الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات

Université 8 Mai 1945 Guelma
Faculté : des Lettres et des Langues

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم:..... N°:.....

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة

الماستـــــر

(تخصص: أدب جزائري)

أسلوبية الإيقاع في ديوان بكر بن حماد

مقدمة من قبل:

الطالبة : أمنة خباطي

تاريخ المناقشة: 2019/07/07

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الصفة
ليلى زغدودي	أستاذة مساعد "أ"	رئيسا
بزيد مغمولي	أستاذة مساعد "أ"	مشرفا و مقررا
السعيد بومعزة	أستاذة محاضر "ب"	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019/2018

كلمة شكر وتقدير

الحمد لله الذي وفقني لإنجاز هذا العمل ...
فله كل الشكر والثناء، ثم إن واجب الوفاء والعرفان بالجميل يدفعني إلى أن أتقدم إلى الأستاذ الفاضل
يزيد مغمولي
الذي تفضل بالإشراف على البحث في مراحل إنجازه.

كما أشكر كل من كان سببا في مواصلة دراستي
ومن وقفوا بجانبي في أشد الظروف وحفزوني على المثابرة والاستمرار وعدم اليأس:
والدي الكريمين ... أطال الله بعمرهما.
كما أتقدم بالشكر الخالص لكافة أساتذة
جامعة الثامن ماي 1945.

وإلى دفعة التخرج 2018-2019 قسم الأدب العربي.

نسأل الله التوفيق.

إهداء

إلى من أحمل اسمه بكل إفتخار... (والدي العزيز)

إلى رمز الحب وبلسم الشفاء ... (أمي الغالية)

إلى من كانوا ملاذي وملجئ ... (إخوتي الأعزاء)

كما أوجه خالص شكري إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد ... إلى جدي العزيز أطال الله عمره ...

إلى خالاتي وعماتي وأولادهم، وإلى بنات عمي وأخص بالذكر فريدة، راضية، إيمان وسارة ... إلى صديقتي فهيمة بعلية

وكافة طلبة دفعة التخرج هذا العام.

ولابد لنا ونحن نخطو خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة نعود بها إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذين قدموا لنا الكثير باذلين بذلك جهودا كبيرة في بناء جيل الغد.

وقبل أن نمضي نقدم أسمى عبارات الشكر والتقدير

الى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة ... وأخص بالذكر الأستاذ

يزيد مغمولي الذي تفضل بالإشراف على
هذا البحث فجزاها الله عنا كل خير

خطة البحث

مقدمة

مدخل : السياق التاريخ والحضاري للدولة الرستمية

أولا = الدولة الرستمية حاضرة الأدب الجزائري القديم

ثانيا = الشاعر بكر بن حماد

ثالثا = أسلوبية الإيقاع

الفصل الأول : الإيقاع الخارجي في شعر بكر بن حماد

المبحث الأول : الخلفية العروضية لموسيقى الشعر العربي

المبحث الثاني : إيقاع الأوزان في الدر الوقاد

المبحث الثالث : إيقاع القوافي في الدر الوقاد

الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي في شعر بكر بن حماد

أولا = إيقاع الصوت المفرد

ثانيا = إيقاع التشكيل الصوتي والدلالي

خاتمة

مقدمة

الحمد لله خالق الإنسان، معلّمه البيان، وجاعل اللغة العربية أشرف لسان، والصلاة والسلام على رسوله خير الأنام، أمَّا بعد:

يعدّ الشّعر الجزائري القديم جذورا تصِلُ أدب الحاضر بأصوله، فهو يعدُّ صورة تعكس عصرًا معينا، وما يزال يثير الفضول ويغري بالدراسة والبحث.

وبمجرد ذكر الشّعر الجزائري القديم تتبادر إلى أذهاننا الدولة الرستمية التي قامت بالجزائر، في مختلف جوانب الحياة من سياسية واجتماعية وثقافية، ورغم قلة الشّعر الرستمي، إلّا أنه يُلْزمُ من الباحثين جهدا للبحث عن الظواهر الإبداعية والملامح الجمالية والتنقيب في أغواره.

ولقد برز العديد من الشّعراء والكُتّاب الذين ساهموا في انتشار الأدب العربي القديم، حيث تطرقوا لمواضيع متعددة وصوروا في ذلك شعرهم في مختلف الأغراض الشّعرية كالمدح، الرثاء، الوصف، الهجاء والزهد، ومن أبرز هؤلاء الشّعراء الجزائريين في الأدب القديم، شاعرنا بكر بن حمَّاد التاهرتي.

فلقد لقي هذا الشاعر اهتمامًا من بعض الدارسين الجزائريين أمثال: محمَّد الطَّمار، عبد الملك مرتاض في كتابه" الأدب الجزائري القديم"، فضلا عن محمد بن رمضان بن شاوش في كتابه " الدُّر الوَقَّاد من شعر بكر بن حمّاد التاهرتي" الذي يشكل مصدر هذا البحث.

والجدير بالذكر فإن هذه النصوص الشّعرية القديمة تحتاج إلى الدراسة لمعرفة نقاط الجمال فيها، والاهتمام بمثل هذا التراث

الثري، خاصة وأنَّ هناك العديد منها من الجوانب لاتزال مجهولة، لفقدان الكثير من المدوَّنات التي تعتبر مصادر هامة تعيق الكثير من الأبحاث، ومن هنا تطرح العديد من الأسئلة:

- هل أدب بكر بن حمَّاد كان يمثل الأدب الجزائري القديم في عصره؟
- هل كان يعبر عن أصالته الفنية أم يسير على منوال الأدب المشْرقي؟ فإذا كان كذلك؛ فهل وُفّق الشاعر في التزام قواعد الخليل في الشّعر العربي؟ أم كان له عدول وانزياح عن هذا العُرف الفني؟
- وهل كانت موسيقاه الداخلية تعبيرا صادقا عن حالاته النفسية ومنسجمة مع الموقف والمقام؟

وبعد قراءتي لأشعار بكر بن حمَّاد فقد ترائ لي هذا الموضوع من خلال الإشكالية السابقة والتي تمَّ ضبط مباحثه في العنوان الآتي " أسلوبية الإيقاع في ديوان بكر بن حمَّاد ".

ولقد كان لاختياري هذا الموضوع دوافع موضوعية وأخرى ذاتية، فالموضوعية تكمن في دراسة الشّعر القديم وفق منهج معاصر للتعريف بالشّعر الجزائري القديم.

وأمّا الذاتية، فتمثلت في شغفي وتعلقي الوطني في إحياء وبعث الأمجاد الوطنية بكل ما هو جزائري.

وقد وظفت في هذه الدراسة بالمنهج التاريخي في بداية البحث كوني تطرقت إلى السياق التاريخي والحضاري لعصر الشاعر (الدولة الرستمية)، ثم اعتمدت في جُل الدراسة على آليات المنهج الأسلوبي، فالدراسة كانت مقاربة أسلوبية للظّواهر اللغوية البارزة في

ج

النص الشعري (البكري)، والمتعلقة بموسيقاه الخارجية والداخلية.

واستعنت في هذا البحث ببعض المراجع الضرورية التي رأيتها تخدم مباحث الموضوع في مختلف جوانبه، فضلا عن مصدر البحث الأساسي والمتمثل في مدونة البحث الذي نستهل به هذه القائمة الموجزة:

- كتاب " الدر الوقاد " كمصدر لمدونة البحث لصاحبه محمد بن رمضان بن شاوش.
- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته.
- محمد عبد المنعم خفاجي واخرون، الأسلوبية والبيان العربي.
- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب.
- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية.
- مصطفى حركات، أوزان الشّعر.
- الحسَّاني حسن عبد الله، الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي.
- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها.

