. وهذا ما سنرصده في الآتي:

2. إيقاعية الكناية:

لم تلق الكناية حدّاً دقيقاً لها، يوضّح حدودها مع أساليب البيان الأخرى، بل بقيت متلبسة بالغموض. وظلّت مقتصرة في دورها على الإخفاء والسّتر، وإن كانت من مكونات الصورة التي اعتمدت في الأصل قصد الوضوح والإبانة وردّ السّمع بصرًا. ولكن ذلك لا يغفل سحرها لأنّها "تفيد الألفاظ جمالاً، وتكسب المعاني ديباجة وكمالاً وتحرك النفوس إلى عملها وتدعو القلوب إلى فهمها" (العلوي، يحيى، 2002). وهذه وظائف تشرّع على دور الكناية في تحقيق وسوم إيقاعية متباينة سيجلّها الجدول الآتي:

| ملمحها الإيقاعي | موقعها | نوعها | الكنائية |
|-----------------|--------------------------------|--------------|----------------|
| إيقاع ضعيف | مطلع البيت | كنائية صفة | المشهور بالحبّ |
| إيقاع قوّة | عجز البيت الطالع | كنائية صفة | قاسية القلب |
| إيقاع قوّة | الربط بين الصدر والعجز (تدوير) | كنائية موصوف | قرة عيني |
| إيقاع قوّة | قافلة العجز | كنائية موصوف | منى قلبي |
| إيقاع ضعيف | فاتحة الصّدر | كنائية موصوف | نفسى |

بدأت أغلب الكنايات مقترنة بالموصوف. وقد أحلّها الشّاعر محلّها باختيار مواقعها المثيرة لانتباه السّامع. فإذا هي في بدء المصراع (المشهور بالحبّ، نفسي) أو في بطنه تربط بين الصدر والعجز (قرة عيني)، أو في ذيله (قاسية القلب، منى قلبي). ولوحظ أنّ أغلبها قد ختم بحروف تلوّن الإيقاع قوّة وضعفاً. فالكنائية الأولى مختومة بالباء بجرها وشدّها وقلقلتها وهو ما يجعلها أكثر وضوحاً للسمع وإثارة لاهتمام المتلقي. إلا أنّ المعجم أفسد قوتها وعوّضها بالضعف لاقتنائها بوهن العاشق الذي طبقت شهرته الأفاق وتناولت الألسن خبر عشقه. وارتبطت الكناية الثانية التي تقابل الأولى بقوّة القوّة الآتية من حرفي القاف والباء بقلقلتهما. وهذا مناسب لعنجهيّة معشوقة بدويّة غليظة الطبع. وارتبطت بقيّة الكنايات الأخرى في جزئها الأول بالقوّة، عدا ما أسند إلى المتكلّم من مدّ مستغرق لمُدّة زمن طويلة لدلالة ضعفه واتّصل بالسّين المهموسة الدالة على التّأزم لينبعث منها صفير وأزيز. ولذا أمكن القول إنّ الموصوفات وإن اتّصلت بموصوف واحد فإنّها تباينت في ملامحها الإيقاعيّة بحسب صفات الحروف المقدودة منها والمعجم الدّالة عليه. وقد جمّلها الشّاعر بأسلوبين بديعيين قصد تزيين اللفظ والمعنى معاً. وهو ما سينظر فيه في الآتي.

3. إيقاعية الجناس والطباق:

أولت العرب أساليب البيان قيمتها المستحقّة واستحسننها فحرّضت على الإصابة في التشبيه وجعلته مقوّمأ أساسياً من مقوّمات عمود الشّعر. ولم تر لها كلفاً كبيراً باستدعاء الصنعة، بل نقرت من المبالغة في التّجنيس والمطابقة، على أنّها لا نعدم أثرهما في قصائد الأوائل، مستحسنة الندرة منهما. وهذا ما يستدلّ له بقول ناقد في الآتي: «إنّما تفاضل (العرب) بين الشّعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبهه فقارب وبده فأغزر، لمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا جعل لها عمود الشعر ونظام القريض» (الجرجاني، علي، 1951). إلا أنّ الشّعر المحدث صدم ذاتقة العرب التي تعوّدت على منوال تقبّل يلبي رغبة البديين بما تشتهي أنفسهم، بالجدّ في طلب البديع إرضاء لقارئ متعدّد الأعراق. ولذلك حرصنا على أن نقيم جدولاً نضبط فيه نوع البديع وموقعه وما يتيح من إمكانات إيقاعيّة تزيّن القول وتعمّق معناه باعتماد الآتي:

