تشكيلات الإيقاع واتّساق نصِّ المديح الجاهلي
(مدح بشر بن أبي خازم لأوس الطائي نموذجاً)

د. فؤاد فياض شتيّات
قسم اللغة العربية– جامعة حائل – المملكة العربية السعودية
د. عثمان حسين أبو زنيد
قسم اللغة العربية– جامعة حائل – المملكة العربية السعودية

المُلخَص

يدرس البحث تشكيلات الإيقاع واتّساق نص المديح في قصائد مدح بشر بن أبي خازم لأوس بن حارثة بن لأم الطائي في العصر الجاهلي، ويحاول ربط الإيقاع الخارجي من وزن وقافية أو إيقاع المتماثلات أو التكرار أو المتجانسات أو المتعاقبات أو بنية الأصوات بالمعنى الشعري، وبالفكرة التي راودت الشاعر ودفعته إلى الانخراط في مدح أوس الطائي.

ويرى البحث أنّ كل ما ذكره يقع في دائرة الإيقاع الخارجي للقصيدة، أمّا الإيقاع الداخلي للقصيدة فتلك الروح التي تسري داخل وشائج القصيدة الداخلية وتنظم الفكرة وتنمو بها تصاعديا أو أفقيا في معمار القصيدة بدءا بالمقدمة وانتهاء بنهاية القصيدة.

ويسير البحث وفق محورين،الأول: ويعالج فيه المفهوم العام للإيقاع الخارجي والداخلي، والآخر: ويعالج فيه دور الإيقاع والتكرار في تشكيل التجربة الشعرية عند بشر بن خازم في مدحه لأوس بن حارثة الطائي، وجماليات ذلك الإيقاع بشكليه الخارجي والداخلي.

الكلمات المفتاحية: إيقاع، اتّساق، نصّ، مديح، جاهلي، ، بشر بن أبي خازم، أوس الطائي.

مُقَدِمَةُ :

البحث في الإيقاع ليس جديدًا ولا بدعا بين البحوث الأدبيّة، فقد طَرَقَ أبوابه عدد كبير من الباحثين، ولكنّ زاوية النظر ومادّة التطبيق تختلفان من باحث لآخر ومن مادّة أدبيّة لأخرى، وفي هذا البحث محاولة لبحث الإيقاع في قصائد جاهلية لبشر بن أبي خازم، وانطلاقا من قول جاك دريدا: "ليست هناك نصوص قتلت بحثًا، ولا نصوص منهكة"([1])، فقد يكون لمفهوم الإيقاع الداخلي والخارجي – هنا - رافدٌ إضافيٌّ آخر؛ فيكون للكتابة في الإيقاع والتجربة الشعرية القديمة فحوى جديدة وجدوى رائقة.

ويحاول هذا البحث أنّ يستفيد ممّا سبقه من جهود في هذا المجال سواء أكانت تطبيقية على الشعر القديم أو تلك التي كتبت في نظرية الإيقاع، ويتوخّى ربط الإيقاع الخارجي من وزن وقافية أو إيقاع المتماثلات أو التكرار أو المتجانسات أو المتعاقبات أو بنية أصوات بالمعنى الشعري، وبالفكرة التي راودت الشاعر ودفعته إلى الانخراط في مدح أوس بن حارثة الطائي. كما يرى الباحثان أنّ كل ما ذكرته يقع في دائرة الإيقاع الخارجي للقصيدة، أما الإيقاع الداخلي للقصيدة فتلك الروح التي تسري داخل وشائج القصيدة الداخلية وتنظم الفكرة وتنمو بها تصاعديا أو أفقيا في معمار القصيدة بدءا بالمقدمة وانتهاء بنهاية القصيدة.

وليصل البحث إلى بغيته فإنّه يسير وفق محورين؛ الأول: يعالج المفهوم العام للإيقاع الخارجي والداخلي، والمحور الثاني: يعالج دور الإيقاع في تشكيل التجربة الشعرية عند بشر بن أبي خازم في مدحه أوس الطائي، وتموجات ذلك الإيقاع بشكليه الخارجي والداخلي. أمّا سبب اختيارنا لقصائد بشر فهي الرغبة في دراسة الشعر العربي البِكر وفهمه ومباكرة اللذاذة فيه قبل أن تصل إليه التأثيرات الإيقاعية من الآداب الأخرى.

مفهوم الإيقاع

الإيقاع مصطلح موسيقي فني أدبي، ذو تماس مباشر بالشعر والنثر الأدبي، يعرّف في المعجم بأنه " من

[1]) حسانين، محمد مصطفى علي. (٢٠٠٩ م) ، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص ١٩.

إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقّع الألحان ويبينها"([2])، ويوحي هذا بالقول بأنه "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"([3])

وبالنظر إلى الجذر وقع وما يستدعيه من ألفاظ تشبهه في المعنى تبرز لفظة (توقيع) بمعان منها: إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضا، وفي الكتاب إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه أو مخالفة الثاني للأول([4])، وعند فحص المعنى اللغوي للفظة توقيع في قولهم " سمعت لحوافر الدواب توقيعا" أو "إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضا" أو "رمي قريب لا تباعده، كأنك تريد أن توقعه على شيء" ربما وصلنا إلى معنى الإيقاع، وهو إحداث حركة جديدة بعد حركة أولى تفصلها عن الثانية مسافة مكانية أو زمانية، ويقال بأنّ " الإيقاع حركات متوالية الأدوار لها عودات متوالية"([5]) أو هو النظام في الحركة([6]).

إنّ مفهوم الإيقاع واسع وزئبقي([7])، وذلك لسعة المجالات التي يدخلها، فهو مصطلح قادم من حقل الموسيقى([8]) والغناء والشعر والفلسفة والنقد الأدبي. وعند ابن سينا "الإيقاع من حيث هو إيقاع تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا"([9]) ويرى صفي الدين البغدادي أن الإيقاع "جماعة النقرات يتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم ", ويرى كذلك أنّها " جملة أزمنة متناسبة محدودة بالنقر تتعاقب بأدوار متساوية "([10]).

وتتعدد حدود الإيقاع بتحدد المجالات التي ينطلق منها، فإذا انطلقنا من الفن الشعري يعرف الإيقاع " بأنه ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام"([11]) ويعرّفه آخر " بأنه حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور أو المنظوم والناتج عن تجاور أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كله شعرا في سياق الأوزان والقوافي"([12]) أو هو " نقطة التلاقي بين الموسيقى واللغة "([13])، وهو" التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي..."([14]). والإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنفس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام "([15]).

ويبدو أنّ الإيقاع في الشعر القديم يرتبط بالظاهرة الصوتية، ويكاد يماثل الوزن، فـ "الإيقاع مصدر تكرر التفعيلة في البيت الواحد عدة مرات، إذ إنّ التفعيلة الواحدة بم تنطوي عليه من الأحرف متحركة وساكنة، ينبعث عنها نغم متميز الزمن والبنية الصوتية، ويأتي الإيقاع من النطق المتكرر لهذا النغم تبعا لتفعيلات البحر العروضي، فوحدة الإيقاع الشعري هي التفعيلة، وهذا يعني تكرر النغمة المتأتية من التفعيلة عددا من المرات

---

[2]) ابن منظور، لسان العرب، مادة وقع.
[3]) العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ص٣٩.
[4]) ابن منظور،لسان العرب، مادة وقع.
[5]) ابن سيده، المخصص، ج١٣، الكتب العلمية، لبنان، د.ت، ص١٠.
[6]) البدراني، علاء حسين عليوي.(٢٠١٢م) فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، الجامعة العراقية، كلية الآداب، رسالة دكتوراة، ص ٢.
[7]) ينظر جاكوبسن، رومان.(١٩٨٨م)، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ، ص٤٣، ومحمود المسعدي.(١٩٩٦م)،الإيقاع في السجع، العربي، مؤسسات عبدالكريم،تونس، ص٥، وتوفيق الزيدي.(١٩٨٨م) مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، ص١٣٧.
[8]) الطرابلسي، محمد الهادي.(١٩٩١م) في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٣٢، تونس، ص ١١.
[9]) ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، ٨١.
[10]) اليسوعي، الأب خليل إدّه. (١٩٨٦م)، الإيقاع في الشعر العربي، مجلة فصول، مجلد٦، عدد٣،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ، ص١١٥، و١٢٨. على التوالي.
[11]) مطلوب، أحمد. (١٩٨٩م) ، معجم النقد العربي القديم، ج١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،.ص٤٠٧.
[12]) عاصي، ميشال، وإميل بديع يعقوب.(١٩٨٧م)، المعجم المفصل في اللغة والأدب، ج١، دار العلم للملايين، مادة إيقاع.
[13]) البدراني، علاء حسين عليوي.(٢٠١٢م)، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، الجامعة العراقية، كلية الآداب، رسالة دكتوراة،ص٥٠.
[14]) الصكر، حاتم، ما لا تؤديه الصفة.(١٩٩٠م)، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، مجلة أقلام، بغداد، عدد٥، أيار ، ص٦٠.
[15]) محمود، زكي نجيب.(١٩٧٩م)، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة،ط١، ص٢٢.

"([16]) أمّا الوزن فيعني " أن يتألف البيت الشعري من وحدات نغمية عددها واحد في أبيات القصيدة كلّها "([17])

وهناك من عدّ الإيقاع " الفاعلية التي تنقل المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركة وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية "([18]). ويبدو أن معظم التعريفات المتحدثة عن الشعر تربط الإيقاع بالوزن أو الظاهرة الصوتية على الأقل .

ويربط الإيقاع بالحركة " بمعنى النسق المعين بين عناصر الكلام وإخراج المادة الصوتية من الحساب بعنصر الجملة، والحاق كل الظواهر التي لها صلة بالأصوات بباب الوزن "([19]) ويعزز ذلك ما قيل عن الإيقاع بأنّه " حركة موقّعة في بناء القصيدة، أو نسيجها مجردة من عنصر الصوت، تدرك من خلال الفهم المتكامل لنمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة "([20])

وإذا كان الإيقاع مصطلحا يرتبط بموسيقى الشعر فإنه لا يبتعد عن تشكيل النثر أيضا إذ "لا نستطيع أن نميّز بين إيقاعات الشعر والنثر في الوسائل بسهولة، ومن نفس المادة على نفس الأساس السيكولوجي لإيقاع الشعر، ولا نستطيع أن نقول إنّ الشعر بالضرورة أكثر إيقاعية من النثر "([21])، لذا أصبح مبررا اليوم الحديث عن إيقاع الرواية([22])، وإيقاع اللوحة، وإيقاع المسرحية، وإيقاع النثر عامة، وهناك من جعل الإيقاع هو الفن ([23])عينه، وهناك من جعل " إيقاعا للطبيعة، وآخر للعمل، وإيقاعا للإشارات الضوئية... كما أنه ظاهرة لغوية عامة، ولسنا بحاجة إلى مناقشة مائة نظرية ونظرية حول الطبيعة العقلية للإيقاع "([24]) وكلّ شيء في الحياة يسير ضمن إيقاع معين.