وقد كان الهدف العام من هذا الجهد المعتبر أن يعرف الإنسان الجزائري نفسه ويتعرف على حضارته وأدبه ليكتمل ثقافيا، كما يهدف إلى اكتساب الأجيال القادمة هذه الحضارة وهذا الموروث الأدبي.

أما الهدف الخاص لهذه الدراسة: فهو يهدف إلى إبراز أسلوب بكر بن حماد في شعره من الناحية الإيقاعية وأهم الظواهر الفنية البارزة في شعريته.

ولقد سرت في هذا البحث وفق خطة مصَّدرة بمدخل، مكونة من فصلين مردفة بخاتمة ومذيَّلة بملحق جمعت فيه مدونة البحث.

د

فالمدخل عبارة عن عرض للسيَّاق التاريخي والحضاري للدولة الرستمية، إذ تعدُّ البيئة الحاضنة للشَّاعر وعصره، ثمَّ رصدت مجموعة من المفاهيم المتعلقة بالأسلوبية وأخرى بالإيقاع، حتى تستوي الخلفية التأسيسية للدراسة والتحليل.

وجعلت هذا البحث في قسمين: فصل أول بعنوان الإيقاع الخارجي في شعر بكر بن حمَّاد حيث تمت فيه دراسة الجانب الوزني العروضي للمدونة.

فصل ثان كان بعنوان: الإيقاع الداخلي في شعر بكر بن حمَّاد، والذي تمت فيه دراسة الجانب الصوتي المفرد والمركب.

أمَّا الخاتمة فقد ضمت مجموع النتائج المتوصل إليها خلال هذه الدراسة.

وقد ذيَّلت البحث بملحق فيه مدونة البحث ليسهل على القارئ الرجوع إلى الشواهد الشعرية محل التطبيق في الفصلين. وختم العمل بملخص يعَّرفنا بالموضوع ومضامينه المترجمة إلى الفرنسيّة.

وقد تمَّ ضبط الكتب والمعاجم وغيرها من الدراسات في قائمة للمصادر والمراجع، مع رصد كلَّ عناصر البحث ومكوناته في فهرس عام.

وقد واجهتني في طريق البحث بعض الصعوبات كأي بحث أكاديمي وعلى رأسها: قلة المراجع والدراسات الأدبية المتعلقة بالأدب الجزائري القديم، وقد تمكنت بفضل الله عزَّ وجلَّ من اجتيازها بمعية الأستاذ المشرف والتردد على المكتبات.

ومن فضل الله عليّ أن هيَّأ لي مشرفا كريما فاضلا يزيد مغمولي الذي وجَّه وتابع وقوَّم البحث، جعل الله عمله في ميزان حسناته ووفقه إلى ما يحب ويرضى، ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر إلى كل من قدم لي يد العون من قريب أو من بعيد برأي أو

تصويب أو دلالة على كتاب أو إعارة له أو حتى بدعاء والله وليُّ التوفيق والسداد.

مـدخـل
السياقات الحضارية للشاعر وعصره

إنّ دراسة الأدب الجزائري القديم تقتضي العودة إلى التاريخ السياسي والحضاري في منطقة المغرب العربي، والتّعرف على النظم السياسية التي نشأت فيه، ويهمنا في هذا المقام تاريخ الدولة الرستمية وسياقاتها الحضارية من فكر وأدب، وهي البيئة التي احتضنت شاعرنا بكر بن حمّاد الذي يعّد شاعر الدولة الرستمية الأمر الذي يستوجب التعرف على منزلته الأدبية، وهذا ما سنعكف عليه في هذا المقام.

أولا = الدولة الرستمية حاضرة الأدب الجزائري القديم

تنسب الدولة الرستمية إلى الخوارج، وهي تسمية أطلقت على الذين بايعوا الإمام علي (ض) ثمّ رفضوا التحكيم وخرجوا عنه، ثم عمّت التسمية على من اتبعهم ورضي بسيرتهم. فقاتلهم الإمام علي سنة 37هـ حيث «أوقع بهم يوم النهروان فزاد ذلك في حنقهم عليه وخلافهم له، فآئتمروا به واغتالوه»[1] وأصبحوا فرقة إسلامية «تطلب الاستشهاد في سبيل عقيدتها في ولاية الأمة وأنّه ينبغي أن لا تكون قاصرة على قريش بل يتولاّها خير المسلمين ورعا وتقوى ولو كان عبدا حبشيا، وقد أخذوا يتصورون الجماعة الإسلامية ضالة عن طريق الدين الصحيح، ومضوا يرون جهادها فريضة دينية»[2].

1 - أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت لنان، ط8، 2004، ص99.
2 - شوقي ضيف، سلسلة تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط6، د ت/ ص 302.

01 – السياق التاريخي والسياسي للدولة الرستمية

وشهدت أرض المغرب الأوسط انتشار المذهب الخارجي، وتحديدا المذهب الإباضي الذي تغلغل في بطون القبائل شمال إفريقيا، وسادت الدعوة الإباضية من طرابلس (ليبيا) إلى واحات الجنوب الجزائري والهضاب شرقا إلى تيهرت ومستغانم وسعيدة غربا؛ حيث استطاع مؤسسها السيطرة على معظم مناطق الغرب الإسلامي خاصة المغرب الأوسط، وقد كان بكر بن حمَّاد من الأعلام الذين نبغوا في مختلف جوانب الحياة في ظل هذه الدولة، تلك الدولة التي يمثل قيامها في بلاد المغرب ظاهرة لها أهميتها الحيوية في تاريخ المنطقة من العالم الإسلامي. «فهذه الدولة قامت نتيجة الجهود المضنية التي قام بها الخوارج الإباضية»[1].

وقد نشأت هذه المملكة في الجزائر بين مملكة الأغالبة شرقا (تونس) ومملكة الأدارسة غربا (المغرب). ويعود تاريخ تأسيسها إلى (عبد الرحمن بن رستم) الذي رحل إلى تيهرت «وقصده الإباضية من كل مكان ... ففكر هو وأصحابه في تأسيس مدينة تكون رمزا لاستقلالهم ... فأنشئوا مدينة تيهرت سنة 148هـ وتربع ابن رستم على العرش سنة عام 160هـ ودامت هذه الدولة قرنا وثلاثين سنة. فكانت بذلك أول دولة إسلامية جزائرية مستقلة[2]، «حكومتها مستقلة استقلالا تاما، كسائر الحكومات الإسلامية مقيّدة بالكتاب والسنّة وأثر السلف ... والرئيس الأعلى يعيّن بالانتخاب لمدة حياته أو

1 - فراس سليم يحياوي ومحمد عبيس حميد، الدولة الرستمية وعلاقاتها الخارجية "160 -296 هـ /776-908 م"، كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع 10، (كانون الثاني 2013)، ص167.

2 - محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2006، ص 72.

بالعهد إليه من سلفه، ويلقب بالإمام والخليفة وأمير المؤمنين»[1].

ونحن في هذا المقام نحرص على إبراز مبادئ هذه الطائفة وما نتج عنها في منطقة المغرب العربي؛ إذ كانت إحدى فرقها (الإباضية) الأساس المذهبي الذي قامت عليه الدولة الرستمية في المغرب الأوسط (الجزائر). «وليس مراد به مدح أو قدح إذ لا يعقل ذم طائفة - أيّ كانت – لعملها بمبدأ استصوبته، وإنّما ينظر في مبدئها وما فيه من مقبول أو مردود»[2].