| ملمحه الإيقاعي | موقعه | نوعه | أسلوب البديع |
|------------------------------------|-------------------------|---------------------|-----------------------------|
| الارتخاء لآساع الدلالة | مطلع البيت الطالع وعجزه | مقابلة | المشهور بالحبّ/ قاسية القلب |
| ضعيف (عطف) | قافلة العجز | جناس تامّ | الجنب / الجنب |
| أضعف (تدوير) | الصّدر / العجز | ردّ الصدر على العجز | ذنب / ذنب |
| صلابة (قسم) | العروض والضرب | طباق | الشرق / الغرب |
| أقلّ ضعفاً لاقتزان الكلمتين بالجهر | حشو العجز وضربه | طباق | جد / لعب |

يمكننا الجدول من عدّة تأويلات حول احتماء القصيدة المحدثّة لصنع إيقاعها من الدّاخل، بالاحتماء بالجناس. وهو من صنف التّأمّ في هذه التراسلية، وله القدرة على إغنائها بطاقة موسيقية هائلة. إذ ختم في المنوال المقدم (الجنب، الجنب) بالبهاء المجبورة الشّديدة، الحاملة لصفة القلقلّة. وهذا يجعل اللفظ قوياً، وأكثر وضوحاً سمعياً، فيرتفع الصّوت الموسيقيّ بغية أسر أذن السّامع. أضف إلى ذلك أنّه «يعدّ منتجاً إيقاعياً جذاباً ومدّهشاً، فهو إضافة إلى إنتاجه للمستوى الصّوتيّ والإيقاعيّ الذي يفرزه، فإنّه يسهم - أيضاً - في إنتاج مستوى دلاليّ أكثر دهشة ومفاجأة، لأنّه يظلّ يولد سمات تضليليّة في النّصّ من شأنها أن تتعالق بدلالات مراوغة تظلّ تعمل على إنتاج بؤر التّأزم والانفراج في النّصّ، وهذا يستدعي من القارئ مزيداً من التّأني والأناة في القراءة، ومحاولة الإمساك باللحظات الجماليّة في النّصّ» (أبو مراد، فتحي، شهبان، وفاء، 2014). إنّه محقّر للدّهن لعقل صفة لهذه المعشوقة التي تماهت مع العاشق وحلّت فيه محلاً مبدلاً. وهذا الاصطفاء للفظتين المتجانستين التماثلين تماثلاً تاماً في كمّ حروفهما وفي تساوي مقاطعهما هادف إلى التودّد إلى معشوقة سالية تودّدنا منغمّاً طلباً لوصال جسّد لغة برصاف اللفظ إلى اللفظ ليتألّفا ويصنعا معاً إيقاعاً تستجيب له شهوة المتلقين. ولذلك قيل: «إنّ تشابه ألفاظ التّجنيس تحدث بالسمع ميلاً إليه، فإنّ النّفس تتشوّف إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ، فصار للتّجنيس وقع في النفوس، وفائدة» (الحلي، نجم

الدين، د. ت). ولوحظ أنّ الألفاظ المتجانسة تقع في المتلقي «موقعاً حسناً، لأنّها كنغمة غير مرتقبة، وهذه المفاجأة قيمة تجري على فنون كثيرة لأنّها تنفض عن النفس حالة الرتابة والألفة وتحدث فيها نوعاً من الإثارة واليقظة والرّوعة والاستغراب» (الصحفي، دخيل الله، 1990). ويعضد الجناس ردّ الصّدر على العجز الذي يوطّن النغمة نفسها بين لفظتين في المصراعين. تبيئاً لهما موسيقى ودلالة. فتكون الوظيفة الإيقاعية لهذا المحسن البديعيّ تعرية حال الشّاعر والبوح بأنّاته بطريقة منغمّة تحبّب المتلقين في مواصلة قراءة القصيدة استدرار لشفتته عليه فربّما رقّوا لحاله وبكوها بكاء مرّاً. وتمّ إغناء الأسلوبين بالمقابلة التي يستدنها الشاعر لتنظيم قوله وترتيبه بالجمع بين المتقابلين بطريقة تناظرية دقيقة تناسب والموقع. وهذا وعي جديّ بحدّ الإيقاع.