أدرك الإنسان منذ القدم الإيقاع فرقص وترنّم وانتشى، وربما أدرك الإنسان قيمة الإيقاع بشكل فطري تقليدا لما حوله من ظواهر الطبيعة، وأصوات الرياح، وتغريد الطيور وصفيرها، وحركة الكون. فالإيقاع في الكون سابق للموسيقى والغناء والشعر والرقص البشري واللغة الاصطلاحية ([25])، وهو مرتبط بالطبيعة مقتبس منها، وباكتشاف اللغة ومقاطعها الصوتية بدأ الإنسان التوفيق بين نطق الألفاظ والإيقاع والرقص والغناء، مستفيدا مما حوله من بكاء الأطفال وضحكهم، ومن زمجرة الرياح، وأصوات حفيف أوراق الشجر، ومن صفير الطيور، ومن وقع خطى الإبل عبر سكون الصحراء ابتدع الإيقاع، وما " الصورة الشعرية الراقية لأنغام العربي وألحانها إلا صورة العصر الجاهلي، وهي خاتمة صور كثيرة سبقتها"([26]) ارتبطت بالحركة الموقّعة المتّصلة بالرحلة والراحلة أو بالعبادة والتعبّد وبتمتمات سدنة الأصنام. وهناك أنواع عديدة من الإيقاعات الشعرية الأولية منها: الحداء والنصب والركبانية والقلس والتهليل والتغبير والرجز([27]) تطورت عبر حركة الإنسان العربي وحيوانه لتوصل الشعر إلى ما نراه من إيقاع منظم.

ومع تطور العقل العربي قيض الله الخليل بن أحمد الفراهيدي ليراجع الشعر العربي ويكتشف ألحانه ويحصرها في أنظمة موسيقية محددة أسماها البحور، جعلها في خمسة عشر وزنا فارتبطت موسيقى الشعر العربي بتلك الأوزان العروضية، وارتبط مصطلح الإيقاع بالوزن وصارا يعبران عن معنى متقارب " والحق أنّ مفهوم الإيقاع قد التبس بمفهوم الوزن حتى غلب على أذهان الكثيرين أنّ هذا هو بعينه، وأنّ مصطلحي الإيقاع والوزن مترادفان "([28])

---

[16]) دقة، محمد علي.(١٩٩١م)، موسيقى الشعر العربي القديم، مجلة التربية، قطر، س ٢٠، ع ٩٩، ص٢٠٧.
[17]) المرجع نفسه، ص٢٠٨.
[18]) أبو ديب، كمال.(١٩٨٧م)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص ٢٣٠، ٢٣١.
[19]) الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، ص١٥.
[20]) المرجع نفسه، ص١٦.
[21]) بحراوي، سيد.(١٩٩١م)، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف، ص١٢.
[22]) ينظر الزعبي، أحمد.(١٩٨٦م)، في الإيقاع الروائي، دار الأمل ،إربد. فقد عرّف الإيقاع بأنه التكرار.
[23]) المرجع نفسه.
[24]) ويليك، رينيه، وأوستن وارين.(١٩٨٨م)، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط٢، ، ص١٧٠.
[25]) سعيد، خالدة.(١٩٨٢م)،حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط٢، ص١١١.
[26]) الوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، ص١٠.
[27]) الوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، ص ١٢-٣١.
[28]) الطرابلسي، محمد، الهادي، في مفهوم الإيقاع، ص ١٦.

وممن انتبه إلى قيمة الإيقاع ابن طباطبا العلوي حين قال " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه حسن تركيبه واعتدال أجزائه"([29]) ورأى ابن فارس أنّ " أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزمن بالتغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف"([30])

وتتجه الدراسات الحديثة إلى توسيع مفهوم المصطلح ليشمل الوزن وأمورا أخرى يحققها الشاعر من خلال تنظيمه للأفكار والمعاني، وإخفاء الدلالات كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جماليا، أي أنّ المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر فيما يستكملها القارئ جماليا"([31]) ويقال " الإيقاع شيء والوزن شيء آخر، فالأول متغيّر متحرّك متماوج بين هبوط وصعود وعلو وانخفاض وتلون وتغيّر وتعدد، والثاني ثابت مستقر على قياسه، فالإيقاع حركة والوزن ضابط وقياس، والإيقاع يتشكل من الجريان والتدفق الداخليين، من الصوت والصمت في حين أنّ الوزن معيار أو قياس أو كيل لوزن هذا الجريان وقياس حركته وهو في الشعر لبيان صحيحة من فاسده "([32])

وتتهم بعض الدراسات الخليل بن أحمد بالقصور والإخفاق في دراسته لموسيقى الشعر العربي، فيقال" فقد أضر الخليل بن أحمد بعلم الإيقاع عند العرب"([33]) ومنهم من قال بأن " نظام الخليل لا يصلح لوصف إيقاع القصيدة القديمة ناهيك عن القصيدة الجديدة"([34]) مع أنه ينسب للخليل كتاب بعنوان الإيقاع([35])

أما أبو ديب فقد نسب الإخفاق والقصور في الفهم إلى العروضيين العرب بعد الخليل([36]) وزعم أنهم أخفقوا في التفريق بين المستويين: الوزن والإيقاع، وكان حديثهم كله حديثا عن الأول، وبعملهم هذا أكّدوا أنّهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل وحولوا العروض العربي إلى عروض كمّي نقي ذي بعد واحد مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل، حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المميزة([37])

ومع اعتقادنا بأنّ ظاهرة النبر لا يمكن أن تحل بديلا للعروض العربي؛ لأن طبيعة اللغة العربية لا تتناسب وذلك، فإننا نظنّ أنّ دلالة الإيقاع تشمل الوزن وغيره، وبذا يصح قولهم بأنّ "كل وزن إيقاع وليس كل إيقاع وزن "([38])، فالإيقاع يشمل الوزن والقافية والتكرار في المتماثلات والمتقاربات والمتضادات من الألفاظ، وربما المعنى وتصاعد العاطفة أو هو " توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا "([39])

ويرتبط الإيقاع بالنغم واللحن وهما متقاربان بالمأخذ، فالإيقاع الشعري يشارك الإيقاع الموسيقي([40]) في معظم أنماطه. وقد عدّت البحور نماذج يقاس بها الشعر وهي لحون وأنغام، مما أدى إلى إغفال العروضيين المشتغلين بالظاهرة للإيقاع غير الصوتي؛ لذلك يقال " إنّ الاحتكام للمادة الصوتية في تقدير الإيقاع قد أفسد التحقيق في الموضوع والتجديد للمفهوم أو إنّ التوسّل

[29]) العلوي، ابن طباطبا. (١٩٨٢م)، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، لبنان، ص٢١.
[30]) ابن فارس اللغوي(ت٣٩٥هـ)، الصاحبي في فقه اللغة، تح: مصطفى الشريحي، مؤسسة بدران، بيروت ، ١٩٦٣م، ص٢٤٨،٢٧٤.
[31]) الصكر، حاتم، الإيقاع والإيقاع الداخلي، أقلام، ع٥، ص٦١.
[32]) الموسى، خليل. (٢٠١٣م) ، البنية الإيقاعية والدلالة الدرامية في شعر التفعيلة في سوريا، الموقف الأدبي، عدد ٦،٥، حزيران، ص ٣٢.
[33]) العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر، ص١٨.
[34]) الصكر، حاتم، الإيقاع والإيقاع الداخلي، أقلام، ع٥، ص٥٩. نقلا عن أزمة القصيدة الجديدة عند عبد العزيز المقالح، ص٢١.
[35]) ابن منظور، لسان العرب، مادة وقع.
[36]) أبو ديب، كمال، البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص٢٣٠.
[37]) المرجع نفسه، ٢٣٠.
[38]) الطرابلسي، محمد الهادي، في مفهوم الإيقاع، ص١٤
[39]) المرجع نفسه، ص٢٧.
[40]) أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص٢٣٢.

بمفهوم الإيقاع في الموسيقى قد أدخل الضّيم على حقيقة الإيقاع في الشعر"([41])

الإيقاع والتجربة الشعرية

موسيقى الشعر واحدة من أهم عناصر التشكيل الفني في القصيدة([42]) والإيقاع هو البيت الواسع الذي يضمّ الموسيقى الشعرية، لذا فهو أحد أعمدة الفن الشعري(الصّنعة الشعرية) الأساسية، لم يستغن عنه صانع القصيدة العربية ومبدعها قديما ولا يستطيع أن يستغني عنها مبدع القصيدة الحديثة،ولا كاتب النثر([43]) سواء أصنّف الإيقاع ضمن المواد الصوتية التي تشكّل عنصرا من عناصر الخطاب الشعري أو تغلغل في العمل الشعري والنثري إلى أبعد من المادة الصوتية ووصل إلى توقيع المعاني والأفكار والصور وربما إيقاع الأحداث وتكرارها في الرواية([44]).

مما تقدّم يمكننا توسيع آفاق النظرة إلى إيقاع الشعر وتنويع زوايا التّظر في النّص، وتجاوز ملامح الشعر الظاهرة(الشكلية) والمتصلة بالحس المادي إلى ملامحه الخفيّة المتّصلة بالحسّ الشعوري والذهني([45])، وانطلاقا من القناعة بأنّ مفهوم الإيقاع الشعري قديما لاصق بالوزن غير منفك عنه، وأنّ هناك قناعة جديدة بأنّ الإيقاع أعمّ من الوزن([46])، لذا يمكن القول إنّ هناك نوعين من الإيقاع: إيقاع خارجي، وإيقاع داخلي، وبينهما حدود واضحة، أحاول استجلاء صورة الإيقاعين بشكل موجز قبل أن أدخل في استجلائها في شعر الشاعر الجاهلي بشر بن أبي خازم.

إذ يعتمد الإيقاع الخارجي على الحسّ الصوتي وربما البصري، صورته الصّوتية الوزن والقافية، أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية، وينضاف إليها إيقاعات: الجناس، والتسجيع، والتكرار، والتوازن، والتضاد، والانسجام اللفظي، " فهو حركة صوتية تنشأ من نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة ومن محسنات بديعية "([47]) ويصح القول بأنّه توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة([48]) معقولا، وبهذا تكون الوحدة الصوتية هي النواة الإيقاعية والصفة الجوهرية للإيقاع المسمى بالخارجي.

وهناك من يدخل بعض المرئيات في النّص الشعري والنثري في الإيقاع الخارجي كنظام النقط ومساحات الكتابة والبياض([49]) أو شكل السطر الشعري أو المقطع وما يتبعه من إشارات، لكنني أميل إلى ربط الإيقاع الخارجي بالمادة الصوتية الظاهرة في النص الشعري لأنّ الشعر الجاهلي اعتمد على الرواية الشفوية لا الكتابة .

أما الإيقاع الداخلي " فهي حركة موقّعة في بناء القصيدة أو نسيجها مجردة عن عنصر الصوت، وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر وإنّما من خلال فهم متكامل لنمو الحركة داخل البناء الكلّي للقصيدة "([50]) ومن أنماط هذا الإيقاع: إيقاع التوازي المعنوي، القائم على تكرار الفكرة بألفاظ متنوعة، وإيقاع التعاقب أو النمو المتوالد المنساب كالقصّ والحكاية، والإيقاع الترابطي الذي لا يكتفي بعلاقة المجاورة بين العبارات أو تتابع معانيها بل يربط بعضها ببعض ربط السبب بالنتيجة ([51]) ولعل فهم الطرابلسي لمعنى التوقيع يعضد ما قلت فالتوقيع " ترتيب الحركة وتنسيق الألوان، وحسن توزيع الوحدات الفكرية في السياق "([52]) ويقال " الإيقاع ظاهرة أسلوبية أكثر منها ظاهرة لغوية، وأنه

[41]) الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، ص٢٧.
[42]) البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص٣.
[43]) ويليك، نظرية الأدب، ص١٧١، و روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، ص١٨٥.
[44]) الزعبي.(١٩٨٦م)، أحمد، في الإيقاع الروائي، دار الأمل، اربد، ص٨.
[45])الطرابلسي، مفهوم الإيقاع، ص١٨.
[46])البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص ٨.
[47]) سليمان، خالد، في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية، ص٤.
[48]) الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، ص٢١.
[49]) المرجع نفسه، ص٢١.
[50]) سليمان، خالد، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية، ص٤،٧.
[51]) الصكر، الإيقاع والإيقاع الداخلي، أقلام، ١٩٩٠م، ص ٦٥.
[52]) الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، ص ٢٧.