وهم عموما يرفضون تسمية (الخوارج) ويعتبرون أنفسهم "الشراة" أو "دعاة الحق"؛ واستمرت فكرتهم على الرغم من القضاء على جلّهم في معركة النهروان؛ واستمرت معاركهم ضد خصومهم من الأمويين والعباسيين فيما بعد؛ ولكنهم انقسموا على أنفسهم فمنهم (الأزارقة) أتباع "نافع بن الأزرق" الذين اعتبروا مخالفيهم مشركين وأطفالهم في النار وقتلهم جائز، فكفّروا عامة المسلمين المخالفين لهم. وأنكرت عليهم هذا الرأي طائفة منهم تسمى (النجدات) نسبة إلى نجدة بن عامر، أما **(الإباضية)** أتباع عبد الله بن إباض فقد حكمت على المخالفين لهم بكفر النعمة لا كفر الشرك (الذي يوجب قتال المشركين). «قال المبرد: وقول ابن إباض أقرب الأقاويل إلى السنة من أقاويل الضلاّل، يريد الخوارج»[3]. ولنا أن نترك جو السياسة ونرجع إلى أهم ما ميّز الأدب الخارجي إذ هو بؤرة اهتمامنا لما له من علاقة بالسياق الفكري والأدبي الذي نبت فيه الشاعر وأبدع.

1 - مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، دار الكتاب العربي، للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 2011، ج2، ص 387.
2 - مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مرجع سابق، ج2، ص 377.
3 - المرجع نفسه، ج2، ص 378.

وقد استمرت هذه الدولة لما يقارب من 140 سنة أي أكثر من عمر الدولة الأموية نفسها. وبالرغم من سقوط الدولة الرستمية إلّا أن أدبها بقي صامدا وراسخا في النفوس مؤثرا فيها. وقد كان للفاطميين يد في سقوط الدولة الرستمية وكتن ذلك "بقيادة أبي عبد الله الشيعي نتيجة الصراعات الدائمة بين أتباع هذه الدولة والفتن والاضطرابات الداخلية بالإضافة إلى النزاع على السلطة فيها. انتهى أمراء الدولة الرستمية وتشتت الاباضية في كل مكان وعلى اثرها سقطت الدولة الرستمية بتاريخ 296هالموافق ل909»[1].

02 – تيهرت الحاضرة الثقافية والأدبية للدولة الرستمية

أ – الحياة الثقافية

أصبحت "تيهرت" أيام بُناتها (الرستميين) مركز إشعاع ديني وثقافي يضاهي العواصم الإسلامية في القرن الثاني والثالث الهجري، وكانت تسمى عراق المغرب. «وقد عُني الرستميون بنقل الكتب التي تظهر في المشرق ... ولكن عنايتهم بالعلوم الدينية أشد»[2]، وكانت لهم في تيهرت مكتبة شهيرة تسمى "المعصومة"، أحرقت كتبها عندما أزيحت دولتهم على يد الدولة العبيدية الشيعية. وفضلا عن كون تيهرت العاصمة السياسية للدولة الرستمية فقد كانت عاصمة المذهب الإباضي في العالم الإسلامي. «ولم تفكر الحكومة الفارسية في نشر اللغة الفارسية أو اتخاذها اللغة الرسمية ... واقتدت الأمة البربرية بحكومتها في العناية

1 - المرجع نفسه، ج2، ص64.
2 - مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مرجع سابق، ج2، ص 395.

بالعربية»[1]. وكان لهم في تيهرت مكتبة شهيرة تسمى "المعصومة". وكان على رأس الحركة العلمية والثقافية الأئمة الرستميون أنفسهم. إذ ألّف الإمام عبد الرحمن بن رستم في التفسير. وبرز ابنه "عبد الوهاب" في علوم الدين، وحفيده "أفلح" في الأدب[2]، وكان في تيهرت. ويشهد المؤرخون أنّ الحركة الثقافية في الجزائر - أيام الرستميين - نشطت نشاطا لم تعرفة من قبل.

ب - الحياة الأدبية

ظهر أول جيل من الأدباء الجزائريين في هذه الفترة، وكانوا في أدبهم يستلهمون إلى حدّ بعيد نهج المشارقة في النظم والتأليف. ومن أشهرهم:

الإمام أفلح بن عبد الوهاب: كان شاعرا وأديبا وله قصيدة طويلة في تعظيم العلم والعلماء، يقول:

العلم أبقى لأهل العلم آثارا يريك
أشخاصهم رَوحا وأبكارا
لله عصبة أهل العلم إنّ لهم فضلا على الناس
غيابا وأحضارا

واتسم أسلوبه في الرسائل والخطابة بالسهولة والوضوح، وبلاغة المحجّة.

الإمام أبو اليقظان محمد بن أفلح: اتسم أدبه بالطابع الديني والسياسي، واتسم فنهفي الترسل بالسهولة والبعد عن التصنيع وهي خاصية سبق فيها ابن العميد الذي كان

1 - المرجع نفسه، ج2، ص 395.
2 - المرجع نفسه، ج2، ص395. ينظر أيضا: محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، ص73.

روحا للنهضة الأدبية في الدولة البويهية في العصر العباسي.
ونذكر من أشهر الأدباء الرستميينمن من غير الأئمة:

أحمد بن فتح التاهرتي: وهو أديب وشاعر، ومما قاله في وصف نساء بلدة البصرة (في المغرب):

ما حاز كل الحسن إلاّ قينة بصرية
في حمرة وبياض
الخمر في لحظتها والورد في
وجناتها والكشح غير مفاض
في شكل مرجي ونسك مهاجر وعفاف
سنّي وسمت إباض[1]

ابن الصغير المالكي: وهو مؤرخ مالكي، أسلوبه في الكتابة بسيط، وقد يستعمل بعض التراكيب القريبة إلى العامية. وهو مؤرخ الدولة الرستمية[2].

يهودا بن قريش التاهرتي: كان يجيد خمس لغات: العربية والعبرية والبربرية والآرامية والفارسية. ويعدّ - آنذاك - بالمنظور الحديث واضع أساس النحو المقارن في كتاب حاول فيه المقارنة بين العربية والبربرية والعبرية، ويعدّ كتابه هذا أنفس

1 - محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2006، ص 76. (الكشح ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلفي، وقيل هو الخصر)

2 - قال ابن الصغير المالكي مؤرخ الدولة الرستمية عن التعايش الرائع، الذي كان في هذه الدولة الإباضية: "... ليس أحد ينزل بهم من الغرباء إلا استوطن معهم، وابتنى بين أظهرهم؛ لما يرى من رخاء البلد، وحسن سيرة إمامه وعدله في رعيته، وأمانه على نفسه وماله، حتى لا ترى دارا إلا قيل: هذه لفلان الكوفي، وهذه لفلان البصري، وهذه لفلان القروي، وهذا مسجد القرويين ورحبتهم، وهذا مسجد البصريين، وهذا مسجد الكوفيين..." اهـ من كتاب : ابن الصغير، أخبار الأئمة الرستميين؛ ت: د. محمد صالح ناصر وإبراهيم بحاز، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، 1406هـ / 1986م، ص36.

كتاب في هذا المضمار. (عثر على كتابه في مكتبة "أوكسفورد" بإنجلترا).
فالملاحظ على هذه النماذج الأدبية بث البعد الديني والروح المذهبية في أدبيات الدولة الرستمية، وأيضا شيوع روح التسامح الديني والفكري مع الآخر في ظل هذه المملكة التي تبقى مضرب المثل في التعايش مع الآخر.

