البنية الإيقاعية في شعر بشار بن برد

دراسة وصفية إحصائية، ومقاربة جمالية أسلوبية

د. خضر محمد أبو جحجوح *

E.mail:Khader.jah@gmail.com

* أستاذ مساعد- الجامعة الإسلامية- غزة

البنية الإيقاعية في شعر بشار بن برد
دراسة وصفية إحصائية، ومقاربة جمالية أسلوبية

د. خضر محمد أبو جحجوح

الملخص:

يتناول البحث البنية الإيقاعية في شعر بشار بن برد، من حيث استخدام أوزان البحور المختلفة، وتوظيف القوافي بنوعيها المطلقة والمقيدة، وأشكالها وصورها، وأصوات حروف الروي، بما يسبقها من أصوات وحركات، وما يتبعها ويؤثر فيها من التحولات كما يتناول المؤثرات الإيقاعية المصاحبة التي أسهمت في إغناء البنية الإيقاعية، كالتَّصْريع، والجناس، وردِّ الأعجاز على الصدور، والتكرار، والقوافي الداخلية.

مصطلحات أساسية: شعر، بشار، البنية، الإيقاعية، إحصائية، مقاربة، أسلوبية.

Structure Rhythmic of Bashar ibn Burd Poetry Descriptive Statistical Study, with a Stylistic Aesthetic Approach

Dr. Khader jahjouh

Abstract:

This research study examines the rhythmic structure of Bashar ibn Burd's poetry, in terms of the use of various prosody measures, employing rhymes with its two absolute and unrestricted variants, its forms and manifestations, and the sounds of letters , preceded by the sounds and movements, and the subsequent transformations affecting them. It also addresses the accompanying rhythmic effects that contributed to the enrichment of the rhythmic structure such as Leonine rhyme, alliteration, Epanalepsis , redundancy, and internal rhymes.

Keywords: Poetry-Bashar- Structure-rhythmic-Statistical- Stylistic

مقدمة:

تتبعت في هذا البحث خصائص البنية الإيقاعية في شعر بشار بن برد، باستقراء شعره الذي تضمنه ديوانه،[1] وقد أحصيت مجموع الأوزان التي استخدمها، في قصائده ومقطوعاته حتى الأبيات المنفردة والملحقات، كما أحصيتُ أنواع القافية المطلقة والمقيدة، وأصوات الروي، وتتبعت أشكال الموسيقى المساعدة التي تخللت القصائد، وطبقت المنهج الوصفي والإحصائي؛ لتقديم مقاربة نقدية جمالية أسلوبية في الوقت نفسه، تستكنه جماليات الإيقاع، وتجليات الموسيقى بعناصرها المختلفة.

وتكمن أهمية الدراسة في أنَّها تقارب الإيقاع، وتحلله وصفيا وإحصائيا، بما يعزز فكرة شاعرية بشار، كما أنها تقدم تحليلا للإيقاع الموسيقي مبنيا على الاستقصاء والإحصاء، حيث غاب عن الدراسات السابقة طريقة الوصف والتحليل التي قدمتُها، فمعظم الدراسات التي ذكرت بشار بن برد، ركَّزتْ على القضايا الموضوعية، وتحليل الشخصية ومكانة الشاعر، أو بعض ملامح الصورة البيانية، دون تعمق في دراسة مظاهر الإيقاع بشقيه الخارجي والداخلي، ككتاب طه الحاجري، (بشار ابن برد) الذي تحدّث فيه عن الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية في عصره، و تناول أغراضه، وحياته، ومقالة طه حسين، في (حديث الأربعاء2)، عن شخصية بشار وأثر آفة العمى في شخصيته، وسخطه على المجتمع، ونفى فيها صدق مشاعر بشار، «فهو أقل الناس حظا من صدق اللهجة والعاطفة»[2]، وكتاب (بشار بن برد حياته وشعره) لهشام منّاع الذي تناول حياة الشاعر بإيجاز وشرح عددا من قصائده، و(الشعر والشعراء في العصر العباسي)، لمصطفى الشكعة الذي خصص فيه جزءا لتحليل شخصية بشار، و(الصورة في شعر بشار بن برد)، لعبد الفتاح نافع الذي تناول فيه حياة بشار، وأثر العمى في صوره، وتأثر الشعراء بصوره المختلفة، ولم يتعرض للموسيقى والإيقاع. وكتاب (القلق والتمرد في شعر بشار بن برد)، الذي تناول فيه المؤلفان، ظاهرة القلق والتمرد، ودوافعها النفسية والاجتماعية، وعلاقتها بالتصوير البياني في شعره. ودراسة ياسين عايش خليل، النزعة الوجودية العبثية، ضمن كتابه (دراسات في الأدب العباسي)، حيث تتبع إقبال بشار على اللذة الحسية، غير عابئ بالقيم الدينية والأخلاقية. وكتاب (نظرات في ديوانً بشار بن برد)، الذي ركّز فيه شاكر الفحّام على متابعة أخطاء وقع فيها محقق الديوان، في أسماء ومعاني وألفاظ وبعض التفسيرات والشروح، وتصويبها، وكتاب (الشعراء من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية) لحسين عطوان، وفيه إشارة إلى شعوبية بشار وزندقته، فهو «من رؤوس الزنادقة»[3] وهو بين الموالي «أكبر ممثل للشعوبية»[4] وفيه دراسة لأغراض شعر المخضرمين، فقد عدّ بشارا من المدرسة التجديدية، ممّن: «صبّوا أقل قصائدهم ومقطوعاتهم في البحور الطوال، أما أكثرها فسكبوه في البحور القصار، ولم يقفوا في تجديدهم لموسيقى أشعارهم عند إهمال الأوزان الطوال، فقد جزأوا ما نظموا فيه منها»[5] وهي دراسة قيّمة ولكن لم يتعمق كاتبها في الجانب الإيقاعي عند بشار وغيره. جاءت دراستي إضافة تطبيقية، تغوص في البنية الإيقاعية في شعر بشار، انطلاقا من بنية النصوص، وتواشجاتها الصوتية، الزمانية، لتضيء جوانية البنية الإيقاعية، وتستكنه معالمها الجمالية، وتفسير مكونات الحالة الشعورية التي أنتجتها، فقداعتمد الشاعر فيها على حاسة التذوّق السمعي. فبشَّار بن برد شاعر من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، تمكّن مع فقدانه البصرَ، من تقديم أشعار تتميّز في بنيتها الموسيقيَة بالإيقاع الخلاب، انطلاقًا من قدراته السمعية التي تتذوق الجرس النغمي بحساسية مرهفة، إذ يتكثف الإحساس السمعي، تعويضا عن حاسة البصر، لأن القدرة السمعية لدى كثير ممن يفقدون أبصارهم تكون على درجة من القوة، تمكنهم من تمييز الأصوات الدقيقة والنغمات، والإحساس بمواطن الجرس النغميوالدراسة ترى أن الشعراء العميان ليسوا أقدرة من المبصرين على الإحساس والوصف

الناتج عنه؛ ولكنها تميل إلى أنَّ بعضهم يتفوق على المبصرين، كما أنَّ المبصرين أنفسهم يتفاضلون في القدرة على وصف ما ينعكس على مجال رؤيتهم، ومن هذا السياق انطلقت لوصف حالة بشار بوصفه كفيفا له قدرة على التصوير.

فـ «أكثر من ثلث قشرة الدماغ البشري متعلق بالرؤية، وإذا فقدت المدخلات البصرية فجأة فقد تحدث إعادة تنظيم وإعادة تشكيل شاملة للخرائط في القشرة المخية، تترافق مع تطوير إحساسات متداخلة... بدلا من أن تبقى عديمة الوظيفة، يعاد توزيعها إلى مدخلات حسية أخرى خصوصا السمع واللمس.»[6] وقد شهد الأصمعي لبشار، ووصف قدرته على التصوير حيث يقول: «ولد بشّار أعمى فما نظر إلى الدنيا قطّ، وكان يشبِّه الأشياء بعضها ببعض في شعره، بما لا يقدر البُصراء أن يأتوا بمثله[7] وسيأتي تسويغ بشار ورؤيته لهذه القدرة، وفي هذا المعنى يقول بشار:

إذا ولد المولود أعمى وجدته

وجدّك أهدى من بصيرٍ وأحولا

عميت جنينا والذكاءُ من العمى

فجئت عجيب الظنّ للعلم موئلا

وغاض ضياء العين للقلب رافد

العقل إذا ما ضيع الناسُ حصّلا

وشعر كنور الروض لاءمت بينهُ

بقولٍ إذا ما أحزنَ الشعرُ أسهلا[8]

كان بشار يعي طبيعة قريحته المتوقدة التي وجد فيها تعويضا عن نقص حاسة البصر، وجمال الشكل، وهما آفتان كفيلتان بإغراق صاحبهما في حالة من الانسحاق الداخلي، وفي كثير من الأحيان قد تسلمانه للانسحاب، أو المواجهة، مع مجتمعه وقيمه وأخلاقه السائدة، كما حدث مع بشار الذي لجأ للمواجهة والتميّز، في وسطه الاجتماعي، والثقافي.

إنّ قوة الإحساس السمعي لدى من يفقد بصره مكون بيولوجي مصاحب لخلق الإنسان، في حالة سلامة الأجهزة السمعية، بوصفها مدخلا للمكتسبات المعرفية الزمنية الصوتية. و«إنّ الأطفال الذين يفتقرون إلى عالم بصري سيكتشفون أو يبتدعون طبيعيا عالما غنيا من اللمسة والصوت، كما أن توجه العميان نحو الأداء الموسيقي ظاهرة اجتماعية، للتخلص من عقدة العجز التي يشعرون بها في المجتمع،»[9] وقد عبر بشّار نفسه عن هذه الحقيقة التي شهد له بها الأصمعي سابقا، وفسّرها حين أنشد يوما:

كأنَّ مثار النقع فوق رؤوسنا

وأسيافَنا ليل تهاوى كواكبه

«فقيل له ما قال أحد أحسن من هذا التشبيه، فمن أين لك هذا، ولم تر الدنيا قطّ ولا شيئا فيها؟ فقال: إن عدم النظر يقوي ذكاء القلب، ويقطع عنه الشّغل بما ينظر إليه من الأشياء فيتوفر حسّه وتذكو قريحته»[10] هذا الإحساس ناتج عن طبيعة التركيز الحسي في منطقة السمع، هذا التركيز الذي زاد حسه بالأصوات رهافة، ودفعه إلى الصِّياغة الإيقاعية التي تتناسب مع مستوى إحساسه بالنغم والإيقاع المنتظم، في تحولاته المختلفة، «وأيضا فإن هذه الآفة شكّلت رؤيته الفنية؛ لأنه كان يعمد إلى بعض الصور الفنية التي يريد أن يظهر بها براعته»[11] وقد استطاع بشار –مع فقدان البصر– أن يقدِّم صورا مكانية إضافة إلى الصور الإيقاعية الزمانية، وضعته في مصاف الشعراء الفحول؛ بل ميزته عن كثير من معاصريه، «لقد استطاع بشار أن يتغلب إلى حدّ كبير على عقدة العمى في حياته»[12] بإبراز موهبته الفذة التي من خلالها استطاع أن يتغّلب على عقدة فقد البصر التي أصيب بها في صغره، «فغدت وسيلته إلى الجمال والإحساس به حسية: سمعية ولمسية وغزله من هذه الناحية يصوّر آثار فقده لبصره وما تتركه حواس السمع واللمس والشم من آثار في نفوس المكفوفين»[13] فكان تشكيله الشعريّ قويا متميزا.