شيء يضاف إلى اللغة "([٥٣])، وهناك من يرى أن وظيفة الإيقاع توليد المعاني في مناطق لا تصل إليها اللغة([٥٤]).وكلا الإيقاعين يتساوقان في تشكيل البنى الشعرية بمستوياتها الصوتية والدلالية .

وبذا يصبح ما أسماه الوجي بالإيقاع الداخلي إيقاعا خارجيا حين يقول " والإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة والتركيب فيعطي إشراقة ووقدة تومئ إلى المشاعر فتجلّيها، وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها وتضعك أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس"([٥٥]) وهو كذلك " موجة صوتية تسير سير الشاعر وتردد صدى أنفاسه، وتلون رؤيته بجمال أصدائها فترسم من خلال نغمتها أجمل لوحة شعرية([٥٦]) وهناك من يقول أيضا أنّ الإيقاع الداخلي" هو الذي يخص نغم الكلمات المفردة الناشئ عن حسن تأليف الأصوات وحروفها وحركاتها، وجمال توافق ذلك مع دلالتها "([٥٧]) مع أنّ " الإيقاع لا يقتصر على الصوت، إنّه النظام الذي يتوالى ويتناوب بموجبه مؤثر ما(صوتي أو شكلي) أو جو ما(حسي، أو فكري، أو سحري، أو روحي) وهو كذلك صيغة العلاقات(التناغم والتعارض والتوازي والتداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية "([٥٨])، لهذا فإنّ الميل إلى عدّ الإيقاع الداخلي هو إيقاع الفكرة وكيفية تناميها داخل أنسجة النّص الشعري ووشائجه وفق نظام فكري منظّم، ينطلق عبر أبنية القصيدة معقولا،أو هو نظام الحبك وطريقة تنظيم أبنية النثر فكريا، بعيدا عن المحسوسات الصوتية أو البصرية.

ويرتبط الإيقاع الخارجي والداخلي باللغة الشعرية والمعنى ويندغم بالعاطفة ويعبّر عنها، وقصائد بشر بن أبي خازم المدحيّة التي أزجاها تلاوات بين يدي أوس بن لأم الطائي تحمّده وتثني عليه، تكتنز من المؤثرات الإيقاعية الخارجية، والداخلية ما تستحق الدراسة مرارا.

جمالية الإيقاع في مدح بشر بن أبي خازم لأوس بن حارثة الطائي.

ثمة حسرة في الشعر الجاهلي تبطّن كلّ مظاهره حتى الفرح([٥٩])، وهذا ما يعيشه بشر، فهو يتحسر على وقوعه في شرك الأسر، ويفرح بعفو أوس بن حارثة الطائي عنه، حسرة مباكرة اللذة في فنّي الهجاء والمدح، وما يفرضه زمن القحط والجفاء على أنساق صنع هذين الفنين، الفرح بالنجاة من الموت، يعدل الموت نفسه، ولعل حساسية الشاعر الجاهلي حساسية إفراط وهياج، تمزج بين غبطة الحضور وحسرة الغياب([٦٠]).

وفيما يلي محاولة لدراسة نصوص لبشر بن أبي خازم ، دراسة تستبطن جماليات إيقاع اللغة ودورها في اختصار المسافة بين لحظتي الفرح والحزن، الإفراط والهياج، غبطة الحضور وحسرة الغياب، فالإيقاع من أساسيات بناء القصيدة العربية، يسمح للشعر بتوظيف المادة الصوتية بشكل فاعل في المعنى الشعري، كما ينظّم المعنى بشكل نسقي معتمدا على أدوات الإيقاع الخارجية والداخلية. ولعل بروز بعض الظواهر الإيقاعية في قصائد مدح بشر لأوس الطائي، وتجانسها الفني مما يشجّع على اختيارها لدراسة جماليات الإيقاع.

تتكون مجموعة قصائد بشر من ست قصائد([٦١]) ثلاث منها يستخدم إيقاع وزن البحر الطويل([٦٢]) وهي القصائد ذات المطالع التالية:

وَإِنّي لَرَاجٍ منْكَ يَا أَوْسُ نعْمَةً وَإِنّي لأُخْرَى منْكَ يَا أَوْسُ وَاهبُ

وقصيدة أخرى مطلعها:

تَدَارَكَنِي أَوْسُ بنُ سُعْدَى بِنِعْمَةٍ
وَقَد ضَافَ مِن أَرْضٍ عَلَيَّ عَرِيْضُ

وقصيدة أخرى مطلعها:

---

[٥٣]) ابن ذريل، عدنان. (١٩٨٩م)، الإيقاع والظواهر الإيقاعية في القصيدة الحديثة، الموقف الأدبي، سوريا، مجلد ١٩، عدد٢١٩،٢١٨،٢١٧، ص ١٩٢.

[٥٤]) السبعان، ليلى خلف. (٢٠١١ م) ، الإيقاع والدلالة في شعر لبيد بن ربيعة دراسة لغوية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ،عدد،١٤،م٢٩ ، ص١٥٠.

[٥٥]) الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ٧٩.

[٥٦]) المرجع نفسه، ص٨٠.

[٥٧]) الواسطي.(٢٠٠٩م)، الإيقاع البلاغي ومظاهره في الشعر العربي، آفاق أدبية، عدد٣، فاس، المغرب، ص ٦٢.

[٥٨]) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، ص١١١.

[٥٩]) أدونيس. (١٩٧٩م)، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٣، ص٢٨.

[٦٠]) المرجع نفسه، ص ٢٩

[٦١]) ابن أبي خازم، بشر، الديوان، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، حلب، القصائد ذات الأرقام(٩، ٢٢، و٢٤، و٢٩، و٣٥، و٤٦)، على التوالي.

[٦٢]) يقال إن البحر الطويل أكثر البحور استخداما في الشعر الجاهلي، ينظر السبعان، ليلى خلف.(٢٠١١م) الإيقاع والدلالة في شعر لبيد بن ربيعة دراسة لغوية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية،عدد،١٤،م٢٩، ص١٥٣.

هَل أَنْتَ عَلَى أَطْلَالِ مَيَّةَ رَابِعُ بِحَوْضَي تُسَائِلْ رَبْعَهَا وَتُطَالِعُ

وثلاث أخرى تتشكل وفق وزن بحر الوافر، وهي ذات المطالع:

كَفَى بِالنَّأْيِ مِنْ أَسْمَاءَ كَافِي وَلَيْسَ لِحُبِّهَا إِذْ طَالَ شَافِي

وقوله:

أَبَيَّةٌ الغَـــــدَاةَ أَمْ انْتِقَـالُ لِمُنْصَرَفِ الظَّـعَائِنِ أَمْ دَلَالُ

وقوله:

أَتَعْرِفُ مِن هُنَيْدَةَ رَسْمَ دَارٍ بِجَـرْجَي ذَرْوَةٍ فَـإِلَى لِـوَاهَا

وهذه القصائد بإيقاعها ووزنها وقافيتها تمثل نسقا بنيويا من أنساق الشعر الجاهلي، مال بشر فيها إلى استخدام الأحرف الصائتة الموحية بالارتياح والرغبة في التواصل مع الممدوح في نصّه الشعري، وتعاضدت هذه الأصوات مع المعنى وتساوقت مع لذاذة النّغم العذب الذي تشكله القافية المسبوقة بحرف المد " الذي يمتاز بقدرته العالية على الإسماع، فالوضوح السمعي في أحرف المد واللين أعلى من الوضوح السمعي في الأصوات الساكنة ([٦٣])، ولعل تركيز بشر على " حشد أصوات المد في صور القصيدة من شأنه أن ينشئ ترنما يلامس الحالة النفسية التي أبرزت قيمة التذكر بما يومئ إلى انحياز الشاعر إلى دائرة تلبث زمنية ماضية، مثلما يشير إلى استمرار التذكّر إلى الحاضر"([٦٤]).

فهل كان بشر يعيش لحظة الفرح والحسرة معا وهو يشكّل نصّه الشعري، ويشكّل إيقاعاته ويحقنها بما يعمر نفسه من عاطفة يتمازج فيها بؤس الماضي وهشاشة الحاضر؟ وما الذي جعله يتخيّر القافية المسبوقة بأحرف اللين والمد في مساحة قصائده المدحيّة لأوس ؟ هل أراد أن يعلي صوته ويسمع ممدوحه جزيل ثنائه له على ما فعل، أم أراد أن يستر الشرخ العميق الذي شكّله جرح الهجاء الغائر في نفسه، وما نتج عنه من أسر وإذلال؟

فيما يلي أدرس الإيقاع الخارجي في البنية اللغوية للنّص الشعري ومن مظاهره : الوزن والقافية والتكرار، والتماثل والتضاد، وموسيقى المتجاورات، والإيقاع التعاقبي، وكذلك الإيقاع الداخلي المتشكّل في البنية العميقة لإيقاع القصيدة المعنوي الداخلي المبني على التنامي الفكري المعماري المتناوب.

١-الوزن: ندرك أنّ هناك علاقة حميمة بين الوزن والإيقاع ونعتقد أنّ هناك فرقا بينهما، ذلك أنّ الإيقاع حصيلة نهائية أو تواتر الحركة النغمية من حيث تآلف مختلف العناصر الموسيقية أو تنافرها، ومن حيث درجة ذلك التآلف ومؤثراته الإيحائية غنى أو فقرا اتساعا أو ضيقا أو رتابة"([٦٥])

والسؤال الذي يمكن طرحه لم سمّى العرب الإيقاع وزنا ؟ لعلّ المعنى المعجمي للوزن باعتباره عملية تؤتى لاختيار الثقل وبيان مقداره، والمعنى الاصطلاحي باعتباره اختيار للثقل والوزن([٦٦]) تسبّبا في ذلك، لكن الإيقاع لا يختبر أو يقيس وإنّما يرتّب الألفاظ والمقاطع وينظمها طبقا لما يقتضيه الإيقاع. ويرتبط الوزن بالظاهرة الصوتية والتوالي والتكرار، غير أنّ هذه الظاهرة وذلك التوالي في الإيقاع يتجهان نحو الحرّية، أمّا في الوزن فيتجهان صوب الثبات والتقييد([٦٧]).

استخدم بشر إيقاع تفعيلات البحر الطويل لإنجاز ثلاث قصائد من قصائده المدحيّة: القصيدة التاسعة، والثانية والعشرين، والرابعة والعشرين([٦٨]) واستخدم التفعيلات المعتادة لبحر الطويل(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) في القصيدة الأولى و(فعول، مفاعيلن فعول مفاعلن) في القصيدة اللّاحقة، ثم(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي) في الشطر الثاني للقصيدة الثالثة. وتساوق إيقاع البحر الطويل مع النسق العام لشعر المديح الذي يكثر الشعراء القدماء من استخدامه في تشكيل شعرهم. ويمنحهم مساحة واسعة لبث عواطفهم.