ثانيا = الشاعر بكر بن حمَّاد: (200 -296هـ _816-908م)

01 – المولد والنشأة

هو أبو بكر عبد الرحمن بكر بن حمَّاد بن سهل - وقيل بن سهر - بن إسماعيل الزناتي أصله التاهرتي، نشأةً ودارًا ووفاةً، ولد بمدينة تاهرت حوالي عام 200هـ، وبها تلقى دروسه الأولى على مشاهير علمائها وجُلِّ فقهائها وكبار محدثيها وذلك إلى أنْ بلغ السابعة
عشر من عمره وهي السنة التي غادر فيها تاهرت موليًا وجهه نحو إفريقية والمشرق.[1]

كان الشاعر يتنقل في ربوع المعرفة والعلم لاكتساب الثقافة و«الظاهر أنه كان يقيم بالقيروان حينا وبتاهرت حينا آخر حسبما كان يقتضيه صفاء الجو السياسي وتعكره في كل من العاصمتين ويؤيد هذه النظرية مشاركته في الفتنة التي وقعت بتاهرت عام 282هـ/ 895 م، ضد أبي حاتم الرستمي وأدت إلى اخراج هذا الأخير من عاصمة ملكه واعتذر الشاعر اليه بعد رجوعه إليها»[2]، ولقد تلقى شاعرنا العلم في القيروان عن الإمام سحنون فلا يصاحبه إلا من هو في مستواه وهذا ما مكَّنه من منافسة فطاحل الشّعراء. وقد عاد بكر بن حمَّاد إلى المغرب الإسلامي «وعلَّم فترة في

1 - محمد بن رمضان بن شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حمَّاد التاهرتي، المطبعة العلوية بمستغانم، الجزائر، ط1، 1966م، ص43.
2 - المرجع نفسه، ص50.

جامع القيروان بتونس، فحمل عنه أبناء إفريقية رواية الحديث، وكذا دواوين شعر المعاصرين الذين اجتمع بهم في رحلته إلى المشرق، ولذلك يعد من كبار نقلة العلم والأدب، حتى أطلق عليه لقب" الشاعر" وهو لقب لم ينله إلَّا قليل من كبار شعراء العربية قديما وحديثا، وآخر مرة عاد فيها بكر بن حمَّاد من تونس إلى تاهرت كانت سنة 295هـ، بعدما خشي أن يبطش به الأمير الأغلبي زياد الله الثالث، فخرج بكر خائفا يترقب صحبة ولده عبد الرحمان من رقادة، ولكن الموت الذي فرَّ منه في رقادة لقيه في طريقه إلى تاهرت، حيث خرج عليهما لصوص بالقرب من تاهرت فقتلوا الولد وجرحوا الوالد الذي لم يلبث أن أسْلم روحه»[1]. وقد وقعت هذه الحادثة عام 295هـ (907م) «ثم إنَّ حمَّاد دبَّ دبيبا إلى أن وصل إلى تاهرت وبها قبضت أنفاسه في شهر شوال من عام 296هـ (909م) وصلى عليه يوم وفاته الفقيه موسى الفارسي»[2]. كان لهذا الشاعر الأثر الواضح في انتشار الأدب في الدولة الرستمية بفضل جهوده وثقافته.

02 - منزلته العلمية ومذهبه

يعَّد هذا الشاعر من أشهر أدباء الدولة الرستمية باعتباره «الشاهد على أول مساهمة للشعب الجزائري في الحضارة العربية الإسلامية، فميلاده في مدينة تيهرت التي لم يمض على إنشائها سوى نصف قرن، ونبوغه المبكر إذْ استطاع أن يلم بالمعارف المتوفرة وقتها»[3]، ويرجع سبب شهرته وذياع صيته إلى تحكمه في شعره الذي يملؤه الشوق والحنين والحزن، وقد ساعده في شعره ثقافته

1 - محمد الهادي الحسني، تاهرت من بكر إلى كرب، موقع جزايرس:
https://www.djazairess.com/echorouk/5037
2 - محمد بن رمضان بن شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حمَّاد التاهرتي، مرجع سابق، ص52.
3 - محمد الأخضر عبد القادر السائحي، بكر بن حمَّاد شاعر المغرب العربي في القرن الثالث الهجري، وزارة الثقافة الجزائر، دط، 2007م، ص09.

وأدبه في مختلف علوم الالدين التي اكتسبها في القيروان.

وللحديث عن بكر بن حمَّاد لابد أولا أن نتطرق إلى مكانته العلمية حيث أجمع المؤرخون ودارسو الأدب وأصحاب التراجم أنَّ الشاعر بكر بن حمَّاد من خيرة مثقفي عصره، إذ جمع بين علوم عديدة كالحديث والمحدّثين، فضلا عن كونه ثقة مأمون الجانب يروي عنه أهل السنة كما يروي عنه الخوارج[1]. لكن هل كان ابن حمَّاد من الخوارج الإباضية كجُّل سكان تاهرت حينذاك، أم كان من أهل السنة كالأقلية الماكنين لهم؟

ثم إنَّ سليمان الباروني صاحب كتاب (الأزهار الرياضية) يدعي أن ابن حمَّاد ممن جهل مذهبه والصواب أنه كان من أهل السنة والجماعة، بدليل هجائه لعمران بن حطان الخارجي الشاعر ومعارضته لقصيدته الواردة في مدح الشقي عبد الرحمن بن ملحم المرادي قاتل الأمَّام علي كرم الله وجهه، «نعم يحتمل أن ابن حمَّاد كان من الخوارج الاباضية بادئ بدء أي قبل مغادرته لتاهرت للمرة الأولى عام 217هـ -832 م. أمَّا بعد أن اتجه إلى إفريقية ثم إلى المشرق، وعاد منهما بعد تلك الإقامة الطويلة ببغداد والقيروان فمما لا شك فيه أنه -على فرض إباضية - يكون قد رجع إلى مذهب اهل السنة والجماعة لما كان لتلك الإقامة الطويلة بالمشرق وبإفريقية من التأثير العميق على معتقده» [2].

ولاريب أن نقول إن بكر بن حمّاد يعتبر من فطاحل شعراء الدولة الرستمية وشعره أحسن دليل على ذلك إذْ يعد من أبرز الشّعراء المغاربة عموما والجزائريين تحديدا. ولكن لم يعرف له ديوان شعر معين، بل جاءت أشعاره متفرقة في كتب مختلفة وقد قام بجمعها الأستاذ محمد بن رمضان بن شاوش في

1 - محمد بن رمضان بن شاوش، الدر الوقاد، مرجع سابق، ص52.
2 - المرجع نفسه، ص52.

ديوان واحد تحت مسمى كتابه: الدر الوقاد من شعر بكر بن حمَّاد.

ثالثا = أسلوبية الايقاع الشّعري

01 – عن الأسلوب والأسلوبية

تعددت مفاهيم الأسلوب واختلفت وجهات المعرفين له، فكل واحد منهم يضع له مفهوما على حسب ما يعني به من دراسة وبحث، لهذا فإنَّ مفهوم الأسلوب مفهوما غامضا، وليس هذا لقلة ما كتب فيه، ولكن لتباين القصد بين الباحثين لغويين أو بلاغيين أو من سائر علوم اللغة والأدب، وسنعرض فيما يلي بعضا من هذه التعريفات.

أ – الأسلوب المفهوم والمصطلح

تعدّ كلمة أسلوب من حيث هي كلمة قديمة في اللغة العربية فقد وردت في كلام العرب كثيرا وجاءت في العديد من المصنفات العربية منها والأعجمية.

فالأسلوب لغة يطلق في الأصل على السطر من النخيل، «يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب ... والأسلوب بالضم الفن؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه»[1]، فهو هنا بمعنى السير في الطريق والوجهة والمذهب التميّز عن الأعراف والتفنن. والأسلوب «بضم الهمزة الطريق والفن، وهو على أسلوب من أساليب القوم أي على طريق من طرقهم»[2].

وجاء في القاموس المحيط: «سلبه سلبا أختلسه كاستلبه ورجل وامرأة سلوب وسلابة، والسليب:

1- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار احياء التراث العربي، لبنان، بيروت، ط1، ج6، ص 473، مادة (سلب).

2 - أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، كتاب المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ط5، 1922، ج1، ص386. (فصل السين مع اللام).

المتّسلب العقل والسليب السير الخفيف»[1]. وأورد الزمخشري لفظة أسلوب قائلا: «سلكت أسلوب فلان أي طريقته"[2].