واللافت للانتباه هو الطباق الذي يلعب دوراً مهماً في إثارة النفوس واستفزائها، وبثّ القلق فيها، لأنّ جدواه أن يزيّن المعنى ليحمله محبباً للنفوس وقد أخرجته مناسباً واقعاً في موقعه فأصاب به دقة النّظام ولم يردّه نافرأً فيسر تقبّل القول وإن قدّ من عتاب وعذاب. وبات الشّاعر يكرر بنا مكره فما إن ضمن منّا موثقاً برقة قلوبنا لشكواه ويلواه انقلب على أعقابها ينهي المتطابق من لفظه بالباء والدالّ تعبيراً عن القوّة عن القوّة المزعومة التي فضحها المعجم المقدود من صباية. فإذا الإيقاع يتنطّع عن الطباق والمقابلة، ويغنيهما بعناصر قول أخرى ليذهب عنّا الاطمئنان إلى لون إيقاعيّ واحد، لينهض المحسن البديعيّ الواحد بوظائف إيقاعيّة متباينة، بوسوم متغايرة بين قوّة وضعف.

ولذلك، نقف في ذيل الحديث عن فاعلية أساليب البديع إلى الإقرار برغبة دفينّة في الصنعة، بتزيّن اللفظ والمعنى معاً. وهذا ما حتمّ الكلف بالجناس والطباق حتى باتا أسلوبين دالين على تمييز الشّاعر المحدث. ومتى خلت قصيدة منهما نفرتها أذواق الحضر التي ترى فيهما أثراً لحضارة الفارسية المهوسّة بالزّخرف. وهما من تربتها، ممّا ساهم في ظهور تيّار جديد عرف بركوبه للصنعة والتّحيز إليها، تطاولوا على عفو الخاطر، وتدلّالا على تغيّر حضاريّ بدأ المجتمع العباسيّ يشهده.

الخاتمة:

نخلص في قافلة هذا البحث إلى الإقرار بأنّ الإيقاع في هذه القصيدة التراسلية حمّال ألوان متنوّعة. فهو متعدّد ليس واحداً، وله صلة بحال شاعره وقدرة على رصد التغيّر الحضاريّ الذي لحق مجتمع القرن الثاني الهجريّ الذي خفّت حضارته وصار شعره غنائياً قابلاً للتلحين، وتمازجت فيه حضارات متباينة الأعراق البشريّة والثّقافة معاً. ولذلك، احتمت هذه القصيدة ببحر شعريّ ردّيّ في الأصل إلى أصوات إلى أصوات الغناء وبات أليق بالشّدو وبما هو شعبيّ، تطاولوا على بحور الجدّ، على حفاظ الشّاعر على رويّ من الطبقة الأولى، وعلى التّصريح حرصاً على شفويّة القصيدة رغبة في قارئ بدويّ. وتعضد ذلك حروف جهر دالة على القوّة والوضوح السّميّ جريا على سنن قديمة. فتمّ إرضاء أذواق المتقبّلين بإيقاع عروضيّ مألوف وبحال شاعر ولهى بحبّ معشوقة غليظة الطّبع. إلا أنّ إيقاع النّحو والبلاغة قد وسم القول بوسوم إيقاعيّة متباينة. فتعمّد المتكلم صنع إيقاعيّ داخليّ بركوب الجناس والطباق مواءمة لطبع حضريّ في القصيدة قد قمعته البداوة وسلطة النّقد. وهما أسلوبان بديعيان لهما حضور في كلّ لغات العالم، ممّا جعل هذه القصيدة ناطقة بهموم مجتمع كونيّ في عاصمة كونيّة صارت عليها بغداد في القرن الثاني الهجريّ. فتخفّفت اللّغة من مستغلق اللفظ وحوشيته وباتت سهلة لا يجد متقبّلها عسراً في فهمها. وهكذا، صار الإيقاع في القصيدة المحدثّة، على سيره على المناويل عروضياً محفّزاً للنّقاد على صنع عمود شعر جديد، وقارئ كونيّ حضريّ، بدلاً من قارئ البداوة، رصداً لما يعيشه المجتمع لحظتها في تغيّر حضاريّ.