إنَّ الموهبة الموسيقية والشعرية تعويض عن الحاسة المفقودة، وقد كان للموسيقيين والشعراء دورٌ مهمّ في ثقافات كثيرة[14] هذه الموهبة وضعته في مصافّ الشعراء الفحول، وميزته، ومنحته طاقة إبداعية «ويجمع الرواة والنقاد على أنّه زعيم الشعراء المحدثين، وهي زعامة تردّ إلى أنه ينهج لهم في قوة السبيل التي ترسمها الشعراء من حوله ومن بعده، وهي سبيل تقوم على التمسك بالأصول التقليدية للشعر العربي من جهة، ومن جهة ثانية تفسح لتجديد الشاعر العباسي بحكم رقيه العقلي ومعيشته الحضارية»[15] ولولا منهج الأصمعي الذي يرى تقديم القدماء على المحدثين، لعدّه أشعر ممّن سبقوه حيث يقول: «بشار خاتمة الشعراء، والله لولا أن أيّامه تأخّرت لفضّلته على كثير منهم»[16] ولا غرابة في هذا؛ فالشاعر الكفيف كان يحسّ بالأشياء، كما تنطبع في ذهنه من نتاج تجربته السمعية، فيقدمها في شكليها الزّمانيّ والمكانيّ بإحساس مرهف يمكنه من فتح مداركه فهو «أحد المطبوعين، الذين كانوا لا يكلفون الشعر، ولا يتعبون فيه، وهو من أشعر المحدثين»[17] ويرى ابن المعتز أنّ بشارا وصل مكانة أجمع على وضعه فيها أهل الفضل من العلماء الأفذاذ، حيث قال: «وكان بشار يعدّ في الخطباء والبلغاء. ولا أعرف أحدا من أهل العلم والفهم دفع فضله ولا رغب عن شعره. وكان شعره أنقى من الراحة وأصفى من الزجاجة، وأسلس على اللسان من الماء العذب.»[18] واستجابة لنداء فطرته، وتعويضا عن إحساسه بالنقص كان مولعا بالأنثى، ومدخل ذاك الحبّ الجرس النغمي في صوتها، بما يتخلّله من عذوبة ورقّة تستحوذ على لبّ من يسمعه، دون أن يرى شكل صاحبته، وفي هذا يقول بشار:

يا قوم أذْني لبعضِ الحيّ
والأذْنُ تعشقُ قبْلَ العين أحيانا
قالوا بمن لا ترى تهذي فقلتُ
الأذنُ كالعين تؤتي القلب ما كانا
هل من دواءٍ لمشغوفٍ بجاريةٍ
يلقى بلقيانها روحا وريحانا[19]

«وقد كان بشار من أحسّ الناس بالأنوثة الجسدية وأرغبهم في الاتصال بها والاستراحة إليها والاستماع إلى حديثها»[20] هذا الميل يتجاوب مع نمو حاستي السمع واللمس اللتين يستعيض بهما عن فقدانه حاسة البصر، فيجد متعة ولذة فيما يطرب أذنه، وينعش بملمسه حسه؛ لأن «حاسة السمع هي الحاسة الأولى التي أحلّها بشار محل البصر في تمييز الجمال، واعتمد عليها اعتمادا كبيرا، ولا يخفى ما لهذه الحاسة من أهمية في إدراك الجمال، فهي عماد كلّ نمو عقلي وأساس كل ثقافة ذهنية»[21] وقد تناول البحث قضيتين: الأولى الموسيقى الخارجية بنوعيها الأوزان والقوافي، والثانية قضية الموسيقى الداخلية بمقوماتها المختلفة.

أولا: الموسيقى الخارجية:

1. الأوزان:

يميل الإنسان بطبعه إلى تذوق النغم الموسيقي الذي يطرب سمعه، فيتغلغل إلى قلبه ومشاعره، فيتلذذ بالكلام الموقع ذي النغم الموسيقي المتوازن، كما يطرب لأصوات العصافير، ولصوت الآلات الموسيقية، وللكلام المصوغ في نظام إيقاعي متوازن، ويرى أرسطو أنّ الإنسان يلتذ برؤية الصور ويستمتع بالوزن والإيقاع[22] فالإحساس بالموسيقى والإيقاع مكوّن فطري في الإنسان، و«منذ وجد الشعر وجدت معه الأوزان، فالشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية وإنما ينطقه موزونا، وكأنه يلبّي فينا غريزتنا أو فطرتنا الأولى قبل أن تنشأ اللغات، إذ كنا نتصايح بأصواتنا، وكأنما كل صيحة كانت كلمة أو قل كانت قصيدة، نعبّر بها عن مشاعرنا وإحساساتنا، تلك الإحساسات والمشاعر التي كانت تشبه محيطا متجمدا»[23]

وفي الشعر العربي بحور كثيرة صاغ الشعراء نتاج مشاعرهم في إطار بنيتها الإيقاعية، دون أن يخصصوا بحورا لموضوعات دون موضوعات، ولكن الحالة الشعورية، ومستوى الميل لنسق إيقاعي كان يدفع الشاعر إلى صياغة قصيدته وارتجالها على

وزن يتساوق مع حالته النفسية. «إنَّ محاولة تثبيت لون واحد لوزن من الأوزان جهد ضائع لأن الوزن وحده لا يمكن أن يضفي على الشعر لونا معينا؛ ولكن جميع عناصر الشكل تتحد في إعطاء القصيدة لونها سواء أكان هذا اللون صارخا تشيع فيه الفتنة ويتأجج بالشهوة، أم كان هادئا يتسم بالجد والرزانة. وقد رأينا في الرثاء قصائد في بحور قصيرة»[24]

ليس هناك ضابط يحدد طبيعة الاستعمال لبحر دون بحر، وفي تتبعي للبحور التي استخدمها بشار لمست تداخلا في توظيف البحور؛ ففي الغزل استخدم الطويل، إحدى وستين مرة، والبسيط أربع مرات، والكامل تسعا وثلاثين مرة، والخفيف خمسا وأربعين مرة، والوافر أربعا وعشرين مرة، والسريع إحدى وعشرين مرة، والرّمل ثماني عشرة مرة، والمنسرح أربع عشرة مرة، والمتقارب تسع مرات، والهزج اثنتي عشرة مرة، والرجز اثنتي عشرة مرة، والمجتث مرة واحدة، بينما الرثاء استخدم فيه الطويل مرتين، والبسيط مرة واحدة، والكامل مرتين.أمَّا الهجاءُ فاستخدم فيه الطويل اثنتين وثلاثين مرة، والبسيط ثلاثا وعشرين مرة، والكامل عشر مرات، والخفيف مرتين، والوافر اثنتي عشرة مرة، والسريع ثماني مرات، والرّمل أربع مرات، والمنسرح مرة واحدة، والمتقارب ثلاث مرات، والهزج ثلاث مرات، بينما لم يستخدم كلا من الرجز والمجتث في الهجاء، وهذا ليس ناتجا عن عدم مناسبتهما لهذا الغرض، وإنما عن ميل الشاعر لغيرهما واكتفائه بما يستفرغ الشحنة الشعورية لديه.

أما المدح فقد استخدم فيه الطويل ستا وعشرين مرة، والبسيط اثنتي عشرة مرة، والكامل ثلاث عشرة مرة، والخفيف ست مرات، والوافر مرتين، والسريع خمس مرات، والرمل ثلاث مرات، والمنسرح ثلاث مرات، والمتقارب، ثلاث مرات، والهزج والرجز مرة لكل منهما.

وفي الفخر استخدم الطويل ثماني مرات، والبسيط ست مرات، والكامل مرتين، والوافر مرتين، والرمل مرة، والمتقارب مرة، والرجز خمس مرات، والمجتث مرة واحدة، وكذلك في مقطوعات الحكمة التي تناثرت في الديوان، وبالنظر إلى كون الأغراض الأساسية التي أكثر بشار من القول فيها، وهي «لا تكاد تتعدى موضوعات ثلاث هي: المديح، والهجاء، والغزل، ثم قليل من قصائد الرثاء وأبياته لا تكاد تنهض لتشكل عنده موضوعا بذاته من موضوعات الشعر، فضلا عن خفَّة وزنها وبعد ما بينها وبين سمات الحزن والانفعال والبكاء والإبكاء التي تتمشى معانيها عادة في حواشي قصيدة الرثاء»[25]

أقول باطمئنان: إن البحور لا قيود موضوعية على استخدامها، فيما يجد الشاعر نفسه مدفوعا للصياغة عليه، وليس الأمر على نحو ما قرره الدكتور شوقي ضيف إذ يرى أن البحور السريعة تلائم الموضوعات العنيفة، بينما البحور البطيئة تلائم الهدوء والحزن وما إليهما[26] فالبحر الوافر، والمتقارب -مثلا- يتميزان بسرعة الإيقاع؛ ولكنهما في شعر بشار استُخدما في الموضوعات المختلفة ما بين غزل وهجاء ومدح، فمن الوافر قال بشار في الغزل:

عدمتك عاجلا يا قلب قلبا

أتجعل من هويت عليك ربا

تحنّ صبابةً في كلّ يوم

إلى حبًّى وقد كربتك كربا

وتهتجر النساءُ إلى هواها

كأنك ضامنٌ منهنَّ نحبا[27]

ومن المتقارب يقول بشار:

غدا مالكٌ بملاماته

عليّ وما بات من باليهْ

فقلت دع اللوم في حبها

فقبلك أعيت عذاليه[28]

والقصيدة قصيرة، سبعة أبيات منظومة على

بحر عذب الموسيقى، متقارب الأوتاد كما يقول العروضيون، هو البحر المتقارب، فيها على قصرها سرد فني، وحوار يحمل هم الشاعر وهم صاحبته»[29] ومن الوافر يقول: أشادَن إن (ريمة) لا تصادُ وإنَّ لقاء (ريمة) مستزاد

أشادنُ كيف رأيك في صديقٍ

به عقدٌ بريمةَ أو وجادُ[30]

وقال في الهجاء من الوافر:

أعاذلُ لا أنامُ على اقتسارِ

ولا ألقى على مولى وجارِ

إذا انقلب الزمانُ علا بعبدٍ

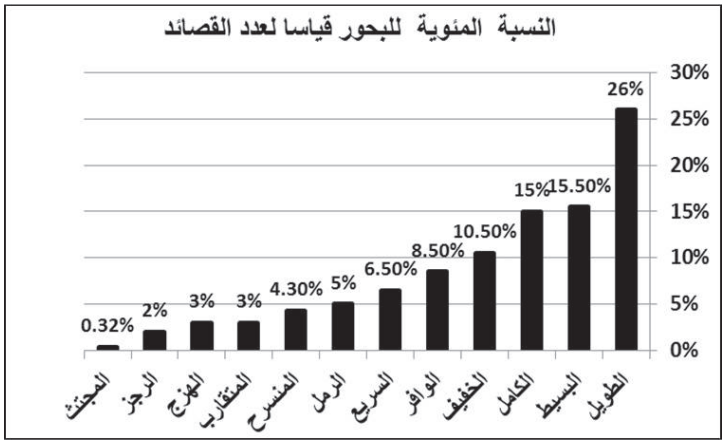
وسفَّل بالبطاريقِ الكبارِ[31]

والمتابع لقصائد الشعر العربي في عصوره الأولى يدرك أن بحرا من البحور لم يخصص لغرض من الأغراض، بل تجده مناسبا للكثير من الأغراض، ويزداد الأمر جلاء حين ندقق في البنية الصوتية، والموسيقى الداخلية المستخدمة لنسج القصائد المختلفة، إذ تؤثر على شكل القصيدة وبنيتها رغم نسيجها من بحر واحد. ويؤكد هذا المنحى كونُ عمود الشعر العربي يضمّ أغراضا متنوعة، تجمع الوقوف على الأطلال، والنسيب، والوصف، والمدح، والحكمة، وأيّ غرض يريده الشاعر. فلو كان بحر يصلح لغرض دون غرض للمسنا ذلك في صياغة القصائد، ووجدنا بعض البحور مخصصة لموضوعات بعينها، وغيرها مخصصا لموضوعات أخرى. وفي الجداول الآتية رصدتُ البحور التي استخدمها بشار، ومرات استخدامها ونسبها المئوية مرة حسب عدد القصائد، ومرة حسب عدد الأبيات التي شكلت مجموع القصائد لكل بحر من البحور.

جدول رقم (1) يبين البحور المستخدمة وعدد القصائد

م	البحر	القصائد	النسبة	م	البحر	القصائد	النسبة
1	الطويل	162	26%	7	الرمل	33	5%
2	البسيط	96	15.5%	8	المنسرح	27	4.3%
3	الكامل	92	15%	9	المتقارب	19	3%
4	الخفيف	65	10.5%	10	الهزج	18	3%
5	الوافر	53	8.5%	11	الرجز	14	2%
6	السريع	41	6.5%	12	المجتث	2	0.32%
	المجموع	622					100%

رسم بياني رقم (1)



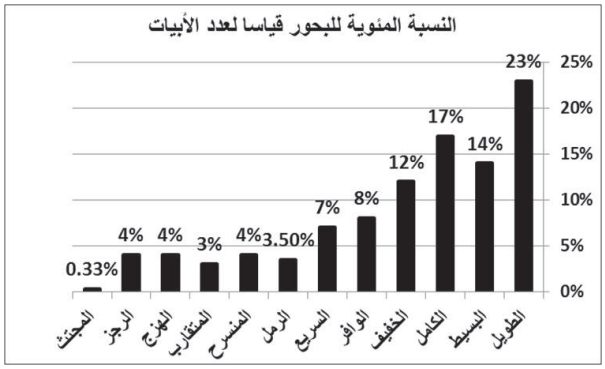
يتبين من إنعام النظر في الجدول رقم (1) والرسم البياني رقم (1) أن البحر الطويل حظي بأعلى نسبة استخدام في شعر بشار، إذ استخدم في مائة واثنتين وستين قصيدة، بنسبة ست وعشرين في المائة، وهي نتيجة تتفق مع ما توصل إليه فرايتاج في حديثه عن شعر العصرين: الجاهلي وصدر الإسلام، حيث يقول: «وفي كل الأزمنة كان الطويل هو البحر الغالب استخدامه، فقد ألفت في عصر ما قبل الإسلام وصدر الإسلام 50%-40 من كل القصائد في بحر الطويل»[32] يليه البحر البسيط الذي استخدم ست وتسعين، بنسبة خمس عشرة ونصف في المائة، «الطويل والبسيط أطول بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة، وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهجنة»[33]

يليه البحر الكامل الذي استخدم اثنتين وتسعين مرة، بنسبة خمس عشرة في المائة، ثم الخفيف الذي استخدم خمس وستين مرة، بنسبة عشر ونصف في المائة، يليه الوافر الذي استخدم ثلاثا وخمسين مرة،، بنسبة ثماني ونصف في المائة، تلاه البحر السريع الذي استخدم إحدى وأربعين مرة، بنسبة ست ونصف في المائة، والرمل الذي استخدم ثلاثا وثلاثين مرة، بنسبة خمس في المائة، والمنسرح الذي استخدم اثنتين وسبعين مرة، بنسبة أربع وثلاث من عشرة في المائة، والمتقارب الذي استخدم تسع عشرة مرة، بنسبة ثلاث في المائة، والهزج ثماني عشرة مرة، بنسبة ثلاث في المائة، والرجز أربع عشرة مرة، بنسبة اثنين في المائة، والمجتث بنسبة اثنتين وثلاثين من مائة في المائة. وقد يتبادر إلى ذهن المتلقي أن عدد القصائد لا يقدم النسبة الحقيقية فقد تكون بعض القصائد لا تتجاوز البيت أو البيتين، فترفع من نسبة بحر دون النظر إلى عدد الأبيات، ولتقديم صورة واقعية صادقة، تتكئ على الاستخدام الفعلي من الناحية الكمية، أحصيت عدد الأبيات المستخدمة في كل بحر من البحور، لمعرفة النسبة الحقيقية التي تعتمد على تدفق الإيقاع النغمي على لسان الشاعر. كما سيتبين من الجدول والرسم البياني.