من خلال التعريفات اللغوية للأسلوب يتضح لنا أن مدلول هذه اللفظة تتمحور حول الدلالة على طريقة الكاتب في الكتابة، بعد أن كانت في اللاتينية (الأزميل) أو (المناقش) والذي يستعمل للحفر والكتابة، وقد استعملوها مجازا للدلالة على شكلية الحفر أو تشكلية الكتابة[3]. فللأسلوب أهمية، تكمن في تأثر الناس بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم.

أما اصطلاحا، فقد ارتبط مفهوم الأسلوب ارتباطا وثيقا بالدراسات اللغوية التي قامت على يد العالم اللغوي ديسوسير من خلال التفريق بين (اللغة langue)، والكلام (parole) «وإذا كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وآدائها»[4]، وعليه يمكننا القوال إنّ «الأسلوبية مجال للبحث وثيق الصلة بالتقاليد البلاغية، ولم يثبت وجوده إلاّ في نهاية القرن التاسع عشر. في استنادها تارة إلى الألسنية وتارة أخرى إلى الدراسات الأدبية، لم تنجح الأسلوبية في أن تنتظم كمادة مستقلة. إنّها تسعى عموما إلى تمييز وتصنيف الأنساق الأسلوبية والوقائع النصية المماثلة للصور البلاغية، إلاّ أنّ التفسير لهذه الأنساق يطرح

1 - فيروز أبادي، قاموس المحيط، تحقيق مكتبة تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، لبنان، بيروت، ط8، 2005، ص1109.

2 - محمود الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، ص486.

3 - عدنان ابن ذريل، اللغة والأسلوب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط2، 2006، ص151.

4 - عدنان ابن ذريل، اللغة والأسلوب، مرجع سابق، ص43.

صعوبة ويثير اختلافا في وجهات النظر داخل الأسلوبية نفسها»[1].

ب – الأسلوبية: المجال والاتجاهات

تعتبر الأسلوبية (stylistices) منهجا تحليليا خاص بالأعمال الأدبية، يهدف إلى تفادي الذاتية والانطباعية في النقد الأدبي، وضمان العلمية والموضوعية وذلك بتطبيق آليات إجرائية محددة في تحليل النص الأدبي تحليلا "موضوعيا" أو "علميا" وبمصطلحات مضبوطة مثل المعلومات أو الرسالة message أو المعنى المطروح بينما ينظر إلى الأسلوب على أنه تغيرات تطرأ على الطريقة التي تطرح من خلالها هذه المعلومات مما يؤثر على طابعها الجمالي أو على استجابة القارئ العاطفية[2].

وللأسلوبية اتجاهات متنوعة باختلاف مدارسها ومشارب روادها نذكر منهم:

- **أسلوبية شارل بالي:** " يمكن أن تدرس الأنساق الأسلوبية بشكل تزامني ومجتمعه في شكل "نظام وسائل التعبير للغة المعطاة" يلتصق هذا "النظام" إذن بالتمظهر اللساني لظواهر الحساسية والانفعالية، يتعلق الأمر هنا بالأسلوبية كما تصورها ش. بالي"[3] . ويعد شارل بالي المؤسس الأول لعلم الأسلوبية في العصر الحديث.

- **أسلوبية ليو سبيزر:** "إذا انطلقنا من الأسلوب القائم على "أسلوب الكاتب" يمكن أن نعتبر أنّ مجموعة الأنساق المفهرسة والمحللة في مؤلف تسهم في

---

1 - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، (عربي –إنجليزي – فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، ط2000، ص207.

2 - محمد عبد المنعم خفاجي واخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1992 م، ص11.

3 - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، (عربي – إنجليزي – فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، ط2000، ص207.

ابراز (رؤية العالم) للكاتب، يعطي هذا التفسير فكرة عن الأسلوبية الأدبية التي يمثلها لـــ سبيزر مثلا"[1].

- أسلوبية بيار جيرو: «يمكن أن نتعرف على الانزياح إمَّا بواسطة مناهج إحصائية تطبق على نصوص كثيرة وبخاصة من ناحية مفردات اللغة، وبالتالي الأسلوبية الإحصائية لـــ ب. جيرو.»[2].

"وعموما أظهرت أسلوبية الانزياحات عجزها في الوضع الحالي للبحث أمَّام تحديد معيار الخطاب الأدبي، وفشلت من خلال النتائج الرديئة التي توصلت إليها. ومن هنا تخلى عنها مؤسسوها ويحاولون الآن إعداد أسلوبية بنيوية وهي ما تعرف بأسلوبية مشيال ريفاتير"[3].

- أسلوبية ميشال ريفاتير: وهي التي «تضع الثقة في القارئ العادي وهي قريبة جدا من الاهتمامَّات السيميائية»[4]. و«يفهم من الأسلوبيات في السيميائية الوقائع البنائية المرتبطة بشكلي مضمون وتعبير الخطاب، والتي تتجاوز مستوى الملاءمة المختار للوصف»[5].

من خلال ما سبق ذكره نلاحظ ان المفهوم الاصطلاحي؛ له وشائج تربطه بالمفهوم اللغوي الذي يقودنا إلى الحكم على مفهوم الأسلوبية بأنها: دراسة الأسلوب كما هي مجال واسع تسعى إلى تصنيف الأنساق الأسلوبية رغم أنها تثير جدلا لاختلاف وجهات النظر فيها.

فالأسلوبية أصبحت علم يرقى بموضوعه وتعدد مذاهبه ومدارسه. فمادامت اللغة ليست حكرا على مختلف الميادين في حياتنا اليومية فموضوع علم الأسلوبية أيضا ليس حكرا عليها. وبصفة أخرى

1 - المرجع نفسه، ص207.
2 - المرجع نفسه، ص207-208.
3 - المرجع نفسه، ص208.
4 - المرجع نفسه، ص208.
5 - المرجع نفسه، ص208.

الأسلوبية تهدف أن تكون علما تحليليا لإدراك الموضوعية في حدود عقلانية.

02 – عن الإيقاع الشعري

أ - الإيقاع لغة

إنَّ معرفة المعنى الاصطلاحي لكلمة الإيقاع لا يأتي لنا إلّا عبر المرور بمادتها في المعاجم (و ق ع)، وهذه الطريقة ليست مجرد اتباع واقتفاء لمنهج القدماء وانما هي الطريقة الصحيحة للوصول إلى الدلالات العميقة للمصطلح المعرف.

جاء في لسان العرب لابن منظور (811): «وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا، بمعنى السقوط، والوقعة أو الوقيعة: الحرب والقتال، وقيل المعركة والوقيعة في الناس الغيبة والميقع والميقعة كلاهما المطرقة. أمَّا الإيقاع فهو من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان وبينهما وسمَّى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في هذا المعنى كتاب الإيقاع»[1]

فهذه المعاني المعجمية تشترك عموما في كون كلمة (إيقاع) تتضمن معنى حدوث ووقوع أمر ما في زمن ما، كما ربطت المعاجم دلالة اللفظة بالغناء والموسيقى، مما يدل على وقوع حدث في زمن بانتظام معين ووفق نمط رتيب مكرر يشبه وقع الأنغام والألحان[2]

ب - الإيقاع اصطلاحا

انطلاقا من تلك المعاني المعجمية نقترب كثيرا من المفهوم الاصطلاحي للفظة (الإيقاع)، ذلك أنها عند الاصطلاحيين من مصطلحات الموسيقى لا من

1 - هاجر الملاحي، (بحث لنيل الاجازة في الدراسات العربية، منشورة) جامعة محمد الأول، 2005م -2006 م، ص6.

2 - ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق ص 316، مادة (و ق ع).

"مصطلحات علوم اللغة بوجه عام، ولا من مصطلحات علم العروض"[1] إلا انه يقترن عادة بالوزن على الرغم من انه أشمل منه، إذ الوزن مضمن فيه، وعليه فكل موزون له إيقاع، وليس كل ماله إيقاع موزون، كالقرآن الكريم مثلا له إيقاعه الخاص به، لكنه غير موزون، وكذلك الحديث النبوي الشريف وكثير من فنون النثر كالخطابة مثلا.