المراجع:

أولاً: المراجع العربيّة:

1. أنيس، إبراهيم د. ت. الأصوات اللّغويّة. مصر. مطبعة نهضة مصر. ص 21، 22.
2. أنيس، إبراهيم (1972). موسيقى الشعر. بيروت. دار القلم. ط4. ص 123، 125، 275.
3. بن برد، بشّار. (1976). الدّيان. ج1. تحقيق الشّيخ محمّد الطّاهر بن عاشور. الشركة التونسيّة للتوزيع تونس والشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع الجزائر. ص 233.
4. الجبوري، ميادة (2010). الرّسائل الشعريّة في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجريّ: دراسة موضوعيّة فنيّة. رسالة ماجستير. جامعة تكريت. كلية التربية للبنات.
5. أبو جحجوح، خضر. (2018). البنية الإيقاعيّة في شعر بشّار بن برد، دراسة وصفية إحصائيّة، ومقاربة جماليّة أسلوبية. الأردن. مجلّة العلوم الإنسانيّة: (22): ص 188.

6. الجرجاني، عبد القاهر، د.ت. دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر. مصر. مكتبة الخانجي. ص 93.
7. الجرجاني، علي (1951). الوساطة بين المتنبي وخصومه. القاهرة. دار إحياء الكتب العربية. ص 565، 566.
8. ابن جني، أبو الفتح (1983). الخصائص. تحقيق محمد علي النجّار. بيروت. عالم الكتب. ط 3. ص 84.
9. الحلبي، نجم الدين. (د.ت). جوهر الكنز. تحقيق محمد زغلول سلام. مصر. منشأة معارف بالإسكندرية. ص 91.
10. حماد، خليل، العايدى، حسين (2012). أثر العطف في التماسك النصّي في ديوان على صهوة الماء للشاعر مروان جميل محيسن. مجلة الجامعة للبحوث الإنسانية: 20(2): ص 339.
11. الحيزم، أحمد (2012). فنّ الشعر ورهان اللغة، صفاقس. نوفابنت. ط 2، ص 354، 355.
12. درودر، شيراز (2017). النظام اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث قضاياه وقوانينه نزار قبتاني ومحمود درويش أنموذجاً. تونس. دار الاتحاد للنشر والتّوزيع. ص 31.
13. ابن رشيق (1981). العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده. ج 1. حقّقه. وفصله. وعلّق حواشيه محمد معي الدين عبد الحميد. لبنان. بيروت. دار الجيل للنشر والتّوزيع والطباعة. ط 5. ص 177، 178.
14. بن رمضان، صالح. (2001). الرسائل الأدبية من القرن الثّالث إلى القرن الخامس للهجرة (مشروع قراءة إنشائية). تونس. جامعة منوبة. منشورات كلية الآداب بمنوبة. ص 6، 308.
15. ابن زيد، عبد الحميد (2009). خصائص الإيقاع في الموشّحات العربية. بيروت. دار المدار الإسلامي. ط 1. ص 615.
16. الزبيدي، توفيق (1985). مفهوم الأدبية في التراث النّقدّي. تونس. سراس للنشر. ص 137، 140، 142.
17. السّامرائي، عبد العظيم (2005). الرسائل الشعريّة في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي دراسة موضوعيّة فنيّة. رسالة ماجستير. جامعة تكريت. كلية التربية.
18. ستيتكيفيتش، سوزان (2010). القصيدة والأسطورة، الجنوسة، المراسم في القصيدة الكلاسيكية. ترجمة وتقديم: حسن البنا عزّ الدّين. القاهرة. المركز القومي للترجمة. ط 1. ص 26.
19. سدخان، عبّاس، البطّاط، راند، جلود، علي (2013). التعالقي النفسي والإيقاعيّ في روميّات أبي فراس الحمداني. مجلة جامعة ذي قار: 8(4): 66.
20. ابن سينا، أبو علي الحسن (1956). جوامع علم الموسيقى من كتاب الشّفاء. تحقيق زكريّا يوسف. تصدير ومراجعة أحمد الأهواني ومحمود أحمد الحنفي. القاهرة. المطبعة الأميريّة.
21. الشّرقاوي، عفتّ (1981). بلاغة العطف في القرآن الكريم دراسة أسلوبيّة. بيروت. دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر. ص 101.
22. الصحفي، دخيل الله (1990). البديع في القرآن عند المتأخّرين وأثره في الدّراسات البلاغيّة. رسالة الماجستير. مكّة المكرمة. جامعة أمّ القرى.
23. صمّود، حمّادي (2002). في نظريّة الأدب عند العرب. تونس. دار شوقي للنشر. ص 90.
24. الطرابلسي، محمّد الهادي (1980). خصائص الأسلوب في الشّوقيّات. منشورات الجامعة التونسية. ص 46.
25. الطرابلسي، محمّد الهادي (2006). التوقيع والتطويع عندما يتحوّل الكلام نشيد كيّان. صفاقس. دار محمّد علي الحامي. ص 10.
26. الطيّب، عبد الله (1989). المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها. الكويت. جمهورية الكويت. ص 137.
27. العسكري، أبو هلال (1984). الصناعاتين. تحقيق علي البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم. مطبعة بيروت. ص 202.
28. عطاء الله، خالد (2014-2015). التّشكيل الإيقاعيّ في شعر بشّار بن برد دراسة وتحليل. رسالة ماجستير. الجزائر. جامعة حسيبة بوعلي. الشلف.
29. العلوي، يحيى (2002). الطّراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. ج 1. تحقيق عبد الحميد هنداوي. بيروت. المكتبة العصرية. ص 435.
30. الفارابي، أبو نصر (1967). كتاب الموسيقى الكبير. تحقيق غطّاس عبد الملك. القاهرة. دار الكتاب العربي. ص 1084، 1090.
31. الفارابي (1971). جوامع الشّعر ضمن كتاب ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر. تحقيق محمّد سليم سالم. القاهرة. لجنة إحياء الثّراث الإسلامي. ص 171، 172.
32. ابن قتيبة (1966). الشّعر والشّعراء. تحقيق أحمد محمّد شاكر. مصر. دار المعارف. ص 85.