ففي قصيدته التاسعة التي تميل إلى القصر يبثّ بشر عواطفه وتتنازعه الحسرة والفرح ، وتتشكّل القصيدة من خلال ثنائية الفرح والألم ، ويطوّع الشاعر إيقاع بحر الطويل " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن " للتعبير عن

---

[٦٣]) البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، ص٢٧٩.
[٦٤]) البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، ص٢٨٠.

[٦٥]) ميشال، عاصي، وإميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، ج١، مادة وقع.
[٦٦]) العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر، ص٤٥.
[٦٧]) البحراوي، سيد، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص١٥.
[٦٨]) الديوان، ٤٢، وص١٠٦، وص ١١٣.

عواطفه المنزاحة نحو المدح والثناء والشكر لأوس ، لكن مكنونات في أعماق النفس تنبعث مهتزة تنتقل هزتها إلى تفعيلات الطويل ، ففي البيت الرابع يقول :

وَإنّي إلى أوس ليقبل عذرتي ويعفو عنّي ما حييت لراغب

تتشكل إيقاعات تفعيلات الطويل كالآتي :" فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن " في الشطر الأول وتتكرر في الشطر الثاني ، لتهتز تفعيلة فعولن ويصيبها الاعتلال معبّرة عن خوف بشر من عدم قبول أوس عذره ، وفي الشطر الثاني تهتز تفعيلة فعولن مرتين أمام مفردتي يعفو وحييت لتعكس الهزّة النفسية المتشكلة في أعماق الشاعر ، والخوف من أن تكون حالة الفرح لحظية تتلاشى بفعل الزمن . فإيقاع بحر الطويل الذي منح الشاعر مساحة واسعة ونفسا هادئا يبث فيه ما يعمر نفسه من رغبة في المديح والشكر ، لم يخف الحسرة الكامنة في النفس نتيجة لخطأ سابق وقع فيه بشر وما ترتب عليه من أسر وإذلال.

ويستخدم بشر كذلك إيقاع تفعيلات البحر الوافر في تشكيل قصائده الثلاث الأخرى: القصيدة التاسعة والعشرين، والخامسة والثلاثين والسادسة والأربعين، ويستخدم التفعيلات(مفاعلتن مفاعلتن فعولن) والوافر من البحور التي كثر استخدامها لدى الشعراء القدماء في تشكيل فن المديح، ففي قصيدته السادسة والأربعين يشكّل الشاعر قصيدته المدحية من خلال إيقاع بحر الوافر " مُفاعَلَتن مُفاعَلَتن فعولن" في الشطر الأول ، ثم تتكرر في الشطر الثاني ، ولحن البحر يمنح الشاعر مساحة كافية للتعبير عن عواطفه تجاه ممدوحه ، وتنساب موسيقى الوافر خلال القصيدة كلّها ، ليمتدح الشاعر فعل أوس في قوته وكرمه ورفعة نسبه في قبيلة طيئ وفي فخذ جديلة الذي ينتمي له ،ويمدح امتلاكه القدرة على الضرّ والنفع ، لكن تفعيلات البحر تهتزّ أحيانا معبّرة عن هزّة الشاعر النفسية ، ففي البيت السادس من القصيدة ، يقول :

نمى من طيئ في إرثِ مجدٍ إذا ما عدّ من عمرو ذراها

مادحا رفعة نسبه في طيئ وما حصّله من مجد ، وتأتي تفعيلات البيت مهتزة تشير إلى عدم انسجام الشاعر وحسرته الدفينة نتيجة ما ساقه من هجاء سابق بحق بشر ، إذ تنكسر رتابة التفعيلة مفاعلتن المهتزة ليسكن وسطها لتصبح " مُفاعلْتن مُفَاعلْتن فعولن " ويتكرر هذا في الشطر الثاني ،ويحدث هذا أيضا في الشطر الأول من البيت العاشر حين يشير البيت إلى كفّ الضّر التي يمتلكها أوس، في قوله :

له كفّان: كفّ كفّ ضرّ
وكفّ فواضل خضل نداها

وتعتل تفعيلة الوافر مفاعَلَتن وتصبح مُفَاعَلْتن في مقابل جملة "له كفّان كفّ كف " .وتزداد قيمة كسر رتابة لحن مفاعلتن حين تتساوق مع بقية أدوات الإيقاع الأخرى من تكرار للتفعيلة وتكرار لكلمة كفّ والتقابل في المعنى بين كفّ الضر وكف الفواضل لتسهم هذه الأدوات مجتمعة في إعطاء البيت قيمة معنوية في سياق قصيدة المدح من مبتداها إلى منتهاها .

ويبدو اختيار بشر لإيقاع بحر الطويل مقصودا ففي القصائد الثلاث التي تتشكل من خلال لحن الطويل يميل الشاعر نحو الثناء على الممدوح وإبراز ثنائية المتكلم والمخاطب ، واعتماد الحوار والقصّ فقد أكثر الشاعر في القصائد من الجمل "تداركني، وإنّي ، وقلت" ، أما في القصائد الثلاث الأخرى المنسوجة على لحن الوافر فقد بدأها بذكر المرأة " أسماء، وهنيدة "أو الإشارة إلى ظعنها واتجهت هذه القصائد نحو تمجيد فعل بشر والاعتناء بتشكيل صورته فنيا ، وإبراز شجاعته وكرمه .

٢ - الزّحاف: يعدّ من العناصر الأساسية ذات العلاقة بالوزن، فهو تعديل على التفعيلة يدخله الشاعر على إيقاعه الشعري ليكسر رتابته ويزيل إبهامه، وقد أباحه نقاد الشّعر للشّعراء، و" قيل إنّ الخليل كان يستحسن الزحاف إذا قيل في البيت، فإذا توالى وكثر في البيت سمج"([٦٩]) وأنواع الزحافات كثيرة تعيي الحافظة([٧٠]).وقد عدّ الزحاف تنويعا في موسيقى القصيدة يخفف سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها([٧١]).

[٦٩]) بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة العربية، ص٢٢٤.
[٧٠]) أنيس، إبراهيم.(١٩٥٢م)، موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، ط٢، ص٥٠.
[٧١]) بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة العربية، ص٢٢٤.

ويُحتكم في قبول الزحاف أو رده إلى الجمال ومقياسه وقبول الذوق([٧٢]). ويقال إنّ الخليل فتح أبواب الزّحاف في العروض ليعدّل الشّعراء في إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها، " وكأن هذه الزحافات خروق في الرّقم الموسيقية وضعها الخليل لينفذ الشعراء منها إلى التّعديل في الأوزان التي كان يتطلّبها الغناء"([٧٣])، فالزّحافات تكسر رتابة الأنساق الوزنية، وتميّز بين قصائد الوزن الواحد، فهي ترسم تضاريس القصيدة وتعطيها خصوصيتها دون القصائد الأخرى([٧٤]) وتعكس مدى الهزّة النّفسية التي تعمر نفس الشاعر لحظة القول الشعري.

وقد داخلت تفعيلات البحر الطويل عند بشر بعض العلل العروضية والزّحافات، وجاءت هذه الزّحافات لكسر رتابة البحر الطويل، وأبرزت بعض الهزّات النّفسية التي عمرت نفس بشر لحظة قوله الشعر، ففي القصيدة التّاسعة وردت(فعولن) ست مرات على زنة(فعول)، وكذلك جاءت(مفاعيلن) في نهاية العروض والضرب على زنة(مفاعلن)، أما في القصيدة الثانية والعشرين فقد قُطع المقطع الصوتي الأخير من تفعيلة القافية، وأضحت(مفاعي) بدلا من(مفاعلن)، ولعل ذلك يتساوق مع قافية(الضّاد) التي تنفرد بالاستطالة، وليس في الحروف ما يعسر على اللسان مثله([٧٥]). وأدخلت تلك الزّحافات خلخلة نغمية على الإيقاع العروضي يشي بتلك الخلخلة التي كانت تعمر أنّات نفس الشّاعر وهو يعيش لحظة الحاضر والماضي في الوقت نفسه، لحظة الفرح والحزن معا، فـ " موسيقى الشعر ليست شيئا يوجد مستقلا عن المعنى، وإلا لكان في وسعنا أن نحصل على شعر ذي جمال موسيقي عظيم ولا معنى له "([٧٦]).

٣- القافية: تعدّ القافية إحدى عناصر الإيقاع المتّصلة بموسيقى الشعر وإيقاعاته، وهي تاج الإيقاع الشعري([٧٧]) وهي " الخيط الرابط بين الأبيات وبين المعاني والأفكار في القصيدة "([٧٨]) ولها وظيفتها الخاصة في التطريب كالإعادة " أو ما يشبه الإعادة للأصوات، وقد أظهر هنري لانز في كتابه الأسس المادية للقافية أنّ التقفية بالأحرف الصوتية تتحدد بمعاودة النغمات التي تكون أعلى أو أخفض من النغمة الأساسية "([٧٩]) ولا تقتصر أهميتها على ذلك بل تتعدى إلى كونها ختام بيت الشعر فهي " فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت وينتهي عنده سيل الإيقاع "([٨٠])، " ولا ينبغي أن تدرس بمعزل عن الظواهر المماثلة لها في الجناس والسّجع "([٨١]).

ويطرح استخدام القافية في المنظومات الشعرية مجموعة من التساؤلات، منها: هل يمكن دراسة القافية في حقل دلالي واحد أم في أجواء دلالية متنوعة ؟ وهل تجيء القافية لملء الفراغ في نهاية البيت ؟ وهل نستطيع تخمين معنى البيت من قوافيها ؟ وهل تشكّل القافية الهيكل العظمي للقصيدة ؟([٨٢]).

وقد استخدم بشر في قصائده الست عدة قواف وهي: صوت الباء، والعين، والضاد، والفاء، واللام و(ها)، وسبق أصوات القافية حروف لين في قصائد خمسة وهي(راهب، وشافي،ودلال، ولواها، وعريض) بينما سبقت السادسة بصائت قصير(كسرة) مسبوق بحرف لين في(وتطالِعُ)، وجاء اختيار هذه القوافي منساقا مع البنية الكلية للقصيدة صوتيا ومعنويا.

ففي القصيدة الثانية والعشرين يستخدم الشاعر قافية الضاد مضمومة ،ختاما لأبياته في المفردات " عريض، ونهوض ، قبوض، و مفيض، وتفيض ، وقروض ، ومميض " وحرف الضاد يرتبط بالمشقة تارة وبالفرح والتفاؤل تارة أخرى ، وهذه تتجاوب وحالة بشر الذي تتناوبه عاطفة الحسرة والشدة في اللحظة المنصرمة وعاطفة

---

[٧٢]) المومني، النقد في القرن الرابع الهجري، ص٢٠٥.
[٧٣]) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه، ص٢٤.
[٧٤]) البدراني، علاء حسين عليوي، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، ص ١١٦.
[٧٥]) الهمص، سامي حماد، شعر بشر بن أبي خازم دراسة أسلوبية، ص٢٣٩.
[٧٦]) إليوت، ت. س.(١٩٩١م)، في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ص ٢٩.
[٧٧]) كشك، أحمد.(١٩٨٣١م) ، لقافية تاج الإيقاع الشعري، القاهرة، جامعة القاهرة، ص٣٥.
[٧٨]) الأمين، محمد.(٢٠٠٩م) ، إيقاع الوزن والقافية في شعر ذي الرمة، آفاق أدبية، عدد٣،فاس، المغرب، ص١٢٣.
[٧٩]) ويليك، رينيه، و أوستن وارين.(١٩٨١م)، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت ، ط٢، ص ١٦٧.
[٨٠]) المومني، قاسم، النقد في القرن الرابع الهجري، ص ٢٠٥.
[٨١]) المرجع نفسه، ص١٦٧.
[٨٢]) ويليك، وأوستن، نظرية الأدب، ص١٦٨.