جدول رقم (2) يبين عدد الأبيات المستخدمة في كل بحر ونسبتها المئوية

م	البحر	القصائد	النسبة	م	البحر	القصائد	النسبة
1	الطويل	162	26%	7	الرمل	33	5%
2	البسيط	96	15.5%	8	المنسرح	27	4.3%
3	الكامل	92	15%	9	المتقارب	19	3%
4	الخفيف	65	10.5%	10	الهزج	18	3%
5	الوافر	53	8.5%	11	الرجز	14	2%
6	السريع	41	6.5%	12	المجتث	2	0.32%
	المجموع			622			100%

رسم بياني رقم (2)



يتضح من الجدول رقم (2) والرسم البياني رقم (2) أن الطويل حافظ على أعلى نسبة استخدام فقد صاغ منه ألفا وسبعمائة وأربعة عشر بيتا، بنسبة ثلاث وعشرين في المائة، بينما تراجع البحر البسيط قليلا عن نسبته السابقة، إذ صاغ منه ألفا وخمسة وعشرين بيتا، بنسبة أربع عشرة في المائة، وسجل الكامل تفوقا على البسيط إذ صاغ منه ألفا وتسع وستين بيتا، بنسبة سبع عشرة في المائة، وحافظ الخفيف على مرتبته الرابعة فقد صاغ منه ثمانمائة وثمان وستين بيتا، بنسبة اثنتي عشرة في المائة، تلاه الوافر الذي صاغ منه خمسمائة وتسعين بيتا، بنسبة ثمانٍ في المائة، والسريع خمسمائة واثني عشر بيتا، بنسبة سبع في المائة، والرمل مائتين وستة وستين بيتا بنسبة ثلاث ونصف في المائة، والمنسرح الذي تقدم قليلا على الرمل، إذ صاغ منه ثلاثمائة وتسعة أبيات، بنسبة أربع في المائة، والمتقارب مائتين واثنين وثلاثين بيتا، بنسبة ثلاث في المائة، كما تفوق الهزج قليلا على المتقارب حيث صاغ منه مائتين وثمانية وثمانين بيتا، بنسبة أربع في المائة، كذلك تفوق الرجز على المتقارب، بعد أن كان في المرتبة قبل الأخيرة، فقد صاغ منه ثلاثمائة وثلاثة عشر بيتا، بنسبة أربع في المائة، وبقي المجتث في المكانة المتدنية الأخيرة إذ صاغ منه خمسة وعشرين بيتا، بنسبة ثلاث وثلاثين من مائة في المائة، وهي نسبة منخفضة جدا مقارنة مع عدد الأبيات التي ورد في ديوان بشار.

وبإنعام النظر في الجداول السابقة يتضح أن بشارا وظف في شعره اثني عشر بحرا فقط من بين بحور الشعر العربي، وهي الطويل، والبسيط، والكامل، والخفيف، والوافر، والسريع، والرمل، والمنسرح، والمتقارب، والهزج، والرجز والمجتث، ويمكن تصنيف البحور من حيث تركيز الشاعر على استخدامها وفق عدد الأبيات إلى أربع مجموعات تضم المجموعة الأولى البحور ذات الأبيات التي تزيد على ألف بيت وهي (الطويل، والبسيط، والكامل) والمجموعة الثانية التي تقل أبياتها عن الألف وتزيد على خمسمائة، وهي (الخفيف ، والوافر والسريع) والمجموعة الثالثة التي تقل أبياتها عن خمسمائة ولا تقل عن مائتين، وهي (الرمل، والمنسرح، والمتقارب، والهزج، والرجز) والمجموعة الرابعة تقل أبياتها عن ثلاثين وهي (المجتث) فقط.

2. القافية:

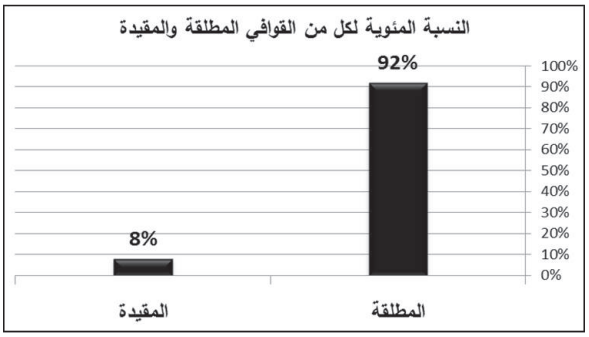
القافية لازمة من لزوميات الوزن، يحلو في السماع ترديدها، وكلما أفلح الشاعر في مواءمة عناصرها، واختار لها من الأصوات ما يناسبها، ويتناسب مع إيقاع الوزن، كان وقع جرسها أشد تأثيرا، وأكثر تطريبا، في أذن سامعها. «فالقافية ترنيمة إيقاعية خارجية، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرا، وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفقه، حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد، كمن يجري إلى شوط محدد، حتى إذا بلغه، استراح قليلا لينطلق من جديد»[34] وللخروج من إشكالية تحديد المصطلح، أرى أنَّ القافية في الشعر العمودي هي صوت الرَّويِّ الذي يتكرر في القصيدة، بنظام مخصوص، مصحوبا بأصوات صوائت طويلة وقصيرة، وصوامت مساعدة، تسبقه، وتضبط نغمه الإيقاعي؛ لأن التعريفات ينبغي لها أن تكون واضحة المقاصد، والدّلالات؛ لكي لا توقع المتلقي في إشكالية الفهم.

وينبغي الانتباه إلى قيمة الروي في ذاته، فهو المحور الرئيس الذي تدور حوله المنظومة الصوتية التي تنتظم القافية، ولا ينبغي الانتقاص منه في تشكيلاته المختلفة، وقد عدَّ العلماء من العيوب المخلّة بالشعر، اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة، «والخليلُ لا يجيز هذا ولا أصحابه»[35] والمعلوم أنَّ تغير الصوت الصامت الساكن أو المتحرك، يغير مجرى القافية إلى أبعد الحدود. وقد تتبعت أنواع القافية وأشكالها في شعر بشار، فوجدت أنه استخدم القوافي المطلقة بدرجة أكبر من استخدامه القوافي المقيدة، كما يتضح من الجدول والرسم البياني:

جدول رقم (3) يبين مرات استخدام كلٍّ من القوافي المطلقة والمقيدة، ونسب استخدامها

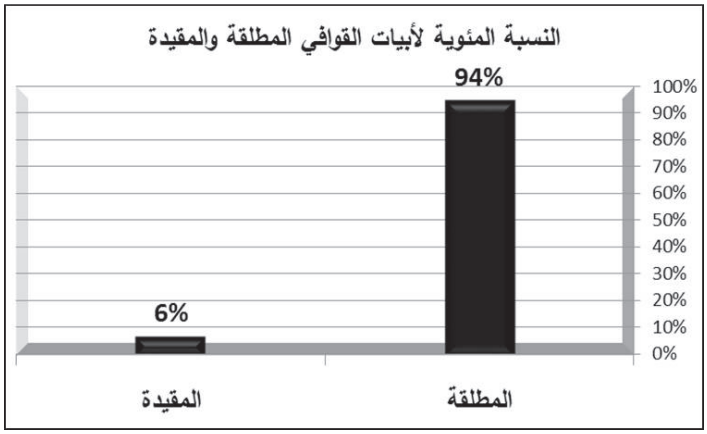
جدول استخدام القوافي المطلقة والمقيدة				
النوع	مرات الاستخدام	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
المطلقة	572	92%	6969	94%
المقيدة	50	8%	442	6%
المجموع	622	100%	7411	100%

رسم بياني رقم (3) يبين نسبة استخدام كل من القوافي المطلقة والمقيدة



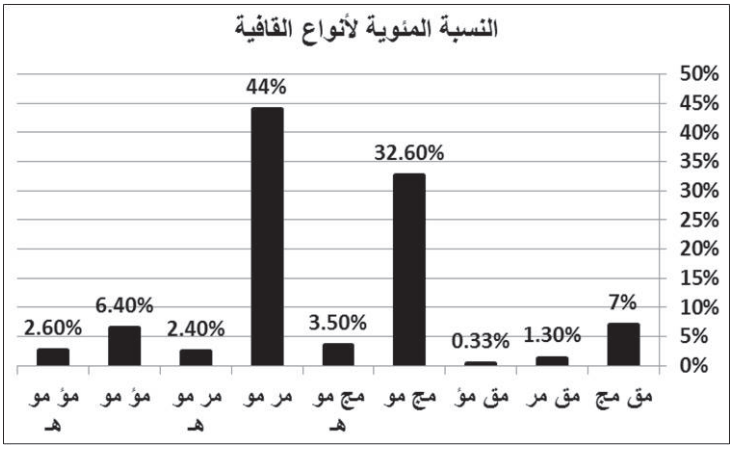
يبرز بإنعام النظر في الجدول رقم (3) والرسم البياني رقم (3) أن مرات استخدام القوافي المطلقة بلغ خمسمائة واثنتين وسبعين مرة، من مجموع القصائد الذي بلغ ستمائة واثنتين وعشرين قصيدة ومقطوعة، باحتساب الأبيات المنفردة التي أدرجها المحقق في الديوان، بنسبة اثنتين وتسعين في المائة، وهي نسبة مرتفعة جدا مقارنة بعدد مرات استخدام القوافي المقيدة التي بلغت خمسين مرة، بنسبة ثماني في المائة، ومع مقارنة النسبة لعدد الأبيات لتلمس ما إذا كان الأمر سيختلف تبين أنّ الأمر اختلف حقيقة؛ ولكن لصالح القوافي المطلقة كما فعدد الأبيات التي وظف فيها القوافي المطلقة بلغ 6969 ستة آلاف وتسعمائة وتسعة وستين بيتا من مجموع أبيات القصائد التي بلغت 7411 سبعة آلاف وأربعمائة وأحد عشر بيتا، بينما بلغت أبيات القوافي المقيدة 442 أربعمائة واثنين وأربعين بيتا، وفي الرسم البياني رقم (4) يتضح الفرق بين النسبتين.

رسم بياني رقم (4)



بلغت نسبة القوافي المطلقة أربعا وتسعين في المائة، بينما بلغت نسبة القوافي المقيدة ستا في المائة، ممّا يعني أنَّ الانخفاض العام انعكس على عدد الأبيات التي استخدمها الشاعر، وكأنَّ القوافي المطلقة تنسجم في طبيعتها الممتدة مع ميل الشاعر للجلجلة والانطلاق الصوتي الذي يعتمد عليه بوصفه الحاسة الرئيسة التي ينطلق منها للتعامل مع مجتمعه، لإيصال مشاعر وأحاسيسه. وقد تتبعت أشكال القافية المطلقة والمقيدة، وهي: مقيدة مؤسسة، و مقيدة مردوفة، ومقيدة مجردة، ومؤسسة موصولة بالهاء، مؤسسة موصولة، مطلقة مجردة موصولة، ومجردة موصولة بالهاء، ومردوفة موصولة، ومردوفة موصولة بالهاء، وفي الرسم البياني الآتي رقم (5) توضيح للنسب المئوية لأنواع القوافي من حيث الردف والتأسيس والوصل والتجرد، انطلاقا من التقييد والإطلاق.

رسم بياني رقم (5)



مفاتيح الرسم:

(مق مج =مقيدة مجردة) (مق مر=مقيدة مردوفة) (مق مؤ=مقيدة مؤسسة) (مج مو= مجردة موصولة) (مج مو هـ = مجردة موصولة بالهاء) (مر مو= مردوفة موصولة) (مر مو هـ=مردوفة موصولة بالهاء) (مؤ مو=مؤسسة موصولة) (مؤ مو هـ = مؤسسة موصولة بالهاء).