- والإيقاع مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من اليونانية" بمعنى الجريان والتدفق، ثم تطور فأصبح كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام"[2]، وفي هذا إشارة إلى علاقته بالشّعر والموسيقى، وقد قسمه الدارسون والباحثون إلى فرعين: إيقاع خارجي يعنى فيه بالوزن والقافية وغيرهما من جوانب العروض، وإيقاع داخلي يدرس فيه الأصوات بأنواعها والتجنيس وغيرها.

يعد عنصر الإيقاع في الخطاب الشّعري "ركيزة أساسية يفقد النص الإبداعي

- في غيابه - رونقه وجماله وقوامه كذلك، وقد جاء في كتاب جوامع الموسيقى لابن سينا 428ه الإيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فان اتفق ان كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا" [3].

فبفضل الإيقاع إدراك الانسان أن الحركة هي الأساس الذي يبنى عليه النظام الكوني، فهو ينقل القصيدة من صورتها التراكمية العدمية إلى صورتها التركيبية التكوينية أو ينقلها من درجة الصغر في الأداء إلى درجة الحركة أو الحيوية الشّعرية.

لم يتوصل معظم الباحثين والدّارسين من العرب وغيرهم إلى مفهوم جامع مانع للإيقاع، لكنهم

---

1 - محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الايقاع، حوليات الجامعة التونسية، تونس، منوبة، 1991، العدد 32، ص12.

2 - مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان بيروت، ط2، 1984، ص 75.

3 - المرجع نفسه، ص7.

حاولوا أن يلتمسوه في مظاهر الطبيعة والكون. فلقد تباينت آراءهم في تحديد مفهومه، واختلفت وجهات نظرهم في نشأته باختلاف اتجاهاتهم ونزعاتهم وثقافاتهم. مما يجعلنا نسعى إلى البحث عن ضابط محدد لماهية الإيقاع بطرح التساؤل التالي: هل يكفي - لتحديد مفهوم الإيقاع – أن نقول : أنه إحساس بما يتجلى لنا في الحياة من ظواهر تتكرر أو أصوات تتناوب بانتظام، فتسترعي الانتباه أو تتجاوب معها النفوس؟

قد يبدوا هذا التعريف قاصرا بالنظر إلى مفهوم لفظة (إيقاع) ودلالتها وتشبعها واتصافها بالشمولية والابهام، فياكيسون مثلا يصفها بأنها ملتبسة، مما بلغ ببعضهم إلى القول بأنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية واحدة. ومعظم العلماء والباحثين يتفقون على أن الإيقاع بمفهومه العام يعد من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريف واضحا له، ورأوا فيه معضلة مصطلحا ومفهوما لأنه من الأمور التي لا تتحدد بالوصف[1].

ومن هنا كان سعي الشّعراء إلى «رفد نصوصهم بعناصر ايقاعية تضاف إلى الوزن والقافية، هي ما يمكن أن يطلق عليه الايقاعات الردفية أو البديلة، أو ما كان يطلق عليه الإيقاع الداخلي وتتمثل هذه الايقاعات بمجموعة من العناصر التكرارية الموقعة التي تغني موسيقى النص. وقد وجد الشّعراء رافدا مهما لمثل هذه الايقاعات في مجموعة غير يسيرة من الفنون البديعية، التي سبقهم أيها كتاب النثر أولا، وذلك أن النثر المترسل أفقر إلى مثل هذه العناصر توافر وزن فيه أو قافية صريحة عدا السجعات أحيانا»[2].

1 - أحمد مساني، (أطروحة دكتوراه، منشورة)، جامعة الجزائر، الجزائر، 2005م- 2006م، ص48.
2 - مصلح النجار، وأفنان النجار، الايقاعات الردفية والايقاعات البديلة في الشّعر العربي ورصد الأحوال والتكرار وتأصيل لعناصر الايقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، العدد01، 2007، ص123.

يعد مصطلح الإيقاع مصطلحا فضفاضا يتسع لمعاني عديدة وفنون متعددة، كما أنه ركيزة الشّعر الأساسية اذ من المستحيل استقامة الخطاب الشّعري مهما كان نوعه، قديما أو حديثا. دون ما يسمى بالإيقاع الشّعري أو موسيقى الكلام. وهذا ما يحتم علينا العودة إلى الأساسات الدلالية لمعنى اللفظة مرورا بالمعاجم العربية.

الفصل الأول

الإيقاع الخارجي في شعر "بكر بن حمّاد"

إنّ الحديث عن الإيقاع الخارجي في النص الشعري يقتضي بالضرورة الحديث عن موسيقى الإطار في الشعر، أي الجانب العروضي الوزني، وهذا يقودنا إلى الاعتراف بفضل واضع العلم الذي يستقي منه دارسي الشعر العربي العمودي - وغير العمودي - أسس الدراسة العروضية، وهو ما نؤسس به لدراستنا من خلال المباحث الآتية.

المبحث الأول: الخلفية العروضية لموسيقى الشعر العربي

أولا = الخليل والعروض العربي

فالخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي البصري (100هـ -175هـ) أحد أئمة اللغة والأدب في القرن الثاني هجري، وهو واضع علم العروض العربي، ويعدّ وأول من فكر في صون اللغة، فألّف أول معجم باللغة العربية رتب ابتداء من حرف العين وسمّاه (العين)، بغية ضبط ألفاظها من خلال النقط والشكل.

هذا من جهة اللغة، وأمّا الشعر فقد خصّه باهتمام بالغ لم يسبق إليه، فبعد أن تغنى بأشعار العرب ووقّع حركاته وسكناته راح يضع "ميزان الشعر" فأخرج للشعر والشعراء "علم العروض" يرصد الأوزان ويشمل القواعد والأصول التي تضبط هذا الفن لتكون مقياسا ومعيار لكل من يراوده فن القول الشعري.

ويروى في هذا الشأن أنّ الخليل بن أحمد حبس نفسه في بيته أياما وليالي. متأثر بأجواء مكة التي شاع فيها الغناء والطرب ولم يخرج منه الا وقد وضع نظاما للعروض استقرأه مما وقع عليه من الشعر العربي[1].

1 - غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص13.

لقد أوجد الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشرا بحرا من أبحر الشعر، إلا أن أبحر الشعر ستة عشر بحرا، إذ أوجد تلميذ الخليل بن أحمد الفراهيدي وهو الأوسط الأخفش البحر السادس عشر، وبذلك سمي المحدث وفيما بعد جمعت بحور الشعر على أنها ستة عشر بحرا شعريا. ومنهم من يزيد عليها بحرين آخرين هما الخبب والمضرب، إلا أنه من النادر جدا ذكرهما.

وقد جعل "صفي الدين الحلّي" لكل بحر من هذه البحور مفتاحا موسيقيا خاص بكل بحر ليجعلها أكثر فهما وسهولة عند الحفظ وكل بحر يختلف عن غيره من حيث التفعيلات التي يبنى عليها البحر لكل بيت[1].

ولنا في هذا المقام أن نستحضر الفضاء العروضي للشعر العربي القديم لنتبين طبيعته وبنيته العامة قبل الولوج إلى عالم الموسيقى الخارجية للشاعر "بكر بن حمّاد" لنرى مدى التزامه به أو عدوله عنه كما تقتضيه المقاربة الأسلوبية.