الفرج والفرح في اللحظة الحاضرة التي تشهد ميلاد القصيدة ، ويعبر صوت الضاد مسبوقا بحرف المد (الياء أو الواو) عن ختام تدفق تفعيلات البحر الطويل ويزيد من مساحته ، ويمنح الشاعر القدرة عن بث زفراته المتأرجحة بين الحسرة والفرح ، مع أنّ حرف الضاد ثقيل في النطق عسير على اللسان ، لكن ما يكسر ثقله حروف اللين التي سبقته .

كما تسهم حروف المد واللين في إيصال صوت الشاعر بقدرتها العالية على الإسماع، فالوضوح السمعي في أحرف المد واللين أعلى من الوضوح السمعي في الأصوات الساكنة وحشد أصوات المد في قصائد بشر من شأنه أن ينشئ ترنما يلامس الحالة النفسية التي أبرزت قيمة التذكر بما يومئ إلى انحياز الشاعر إلى دائرة تلبّث زمنية ماضية ، مثلما يشر إلى امتداد التذكر إلى الحاضر([٨٣]).

وتأتي قافية العين مضمومة في القصيدة الرابعة والعشرين في ختام كلمات " تطالع ،ومرابع ، وصوامع ، وهاكع ، ودافع ، وأصابع ، وضفادع ، ووداثع ، وضارع ، ورواجع ، ونافع ، وساطع ، وضوائع ، وشوارع ، وراجع ، وواسع ، وصانع " ختاما لتفعيلات البحر الطويل ، والعين صوت حلقي من الأصوات المتوسطة بين الشدّة والرخاوة ، وهو حرف مجهور ،لتصدح بطبيعة الحياة المتغيرة بين فرح وحسرة ، وما تمتلئ به نفس الشاعر من شعور بذلك التغير الذي أوقعه في قبضة من هجاه آنفا ويمدحه في اللحظة الحاضرة ، ومما يؤكد ذلك المفردات التي تحمل القافية فصيغ اسم الفاعل منها يشير إلى التغير وعدم الثبات ، والمفردات الأخرى بصيغها الصرفية تشير إلى قيم التحول المستمرة ، وبذا تكون القافية بصوتها الحلقي تنغرس في تكوين المعنى الشعري وتعبر عن غصة في حلق الشاعر وهو يعيش لحظات الأسر والتحول في الولاء نحو الممدوح ، إذ لا يملك إلا أن يشكره على نعمائه .

وفي القصيدة الثانية والأربعين يوظّف بشرحرف الباء مضموما في صيغ اسم الفاعل " راهب، وواجب ، وتائب ، وراغب ، وقائم ، وراسب ، وكاذب " ليختم فيه أبيات قصيدته ، والقافية في هذه الأبيات تختم سيل الإيقاع وحركة المعنى في الجمل المشكّلة للأبيات الشعريّة ، فالكلمات التي تحمل القافية تأتي خبرا لإنّ أو خبرا للمبتدأ ، لتشير إلى أنّ فرح الشاعر خبرا في ثنايا خيبات الحياة الجاهلية ، وإلى تبدّلها المستمر القارّ في صيغ اسم الفاعل المستخدمة في نهاية الأبيات .

ولا تختلف القوافي في القصائد الأخرى في أهميتها وتداخلها مع المعنى الشعري عما قدمت، ففي قصيدة بشر التاسعة والعشرين يستغل الشاعر قافية الفاء متبوعة بياء أو بكسرة ، وحرف الفاء صوت شفوي أسناني رخو مهموس ، وقافية الفاء صعبة جدا على الشعراء ([٨٤]) لكن بشرا يستغلّ قافية الفاء في جعلها ختاما لسيل تفعيلات بحر الوافر المنسابة ، كما يستغلّ القافية في تكوين صور الممدوح الشعرية في القصيدة في المفردات " كهاف، والأشافي ، والضّعاف ، والنّطاف، وعطاف ، والثقاف ، ومضاف " فتتشاكل كلمة القافية مع المعنى وتتداخل في سياق أبنية الأبيات التركيبية في الصور التشبيهية الثلاث المشكلة لنصف القصيدة الثاني .

وبصورة عامة يستغل بشر قوافي قصائده ليجعلها وسما يسم معانيه ، ويختم سيل الإيقاع المتدفق لبحري الطويل والوافر، ويتعاضد الوزن والقافية في تكوين المعنى الشعري للقصيدة ، ويعدّان جزءا أساسيا من تكوينها ، إلى جانب غيرهما من أدوات الإيقاع الأخرى .

٤- التكرار: ومن سنن العرب التكرار والإعادة بحسب العناية([٨٥])، وهو استخدام الزمن استخداما ينقذ الزمن([٨٦])، فقد استخدم بشر أسلوب التكرار لبعض الألفاظ التي تُعلي من شأن الممدوح، مما يجعل موسيقى اللفظة خادمة للفكرة القائمة على الإشادة بأوس بن حارثة لعفوه عنه بعد أن كان هجاه قبل ذلك، ومن ذلك تكرار لفظة أوس صريحة أو غير صريحة، في بنية القصيدة اللغوية تسع مرات، ومنها قوله:

إلَى أَوْسِ بــنِ حَارِثَةَ بنِ لَأْمٍ
لِرَبِّكَ فَاعْلَـمِي إن لَـمْ تَخَافِي

[٨٣]) البدراني، علاء حسين عليوي، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، ص٢٨٠.

[٨٤]) الأمين، محمد، إيقاع الوزن والقافية في شعر ذي الرمة،ص١٢٩.

[٨٥]) ابن فارس، الصاحبي، ص٧٧.

[٨٦]) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص٣١.

بِأَحْرَزَ مَوْئلاً من حَارِ بنِ لَأْمٍ
إذا ما ضِيْمَ جِيْرَانُ الضِّعَافِ
ومَا أَوس بن حارثة بـــن لأم
بغمرٍ في الأُمُورِ ولا مُضَافِ([87])

ويرتبط بهذا التكرار الرغبة بانتزاع سخيمة أوس بعد أن تورّط الشّاعر في هجائه، ولعل التّغني باسم الممدوح عن طريق تكرار اسمه يشير إلى سعي الشاعر لتمجيد المكرّر، ومحو ما علق في الذهن من معاني هجائية كان اجترحها الشاعر بحق الممدوح.

ومن مظاهر التكرار الأخرى في القصيدة التاسعة تكرار جملة(وإنّي وضمير المتكلم أسمها، وخبرها المؤكّد باللّام)، وقد كررها بشر أربع مرات، في بيتين متتاليين من القصيدة، في قوله:

وَإِنِّي لَرَاجٍ مِنْكَ يَا أَوْسُ نِعْمَةً

وَإِنِّي لِأُخْرَى مِنْكَ يَا أَوْسُ وَاهِبُ

وَإِنِّي قَدْ أُهْجَرْتُ بِالقَولِ ظَالِماً

وَإِنّي مِنْهُ يَا بْنَ سُعْـــدَى لَتَائبُ([88])

ثم أتبع التكرار الأول بتكرار أسلوب النداء يمازجه عبق اسم الممدوح المكرّر، وهمسات صوت السين المكررة ثلاثا؛ وتكرار صيغة اسم الفاعل(واهب، وتائب)، في تبادلية موسيقية عجيبة، لتمنح موسيقى الكلمات المتتالية إيقاعا لافتا، يشدّ القارىء نحو اللحظة الحاضر(المناجاة)، ويعقّي على لحظة الماضي المؤلمة، ويرسم ثنائية كبرى تتقاطع عبر لغة النص تتجذر عبر سلسلة من إشارات الغياب المكتنزة ألما والحاضر المملوء أملا، ليسهم إيقاع التكرار في مستوياته المتعددة: التخطيطي، والموسيقي، والصوتي في إعلاء صوت الشاعر وتدعيم معانيه في الثناء على ابن لأم لفعلته المقدّرة.

ومن التكرار أيضا تكرار الجملة الفعلية(تداركني) مما يمنح موسيقى الأبيات تماوجا وتدرّجا صوتيا يكسر رتابتها، ويذكّر بثقل الزمن وفضاضته قبيل تنفيذ فعل التدارك والإنقاذ، ومن ذلك:

تَدَارَكَنِي أَوْسُ بن سُعْدَى بِنِعْمَـــةٍ
وَعَزَّدَ مِن تَحتي عَلَيه الأَصَـابِع
تَدَارَكَنِي مِنْهُ خَلِيْج فَـــــرَدَّنِي
لَهُ حَدَبٌ تَسْـتَنُّ فِيهِ الضَّـفَادِعُ
تَدَارَكَنِي مِن كُرْبَةِ المَوْتِ بَعْدَمَا
بَدَتْ ثَهْلانَ فَوقَـــهَنَ الوَدَائعُ([89])

ثم إنّ الجمل الفعلية المكررة صوتيا، يعضدها تكرار البنية النّحوية، فالفاعل في هذه الجمل مؤخّر يشير إلى الممدوح، والمفعول به مقدّم يشير إلى الشاعر، وتأتي صيغة الفعل الصّرفية(تفاعل) لتظهر إنعام أوس عليه، وتداركه له قبل الموت، ويضفي تغير بنية الفاعل التركيبية من(أوس،فخليج، فالضمير المستتر) تنويعا موسيقيا متميّزا فـ " التكرار المحض دون أدنى تغيير في الدّلالة الجزئية يوقع النصّ الشّعري في الحشو الذي نرصده في اللغة الدارجة "([90]) ولعلّ هذا التكرار في مستوياته الصوتية والنحوية والإيقاعية يضفي على القصيدة بعدا موسيقيا جماليا يخدم المعنى، ويمدّ موسيقى القصيدة الخارجية الرتيبة بتنويعات موسيقية تكسّر طوق الرّتابة وتمدّ إيقاع القصيدة ألحانا رافدة للحن المستمر فيمدّها حياة ورواء.

وقد تعدّى التكرار اللفظ إلى الصورة الشعرية، فقد كرر بشر بعض الصور الشعريّة كتصويره نجدة أوس وشجاعته، ومنه قوله:

فَمَا صَدْعٌ بِجُبَّةَ أو بِشَـــوطٍ
عَلَى زُلُفٍ زَوَالِـفَ ذِي كهاف
تزلّ الِقْوَةُ الشَّغوَاء عَنْـــهَا
مَخَالِبُهَا كَأَطْـــــرافِ الأَشَافِي
بِأَحْرَزَ مَوْئِلاً مِنْ جَارِ أَوْسٍ
إِذَا مَـــا ضِيْمَ جِيْرَانُ الضِّعافِ

وقوله:

ومَا لَيْثُ بِعَثَّرَ فِي غَرِيْفٍ
يُغَـيِّهِ البَعُوضُ عَلى النـِّطَافِ
مُغِبٍّ مَا يَزال على أَكِيْلٍ
يُنَاغِي الشَّمْس لَيْسَ بِذِي عِطَافِ
بِأَبْسَ سَوْرَةً لِلْقَرنِ مِنْهُ

---

[87]) ابن أبي خازم، الديوان، ق٢٩،ص ١٦٢.
[88]) الديوان، ص٨٥.
[89]) الديوان، ق٢٤، ص١٤١.
[90]) ينظر تقنية التوازي في الشعر الحديث، مقال إلكتروني، ٢٠٠٨/٤/١٧. http://www.startimes.com .