يتَّضح من توزيع النِّسَب على أنواع القَوافي المختلفة، أن المقيدة المجردة حصلت علَى نسبة سبعة في المائة، وهي أعلى نسبة بين أصناف القافية المقيدة، تلتها المقيدة المردوفة، بنسبة تتجاوز الواحد في المائة قليلا، وتلتها المقيدة المؤسسة بنسبة أقل من نصف في المائة، وهي نسب منخفضة بشكل عام، مقارنة مع نسب القافية المطلقة التي حازت فيها القافية المردوفة الموصولة بصوت صائت على نسبة أربعة وأربعين في المائة، تلتها المجردة الموصولة بنسبة اثنتين وثلاثين في المائة، فإذا أضفنا المردوفة الموصولة بالهاء ونسبتها زهاء اثنتين ونصف في المائة، تكون نسبة القافية المردوفة الموصولة بشكل عام زهاء ستة وأربعين ونصف بالمائة، وبإضافة نسبة المجردة الموصولة بالهاء إلى نسبة المجردة الموصولة، أصبحت نسبتها زهاء ثلاثة وستين في المائة، أما نسبة القافية المؤسسة الموصولة فهي زهاء ستة ونصف في المائة، يضاف إليها اثنين ونصف في المائة، هي نسبة المؤسسة الموصولة بالهاء، فتكون نسبة القافية المؤسسة الموصولة تسعة في المائة. يبرزُ من خلال توزيع نسب القوافي، ميلُ بشار إلى طلاقة الإيقاع الصوتي، متمثلا في إطلاق القافية بحروف الوصل، سواء أكانت مردوفة أم مؤسسة، كما أنه يميل إلى الرَّدف بما فيه من امتداد صوتي يسبق الرَّوي، كما يعزِّزُه بصوت الوصل، وهو صوت

الإطلاق، كما أنَّه في القافية المقيدة لجأ كذلك إلى استخدام الردف والتأسيس لإغناء الفضاء الصوتي، وهو بهذا يستجيب لحاسة السمع التي يتكئ عليها في إدراكه الجمالي لما يحيط به، وينطلق منه لتصوير إحساسه بما يحيط به. كما يبرز من النماذج الشعرية التي أقدمها للاستشهاد على أنواع القافية على النحو الآتي:

أولا: القافية المقيدة وهي القافية التي يكون فيها حرف الروي صامتا لا حركة عليه. وهي ثلاثة أصناف: مقيدة مجردة، تخلو من الردف والتأسيس، ومقيدة مردوفة، ومقيدة مؤسسة.

1. **المقيدة المجردة، بلا ردف أو تأسيس**، ومن أمثلتها في شعر بشار قوله:

ألا راعه صوت الأذين وما هجد

وما ذاك إلا ذكر من ذكره كمدْ

ألانت لنا يوم التقينا حديثها

أمانيّ وعدٍ ثم زاغت بما تعدْ

وما كان إلا لهوَ يومٍ سرقْتُهُ

إلى فاتر العينين من دونه الأسدْ[36]

صوت الروي في الأبيات السابقة هو الدال الانفجارية المجهورة الصامتة، ولكن صوت القلقلة المصاحبة لها يكسر حدة صمتها. وفي قوله:

طال هذا الليل بل طال السهرْ

ولقد أعرف ليلي بالقصرْ

لم يطلْ حتى جفاني شادنٌ

ناعمُ الأطرافِ فتانُ النَّظرْ

لي في قلبي منه لوعةٌ

ملكتْ قلبي وسمعي والبصر[37]

القافية في الأبيات السابقة، مقيدة خالية من الردف والتأسيس، وهي تتكئ على صوت صامت ساكن، لم تصحبه حركة تخرجه عن القيد الذي التزم به الشاعر، ليتمم صورة بحر الرمل ذي العروض والضرب المحذوفين، (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)[38] ومع السكون يتردد صوت حركة التكرار التي يتميز بها صوت الراء، وهي صفة مصاحبة لهذا الصوت المجهور المتوسط بين الاحتكاك والانفجار، وبذلك تخف حدة الوقفة في نهاية الأبيات بشكل طفيف. وفي الأبيات الآتية يقول بشار:

وأخ ذي ثقة آخيته ماجد [م]

الأعراق مأمون الأدبْ

أمْحض الله له أخلاقهُ

فهي كالإبريزِ من سرِّ الذهبْ

عزَّني المعروف حتى عَلَقتْ

كلُّ كفٍّ لي منه بسببْ[39]

يتميز صوت الروي الباء في الأبيات السابقة، بالقوة فهو صوت انفجاري مجهور، مصحوب بقلقلة لا يَحْسُن نطق الصوت دون إظهارها بعد انطباق طرفي النطق.

1. المقيدة المردوفة:

والردف أن يسبق صوت الرّوي صائت طويل يسميه القدماء حرف مدّ ألف أو ياء أو واو، «والردفُ عندهم حرف مدّ ولين، أو حرف لين قبل الرويّ، وليس بينهما حائل، مأخوذٌ من ردف الراكب؛ لأنه خلف الروي»[40] فإن كان الألف لزم تكراره قبل الروي في أبيات القصيدة كلها، وكذلك الواو المسبوقة بضم، والياء المسبوقة بكسر، مع جواز التبادل بين الواو والياء قبل الروي في أبيات القصيدة.[41] أفنيت عمري وتقضى الشبابُ بين الحميا والجواري الأوابِ

فالآن شفعتُ إمام الهدى

وربما طبت لحبٍّ وطابْ

صحوت إلا أن ذكر الهوى

يدعو إلى الشوق فأنسى مآب

كأنَّ قلبي ببقايا الهوى

معلَّق بين خوافي عقابْ[42]

رويّ القافية في الأبيات السابقة باء انفجارية مجهورة مقلقلة، أسهمت القلقلة مع امتداد صوت الألف التي سبقتها في منحها فضاء صوتيا واستطالة في الصوت عوضت عن الوقفة التي تصاحبها عند انطبقا الشفتين طرفي النطق. وفي الأبيات الآتية لجأ إلى استخدام الردف بالواو قبل حرف الروي:

لا أظلم الليل ولا أدَّعي

أن نجوم الليل ليست تغورْ

ليلي كما شاءت فإن لم تزرْ

طال وإن زارت فليلي قصيرْ

تصرِّف الليل على حكمها

فهو على ما صرَّفتهُ قديرْ[43]

الروي ساكن في الأبيات السابقة، ومده بإشباع الضمة جائز نحويا ودلاليا، إلا أنه ممتنع عروضيا، لأنّ عروضه بالوصل تتحول إلى فاعلاتن، وهي ليست من أنغام البحر السريع التام الذي تكون عروضه (فاعلان أو فاعلن، أو فعْلن أو فعلن)[44] ووزن العروض في الأبيات السابقة فاعلاَن، لذا وجب تسكينها؛ ولكنّ الشاعر اختار صوتا يكسر حدة الصمت المصاحبة للسكون، فصوت الراء يتصف بتكرار، وعدم استقرار.

2. المقيدة المؤسسة:

التأسيس يخفف حدة التوقف في نهاية القافية، عند حرف الروي، ويزيد القافية المطلقة امتدادا صوتيا، «والمراد به ألف تكون قبل الروي بينهما حرف واحد. مأخوذ من تأسيس البناء؛ لأن الشاعر يبني القصيدة عليه»[45] فمعني القافية المؤسسة أن يسبق حرف الروي حرف قبله ألف، يسمى الدخيل، مع إمكانية تغير الحرف الذي يتلو الألف[46]، على أن تتناسب الأصوات المصاحبة للحرف المتغير، الذي يسمى الدخيل، ومن أمثلتها في شعر بشار بن برد:

يا دارُ أقوت بالأجالدْ

بعد المَسُودِ بها وسائدْ

لا غرو إلا درسها

بين الأمَقّ إلى كُداكدْ

يمشـي النعامُ بجوها

مشي النساءِ إلى المساجدْ

ولقد رأيت بها الخرا[م]

ئد يتصلن إلى الخرائد[47]

وردت همومك يوم صاعد

وتعرضت لك بالأجالدْ

وأرقت من سارٍ سرى

لك في السموطِ وفي القلائدْ

قمر المجرة لا يني

قمرا يزورك في المراقدْ[48]

القافية المقيدة في الأبيات السابقة تتكئ، على صوت الدال، ومع كونها مقيدة يشعر المتلقي بلجلجة وحركة ناتجة عن طبيعة صوت الدال الانفجاري المجهور الذي يتميز بقلقله، تكسر قيد الصمت المصاحب للسكون، يضاف إديها صوت ألف التأسيس وهي صوت صائت طويل مجهور يزيد مساحة الصوت ويعوض عن الوقفة المصاحبة على لصوت الروي، كما يسهم صوت الدخيل المتغير، الذي يتلو صوت الألف ويسبق صوت الروي، في تنويع النغم الإيقاعي قبل الوصول إلى نهاية صوت القافية.

ثانيا: القوافي المطلقة:

وهي التي يكون رويها متحركا بالفتح أو الضم أو الكسر، وعند إشباع حركاتها ينتج وصلٌ بالألف عن إشباع الفتح، ووصل بالياء عن إشباع الكسرة، ووصل بالواو عن إشباع الضمة، وفي بعض الحالات يتوصل

الروي بهاء الوصل. وبالنظر إلى الحركات والأصوات التي تسبق الروي وتتلوه، تنقسم إلى أصناف عدة هي: القافية المؤسسة الموصولة، بصوت صائت ألف أو ياء أو ياء، أو صامت هو الهاء، والقافية المردوفة الموصولة بأنواع الأصوات السابقة، والقافية المجردة من الوصل والتأسيس.

1. مؤسسة موصولة

يتميز هذا النوعُ بالتنوع الصوتي بين امتداد صوت الألف المجهورة التي تنطلق من الجوف بلا عائق، يتلوها صوت صامت يتحرك بصائت قصير، يجوز فيه التعاقب بين صوت الضمة والكسرة، ولا يجوز تعاقبهما مع الفتحة، «فالضمة مع الكسرة غير معيب، والفتحة مع واحد منهما معيب»[49]، نتيجة لعدم تجانس كلٍّ من الكسرة والضمة مع صوت الفتحة، «وجد المحدثون من علماء الأصوات اللُّغوية، وجوه شبه بين الضمة والكسرة في طريقة تكّون كل منهما، وسميّ كل منهما صوتا ضيقا، وذلك لضيق مجرى الهواء معهما»[50] ويتلو صوت الدخيل وحركته، صوت الوصل، وبذلك تزداد القافية رنينا وامتدادا، يسمح بامتلاء الفم عند النطق بنهاية البيت الشعري، ومن أمثلتها في شعر بشار قوله:

يا عبد إنّي قد ظلمت وإنَّني

مبدٍ مقالةَ راغبٍ أو راهبِ

وأتوبُ ممّا تكرهين لتقبلي

والله يقبلُ حسنَ فعلِ التائبِ[51]

طرقتني صبا فحركت البا

ب هدوا فارتعت منه ارتيابا[52]

2. مؤسسة موصولة بالهاء:

يتميز هذا النوع من بالانغلاق بعد انتفاح، إذ تختتم بصوت الهاء الحلقي المهموس الذي يشي بانحباس النفس بعد انطلاق ولجلجة في الصوائت الطويلة، المتمثلة في صوت الألف الجوفية المجهورة، والصوامت المصحوبة بأصوات صوائت قصيرة، وكأنّ هاء الصلة في النهاية وقفة تشبه صوت الزفرة التي تنطلق من الإنسان تعبيرا عن حالته النفسية التي تستدعي لحظة صمت، وقد تصاحبها حركة الخروج بعدها فتزيد الصوت امتدادا، فوصل الوصل بالخروج، زيادة في الامتداد الزمني للنغم، ومن أمثلتها قول بشار:

بأبي وأمي من يقاربني

فيما أقول ومن أقاربهُ

عجلُ العلامة حين أغضبهُ

فإذا غضبت يلينُ جانبهُ

فيبيت يشعب صدع أُلفتنا

وأبيت بالعتبى أشاعبهُ

إنّ المحبّ تلينُ شوكتهُ

يوما إذا ما عزّ صاحبهُ

فله عليَّ وإن تجنَّبني

ما عشتُ أني لا أجانبهُ[53]

يلاحظ أنّ القوافي في الأبيات السابقة هي المقاطع (قاربهُ- جانبهُ- شاعبه- صاحبهُ-جانبه) وبعضها مقاطع من دوالّ كاملة، وبعضها دوال كاملة، فالأولى والثانية والرابعة كلمات تامة، بينما (الثانية والخامسة) كل منهما جزء من كلمة: (أشاعبه- أجانبهُ)وقد اعتمدت القافية على صوت الألف حرف التأسيس، وحرف الدخيل المتغير (ر- ن- ع- ح-ن) وهي ما عدا العين والحاء أصوات سيَّالة متوَسطة بين الانفجار والاحتكاك، جمع بينها صوت الكسرة، فأحدث تجانسا زاد التنوع الصوتي جرسا، أثراه صوتُ الروي الانفجاريّ المستفل ذو القلقلة، تلته الهاء الحلقية المهموسة التي زادها وضوحا صوت الضمة.