33. قحطان، عبد الكريم (2007). مجلة تواصل. ع18. جامعة عدن. نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي. ص112.
34. القرطاجي، حازم (1966). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن خوجة. تونس. دار الكتب الشرفية. ص 265، 268، 283، 306.
35. كشك، أحمد (1989). التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع. القاهرة. ط1، ص 27.
36. امحمد، فراكيس، (2017). الدلالات الصوتية للصفات العامة والصفات الخاصة في القرآن. مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية. العام الرابع. (34): ص 33.
37. مبيض، مها و مقابلة، جمال (2015). الرسائل الشعرية في العصر الجاهلي قراءة في بدايات النوع الأدبي. الأردن. مجلة العلوم الإنسانية. ع26. شتاء
38. أبو مراد، فتحي، شهبان، وفاء (2014). الإيقاع الداخلي في رسالة التبريع والتدوير للجاحظ. مجلة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية): 28: ص 1852.
39. النصري، فتحي (1998). التدوير في الشعر الحر محاولة في فهم الظاهرة. حوليات الجامعة التونسية. (42)، ص 285.
40. التّطّافي، أبو فراس (2003). العلل والزحافات في شعر امرئ القيس. مجلة العلوم الإنسانية: (19): ص 8.
41. هدارة، محمد مصطفى، (1963). اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. القاهرة. دار المعارف. 535، 538.
42. الورتاني، خميس (2016). نحو إيقاعية عربية حديثة. تونس. مسكيلياني للنشر والتوزيع. ط1. ص 264.
43. الوهايي، منصف (2016). الطائفة في الشعر مذهب الطائفي - أبو تمام حبيب بن أوس. تونس. دار الاتحاد للنشر والتوزيع. ط1. 103، 102، 103، 105.
44. اليوسفي، محمد لطفي (1992). الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه. تونس. الدار العربية للكتاب. ص 57، 315، 315.
45. يونس، علي. (1993). نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص 110.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