إِذَا دُعِيَتْ تَـزالِ لَدَى الثِّقَـــافِ([91])

صاغ الشّاعر التشبيه الدائري([92]) مستخدما التركيب اللغوي الذي يبدأ بـ(ما) العاملة عمل ليس واسمها وخبرها المقترن بالباء الزائدة(ما صدع... بأحرز موئلا) و(ما ليث... بأبس سورة)، وكرر هذه الصورة مرتين، وقد شكّل هاتين الصورتين مستعينا برسم المكان المرتفع المنيع العالي في أجبال طيئ في مكان مقابل لجبّة([93]) أو شوط، في كهف مرتفع يحتمي فيه وعل تحيط به المزالق الصخرية، وتعجز العقبان المتنوعة عن الوصول إليه بأكثر أمنا من مسكن أوس، في وقت يضام فيه جيران الضعاف. ثم كرر رسم صورة شجاعة أوس ومنعة سكناه بصورة جديدة لأسد متمترس في مكان لمأسدة التفّت حولها الأشجار، وانتشر فيها البعوض، وتوافر فيها الماء، وبدا على الأسد الجوع، وهو يرقب زوال قرص الشمس ليناجز صيده ليلا، ذاك الأسد لا يضارع أوسا في شدة وثبته، ولا يكافئه عند المنازلة في المعركة.

إنّ التتابع والتنويع في تشكيل صورة الممدوح يمنح الإيقاع في النص الشعري لحنا أخر ينضاف إلى توقيعاته، " إنها موسيقى الأخيلة بمقدار ما هي موسيقى الصوت "([94]) تتعاضد مع الأبنية الصوتية والعروضية والبلاغية في إعلاء شأن أوس، وخدمة المعنى الذي يود الشاعر بثه في رسالته الشعرية. ولعل قارئ البيت الأول من مقطع الصورة الأولى يلمس دقة اختيار الشاعر لمفرداته واللعب على موسيقى الكلمة حين يختار لفظة الصدع لتدل على الوعل المختبئ في قمة الجبل مع إمكانية أن تدل على الكهف والشقّ، ويختار تكرار لفظتي " زلف زوالف " ليشير إلى ملاسة الصخور المحيطة فيه مستفيدا من تكرار صوتيها ودلالتها.

ومن التكرار أيضا تكرار بعض الصيغ الصرفية الموحية بالمعنى كاسم الفاعل وربطها بالممدوح ليجعله مصدرا للعطاء والخير، وقد تكررت هذه الصيغة أربع عشرة مرة في قصيدة واحدة([95]) ومنها" رابع، وهاكع، وماجد، ودافع، وضارع، ونافع، وراجع، وساطع، وضائع، وشارع، وواسع، وصانع، وتائب" وتزداد قيمة هذه الصيغة إيقاعيا إذا عرفنا أنها تناوبت مع صيغ لفظية أخرى داخل القصيدة وفي قافيتها مثل " شوارع، وضوائع، ورواجع، والودائع، وصوامع، وأصابع، وضفادع"، مما يمنح موسيقى كلمات القصيدة تموّجات صوتية، تتوافق والحالة الشعورية للشاعر، إذ يعبر عن خالص امتنانه للممدوح.

ويحشد الشاعر الألفاظ وينظمها إيقاعيا لتساعده على التعبير عن ذلك، و" هناك قيم وزنية إيقاعية لكل صوت في العربية، وثمّة علاقة هرمونية بين هذه القيم تظهرها الألفاظ وتبرزها معانيها، لتغدو أثرا نفسيا يتأتى من خلال الإيقاع الذاتي للفظة الواحدة، وسلسلة الألفاظ المتعانقة، فللإيقاع انتظام موسيقي ينساب في اللفظة والتركيب يلوّن صوت الشاعر بصدى جرس أصواته التي تسير موجاته سير مخزونه الذهني من أحاسيسه المخزونة في ذاته الشاعرة"([96]).والشاعر يختار من الوزن والألفاظ " أكثر الأشكال الطبيعية تناسبا مع حالته الشعورية "([97])

٥- التماثل والتضاد: استخدم بشر في قصائد مديح أوس ألفاظا متماثلة وأخرى متضادة تقترب من مستويات الجناس والطباق والثنائيات اللفظية المتوازية أحيانا والمتماثلة أحيانا أخرى، وقد استخدمت في مستويي الألفاظ والجمل. ومن ذلك ما يبرز في قصائد عدة منها قصيدة(٩)، في قوله:

وَإِنِّي لَرَاجٍ مِنْكَ يَا أَوْسُ نِعْمَةً

وَإِنِّي لِأُخْرَى مِنْكَ يَا أَوْسُ رَاهِبُ

---

[91]) الديوان، ق ٢٩، ص١٤٨-١٤٩.

[92]) هذه التسمية لعبد القادر الرباعي.(١٩٨٥م)، في بحثه : التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي ،المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، الكويت ،عدد١٧، مجلد٥، ص١٣٠، وقد اقتفى إسماعيل أحمد العالم أثره في عمل بحثه: التشبيه الدائري في الشعر الأموي وموازنته في الشعر الجاهلي .www.reefnet.gov.sy

[93]) جُبّة: اسم مكان توجد فيه الآن مدينة صغيرة في السعودية تقع شمال حائل على الطريق بين حائل والجوف ملاصقة لصحراء النفوذ.

[94]) إليوت، في الشعر والشعراء، ص٤٠.

[95]) الديوان، ق٢٤، ص ١١٣- ١١٧..

[96]) الخريشة، خلف خازر ملحم.(٢٠١٣م)، التداخل بين الوزن العروضي، والإيقاع الشعري، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد٩، عدد١، صفر ١٤٣٤هـ، كانون الثاني ،ص ٢٧.

[97]) السبعان، ليلى خلف.(٢٠١١م)، الإيقاع والدلالة في شعر لبيد بن ربيعة دراسة لغوية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ،عدد،١٤، م٢٩، ص١٥٩

فَهَلْ يَنْفَعَنّي اليَوْمَ إنْ قُلت إنَّني

سَأَشْكُرُ إنْ أَنْعَمْتَ وَالشُّكرَ وَاجِبُ

وَإنّي قَدْ أَهْجَرْتُ بِالقَوْلِ ظَالِماً

وَإنّي مِنْـهُ يَابنَ سُعْدَى لَتَـائِبُ

وَإنّي إلَى أَوْسٍ لِيقبِلَ عِذْرَتِي

وَيَعْفُوَ عَنّي مَا حَيِيْتُ لَــرَاغِبُ

فَهَبْ لِي حَيَاتِي، فَالحَيَاةُ لِقَائِمٍ

بِشُكْرِكَ فِيْها خَيْرُ مَا أَنْتَ قَـائِمُ

فَإنّي سَأَمْحُو بِالَّذِي أَنَا قَائِلٌ

بِهِ صَادِقاً مَا قُلْتُ إذْ أَنَا كَاذِبُ([98])

وفيها يعبّر الشاعر عن شكره لأوس من خلال عدة ثنائيات ضدّية منها(راج، راهب) و(ظالم تائب) و(يقبل ويعفو) و(صادق وكاذب)، ومن الجمل المتوازية (يا أوس نعمة، يا أوس واهب) و(شكر النعمة، والشكر واجب) و(يقبل عذري، ويعفو عني) و(ذي أنا قائل، وما أنا قائل، وأنا كاذب)، وتساعد المتقابلات اللفظية في إكساب الإيقاع تنويعات هادئة تبرز المعنى الذي يودّ الشاعر إيصاله للمتلقي، والمفهوم الصوفي القديم يفترض أنّ الصوت لا بد أن يتطابق بشكل ما مع الأشياء التي تشير إليها([99]).

وقد مثل اللفظ طرفي المعادلة(الشاعر والممدوح) بشكل متواز حيث الشاعر يمثل جانب الشاكر والحامد، والممدوح: المشكور المحمود بشكل موقّع ينسجم وبنية القصيدة الإيقاعية داخليا وخارجيا، وبرز ذلك في تكرار الضمير(الياء) في تركيب(وإنّي) وذكر اسم الممدوح(أوس).

ومن المتماثلات الصوتية ما ورد في البيت الخامس فقد كرر(حياتي والحياة، ولقائم، قائم) وانبنى البيت إيقاعيا ضمن توقيع هذين اللفظين المتماثلين ليعلي الإيقاع من شأن الحياة الممنوحة بالعفو من الممدوح للشاعر، أما المتضادات اللفظية في صادق وكاذب الواردة في البيت الأخير من النص فتتابع رسم العلاقة الجديدة بين الشاعر والممدوح انطلاقا من المحو وإعادة البناء، محو الكذب الماضي(الهجاء)، وبناء الصدق الحاضر(المدح)، ويسهم إيقاع المتماثلات الصرفية(قائل، صادق، كاذب) بتجذير ذلك التغير في رسم العلاقة على أسس جديدة إذ إن من دلالات اسم الفاعل " التغيّر".

ومن المتماثلات ما يرد في قوله:

تَخِرُّ نِعَالُهَا، وَلَهَا نَفِيٌّ

نَفِيَّ الحَبِّ تَطْحَرُهُ المِلَالُ([100])

فما يشيعه الفعلان(تخرّ، وتطحر) بصوتيهما إيقاعيا يسهم في تكوين معناهما المنعمس في تكوين الصورتين الحركيتين المتماثلتين: حركة أرجل الناقة وهي تبعثر الرمال وتنثرها حين تدوسها، وحركة الرّحى تطحر الحب فيتطاير متناثرا محشما،كما أن الإيقاع البلاغي في ردّ العجز على الصدر في لفظي(نفيٌّ، ونفيَّ) يؤكد تلك الصورة الحركية المتشكلة في طرفي المشبه والمشبه به.

ومن المتماثلات أيضا ما ورد في قوله:

تَمَوَّهَ فِي فُرُوْعِ المَجْدِ حَتَّى

تَـأَزَّرَ بِالمَكَارِمِ وَارتَـدَاهَا

لَهُ كَفَّان: كَفٌّ كَفُّ ضرٍّ

وكَفّ فَوَاضِل خَضلٍ نَدَاهَا([101])

لعل إيقاع تتابع الأفعال المضارع(تموّه، تأزّر، ارتدى) وارتباطها بحقل دلالي واحد وهو اللباس، ثم التقابل التماثلي للفظتي(المجد والمكارم) يمنح المعنى صدى عاليا، يمهّد للنوتة الموسيقية المتشكلة عبر تتابع لفظة كف أربع مرات لتشكل نصف ألفاظ البيت مع الضمير المرتد إليها في القافية، ليتعانق إيقاع القافية مع السيل النغمي المتشكل من انسيابية لفظة(كفّ)، ليكون هذا النغم

[98]) الديوان، ق٩، ص٤٢.
[99]) ويليك، وأوستن، نظرية الأدب، ص١٦٨.