3. مردوفة موصولة:

تختزن القافية المردوفة جرسا صوتيا فيه امتداد، يفضي إلى صوت الروي، ويزيدها الوصل بأحد

الأصوات الصائتة، امتدادا، يزيد المساحة الزمنية، دون عائق يتوسط بين الروي وحرف الردف، ومن أمثلتها عند بشار قوله:

وأعرج يأتينا كظل نعامة

يقوم على الأبواب في السبراتِ[54]

أصفراء كان الودّ منك مباحا

ليالي كان الهجر منك قراحا

وكان جواري الحيّ إذ كنت فيهمُ

قباحا فلما غبت صرن ملاحا[55]

أبا خالد ما زلت سباح غمرةٍ

صغيرا فلما شبت خيمت بالشاطي

وكنتَ جوادا سابقا ثم لم تزل

تؤخرُ حتى جئت تخطو مع الخاطي

فأنت بما تزدادُ من طول رفعةٍ

وتنقصُ من جَدّ لذاك بإفراطِ[56]

تكوّنت القافية في الأبيات السابقة من منظومة صوتية، فيها الردف صوت الألف المجهور الجوفي الطويل، تلاه صوت الطاء المهموس المفخم المستعلي،المقلقل، تلاه وصل بالياء ناتج عن إشباع صوت الكسرة. ومن أمثلتها أيضا قوله:

صحوت وأوقدت للجهل نارا

وردّ عليك الصبا ما استعارا

وأصبحت بسلا على كاعب

أشارت بكف وهزت سوارا[57]

في الأبيات السابقة زاد الردف بالألف والوصل بألف الإطلاق، الفضاء الزمني امتدادا، توسطه صوت الراء المتكررة المتوسطة بين الانفجار والاحتكاك، وزادت النغم ثراء أصوات الصفير السين والصاد في الدوال التي سبقت أصوات القافية في (الصبا- استعارا- سوارا).

ويلاحظ أنّ صوت الروي يتأثر إيقاعه بصوت الردف الذي يسبقه، وصوت الوصل الذي يتلوه، فيمنح النغم تنوعا يختلف من قصيدة إلى قصيدة أخرى، حتى لو كان صوت الروي نفسه في القصيدتين؛ لأنّ الصوت الصامت بصفاته يتأثر بالصوائت الطويلة والقصيرة المصاحبة له. مثل قوله:

أأحزنك الألى ظعنوا فساروا

أجل فالنوم بعدهمُ غِرارُ

إذا لاح الصُّوارُ ذكرتُ نعمى

وأذكُرها إذا نُفخ الصوارُ

كأنّك لم تزر غُرَّ الثنايا

ولم تجمع هواك بهنَّ دارُ[58]

صوت الراء في الأبيات السابقة يحمل الصفات نفسها الجهر، والتكرار، والتوسط بين الاحتكاك والانفجار؛ ولكنّ جرسها تأثر بمنظومة الأصوات التي تلتها رغم أنّ صوت الألف هي الرَّدف، إذ أسهم الوصل بالواو في تغيير مسار النغم من انفتاح الشفتين إلى استدارتهما مع صوت الواو. والنسق الإيقاعي في البيتين الآتيتين يختلف متأثرا بالمنظومة الصوتية حيث يقول:

كأنما النقع يوما فوق أرؤسهم

سقف كواكبه البيض المباتيرُ

أما الجيادُ فكلّ النَّاس يحفظها

وفي المعيشة أشياءٌ مناكيرُ[59]

القافية الحقيقية في البيتين هي (تيرُ- كيرُ) وهي قافية رويها الراء وردفها الياء والواو، ووصلها الواو، وهما صوتان جوفيان ممتدان، بينهما تناسب إيقاعي، ولكن الألف التي سبقت المقطعين كان لها أثر في مدّ الصوت وزيادة المساحة الزمنية عند النطق بالقافية.

4. مردوفة موصولة بالهاء:

القافية الموصولة تنويع في جرس الإيقاع الصوتي،

فتفيد المنظومة الصوتية من جهر أصوات الردف، الألف والياء والواو، وامتداداتها الجوفية، وفي الوقت عينه يثريها همس صوت الهاء في نهاية المقطع، ويتضح مستواها الإيقاعي بين الجهر والهمس والاحتكاك والانفجار، من طبيعة صوت الروي، ومن أمثلتها قول بشار:

منع النوم طارق من حبابهْ

وهموم تجول تحت الرهابهْ

جلست في الحشا إلى ثُغرةِ النح(م)

ر بشوق كأنَّه نشَّابهْ

ولقد قُلتُ إذ تلوَّى بي الحبُّ (م)

وفوقي من الهوى كالضبابهْ(60)

الباء انفجارية مجهورة قوية الجرس، يقتضي الوقوف عليها بعد امتداد صوت الألف، قلقلة تنتج عن انطباق الشفتين، ثم انفراجهما، ولكنّ صوت هاء الوصل، المهموسة، يخفف حدة القلقلة ويرقق قوة الجهر فيحدث انسجاما وتوازنا في نبرة الإيقاع، وفي الوقت نفسه يترك مساحة لامتلاء الفم بقوة الانفجار الصوتي، عند الأداء.

5. مطلقة مجردة موصولة (بلا ردف أو تأسيس):

القافية المجردة الموصولة، حين تخلو من صوت الردف، وهو صوت صائت طويل ممتد، يجد فيها الشاعر فرصة للامتداد الصوتي، بصوت الوصل سواء أكان واوا أو ياء أو ألفا، نحو قول بشار: إذا وضعت في مجلس القوم نعلها تضوَّع مسكا ما أصابت وعنبرا(61)

ألم يأن أن تسلى مودَّة مهددا

فتخلفَ حلما أو تصيب فترقدا

وما ذكرك اللائي مضين براجعٍ

عليك نوى الجيرانِ حتى تبددا

أجدَّك لا تنسى بمقصودةِ اللوى

عشية إذ راحت تجرّ المُعضدا

عسيبا كإيم الجنِّ ما فات مرطُها

ومثل النقا في المرط منها مُلبّدا

تريك أسيلَ الخدّ أشرق لونهُ

كشمس الضحى وافت مع الطَّلقِ أسعدا(62)

يا مهجة المجد يا قلب السماحة يا

روح المعاني وعين الظرف والأدبِ

اليوم رهبني من كنت أرهبه

واليوم أطلب دهرا كان في طلبي(63)

تجلوا بمسواكِها عن بارد رتلٍ

كذاك خبرني مسواكها الأرجُ(64)

تفاوتت أصوات الرويّ في نماذج القافية السابقة على التوالي (را، دا، بي، جو) وكل منها وقع في قافية مجردة، فالرَّاء متوسِّطة مجهورة مكررة مجهورة، والدَّال انفجارية مقلقلة مجهورة، والباء انفجارية شفهية مقلقلة مجهورة، والجيم شجرية انفجارية مجهورة، وزاد كل منها الوصل امتدادا فقد وصلت الأولى والثانية بصوت الألف، وهممّا ضمن ضرب البحر الطويل (مفاعلن) (ب – ب –) وفيها بطء ناتج عن المقطعين الطويلين المتعاقبين على المقطعين القصيرين، والثالثة بصوت الياء، وهي ضمن ضرب البسيط (فعلن) والرابعة بصوت الواو وهي جزء من ضرب البسيط (فعلن ب ب–)، وفيها سرعة نغمية ناتجة عن تتابع مقطعين قصيرين، فتأثر كل منها برنين الإيقاع الوزني العام للبحر الذي صيغت عليه القصيدة، فتفاوتت المساحة الزمنية سرعة وبطئا.

6. مطلقة مجردة موصولة بالهاء:

القافية المطلقة المجردة الموصولة بالهاء، فيها رنين إيقاعي عميق يشبه انطلاق التأوه من الصدر، مفيدا من همس الهاء، وخروجها من الحلق قريبا من النفس المنطلق من الصدر، ومن أمثلتها في شعر بشار قوله:

بلغ المرعث في الرحي(م)

ل خرائدٌ منهن نحْبُهْ

فجفتْ يداه عن النّسو (م)

ع وشدّ بالأنساع صحبُه

وثناهما عن رحلهِ دمعٌ

يبلُّ الجيبَ سكبُه

ونحيب مطروف الفؤا(م)

دِ ثوى مع الأحبابِ لبُّهْ

فالدَّمعُ منحدرُ النِّظا م(م)

إذا ترقرق فاض غربُه(65)

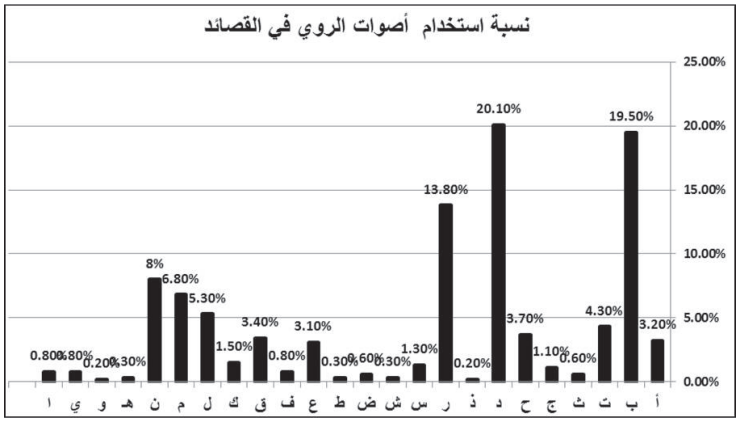
في الأبيات السابقة جاءت الهاء وقفة تشبه الزفرة الصوتية، بعد انفجار الباء وقلقلتها الخفيف، وكأنَّ الشاعر يختتم نهاية الدفقة بمخزون ما يعتمل في نفسه، بالاتكاء على صوت الهاء بهمسها واندفاعها من أقصى الحلق. وقد تناسبت الوقفة مع التسبيغ الزائد على (متفاعلن) إذ تحولت إلى (متفاعلاتن) وفي الزيادة الصوتية وشاية بتدفق المشاعر قبل نهايتها، حتى تختتم بالهاء الساكنة.

حروف الروي:

تتبعت الأصوات التي استخدمها الشاعر في قصائده المختلفة، فوجدته استخدم منها أربعة وعشرين صوتا، على تفاوت في نسب الاستخدام كما يوضح الرسم البياني الآتي:

رسم بياني رقم (6)

يبين نسبة استخدام كل صوت من أصوات الروي حسب عدد القصائد



يتبين من الرسم أن الشاعر استخدم أربعة وعشرين صوتا هي (أ- ب- ت-ث-ج-ح-د-ذ-ر-س- ش- ض-ط-ع- ف-ق-ك- ل-م- ن- ه- و- ي-ا) وتجنب استخدام حروف هي (خ- ظ-ز-غ) وبالنظر إلى النسب يتضح أن صوت الدال حظي بسنبة 20.10% وهي أعلى نسبة، تلاه صوت الباء الذي حظي بنسبة 19.50% وهي نسبة قريبة من نسبة حرف الدال، وكلاهما انفجاري مجهور، فيه قلقلة، وجاء بعدهما في الاستخدام صوت الراء بنسبة 13.80% وهو صوت مجهور، متوسط بين الانفجار والاحتكاك، فيه ذلاقة، وتكرار، جاء بعده صوت النون بنسبة 8% وهو صوت مجهور متوسط بين الانفجار والاحتكاك، ناعم الجرس، وتلاه الميم بنسبة 6.80%، واللام بنسبة 5.30%، والتاء بنسبة 4.30%، والقاف بنسبة 3.40%، والعين بنسبة 3.10%، وباقي الأصوات استخدمت بنسب منخفضة، وبذلك نلاحظ أن اعتماد الشاعر كان على الأصوات المجهورة بنوعيها، الانفجارية المجهورة، متمثلة في أصوات (د، ب) والأصوات المجهورة المتوسطة بين الانفجار والاحتكاك متمثلة في (ر، ن، م، ل) وهذا

يبرز ميل الشاعر إلى التزام الأصوات التي تتميز بالوضوح النغمي، استجابة لمكوناته النفسية، فقد بلغت نسبة الأصوات المجهورة زهاء ثلاثا وثمانين، ونصف، أما الأصوات المهموسة فقد بلغت ست عشرة ونصف، وهي نسبة فارقة بجلاء. وهذا يؤكد أن بشارا كان «يلجأ إلى الصياغة القوية، والألفاظ ذات الجرس التي تملأ الفم»[66]

الموسيقى الداخلية:

الموسيقى الداخلية تعزز موسيقى الوزن والقافية، الخارجية «ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام. وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء»[67] فالموسيقى الداخلية تنشأ عن انسجام الألفاظ وتآلفها، وحسن رونقها في موقعها، وتآلفها وتوازنها، وتناغم جرسها الصوتي، «والموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدرُ عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدىً ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجامً حروف»[68] تتآزر الأصوات في تكوين الجرس، وتلوين الإيقاع، زيادة على ما في الوزن من موسيقى؛ بل إن الألفاظ أحيانا تكسر تدفق الموسيقى، إذا لم يكن بينها سلاسة وانسجام وتآزر، «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا جيدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان»[69] وقد أفاد بشار من الطاقات الصوتية للألفاظ، اعتمادا على قدرته البلاغية وخبرته في فن البديع، إذ «يعده النقاد أول أصحاب البديع من الشعراء»[70] ويعده الجاحظ رأس مدرسة متميزة «وكان العتابي يحتذي حذو بشار في البديع. ولم يكن في المولدين أصوب بديعا من بشار، وابن هرمة»[71] فانعكست خبرته وقدرته على موسيقى شعره الداخلية، في مستويات الألفاظ والأصوات، وتضافرها في النسق الشعري، بالجناس، والتصريع، ورد العجز على الصدر، والتكرار في الأصوات، والألفاظ، والتركيب، والقوافي الداخلية، على النحو الآتي:

الجناس:

هو «أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها،... فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظا واشتقاق معنى... ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى»[72] وللعلماء كلام كثير في تفريع الجناس وتقسيمه إلى أنواع، يمكن طلبها في مظانها،[73] وهو «يَحْسُنُ في بعض المواضع إذا كان قليلا غير متكلف، ولا مقصود في نفسه»[74]

وقد أفاد بشار من التجانس الصَّوتي الذي يتيحه الجناس، بما فيه من جرس يثري النغم، ويستثير الذهن، ويدغدغ العواطف، ويثير الانتباه، ويرفع درجات التوقع والتتبع لنبرات الإيقاع، وبما فيه من «استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه؛ لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه، ويأخذها نوع من الاستغراب»[75] ومن أمثلته في شعره قوله:

يقوم بالقوم يوم جئتهم

ولا يخيب الرواد في سببِه

شاب وقد كان في شبيبته

شهما يبول الرئبال من غضبِه

حتى إذا درَّت الدَّرورُ له

ورغثته الرواة في نسبه»[76]

ورد الجناس في الدوال الآتية (يقوم- القوم) (شاب- شبيبته) (درت- الدرور) وفي تناسقاته الصوتية ثراءٌ للنغم، وإغناء للدلالة فالقيام في القوم مرتبط بدلالة الزمن الحاضر وشاية بالاستمرار، واقتران الشيب بزمن الشباب وشاية بخوض التجارب، واقتحام الأهوال، والدر مع الدرور دلالة على زيادة التدفق، مع زيادة الرنين والإيقاع الصوتي.

التصريع :

«ومعناه في الشعر أن يكون عجز النصف من البيت الأول من القصيدة مؤذنا بقافيتها، فمتى عرفت تصريعها عرفت قافيتها»[77] وبالتَّصريع يحدث انسجام بين أصوات العروض والضرب، فيتوازن النغم الإيقاعي، ويزداد الجرسُ رنينا، ويحدث انسجامٌ وتناغمٌ صوتي، ويزداد الرَّنينُ وضوحا، وحلاوة حين تكون الأصوات المنسجمة في نهاية الصدر والعجز«عذبة الحرف سلسلة المخرج»[78] «فإن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك.»[79] وقد بلغت نسبة التصريع في مطالع القصائد 67.5% مقابل 32.5% للمطالع دون تصريع، في عينة من القصائد بلغت مائتين وست خمسين قصيدة، ومن أمثلته في شعر بشار:

أَفِدَ الرَّحِيلُ وحثَّني صَحْبِي

والنفسُ مشرفةٌ على النَّحبِ

لَمَّا رأيتُ الهمّ مجتنحاً

في القلب والعينان في سكب

والْبَيْنُ قدْ أَفِدَتْ ركائبُهُ

والْقوْمُ مِنْ طَرِبٍ ومِنْ صَبِّ[80]

وقوله:

جفا وده فازورّ أو ملّ صاحبهْ

وأزرى به ألا يزالَ يعاتبهْ[81]

وفي البيت تصريع في قوله: صاحبه ويعاتبه، وهذا يزيد من الكمّ الموسيقي في القصيدة، لأنّ حرف القافية هو الذي يحدد أساس الموسيقى»[82] وقد لجأ إلى افتتاح العديد من قصائده بالتصريع، مفيدا من قيم الاتكاء الصوتي، والانسياب الذي يهيئ المتلقي لاستقبال القافية، ويفتح مداركه على فضاء النص. كما كرر التصريع في بعض القصائد كقوله:

عدمتك عاجلا يا قلبُ قلبا

أتجعل من هويت عليك ربا،

وفي البيت الثالث عشر يعود للتصريع فيقول:

أتظهر رهبةُ وتشر رعبا

لقد عذبتني رغبا ورهبا،

وفي البيت التاسع عشر يوظف التصريع فيقول:

ولا تغررك موعدةٌ لحبّى

فإنّ عِداتَها أنزلْنَ جدبا[83]

وقوله:

لله سلمى حبها ناصبُ

وأنا لا زوجٌ ولا خاطبُ،

ويكرر التصريع في البيت الرابع:

يا ويلتي أحرزها واهبٌ

لا نال خيرا بعدها واهبُ[84]

وقوله:

أحبّى فيم خليتُ

وفيم الحبلُ مبتوتُ،

وفي البيت السابع من القصيدة نفسها، يكرر التصريع:

إذا باعدت أُضنيتُ

وإن قربتُ عوفيتُ[85]

رد الأعجاز على الصدور:

إنّ لردِّ الأعجاز على الصدور موقعا جليلا من البلاغة، وله في المنظوم خاصة محلا خطيرا[86] وقيمته في الإيقاع تكمن في كونهُ، مشحونا بإيقاع صوتيّ، يتكئ على شكل من التكرار التامّ أو الجزئيّ، مع توزيع مساحات التكرار في مساحة البيت الشِّعري الواحد، اقترابا وابتعادا، بما يشبه التحوُّل النَّغمي طولا وقصرا، بدرجة تستثير ذُهْنَ السَّامِعِ، وتطربُ سمعَه،

بالتَّجَانُسَات الصَّوتيَّة المشوبة ببعض التنوع. «وهو أن يردَّ أعجَاز الكلام على صدوره؛ فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة.»[87]

وهو أقسام منها ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول، ومنها ما يوافق أول كلمة منها آخر كلمة في النصف الأخير، ومنه ما يكون في حشو الكلام (أي حشو النصف الأول)، ومنها ما يقع في حشو النصفين،[88] «ومنه ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه»[89] ومن أمثلة ذلك قوله:

أراني بكَ مكروباً

ولا تكشفُ لي كربا

كأنِّي بكَ مطبوبٌ

وما أحْدثْتَ لي طَبَّا

وهبني كنتُ أذنبتُ

أمَا تغفرُ لي ذنبا

فإنِّي ليسَ لي قلبٌ

وَإِنْ كُنْتَ تَرَى قَلْبا

يلبِّي قِبلةَ«الأزد»

وَلَوْلاَ أَنْتَ مَا لَبَّى[90]

في الأبيات السابقة وافق فيها آخر العجز آخر الصدر ما عدا البيت الأخير، فقد رد في البيت الأول العجز (كربا) على نهاية الصدر (مكروبا) وفي البيت الثاني رد العجز (طبا) على نهاية الصدر (مطبوب) وفي البيت الثالث رد (ذنبا) على (أذنبت) وفي البيت الرابع رد (قلبا) على (قلبٌ) وفي الخامس (لبى) على (يلبي).وقوله:

على عيني أبي أيوب مني

غطاءٌ سوف ينكشف الغطاءُ

جفاني إذ نزلتُ عليه ضيفا

وللضيف الكرامةُ والحباءُ

ويوما بالجديد وفيتُ عهدا

وليس لعهد جارية بقاءُ[91]

فقد وافقت في البيت الأول نهاية العجز مطلعه العجز في ارتداد نغمي قريب بين (الغطاء) (غطاء) وفي الثاني وافق مطلع العجز (للضيف) نهاية الصدر (ضيفا) وفي البيت الثالث وافق حشو العجز (لعهدٍ) نهاية الصدر (عهدا) وقوله:

فلا لاقى مناعمهُ ابن قيسٍ

يعزيني وقد غلبَ العزاءُ[92]

وافق آخر العجز (العزاء) مطلع العجز (يعزيني)، وقوله:

إنّ في عينها دواء وداءً

لِمُلِمّ والداءُ قبلَ الدواءِ

رُبَّ مَمسى منها إلينا على رغـ

ـم إزاءٍ، لا طاب عيشُ إزاءِ[93]

اجتمع في البيت الأول ارتدادان فقد رد آخر العجز (الدواء) على حشو الصدر (دواء) ورد حشو العجز (والداء) على آخر الصدر (وداء) فأفاد من تكرار الأصوات المتجانسة، واختلاف الدلالات؛ فاجتمع الجناس مع رد العجز على الصدر فزداد الإيقاع جرسا ورنينا. وفي البيت الثاني رد نهاية العجز (إزاءِ) على بداية العجز (إزاءٍ).

تكرار الأصوات:

تمنح الأصوات المكررة في القصائد جرسا مميزا يصبغ الإيقاع بصفات تلك الأصوات، شدة ورخاوة، جهرا وهمسا، وقد انتبه بشار إلى هذه الحقيقة فتسلَّلتْ التكرارات إلى بعض قصائده تسللًا لافتًا كما ورد في قوله:

حييا صاحبيَّ أمَّ العلاءِ

واحذرا طرف عينها الحوراءِ

إنَّ في عينها دواء وداء ل

ملمٍّ والداءُ قبل الدَّواءِ

ربَّ ممسى منها إلينا على رغ

م إزاءٍ، لا طاب عيشُ إزاءِ

أسقمتْ ليلة الثلاثاء قلبي

وتصدّت في السبتِ لشقائي

وغداة الخميس قد موتتني

ثمَّ راحت في الحلةِ الخضراءِ

يوم قالت: إذا رأيتك في النو

م خيالا أصبت عيني بداءِ

واستخفَّ الفؤاد شوقا إلى قرْ

بك حتى كأنني في الهواءِ

ثمَّ صدت لقولِ حمّاء فينا

يا لقومي دمي على حمَّاءِ

لا تلوما فإنها من نساء

مشرفات يطرفن طرف الظباءِ(94)

تكرر في الأبيات السابقة صوت الهمزة سبع عشرة مرة في الدوال(العلاء- دواء- وداء- والداء- إلينا- إزاء- أسقمت- الثلاثاء- إذا- رأيتك- أصبت- الفؤاد- إلى- كأنني- حماء- فإنها- نساء) إضَافةً إلى تكرارها الأساسي في الروي في الأبيات السابقة، فصبغت الهمزة بقوتها الإيقاع قوة وجرسا مميزا، فيه اتكاء وإلحاح على نبر الهمزة الحنجرية الانفجارية المجهورة، كما تكررت أصوات الصفير في (صاحبيَّ-ممسى- إزاء-إزاءٍ-أسقمتْ-وتصدّت- السبت-الخميس-أصبت-واستخفَّ-صدت- نساء) فأسهمت أصوات الصفير في تخفيف حدة الإيقاع ومنحته شيئا من النعومة التي تتضافر مع القوة وتحول الجرس من لحظات الاتكاء الحنجرين إلى لحظات الهمس والاحتكاك التدريجي.

تكرار الألفاظ:

تكرار الألفاظ يثري الإيقاع، ويقوي الجرس، ويفتح فضاء النص على ما بعد المساحة الزمنية المكررة، فيعمق الصورة المكانية ويشد ذهن المتلقي للتأمل في دلالاتها، إذ يصدر عن التكرار الصوتي، إيقاع زمني. ويبدو أنّ هذا النوع كان يتناثر في أشعار بشار، تناثرا يُعَمِّقُ إحساسه الموسيقي بما ينظم من قصائد، ومنَّ أمثلة هذا التكرار قوله:

إن كنت تنوي به الهلاك فما

تعرف رأس الهلاك من ذنبه

وإن يدافع بك الخطوب فما

دافعت خطبا بمثله ملبه(95)

تشكَّل الإيقاع الداخلي من تكرار دال الشرط (إن) بشكل رأسي، بما فيه من قوة الهمزة الحنجرة، وهي نقطة اتكاء ونبر قوي، ورنين صوت النون، المجهور المتوسط بين الانفجار الذي يتميز بوضوح وجرس مميز، مع تكرار دال (الهلاك) بشكل أفقي مع ما فيه من أصوات مهموسة، (ه-ك) ومجهورة (ل- ا) مع تكرار التجانس في (يدافع- دافعت) (الخطوب- خطبا). وفيها اتكاءات إيقاعية واضحة، ومثل ذلك التكرار اللفظي قوله:

«لو يطير الفتى لطرتُ من الشو

قِ منيبا إلى الحبيبِ المنيبِ

لو ألاقي من يحمل الشوق عنّي

رحتُ بين الصَّبا وبين الجنوب

كنتَ -نفسي الفدا- فبنت فقيدا

ارع ودِّي- نعمتَ- غيرَ مريبِ

لو سألتَ العلامَ عني لقالوا:

تب إلى الله من صفاء الحبيبِ(96)

شكل الدال (لو) في مواطنه الثلاثة من القصيدة نقطة اتِّكاء زمني، تمتح من دلالة التمني وتتكئ عليها،

بما في الدال من سرعة إيقاعية، ووضوح سمعي، ناتج عن اللام والواو وهما صوتان صامتان مجهوران، يثريها تكرار (الشوق) وتكرار (مِن) و (بين) مرتين، والجناس في (من- مَن)، وهي تكرارات منحت الإيقاع جرسا أثرى الموسيقى، ومنحها رنينا متنوعا يضاف إلى رنين الوزن والقافية. وفي قصيدته التي مطلعها:

أأحزنك الألى ظعنوا فساروا

أجلْ فالنوم بعدَهُمُ غِرَارُ[97]

تكرر الدال (كأنّ) عشر مرات في الأبيات: الثالث، والثامن، والعاشر، والثاني عشر، والعشرين، والحادي والعشرين، والرابع والعشرين، والثامن والثلاثين، والسبعين، والأربع والسبعين.