ثانيا = البنية الإيقاعية للشعر العربي القديم

إنّ الظاهر والأكيد أنّ الشعر العربي درا على ألسنة العرب وجاء على سليقتهم ووفق متطلبات حياتهم وإيقاعات معيشتهم، ولما اختلفت طبيعة حياتهم النفسية والاجتماعية والوجداني كذلك اختلفت أوزان أشعارهم وتفاوتت في بنيتها الصوتية، «فمنهم من نظم على التمام ومنهم من سمح بشيء من التغيرات البسيطة – وهي العلل والزحافات – لأغراض منها الفنية ومنها النفسية ومنها ما هو منطلق من مضمون الشعر نفسه. ثم جاء العروضيون - في مراحل لاحقة – وعلى رأسهم الخليل بن أحمد الفراهيدي ودرسوا الشعر العربي وصنفوه ورتبوه وفق أنواعه، وحددوا اختلافات الأوزان وما يطرأ عليها من زحافات وعلل ونحو ذلك»[2].

1 - علي الهاشم، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1413،1هـ -1991 م، ص11.
2 - سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص7.

كما ذكرنا سابقا فقد استنبط الخليل خمسة عشر بحرا من بحور الشعر العربي؛ وتعود فكرة وضع هذا العلم أي: "علم العروض" إلى حادثة مروره بسوق النحاسين وسماعه للإيقاعات الموسيقية على ما يسمى بطست النحاسين فعاد الى بيته وأخذوا واحدا وجعل يطرق عليه ويضبط نغمات الشعر العربي على التفعيلات والأوزان فنستنتج هنا أن علم العروض قائم على معرفة أوزان الشعر العربي وما يحدث عليها من تغيرات. حيث يقوم على تقسيم البيت الشعري الى قسمين متساويين صوتيا فيسمى القسم الأول: صدر البيت والثاني: يسمى عجز البيت، وفيهما يتم تقسيم كل شطر منهما الى تفعيلات وتندرج بالتالي تحت كل بحر من أبحر الشعر العربي، ويتم تقطيع كل شطر وفقا لما ينطق ولا يكتب فيتكون كل بيت من أجزاء موسيقية تتم مراعاتها عند التقطيع الصوتي فيتم نظمها وفقا لما يسمى بالتفعيلات والتي سندرجها لاحقا بما يتبع كل بحر من بحور الشعر العربي.

وقد وضع "الفراهيدي" علم البحور اعتمادا على أن الكلمات في اللغة العربية تتكون من متحركات وساكنات، والتي تظهر عند نطقها وليس عند كتابتها، أي حسب المعيار الصوتي للكلمة لا المعيار الإملائي. ويتألف النظام الوزني من وحدات معينة ثابتة، تسمى "التفعيلات"، وهي عشر تفعيلات. أما البحور فقد جمعت في هذا النظم:

طويل مديد فالبسيط فوافر
فكامل اهزاج الأراجز أرملا
سريع سراح فالخفيف مضارع
فمقتضب مجتث قرب لتفضلا

وفي قول آخر:

طويل يمد البسط بالوفر الكامل
ويهزج في رجز ويرمل مسرعا
فسرح خفيف ضارعا تقتضب لنا من اجتث
من قرب لتدرك مطمعا[1].

1 - لوحشيني ناصر، الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، دط، 2007، ص18.

وللوقوف على بنية كل بحر من هذه البحور الخليلية الستة عشر، سنحاول بسط تشكيلاته وضوابطها الوزنية كما صنفها صفي الدين الحلي على النحو الآتي:

أ - بحر الطويل : طويل له دون البحور فضائل
فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن

بحر المديد: لمديد الشعر عندي صفات
فاعلاتن فاعلن فاعلات

بحر البسيط : إن البسيط لديه يبسط الأمل
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل

بحر الوافر : بحور الشعر وافرها جميل
مفاعلتن مفاعلتن فعول

بحر الكامل : كمل الجمال من البحور الكامل
متفاعلن متفاعلن متفاعل

بحر الهزج : على الأهزاج تسهيل
مفاعيلن مفاعيل

بحر الرجز : في أبحر الأرجاز بحر سهيل
مستفعلن مستفعلن مستفعل

بحر الرمل : بحر الرمل ترويه الثقات
فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

بحر السريع : بحر سريع ماله ساحل
مستفعلن مستفعلن فاعل

بحر المنسرح : منسرح فيه يضرب المثل
مستفعلن مفعلات مفتعل

بحر الخفيف : ياخفيف خفت بك الحركات
فاعلاتن مستفعلن فعلات

بحر المضارع : تعد المضارعات
مفاعيل فاعلات

بحر المقتضب : اقتضب كما سألوا فاعلات
مفتعل

بحر المجتث : اجتثت الحركات
مستفعلن فعلات

بحر المتقارب : عن المتقارب قال الخليل فعولن
فعولن فعولن فعول

بحر المتدارك : حركات المحدث تنتقل فعلن
فعلن فعلن فعلن

نلاحظ أن كل بحر من بحور الشعر يتكون من تفعيلات محددة، مكررة في البيت وموزعة على شطريه بنظام إيقاعي مضبوط، فمنها ما يتكون من أربع تفعيلات كالطويل والمتدارك والمتقارب والبسيط ومنها ما يتكون من ثلاث تفعيلات كالكامل، السريع، المنسرح، الخفيف، الرمل، الرجز، الوافر والمديد ومنها ما يتكون من تفعيلتين كالمضارع، المجتث، المقتضب والهزج.

ويُبرز البحث في الموسيقى الشعرية كيفية «الولوج في عالم النص عند الدارس الأسلوبي، حيث بإمكانه أن يدرك من خلاله جميع القيم الجمالية التي يحملها هذا النص الأدبي، لأنّه يكشف فعلا عن الخلق والإبداع الذي نلاحظه في انسجام الحروف فيما بينها، وتخير الألفاظ وتنوع دلالتها»[1].

المبحث الثاني: إيقاع الأوزان في ديوان "الدرّ الوقّاد"

لا يزيد ما بين أيدينا من شعر بكر بن حماد على سبعة ومائة بيت موزعة على تسعة عشر (19) نصا شعريا منها خمس (05) قصائد، وأربع عشرة (14) مقطوعة متفاوتة الطول والقصر، أطولها قصيدة في هجاء عمران بن حطّان بستة عشر (16) بيتا، وأقصرها نصان شعريان ببيت يتيم لكل منهما. وهو القدر الذي استطاع جمعه محمد بن رمضان بن شاوش في كتابه وأصدره بعنوان **"الدر الوقاد من شعر بكر بن حمّاد التاهرتي"**.

والجدير بالذكر والمقارنة مع فحول الشعراء فإننا نجد في شعر بكر بن حماد أبيات ومقطوعات رائعة يمكن عدها من روائع الشعر الجزائري في موضوعاتها. مما يرفع من قيمة شاعرنا "أبا بكر بن حمّاد" الذي خاض في أغراض عديدة ومتنوعة، تكشف عن نظراته في الحياة والموت والناس

1 - حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، ط1، 1980، ص43.

والمجتمع، والرثاء النابع من عاطفته الدينية، والمعبّرة عن انتمائه السياسي، والمديح والاعتذار والوصف. فأشعاره تحمل في طياتها مواصفات وخصائص أسلوبية متميزة من حيث معانيها وإيقاعاتها. وهذه الأشعار موضّحة في الجدول الآتي:

جدول رقم : 01

قصائد ومقطوعات الدرّ الوقاد

الرقم	العنوان	الغرض	الأبيات	النص
1	هجاء عمران بن حطان	هجاء	16	14,7%
2	وقفة على القبور	زهد	12	11,0%
3	في ذكر الموت	زهد	10	9,2%
4	هجاء المعتصم	هجاء	9	8,3%
5	رثاء ابنه عبد الرحمن	رثاء	9	8,3%
6	الاعتذار لأبي حاتم الرستمي	اعتذار	6	5,5%
7	رد الملوك إلى قرارهم	اعتذار	6	5,5%
8	تحريض المعتصم على دعبل	هجاء	5	4,6%
9	مدح أحمد بن القاسم	مدح	5	4,6%
10	السفر من غير زاد 'زهد)	زهد	5	4,6%
11	رثاء تاهرت	رثاء	5	4,6%
12	وصف جو تاهرت	وصف	4	3,7%
13	الخير في الدنيا قليل (زهد)	زهد	4	3,7%
14	مدح ابي العيش	مدح	3	2,8%
15	التفاضل بين الناس	زهد	3	2,8%
16ي	رثاء ابنه عبد الرحمن	رثاء	3	2,8%
17	مدح أحمد بن سفيان	مدح	2	1,8%
18	رثاء دعبل وابن الخصيب	رثاء	1	0,9%
19	رثاء الشاعر لنفسه	رثاء	1	0,9%
	المجموع		109	100%