[100]) الديوان، ق ٣٥، ص١٦٨.
[101]) الديوان، ق ٤٦، ص ٢٢٣.

تصفيقا حادّا لما فعله الممدوح حين لبس المجد والمكارم بعفوه عن الشاعر، ولا يخفى على قارىء انغماس لغة الشاعر في تشكيل ذلك الشكر إيقاعيا، وإنني في معالجتي لبعض الأمثلة أدرك أن المفردة تتأتّى قيمتها " من علاقتها بالكلمات السّابقة عليها والتّالية بعدها مباشرة، وبصورة غير محدّدة من علاقتها بسائر السّياق"([١٠٢])، لذا يصبح تكرار كلمة كف تغنيا بما قدمته تلك الكف من عفو.

٦- موسيقى المتجاورات: تؤكد موسيقى المتجاورات على دقة التأليف بين الألفاظ وانسجام الحروف داخل الكلمة وفي مجاوراتها اللفظية، وقد انتبه بشر إلى ذلك إذ جعل تلك الموسيقى تخدم المعنى وتوحي به، وتبرزه، ومن ذلك قوله.

عَبِيدُ العَصَا لَمْ يَمْنَحُوكَ نُفُوسَهُم

سِوَى سَيْبِ سُعْدَى إنَّ سَيْبَكَ نَافِعُ([١٠٣])

وربما أوحى تكرار صوت العين بأصدائه المجهورة في الشطر الأول من البيت ثم التحول إلى حرف السين وأصدائه الموسيقية الهامسة، ثم الاختتام بصوت العين في الشطر الثاني بذلك التنويع الموسيقي المتوائم مع المعنى الذي يود البيت إيصاله، حيث ينسب الشاعرعدم القدرة على المنع والحماية لعبيد العصا هاجيا، وتأتي الموسيقى الخاصة بهم نافرة.

أما الممدوح فموسيقى الشّطر المعبّر عنه هامسة متناغمة رقيقة، والتناوب الصوتي بين افتتاح البيت بصوت العين فالتحوّل إلى صوت السّين يشير إلى تموج الحركة بين الحدّة والانخفاض، فـ " الصوت المجهور يتسم بحركة ملازمة له، تلك الحركة تقرع الأذن بشدّة وتوقظ الأعصاب بصخبها، فيكون له من الإثارة نصيب في حين نجد الصوت المهموس يتصف بالرهافة والهمس"([١٠٤]). وأما اختتام البيت بصوت العين بعد الإيقاع الهامس فتنويعة تثير الانتباه إلى نفع عطاء أوس وعلو شأنه، ويتضاد هذا مع عدم المنح المرتبط بعبيد العصا، وبذلك يتطابق ما أراد الشاعر إيصاله من معنى مع الإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي، و" للشرّ صوت وإيقاع، وللخير آخر، وهكذا للخصب والعقم والجمال والقبح "([١٠٥]). " والتّغم المؤثّر في الشّعر لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالا صادقا، لأن موسيقى الشّعر ليست تطريبا فحسب بل هي وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء لا تقل أهمية عن التعبير اللفظي"([١٠٦])، وفي بيت آخر يقول:

وَكُنْتُ إذَا هَشَّتْ يَدَاكَ إلَى العُلَا

صَنَعْتَ فَلَمْ يَصْنَعْ كَصُنْعِكَ صَانِعُ([١٠٧])

ولعل أول ما يلفت الانتباه في البيت لفظة(هشّت) بإشعاعاتها الموسيقية، في الشّطر الأول إذ تُشيع الارتياح والرضا بحركة يدي الممدوح إلى العلا، ويبدو الإيقاع هادئا لا يلبث أن يهتزّ ويندغم في تتابع إيقاعي للفظة(صنع) معلنا الفرح الممزوج بالطرب، والاهتزاز لذلك العطاء. وكأني به يريد رفع ذلك الصنيع على راية يراها الناس جميعا إعجابا بحسن صنيعه و " تكرار كلمات تشتمل على حرف الصاد توحي بقوة الصوت وغلظته "[١٠٨]، وتكاد الألفاظ تشي بهزّة الشّاعر وفرحه بعفو أوس عنه، وتزداد قيمة ذلك الإيقاع في متجاورات الألفاظ إذا علمنا أنّ هذا البيت تُختتم به القصيدة، فهو تعبير عن الفرح بنتيجة ما قدّمه الشاعر بين يدي الممدوح من عمل فنّي حقق غاياته بحسن صنيع أوس بن لأم، " لأن أصوات اللغة ترتبط أول ما ترتبط بنفس صاحبها قبل إنتاجها لتنتقل لنا شحنته النفسية، وانفعالاته العاطفية التي يلعب الصوت دورا مهما في تكوينها وتوليدها، ومن هنا تستطيع أن تفسّر تكرار الأصوات الصّفيرية، والأصوات الخفية في التعبير عن مشاعر الفرح والشعور والغبطة، في حين يعمد الشاعر إلى الأصوات ذات الجرس الثقيل، والجهر العالي والوضوح السّمعي عندما يكون في مواضع الحماسة والانفعال"([١٠٩]) و " لا ينفصل ما هو صوتي عما هو

---

[١٠٢]) إليوت، في الشعر والشعراء، ص٣٤.

[١٠٣]) الديوان، ق٢٤، ص ١١٦.

[١٠٤]) البدراني، علاء حسين، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري،ص٢٧٤.

[١٠٥]) الموسى، خليل، البنية الإيقاعية والدلالة الدرامية في شعر التفعيلة في سوريا، الموقف الأدبي، عدد ٥،٦، ص ٣٠.

[١٠٦]) السبعان، ليلى خلف، الإيقاع والدلالة في شعر لبيد بن ربيعة دراسة لغوية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ،عدد١٤/٢٠١١،٢٩م، ص١٥٢.

[١٠٧]) الديوان، ق٢٤، ص١٤٣.

[١٠٨]) الأمين، محمد، إيقاع الوزن والقافية في شعر ذي الرمة، آفاق أدبية، ص١٣٣.

[١٠٩]) عيسى، حكمت، ومحمد إبراهيم.(٢٠١٠م)، جماليات الموسيقى والإيقاع في شعر الأسود بن يعفر النهشلي،

دلالي، فكل بنية تحمل في ذاتها عناصرها الدالة "([110]) و" لعل بروز صوت بعينه أو ما يمكن تسميته ببذرة الإخصاب الصوتي في كلمة ما، يضغط على ذاكرته ويجعله يستدعي كلمة أخرى تحتوي على صوت أو أكثر من أصوات الكلمة المولدة لحركة التوازي "([111]).

وانظر إلى صوت(كفّ) في قوله:

لَهُ كَفَّان: كفٌّ كفُّ ضر

وكفّ فَوَاضِل خَضلٍ نَدَاهَا([112])

إنّها تنساب بشكل إيقاعي متواز، تنداح من صيغة المثنى(كفّان) مجموعة من مفرداتها انسيابا صوتيا يتقاطع مع الانحباس الصّوتي في لفظة ضرّ، ثم ما يلبث أن يتحوّل إلى ارتداد صوتي نغمي في صيغة منتهى الجموع(فواضل)، ويعود إلى الانحباس لكن صوت التّنوين يلغي ذلك الانحباس، ويصبح صوت الضّاد الذي يرتبط بالمشقّة نغمة تبعث التفاؤل الذي يشعر به الشاعر([113]) نتيجة لحصوله على العفو من ممدوحه أوس. وتصبح المفردات المكوّنة لأبيات القصيدة " مسألة لسانية سمعية تقوم على مدى ما يتحقق في الأصوات اللغوية من المكونة للفظة من انسجام وتلاؤم"([114]) وتصبح " موسيقى الشعر ليست شيئا يوجد منفصلا عن المعنى... إن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطا حيويا "([115])

ومن أبيات بشر التي يقول فيها:

فَقُلْتُ لَهَا رُدِّي عَلَيْهِ حَيَاتَهُ

فَرَدَّتْ كَمَا رَدَّ المَنِيحَ مُفِيْضُ

فَإِنْ تَجْعَل النَّعْمَاءَ مِنْكَ تَمَامَةً

وَنُعْمَاكَ نُعْمَىً مَا تَزَالُ تَفِيْضُ

يَكُن لَكَ فِي قَومِي يَدٌ يَشْكُرُونَهَا

وَأَيْدِي النَّدَى فِي الصَّالِحِيْنَ قُرُوْضُ([116])

انظر إلى ترديده للفظة(ردّ)، وانظر إلى إيقاع هذه المفردة المتميّز وقد تواءمت مع سياق الحوار، وانظر إلى تنويع النغمة التي تجاوبت أصدائها في البيت الشعري،(ردّي... ردّتْ... ردّ) ثم ارتباط ردّ الأخيرة مع القافية وصوتها الثقيل فقد حولته إلى نغم فرح خفيف حين ارتبطت بردّ المنيح المفيض، ولقد كرر الشاعر الفعل نفسه، حين ردد مفردة(النّعماء، ونعماك، ونعمى)، كما أضاف تنويعة جديدة على النغم بتكرار صوت التاء في البيت أربع مرات في بداية كلمات تؤكد عطاء الممدوح، وتتناغم مع إيقاع مفردات النعماء، ويمنح تكرار كلمة القافية في البيتين تماسكا معنويا، ينضاف إلى ذلك إيقاع صوت النون في(إن، يكن) في أسلوب الشرط يسهم أيضا في تماسك النص، أما ترجيع كلمة يد فتمنح البيت إيقاعا آخر يتناغم مع الإيقاعات التي تولّدت عبر أنسجة الأبيات الثلاثة، والأبيات يوسم تكرارها بلاغيا برد العجز على الصدر.

٧- الإيقاع التعاقبي: تبرز حركة موقعة في القصيدة تتأتى من النموات التعاقبية لشرائح القصيدة، وينتج هذا النمو المتوالي بأن تبدأ القصيدة بجزء المقدمة ثم تتصاعد نموا إلى شريحة أخرى وصولا إلى النهاية بما يقترب من شكل القصة، وربما تقابلت شرائح القصيدة في محورين متوازيين تكون فيه شرائح القصـيدة(المقدمة، والرحلة،... سببا، والغرض نتيجة) في حركة موقعة أيضا.

وفي قصيدة لبشر مطلعها:

هَلْ أَنْتَ عَلى أَطْلالِ مَيّةَ رَابِعُ

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٣٢، عدد١، ص١٠٤..

[110]) حسانين، محمد مصطفى، خطاب البياتي الشعري، ص١٠.

[111]) الهمص، سامي حماد.(٢٠٠٧م)، شعر بشر بن أبي خازم دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، كلّية الآداب، قسم اللغة العربية، ص٢٤٩.

[112]) الديوان، ق٤٦، ص ٢٢٣.

[113]) الأمين، محمد، إيقاع الوزن والقافية في شعر ذي الرّمة، آفاق أدبية، ص١٢٩.

[114]) الواسطي، محمد، الإيقاع البلاغي ومظاهره في الشعر العربي، آفاق أدبية، ص٦٥.

[115]) المؤدب، محمد الأمين.(٢٠٠٩م)، الإيقاع وبناء المعنى في النص الشعري القديم، آفاق أدبية، ع٣، فاس، المغرب،يناير ص ٤٢.

[116]) الديوان، ق ٢٢، ص ١٠٧.