1. Dessons, Gérard & Meschonnic, Henri. (1998). *Traité du rythme des vers et des proses*, Ed.. Dunod, Paris.
2. Dominicy, Marc & Mihai, Nasta. (1993). métrique accentuelle et métrique quantitative. *langue française*, 99(1): 75-96, <https://doi.org/10.3406/lfr.1993.5853>.
3. Georges, Bohas & Bruno, Poali. (1993). métrique arabe: une alternative au modèle xalilien, *langue française*, 99(1): 97- 106, <https://doi.org/10.3406/lfr.1993.5854>.
4. Meschonnic, Henri. (1982). Critique du rythme arthropologie historique du langue. Editions Vardier.
5. Zumthor, Paul. (1982). le rythme dans la poésie orale. *langue française*, 56(1):114-127, <https://doi.org/10.3406/lfr.1982.5152>.



www.refaad.com

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
International Journal for Arabic Linguistics and Literature
Studies (JALLS)

Journal Homepage: <https://www.refaad.com/views/JALS/home.aspx>
ISSN: 2663-5860(Online) 2663-5852(Print)



Rhythm characteristics in the poetic message : Bashar's poem A model

Mohamed Saleh Al- Hamraoui

Higher Institute of Humanities, University of Tunis Al-Manar, Tunis
mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

Received : 30/1/2021 Revised : 20/3/2021 Accepted : 28/3/2021 DOI : <https://doi.org/10.31559/JALLS2021.3.1.1>

Abstract : In this article, we will examine the characteristics of rhythm in the poetic message by electing the poem "Peace of God with the Throne" by Bashar ibn Bard a model. Our concern was primarily about the limit of rhythm, and the observation of the history of the poetic message without further overcoming it, and to manage the secret of its beauty based on the effectiveness of its rhythm by its diversity outside and inside. We will conclude that the rhythm is a monitor of the poet's culture and the change of his civilization, which is based on the sounds of singing, which required it to resemble it and to distinguish from the familiar rhythm in typical Arabic poems.

Keywords : Poetic message; performances; rhythm; rotation; genus; interview; rhythmic richness.

References :

1. Al'lwy, Yhya (2002). Altraz Lasrar Alblagh W'lwm Hqa'q Ale'jaz. J1. Thqyq 'bd Alhmyd Hndawy. Byrwt. Almkthb Al'sryh. S 435.
2. Al'skry, Abw Hlal (1984). Alsna'tyn. Thqyq 'ly Albjawy Wmhmd Abw Alfdl Ebrahym. Mtb't Byrwt. S 202.
3. 'ta' Allh, Khald (2014-2015). Altshkyl Aleyqa'y Fy Sh'r Bshar Bn Brd Drash Wthlyl. Rsalt Majstyr. Aljza'r. Jam't Hsybh Bw'ly. Alshlf.
4. Amhmd, Frakys, (2017). Aldlalat Alswtyh Llsfat Al'eamh Walsfat Alkhash Fy Alqran. Mjhl Jyl Aldrasat Aladbyh Walfkryh. Al'am Alrab'. (34): S 33.
5. Anys, Ebrahym D. T. Alaswat Allghwyh. Msr. Mtb't Nhdh Msr. S 21, 22.
6. Anys, Ebrahym (1972). Mwsyqa Alsh'r. Byrwt. Dar Alqlm. T4. S 123, 125, 275.
7. Bn Brd, Bshar. (1976). Aldywan. J1. Thqyq Alshykh Mhmd Altahr Bn 'ashwr. Alshrk Altwnsyh Lltwzy' Twns Walshrk Alwtnyh Lnshr Waltwzy' Aljza'r. S 233.
8. Drdwr, Shyrz (2017). Alnzam Allghwy Fy Alsh'r Al'rby Alhdyth Qdayah Wqwanyh Nzar Qbany Wmhmd Drwysh Anmwdja. Twns. Dar Alathad Lnshr Waltwzy'. S 31.
9. Alfaraby (1971). Jwam' Alsh'r Dmn Ktab Abn Rshd: Tlkhysh Ktab Arstw Talys Fy Alsh'r. Thqyq Mhmd Slym Salm. Alqahrh. Ljnh Ehya' Altrath Aleslamy. S 172, 171, 172.
10. Alfaraby, Abw Nsr (1967). Ktab Almwsyqa Alkbyr. Thqyq Ghtas 'bd Almlk. Alqahrh. Dar Alktab Al'rby. S 1084, 1090.