في تكرار اللفظ (كأنّ) تتشكل نقطة اتكاء نغمي في بداية التحوُّلات فقد تبعها مشبه متغير في كل مرة على النحو الآتي (ك- فؤاده-حمولهم- جفونه-حميم- قلوبهنّ- عيونهنَّ- الناس- هم- ك) والتغير بعدَ الاتكاءات المتماثلة إيقاعيا يمنح الإيقاع قوة جمالية ودلالية، ويضفي عليه انفتاحا واتّساعا زمنيا في التوقيع النغمي، يضاف إلى ذلك رد العجز على الصّدر في (الصوار) بما فيها من جناس أيضا، لتجانس الحروف واختلاف المعنى[98]، وتكرار يزيد الإيقاع ثراء وتنوعا في (ذكرت- أذكرها) مع تحول في نوع الأصوات وبعض التغيرات التي تثري النغم، والتكرار في (حذارا -حذار) مع التحول من صوت الألف إلى صوت الياء في نهاية كلٍّ منها. وفي قصيدته التي مطلعها (هل من رسولٍ مخبرٍ عني جميع العربِ) كرر (لا) [99] ست مراتٍ بشكلٍ متابع رأسيا، في صدور الأبيات ومرة أفقيا، وكرر (حتى[100] أربع مرات رأسيا، فمنح الإيقاع إلحاحا صوتيا، وتركيزا دلاليا.

تكرار الجمل:

يجمع تكرار الجمل من الناحية الصوتية بيّن تكرار الأصوات وتكرار الألفاظ معا، في ترديد إيقاعي بين، يفيد من التزاوجات الصوتية، والتجانسات الزمانية فيزيد درجة الإلحاح على الوحدات الصوتية، ومن أمثلته في شعر بشار قوله:

ذرْ خلّتا ذرْ خلَّتا

يابن خُلَيْقٍ قدْ أتا

ذرْ خلّتا ذرْ خلَّتا

هَلْ لَكَ فِي أنِّي فَتَى

ذرْ خلّتا ذرْ خلَّتا

عرْدٌ إِذَا قَامَ عَتَا

ذرْ خلّتا ذرْ خلَّتا

سُخْنٌ إِذَا جَاءَ الشِّتَا

ذرْ خلّتا ذرْ خلَّتا

فعلت فيك القلتى

ذرْ خلّتا ذرْ خلَّتا

قال : متى قال: متى

ذرْ خلّتا ذرْ خلَّتا

فَتَّتَ قَلْبِي فَتتَا[101]

«صدور الأبيات في هذه عبارة واحدة متكررة هي الإيقاع الذي تنشد به الأبيات، والذي يدلنا على ذلك خلو هذه العبارة من معنى متصل بأعجاز الأبيات، بل الأعجاز وحدها هي المتصلة المعنى، أما العبارة الإيقاعية فمعناها المحدد وهو اترك صحبتي (والألف فيها بدل ياء المتكلم إيثارا للنغم الموسيقي، ليس مقصودا لذاته بقدر ما قصدت منه الناحية الإيقاعية»[102]: «أعجاز هذه الأبيات متصل بعضها ببعض في معانيها، وأما صدورها فمكررة، وذلك في جو شعري مشبع بالمجون والعبث»[103]

فقد أثرت الإيقاع، جملة التكرارات الصوتية لمجموعة الأصوات (ذ-ر- خ-ل-ت-ا) التي تكون جملة تتكرر في كل صدر مرتين، في رسم زمانية الإيقاع الصوتي، المتكئ على التزاوج بين ثنائية المجهور (ذ- ر-ل-ا) والمهموس (خ-ت) مع وجود الامتداد الصوتي في صوت الألف بعد رنة التاء المميزة بما فيها من استفال ونعومة. كذلك ميزت

النبرة المصاحبة لصوت اللام في إيجاد نقطة اتكاء زمني إيقاعي.

القوافي الداخلية:

هي مجموعة من القوافي التي تتشابه في نهاية صدور بعض الأبيات، بتوازٍ يكمل جرس القافية الأساسية، وصوت رويها، وتتناثر في بعض القصائد عفويًا، في كثير من الأحيان، وأحيانا تتطور لتصل إلى حدّ التوازيات المنتظمة المتشابهة، حين تأتي في قصائد الرجز، «وهي تحدث نوعا من الإيقاع داخل الأبيات»[104] كما في قصيدته التي مطلعها:

يا طلل الحي بذات الصمْد

بالله حدِّثْ: كيف كنت بعدي

أوحشتَ من دعدٍ ونؤيٍ دعدِ

بعد زمانٍ ناعمٍ ومَرْدِ[105]

وهي قصيدة مطولة تتكون من اثنين وثمانين بيتا مزدوجة القوافي، تجانس فيها صوت روي العروض مع صوت روي الضرب. وفي بعض الأحيان تكون التشابهات متنوعة في بعض مقاطع نهايات الصدور بشكل رأسي كما في قول بشار:

إنَّ قلبي يشكّ فيما تمنيني

ونفسي حزينة مرتابةْ

فأذني لي أزرْك أو سكنيني

بانتيابٍ لا شيء بعد انتيابه

لا تكوني كمن يقول ولا يو

في، كذاك الملاّقة الخلابةْ[106]

فقد كرر قوافيَ داخلية في الأبيات السابقة، في نهاية الصدر الأول والثاني في (تمنيني- سكنيني) وكذلك:

إنّ الرسول الذي أرسلت غادرني

بغلّة مثل حرّ النار مشبوبِ

أساور الليل تحتَ الهمِّ مجتنحا

من طول صفحك عنّي في أعاجيبِ

كأنَّ بي منك طبّا لا يفارقني

وإن غدوت صحيحا غير مطبوبِ

لقد ذكرتك والفوقانُ يأخذني

وما نسيتك بين الكأس والكوبِ[107]

حيث وردت القوافي الداخلية موازية للقافية الأصلية في (غادرني- يفارقني- يأخذني) بجرسها المميز. وفي بعض الحالات يتكئ على أصوات متغيرة، توازي صوت القافية الأصلية في نهاية الأبيات، مثل كقوله:

ونادْيتُ: إنَّ الْحُبَّ أشْعَرَني

قَتْلاً وما أَحْدَثْتُ مِنْ ذَنْبِ

إلاَّ التَّمَنِّي أنْ أفُوزَ بِكُمْ

فتحرَّجي يا «عبدَ» من غضبي

وعلاَمةٌ مِنْكُمْ مُبيَّنةٌ

حسبي بها من حبِّكمْ حسبي

أنِّي أُكبُّ إذا ذكرْتكُمُ

مِنْ مجْلِسِ القُرَّاءِ والشَّرْبِ

حتّى يقول الناس بينهم:

شَغَفُ «المُرَعَّثِ» دَاخِلُ الْحُبِّ

ما زلت أذكركم وليلكمُ

حَتَّى جَفَا عَنْ مَضْجَعِي جَنْبِي

وعلمتُ أنَّ الصَّرمَ شيمتكم

في النأي والهجران في القربِ

فلئِنْ غدوْتُ لقدْ أُصِبْتُ بِكُمْ

ولئِنْ أقمْتُ لَمُسْهَبُ اللُّبِّ

قامت تراءى لي لتقتلني

في القرطِ والخلخالِ والإتبِ

فدعوتُ ربِّي دعوةً جمعتْ

رغبَ المحبِّ وشدةَ الرهبِ

ألاَ تَرَاكِ بِنَا مُتَيَّمَةً

فأجابَ دعوة عاشقٍ ربِّي

أهذي بكم ما عشتُ إنكمُ

يَا حِبُّ وَافَقَ شِعْبُكُمْ شِعْبِي

ولقد أتانا أنَّ غانيةً

أخرى وكنتُ بهنَّ كالنَّصبِ

لَمَّا مررْتُ بها مُسَتَّرةً

في الحيِّ بين خرائد عربِ[108]

أثرى الإيقاع النغمي، التنوعُ الممتدُّ المتباعد زمانيا، بين أصوات نهاية كلِّ صدر من صدور الأبيات السابقة، ومنحه تنوُّعاً، فقد اتكأ على التَّجانس والتنوع الصوتي، بما في المؤتلفات والمختلفات من رنين وثراء إيقاعي، فتكررت القافية متكئة على صوت النون الموصولة بالياء في (أشْعرني- لتقتلني) بما في النون من جهر وغنة، وما في اليآء من جهر وامتداد، وفي صوت الميم الصامتة الساكنة في (كُمْ- شيمتكم -بِكُمْ) بما فيها من انطباق شفوي وجهر ووضوح صوتي، وصوت التاء المنونة بالضم تارة وبالفتح تارة أخرى في (مُبيَّنةٌ -مُسَتَّرةً) (مُتَيَّمَةً- غانيةً) بما فيها من رنين وجهر وانفجار، وصوت الميم المحركة بالضم في(ذكرْتكُمُ - بينهمُ:- وليلكمُ - إنكمُ) بما فيها من امتداد بعد انغلاق الشفتين، وجهر يزيدها وضوحا مع التوسط بين الانفجار والاحتكاك.

أهم النتائج:

1. كان إحساس بشار بالموسيقى قويا، نظرا إلى قوة حاسة السمع، تعويضا عن حاسة البصر، واستجابة لموهبته الشعرية.
2. وظّف في شعره المتوفر، اثني عشر بحرا من بين بحور الشعر العربي، وهي الطويل، والبسيط، والكامل، والخفيف، والوافر، والسريع، والرمل، والمنسرح، والمتقارب، والهزج، والرجز والمجتث.
3. حظيت الأبحر: الطويل والكامل، والبسيط والخفيف بأعلى نسبة استخدام، 23%، 17%، 14%، 12% على التوالي.
4. جاء في المرتبة الثانية، بعد الأبحر السابقة بفارق شاسع، البحران: الوافر8%، والسريع7%. تلاهما أيضا بفارق شاسع البحران، المنسرح والرجز بنسبة 4% لكل منهما، وباقي البحور استخدمت بنسبة قليلة جدا.
5. أفاد من سرعة النغم في المجزوءات، فاستخدم مجزوء الكامل ست عشرة مرة، والرمل تسع مرات، والخفيف سبع مرات، والوافر ثلاث مرات.
6. لم يخصص بحرا من البحور لموضوعات دون موضوعات أخرى.
7. استخدم القوافي المطلقة بنسبة مرتفعة جدا مقارنة مع القوافي المقيدة.
8. مال إلى طلاقة الإيقاع الصوتي، بإطلاق القافية المردوفة والمؤسسة والمقيدة بحروف الوصل، سواء أكانت مردوفة أم مؤسسة، كما مال إلى الرَّدف لمد الصوت قبل الرَّوي.
9. استخدَم في الرَّويّ أربعة وعشرين صوتا، وتجنَّبَ استخدام الأصوات (خ- ظ-ز-غ)
10. مال إلى استخدام الأصوات المجهورة بنسبة أكبر من استخدام الأصوات المهموسة، لتقوية الإيقاع، وامتلاء الفم عند الإلقاء.
11. استخدم الصوتين الانفجاريين المجهورين، (الدال والباء) زهاء 20%، وهي أعلى نسبة استخدام بين أصوات الروي المستخدمة.
12. أفاد بشار من الطاقات الصوتية للأصوات، والألفاظ، والعبارات، لإغناء الإيقاع. بتسخير قدرته البلاغية، فاستخدم، الجناس، والتصريع، والتكرار بأنواعه المختلفة، والقوافي الداخلية.