بِحَوْضَي تُسَائِلْ رَيْعَهَا وَتُطَالِعُ([117])

ويتميز إيقاع القصيدة بالسطوع في مستوياته الثلاثة حيث نظمت القصيدة على إيقاع وزن البحر الطويل بتنويعاته المتعددة واستندت قافيتها إلى صوت(ا ء ع) بموسيقاه الممتدة الصادحة، واستغل الشاعر كذلك تنويعة إيقاع الأصوات الأخرى المشكلة للأبيات، فـ " التضاد الناجم عن الاختلاف أو المفارقة بين عنصر متوقع وآخر غير متوقع هو المثير الأسلوبي عند ريفاتير "([118]).

وبرز الإيقاع التعاقبي في ذلك التحول المتنامي الذي بدأ بالطلل وتحوله من العفاء إلى النمو والحياة، ثم نقل هذه الحياة عبر الناقة إلى الممدوح بصفاته التي تهب الحياة والنماء من عفو وشجاعة وقوة وثقة مرتبطة بالشهاب ودلالته الإيحائية.

٨- الإيقاع الداخلي: إنه الأساس الذي ينبني عليه الإيقاع الخارجي، فهو الحركة الداخلية المنتظمة للقصيدة بأفكارها وروحها الداخلية، ونمو تلك الأفكار المتصاعدة في داخل أبنية ووشائج وخلايا قصيدة بشر، ويتشكل الإيقاع الداخلي من حركتين رئيستين: وهما وقوع بشر في أسر أوس بن حارثة والثانية عفو أوس عن الشاعر، وتتشكل الحركة الأولى من القصيدة في الماضي عبر الأسر وخذلان الواقع له، أما الحركة الثانية فتتشكل في الزمن الحاضر وتتجسد في العفو، وأفعال الممدوح الحسنة المشكورة، وتنبني هاتان الحركتان عبر تحولات الطلل من العفاء إلى محاولة الإحياء ثم الانكسار بحركة متموجة، ثم تأتي حركة الرحلة لتشكل الجسر الذي يعبر به الشاعر بوساطة الناقة ليجبّ الماضي ويلغيه وينير الحاضر حاضر العفو، ذاك الحاضر المهتزّ المحطّم في نفس الشاعر نتيجة إلى ما آل إليه أمره، ينضاف إلى هذا تهشم الإيقاع بسبب ضياع بعض أبيات القصيدة، وينتهي الإيقاع في حركته الاهتزازية المتنامية إلى الاحتفال بلحظة الفرح الحاضرة في ظلال عفو أوس وشكره على حسن صنيعه، وتنعكس هذه الاهتزازات العميقة على السطح في اهتزازات ارتدادية يشكّلها الإيقاع الخارجي بالوزن والقافية وإيقاع المتجاورات والمتماثلات والمتعاقبات والمتهامسات الصوتية أو غيرها.

خاتمة

حاولت هذه الورقة توضيح مفهوم الإيقاع وعلاقته بأدواته ودوره في تطوير التجربة الشعرية، وفيها قدّم الباحثان : دارسة لمفهوم الإيقاع باعتباره أوسع من الوزن في الشعر ، وإشارة إلى العلاقة الجذرية التي تربط بين الوزن والإيقاع. ومحاولة لدراسة أدوات الإيقاع الكائنة في بعض قصائد بشر من: وزن وقافية وتكرارعلى مستوى الصوت والمفردة والجملة . وقد قُسِّم الإيقاع إلى قسمين : إيقاع خارجي وفيه دراسة للظاهرة الصوتية في أشكالها المختلفة ، وإيقاع داخلي خاص بتنظيم الفكرة وتناميها عبر جسد القصيدة الكلي.

عالج البحث بعض أشكال الإيقاع في عدد من قصائد مدح بشر بن أبي خازم لأوس الطائي، فأظهرت النتائج أنّ الإيقاع الخارجي في أشكاله المتعددة يسهم في تشكيل المعاني الشعرية التي أراد الشاعر تكوينها من خلال موضوع المدح والشكر والثناء الذي ساقه بين يدي ممدوحه أوس، وعكس الإيقاع الفرح باللحظة الحاضرة التي عاشها بشر في أثناء تشكيله لقصائده المدحيّة، لكنّه لم يخف الأسى والحسرة الكامنة في أعماقه نتيجة الأسر والإذلال اللذينِ تعرّض لهما بسبب هجاء أوس قبل ذلك .

أما الإيقاع الداخلي لقصائده فانساق في السياق نفسه ،وعكس ثنائية الفرح والألم التي كانت تعمر فكر الشاعر لحظة تكوينه لمعاني القصيدة وطريقة حبكها؛ فقد بنى الشاعر حركات قصائده وفق ثنائية الحسرة والفرح، وقد أسهم كلا الإيقاعين في تشكيل المداميك المعمارية لقصيدة المدح عند بشر بن أبي خازم.

المراجع

أدونيس، علي أحمد سعيد.(١٩٧٩م)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٣.

إليوت، ت. س.(١٩٩١م)، في الشعر والشعراء،ترجمة مُحَمَّد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق.

[117]) الديوان، ق٢٤، ص ١١٣.

[118]) با عيسى، عبد القادر علي.(٢٠٠٤م)، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، عبادي للدراسة والنشر، صنعاء، ، ص ٧١.

الأمين، مُحَمَّد، إيقاع الوزن والقافية في شعر ذي الرمة، آفاق أدبية، عدد٣، فاس، المغرب، ٢٠٠٩م.

أنيس، إبراهيم.(١٩٥٢م)، موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، ط٢.

باعيسى،عبد القادرعلي.(٢٠٠٤م)، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، عبادي للدراسة والنشر، صنعاء .

بحراوي، سيد.(١٩٩١م)، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف.

بكار، يوسف حسين.(١٩٧٩م)، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.

البدراني، علاء حسين عليوي.(٢٠١٢م)، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، الجامعة العراقية، كلية الآداب، رسالة دكتوراة.

توفيق الزيدي.(١٩٨٨م)، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس.

جاكوبسن، رومان.(١٩٨٨م)، قضايا الشعرية، ترجمة: مُحَمَّد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.

حساني، أحمد.(٢٠٠٦م)، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراة، الجزائر، قسم اللغة العربية، جامعة الجزائر.

حسانين، مُحَمَّد مصطفى علي.(٢٠٠٩م)، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة .

الخريشة، خلف خازر ملحم، التداخل بين الوزن العروضي، والإيقاع الشعري، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد٩، عدد١، صفر ١٤٣٤هـ، كانون الثاني ٢٠١٣م.

دقة، مُحَمَّد علي، موسيقى الشعر العربي القديم، مجلة التربية، قطر، س ٢٠، ع ٩٩، ١٩٩١م.

أبو ديب، كمال. (١٩٨٧م)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

ابن ذريل، عدنان، الإيقاع والظواهر الإيقاعية في القصيدة الحديثة، الموقف الأدبي، سوريا، مجلد ١٩، عدد٢١٩،٢١٨،٢١٧، ١٩٨٩م.

الزعبي، أحمد.(١٩٨٦م)، في الإيقاع الروائي، دار الأمل ، إربد، الأردن.

السبعان، ليلى خلف، الإيقاع والدلالة في شعر لبيد بن ربيعة دراسة لغوية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية،عدد،٢٠١١/١٤،٢٩م.

سعيد، خالدة.(١٩٨٢م)، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط٢.

سليمان، خالد، في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة،مجلة المجمع العلمي العراقي، العراق، مجلد ١٤٥، ج٣،٤، ١٩٩٨م، ص ٣٧-٥٩.

ابن سيده، المخصص، ج١٣، الكتب العلمية، لبنان، د.ت.

ابن سينا.(1956)، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية،القاهرة.

الصكر، حاتم، ما لا تؤديه الصفة، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، مجلة أقلام، بغداد، عدد٥، أيار، ١٩٩٠م.

الطرابلسي، مُحَمَّد الهادي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد٣٢، تونس،١٩٩١م.

عاصي، ميشال، وإميل بديع يعقوب.(١٩٨٧م) ، المعجم المفصل في اللغة والأدب، ج١، دار العلم للملايين، بيروت.

العلوي، ابن طباطبا.(١٩٨٢م)،عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، لبنان.

العياشي، مُحَمَّد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د.ت.

عيسى، حكمت، ومُحَمَّد إبراهيم، جماليات الموسيقى والإيقاع في شعر الأسود بن يعفر النهشلي، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٣٢، عدد١، ٢٠١٠م.

غريب، روز.(١٩٧١م)، في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت.

ابن فارس اللغوي(ت٣٩٥هـ).(١٩٦٣م)، الصاحبي في فقه اللغة، تح: مصطفى الشريحي، مؤسسة بدران، بيروت.

كشك، أحمد. (١٩٨٣م)، القافية تاج الإيقاع الشعري، القاهرة، جامعة القاهرة.

محمود، زكي نجيب.(١٩٧٩م)، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة،ط١.

محمود المسعدي.(١٩٩٦م)، الإيقاع في السجع، العربي،مؤسسات عبدالكريم، تونس.

مطلوب، أحمد.(١٩٨٩م). معجم النقد العربي القديم، ج١، دار الشؤون الثقافية العامة،

بغداد.

ابن منظور.(١٩٦٨م)، لسان العرب، دار صادر، بيروت.

المؤدب، مُحَمَّد الأمين، الإيقاع وبناء المعنى في النص الشعري القديم، آفاق أدبية، ع٣، فاس، المغرب، يناير.

الموسى، خليل، البنية الإيقاعية والدلالة الدرامية في شعر التفعيلة في سوريا، الموقف الأدبي، عدد٥،٦، حزيران، ٢٠١٣م.

المومني، قاسم، النقد في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة، القاهرة.

الهمص، سامي حماد.(٢٠٠٧م)، شعر بشر بن أبي خازم دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، كلّية الآداب، قسم اللغة العربية.

الواسطي، الإيقاع البلاغي ومظاهره في الشعر العربي، آفاق أدبية، عدد٣، فاس، المغرب،٢٠٠٩م.

ويليك، رينيه، و أوستن وارين.(١٩٨٨م)، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط٢.

اليسوعي، الأب خليل إدّه، الإيقاع في الشعر العربي، مجلة فصول، مجلد٦، عدد٣،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

Abstract

Rhythm Patterns and consistencies of the Pre- Islamic Text of Praise

(Case of Bisher Ibn Abi Kazem praising Awes Al-Tai)

The study examines rhythm patterns and consistency of the text of praise of Bishr Ibn Abi Kazem to Awes bin Haritha bins Al -Tai in the pre-Islamic era. It also seeks to establish external rhythms : weight, synonyms, repetition or coherence, poetic structure of sounds , and the idea that empowered and motivated the poet to praise Awes Al-Tai . The study reveals that all indicators of the points listed are part of the external rhythm of the poem. However, the internal rhythm of the poem consists of the plot or spirit that spread and add flavor to the poem, organize and develop the idea in ascending or horizontal levels within the architectural backbone of the poem: from A-Z (prelude to the end of the poem). The research has two parts: The first addresses the general concept of the external and internal rhythms. The second covers the role of rhythm and repetition in shaping the poetic experience of Bishr ibn Kazem in praising Awes Ibn Harith Al-Tai, and the aesthetics or state of art of both the internal and external rhythm.

Keywords: Patterns , Rhythm , Consistency , Text ,praise, Pre- Islamic , Repetition , Bishr ibn Abi Kazem , Aws al-Tai .