11. Hdarh, Mhmd Mstfa, (1963). Atjahat Alsh'r Al'rby Fy Alqrn Althany Alhjry. Alqahrh. Dar Alm'arf. 535, 538.
12. Alhlby, Njm Aldyn. (D. T). Jwhr Alknz. Thqyq Mhmd Zghlwl Slam. Msr. Mnshah M'arf Baleskndryh. S 91.
13. Hmad, Khlyl, Al'aydy, Hsyn (2012). Athr Al'tf Fy Altmask Alnsy Fy Dywan 'la Shwh Alma' Llisha'er Mrwan Jmyl Mhysn. Mjlt Aljam'h Llbhwth Alensanyh: 20(2): S 339.
14. Alhyzm, Ahmd (2012). Fn Alsh'r Wrhan Allghh, Sfaqs. Nwfabrnt. T2, S 354, 355.
15. Aljwbry, Myadh (2010). Alrsa'l Alsh'ryh Fy Al'sr Al'basy Hta Nhayt Alqrn Althalth Alhjry: Drash Mwdw'yh Fnyh. Rsalt Majstyr. Jam't Tkryt. Klyt Altrbyh Llbnat.
16. Abw Jhjwh, Khdr. (2018). Albnyh Aleyqa'yh Fy Sh'r Bshar Bn Brd, Drash Wsfyh Ehsa'yh, Wmqarbh Jmalyt Aslwbyh. Alardn. Mjlt Al'lwm Alensanyh: (22): S 188.
17. Aljrjany, 'bd Alqahr, D.T. Dla'l Ale'jaz, Qrah W'lq 'lyh Abw Fhr Mhmwd Mhmd Shakr. Msr. Mktbt Alkhanjy. S93.
18. Aljrjany, 'ly (1951). Alwsath Byn Almtnby Wkhswmh. Alqahrh. Dar Ehya' Alktb Al'rbyh. S 565, 566.
19. Abn Jny, Abw Alfth (1983). Alkhsa's. Thqyq Mhmd 'ly Alnjar. Byrwt. 'alm Alktb. T3. S 84.
20. Kshk, Ahmd (1989). Altdwyr Fy Alsh'r Drash Fy Alnhw Walm'na Waleyqa'. Alqahrh. T1, S 27.
21. Mbyd, Mha W Mqablh, Jmal (2015). Alrsa'l Alsh'ryh Fy Al'sr Aljahly Qra'h Fy Bdayat Alnw' Aladby. Alardn. Mjlt Al'lwm Alensanyh. '26. Shta'
22. Abw Mrad, Fthy, Shhwan, Wfa' (2014). Aleyqa' Aldakhly Fy Rsalt Altrby' Waltdwyr Lljahz. Mjlt Alnjah Llabhath (Al'lwm Alensanyh): 28: S 1852.
23. Alnsry, Fthy (1998). Altdwyr Fy Alsh'r Alhr Mhawlh Fy Fhm Alzahrh. Hwlyat Aljam'h Altwnsyh. (42), S 285.
24. Alntafy, Abw Fras (2003). Al'il Walzhafat Fy Sh'r Amr' Alqys. Mjlt Al'lwm Alensanyh: (19): S 8.
25. Qhtan, 'bd Alkrym (2007). Mjilh Twasl. '18. Jam't 'dn. Nyabh Aldrasat Al'lya Walbhth Al'lmy. S112.
26. Alqrtajny, Hazm (1966). Mnhaj Alblgha' Wsraj Aladba'. Thqyq Mhmd Alhbyb Bn Khwjh. Twns. Dar Alktb Alshrqyh. S 265, 268, 283, 306.
27. Abn Qtybh (1966). Alsh'r Walsh'ra'. Thqyq Ahmd Mhmd Shakr. Msr. Dar Alm'arf. S85.
28. Bn Rmdan, Salh. (2001). Alrsa'l Aladbyh Mn Alqrn Althalth Ela Alqrn Alkhams Llhjrh (Mshrw' Qra'h Ensha'yh). Twns. Jam't Mnwbh. Mnshwrat Klyt Aladab Bmnwbh. S 6, 308.
29. Abn Rshyq (1981). Al'mdh Fy Mhasn Alsh'r Wadabh Wnqdh. J1. Hqqh. Wfslh. W'lq Hwashyh Mhmd Mhy Aldyn 'bd Alhmyd. Lbnan. Byrwt. Dar Aljyl Llnshr Waltwzy' Walba'h. T5. S 282, 177, 178.
30. Alsamra'y, 'bd Al'zym (2005). Alrsa'l Alsh'ryh Fy 'sr Sdr Aleslam Wal'sr Alamwy Drash Mwdw'yh Fnyh. Rsalt Majstyr. Jam't Tkryt. Klyt Altrbyh.
31. Sdkhan, 'bas, Albtat, Ra'd, Jlwd, 'ly (2013). Alt'alq Alnfsy Waleyqa'y Fy Rwmyat Aby Fras Alhmdany. Mjlt Jam't Dy Qar: 8(4): 66.
32. Alshfy, Dkhyl Allh (1990). Albdy' Fy Alqran 'nd Almtakhryn Wathrh Fy Aldrasat Alblaghyh. Rsalt Almajstyr. Mkh Almkrmh. Jam't Am Alqra.
33. Alshrqawy, 'ft (1981). Blaghh Al'tf Fy Alqran Alkrym Drash Aslwbyh. Byrwt. Dar Alnhdh Al'rbyh Ltba'h Walnshr. S 101.
34. Smwd, Hmady (2002). Fy Nzryh Aladb 'nd Al'rb. Twns. Dar Shwqy Llnshr. S 90.
35. Stytkyfytsh, Swzan (2010). Alqsydh Walastwrh, Aljnwsh, Almrasm Fy Alqsydh Alklasykyh. Trjmt Wtqdy: Hsn Albna 'z Aldyn. Alqahrh. Almrkz Alqwmy Lltrjmh. T1. S 26.
36. Abn Syna, Abw 'ly Alhsn (1956). Jwam' 'lm Almwsyqa Mn Ktab Alshfa'. Thqyq Zkrya Ywsf. Tsdyr Wmraj't Ahmd Alahwany Wmhmwd Ahmd Alhnfy. Alqahrh. Almtb'h Alamyryh.
37. Altrablsy, Mhmd Alhady (1980). Khssa's Alaslwb Fy Alshwqyat. Mnshwrat Aljam'h Altwnsyh. S 46.
38. Altrablsy, Mhmd Alhady (2006). Altwqy' Walttwy' 'ndma Ythwl Alklam Nshyd Kyan. Sfaqs. Dar Mhmd 'ly Alhamy. S 10.