الهوامش:

1. التبس الأمر على المحقق، في النسخة التي بين يدي، عند استخراج بعض الأوزان وعدّها من بحور غير بحورها، في عدد من القصائد، مثل: يا صاح قل في حاجتي: أذكرتها فيما ذكرتا، ج2، ص37، قالً: من مجزوء الرَّجز، والصواب مجزوء الكامل، وفي النسخة المدققة الخطأ نفسه ج2، ص،50 و(قاسِ الهمومَ تنل بها نُجحا) ج2، ص72، 73، من السريع، والصواب أنها من الكامل الأحذ؛ لأنّ في حشوها مَتفاعلن، وقد انتبه المدققان، ص97 و(بأبي وأمي من يقاربني) ج1، ص243من السريع، والصواب من الكامل، و (كل امرئ نصب لحاجته وعليه يحمل أو له نصبهُ) ج1، ص275، السريع، والصواب من الكامل، و(عاد الغداة الصبَّ عيدُ)ج2، ص153 مجزوء الرجز، والصواب مجزوء الكامل، و(غُيِّبَ جيرانُه بذي حمد) قال: المجتث وقد استعمله تاما على وجه الشذوذ. وقد أخطأ الشيخ والصواب المنسرح ، ج3، ص8، وفي النسخة المراجعة الخطأ نفسه، ص4 مع أنّ الفرق بين المجتث والمنسرح شاسع! وكذلك (فلست لها بمعتاد) ج3، ص64 مجزوء الهزج، والصواب مجزوء الوافر، والخطأ نفسه ج3 من النسخة المراجعة ص62 و(أذْكرْتُ نفسي عشية الأحد من زائر صادني ولم يصد) ، ج3، ص67من السريع، والصواب المنسرح وفي النسخة المراجعة ج3، ص65 الخطأ نفسه. و(عجّل أبا مَحمد حاجة غاد من غد) (لا خير في مطل الجواد ولا عطاء مفسد) ، من مجزوء الرجز، ج3، ص100، والصواب مجزوء الكاملَ، مع اختلاط بزحافات مستفعلن، وفي النسخة المصححة الخطأ نفسه ص103، بل زادا عليه في الخطأ فجعلا تحريك عين كرم خطأ؛ لأنها تحول التفعيلة إلى متفاعلن، ولم ينتبها إلى وجود متفاعلن في مواطن أخرى قبلها وبعدها من القصيدة ، وكان الصواب أن يعداها من مجزوء الكامل، و(حسبي بما قد لقيت يا عمرُ) ، من السريع، والصواب من المنسرح، ج3، ص239. والخطأ نفسه في النسخة المدققة، ج3 ص 264، ولم ينتبه المدققان، إلى كثير من تلك الأخطاء كما نبهت، وصححا بعضها الآخر، وبقي الأمر إلى الخطأ نفسه في مواطن كثيرة نبهت إلى بعضها؛ لذلك قمت بوزن القصائد والمقطوعات التي تضمنها الكتاب، ولم أكتف بما أورده المحقق ومن تابعه.
2. انظر، طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، ط13، (د.ت) ص201
3. الشعراء من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، دار الجيل بيروت، ط1، 1974، ص230
4. نفسه، ص254
5. نفسه ص482
6. انظر، أوليفر ساكس، نزعة إلى الموسيقى حكايات الموسيقى والدماغ، ترجمة رفيف كامل غدار، مراجعة مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م، 210
7. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج3، دار الكتب العلمية، ط5، 2008م، ص133، 134
8. بشار بن برد، ديوان بشار، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، ج4، القاهرة: دار السلام، ط1، 2008، ص158
9. انظر، أوليفر ساكس، نزعة إلى الموسيقى حكايات الموسيقى والدماغ، ص 208
10. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج3، ص134
11. محمد أبو الأنوار، الشعر العباسي تطوره وقيمه، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009م، ص120

12. مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، بيروت: دار العلم للملايين، ط6، 1986م ، ص105
13. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط13، ص151
14. انظر، أوليفر ساكس، نزعة إلى الموسيقى حكايات الموسيقى والدماغ، ص207
15. شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط16، (د.ت) ص 207
16. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج3، ص135
17. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق، أحمد محمد شاكر، ج2، دار الحديث، القاهرة، 2003، 745، وعده الجاحظ أيضا من الشعراء المطبوعين. انظر، البيان والتبيين، ج1، تحقيق، عبد السلام هارون، القاهرة، الخانجي، ط7، 1998م، ص 50
18. ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، القاهرة: دار المعارف، د.ت، ص28، وانظر أيضا، المرجع نفسه: تحقيق د عمر فاروق الطباع، بيروت: دار الأرقم، ط1، 1998م،ص48
19. ديوان بشار، ج4، ص228، 229
20. عباس العقاد، الأعمال الكاملة، مج25، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1983م، ص 532
21. عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م، ص169
22. انظر، أرسطو، فن الشعر، ترجمة، د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة، 1993م، ص 36 ،38
23. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، القاهرة: دار المعارف، ط7، (د.ت) ص99
24. محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، 1963م، ص540
25. مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص135
26. انظر، شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص72
27. ديوان بشار، ج1، ص 190
28. ج4، ص250، 251
29. ياسين عايش خليل، دراسات في الأدب العباسي، عمان: دار الفكر ناشرون، ط1، 2010، ص30
30. ديوان بشار ج3، ص52
31. انظر، ديوان بشار، ج2، ص207، 209
32. إيفالد فاجنر، أسس الشعر العربي الكلاسيكي الشعر العربي القديم، ترجمة، سعيد بحيري، القاهرة: مؤسسة المختار، ط2، 2010م، ص115، 116
33. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج/1، الكويت، ط/3، 1989م، ص443
34. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989م، ص71.

35. الوافي في العروض والقوافي، ص216.

36. ج3، ص70.

37. ج4، ص63.

38. انظر، الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تحقيق د فخر الدين قباوة، بيروت، مكتبة المعارف، ط2، 1989م، ص104.

39 . ج1، ص321، 322.

40. الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق، الحساني حسن عبد الله، القاهرة: الخانجي، ط2، 1994، ص252.

41. انظر، الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق، فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط4، 1986، ص204، 205.

42. ج1، ص296

43. ج4، ص74

44. انظر التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص126، وابن جني، كتاب العروض، ص83. والزمخشري، القسطاس في علم العروض، ص107. والدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص195، والأخفش، كتاب القوافي، ص.22

45. بدر الدين الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص256.

46. انظر التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، ص 205، 208.

47. ج2، ص171، 172.

48. ج3، ص47.

49. التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، ص221.

50. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، القاهرة: الأنجلو المصرية، 2010م، ص252.

51. ج4، ص23.

52. ج4، ص27.

53. ج1ـ ص243.

54. ص32.

55. ج4، 42.

56. ج4، ص111، 112.

57. ج4، ص65

58. ج3، ص223
59. ج4، ص72
60. ج1، 219
61. ج4، ص67
62. ج3، ص32، 33
63. ج4، ص32
64. ج4، ص40
65. ج1، ص194
66. عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م، ص119.
67. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط7، ص97
68. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989م، ص74.
69. البيان والتبيين، ج1، ص67.
70. طه الحاجري، بشار بن برد، دار المعارف، القاهرة، ط5، ص32.
71. البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص 51.
72. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي البجاوي، أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952م، ص321.
73. انظر، علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2010م، ص 45، 47؛ ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 1995م، ص241، 258؛ ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، تحقيق، د حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث، القاهرة، 1995م، ص102، 110، القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 1999م، ص333، 345.
74. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تقديم، إبراهيم شمس الدين، كتاب ناشرون، بيروت، ط1، 2010م، ص198.
75. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2009م، ص243.
76. الديوان، ج1، ص184، 185.
77. يحيى بن حمزة العلوي، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980م. ص32.
78. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط) ص86
79. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007، ص283.

80. ج1، ص238، 239.

81. ج1، ص325.

82. هاشم مناع، بشار بن برد حياته وشعره، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص56.

83. انظر الديوان ج1، ص 190، 191.

84. الديوان ج1، ص250.

85. الديوان، ج2، ص15.

86. كتاب الصناعتين، ص385.

87. ابن رشيق القيرواني، العمدة في، ج1، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001م، ص8، وقد سماه ابن رشيق التصدير.

88. انظر، كتاب الصناعتين، ص302، 304.

89. العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص8، انظر أيضا، ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي، لندن، بلغراد، 1935م، 47، 53؛ ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، تحقيق حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث، القاهرة، 1995م، ص 116، 117.

90. الديوان، ج1، ص 229، 230.

91. الديوان ج1، ص 129.

92. الديوان ج1 ص 131.

93. الديوان ج1 ص 132.

94. الديوان ج1 ص 132، 133.

95. ج1، ص183.

96. ج1، ص224، 225.

97. ج3، ص 223/ 233.

98. الصّوار الأولى، القطيع من البقر، والصّوار الثانية، وعاء المسك، انظر، لسان العرب، ج4، ص475.

99. ج1، ص390.

100. ج1، ص391.

101. ديوان بشار بن برد، ج2، 36، 37.

102. محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص432، 433.

103. ديوان بشار، شرح وتكميل، محمد الطاهر بن عاشور، تعليق رفعت فتح الله؛ محمد شوقي أمين، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1954م، 48.

104. حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية، عند القدماء والمحدثين، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2005م، ص81.

105. الديوان، ج2، ص156، 157؛ انظر أيضا الأرجوزة ج1، ص164، 168، ومطلعها يا دار بين الفرع والجناب.

106. الديوان، ج1، ص219.

107. الديوان، ج1، ص 221، 222.

108. ج1، ص239، 241.

المراجع والمصادر:

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، القاهرة: الأنجلو المصرية، 2010م .
- أوليفر ساكس، نزعة إلى الموسيقى حكايات الموسيقى والدماغ، ترجمة رفيف كامل غدار، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م.
- إيفالد فاجنر، أسس الشعر العربي الكلاسيكي الشعر العربي القديم، ترجمة، سعيد بحيري، القاهرة: مؤسسة المختار، ط2، 2010م.
- بدر الدين الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق، الحساني حسن عبد الله، القاهرة: الخانجي، ط2، 1994
- بشار بن برد، ديوان بشار، شرح وتكميل، محمد الطاهر بن عاشور، تعليق، محمد رفعت فتح الله؛ محمد شوقي أمين، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1954م.
- بشار بن برد، ديوان بشار، محمد الطاهر بن عاشور، القاهرة: دار السلام، ط1، 2008
- ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، تحقيق د. حفني محمد شرف، القاهرة: لجنة إحياء التراث، 1995م
- ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العصرية، 1995م
- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال، تحقيق، الشربيني شريدة، القاهرة: دار الحديث،2010
- ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق د عمر الطباع، بيروت: دار الأرقم، ط1، 1998م.
- ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي، لندن، بلغراد، 1935م.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، بيروت: المكتبة العصرية، ط1، 2001م.
- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تقديم إبراهيم شمس الدين، بيروت: كتاب ناشرون، ط1، 2010م.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق، أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار الحديث، 2003.

- ابنُ منظور، لسان العرب، بيروت: دار صادر، ط6، 1997م.
- الجاحظ ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: الخانجي، ط7، 1998م.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط4، 2007.
- حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية، عند القدماء والمحدثين، القاهرة،: مؤسسة المختار، ط1، 2005م.
- حسين عطوان، الشعراء من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، بيروت: دار الجيل ط1، 1974.
- الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق، فخر الدين قباوة، دمشق: دار الفكر، ط4، 1986
- الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تحقيق د فخر الدين قباوة، بيروت، مكتبة المعارف، ط2، 1989م
- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط4، 2009م
- شاكر الفحام، نظرات في ديوان بشار بن برد، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط2، 1983م.
- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، القاهرة: دار المعارف، ط16، (د.ت).
- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، القاهرة: دار المعارف، ط7، (د.ت).
- طه الحاجري، بشار بن برد، القاهرة: دار المعارف، ط5، (د.ت).
- طه حسين، حديث الأربعاء2،القاهرة: دار المعارف، ط13، (د.ت).
- عباس العقاد، الأعمال الكاملة، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط1، 1983م.
- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دمشق: دار الحصاد، ط1، 1989م.
- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، 1983م.
- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج/1، الكويت، ط/3، 1989م.
- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، بيروت: المكتبة العصرية،2010م.
- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج3، تحقيق سمير جابر، بيروت: دار الكتب العلمية، ط5، 2008م.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية، (د. ط) .
- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق، د عبد الحميد هنداوي، القاهرة: مؤسسة المختار، ط1، 1999م.
- محمد أبو الأنوار، الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنية، القاهرة: مكتبة الآداب، ط1، 2009م.
- محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني، القاهرة: دار المعارف، 1963م.
- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، بيروت: دار العلم للملايين، ط6، 1986م.
- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي؛ أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952م.

- هاشم مناع، بشار بن برد حياته وشعره، بيروت: دار الفكر العربي، ط1، 1994م.
- ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، القاهرة: دار المعارف، د.ط.
- ياسين عايش خليل، دراسات في الأدب العباسي، عمان: دار الفكر، ط1، 2010م.
- يحيى بن حمزة العلوي، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، بيروت: دار الكتب العلمية،1980م.