39. Altyb, 'bd Allh (1989). Almrshd Ela Fhm Ash'ar Al'rb Wsna'tha. Alkwyt. Jmhwryh Alkwyt. S 137.
40. Alwhayby, Mnsf (2016). Alta'yh Fy Alsh'r Mdhb Alta'y – Abw Tmam Hbyb Bn Aws. Twns. Dar Alathad Llnshr Waltwzy'. T1. 105, 103, 102, 103.
41. Alwrtany, Khmys (2016). Nhw Eyqa'yh 'rbyh Hdythh. Twns. Mskylyany Llnshr Waltwzy'. T1. S 264.
42. Alywsfy, Mhmd Ltfy (1992). Alsh'r Walsh'ryh: Alflasfh Walmfkrwn Al'rb Ma Anjzwh Wma Hfwa Elyh. Twns. Aldar Al'rbyh Lkktab. S 57, 315, 315.
43. Ywns, 'ly. (1993). Nzrh Jdydh Fy Mwsyqa Alsh'r Al'rby. Msr. Alhy'h Almsryh Al'amh Lkktab. S 110.
44. Abn Zyd, 'bd Alhmyd (2009). Khsa's Aleyqa' Fy Almwshhat Al'rbyh. Byrwt. Dar Almdar Aleslamy. T1. S 615.
45. Alzydy, Twfyq (1985). Mfhwm Aladbyh Fy Altrath Alnqdy. Twns. Sras Llnshr. S 137, 140, 142.