بدو الشاعر من خلا

ل هذا الجدول التوضيحي أنّه تناول جل الأغراض الشعرية التقليدية المألوفة في الشعر العربي القديم، كيف لا والأدب المغاربي عموما كان في بداياته امتدادا فنيا للشعر العربي في المشرق. كما أنّه – على حسب الديوان – لا يبدو شاعرا مكثرا، وجاءت جل أشعار الديوان بكثافة في أغراض بعينها كما يوضح الجدول الآتي:

جدول رقم : 02

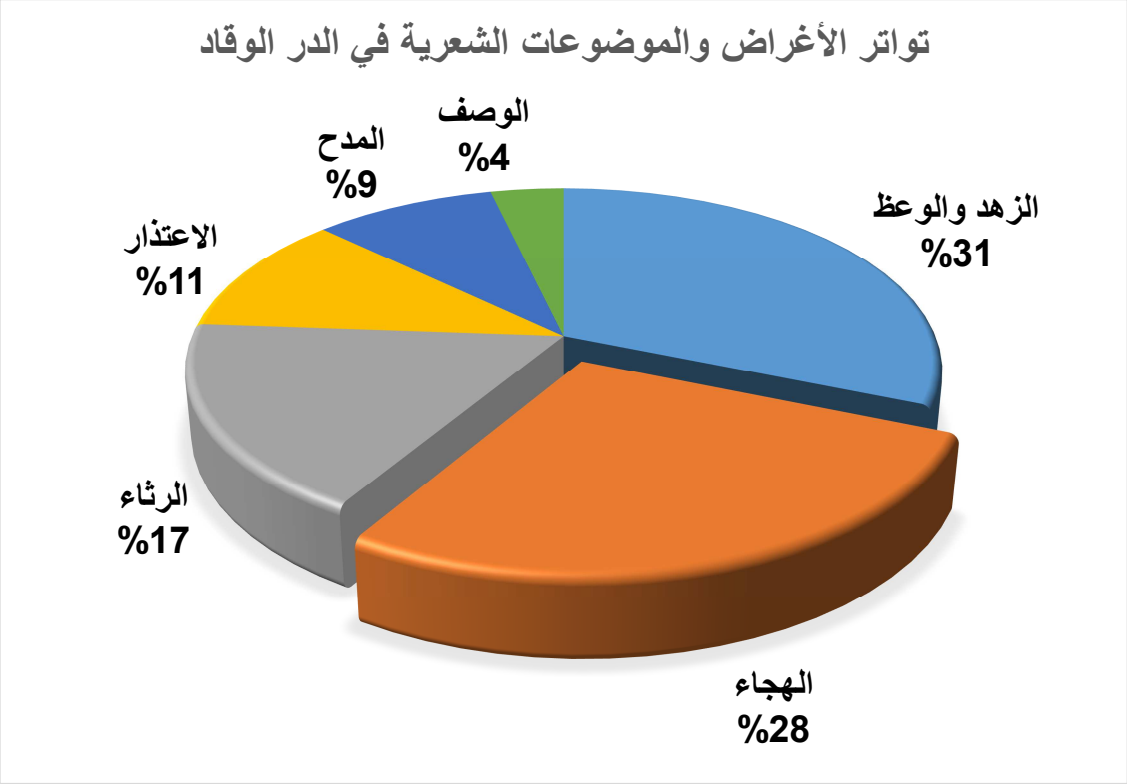
توزيع الأغراض الشعرية في ديوان الدر الوقاد

الرقم	أغراض	قصائد	مقطوعات	الأبيات	النسبة
1	الزهد والوعظ	2	3	34	31,2%
2	الهجاء	2	1	30	27,5%
3	الرثاء	1	4	19	17,4%
4	الاعتذار	0	2	12	11,0%
5	المدح	0	3	10	9,2%
6	الوصف	0	1	4	3,7%
المجاميع		5	14	109	100%
			عدد النصوص : 19		

أمّا على صعيد كثافة التعبير في الأغراض والموضوعات، فإنّ الجدول الثاني يوضح اهتمامات الشاعر وميولاته تجاه الأغراض الموصوفة بالمدارك المعنوية العامة كالزهد والوعظ، وكذا الأغراض التي تعبر عن المواقف الشخصية والحالات النفسية التي تغذيها العواطف العميقة كالهجاء والرثاء. ويقل عنده المدح لما فيه من تجمّل وارتباط بالآخر

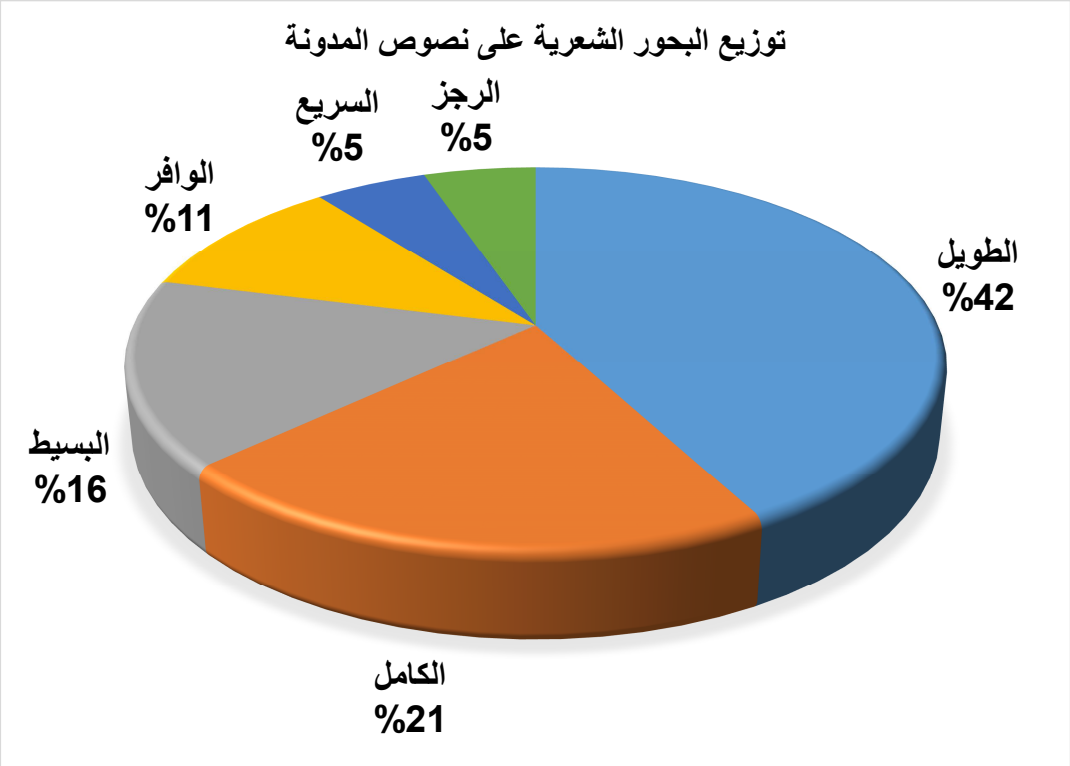
أو تبعية له، ويندر عنده الوصف الذي ورد في مقطوعة واحدة بأربعة أبيات، ولعل مردّ ذلك ميل الشاعر في عمق الأشياء أكثر من سطحها. ولنا أن نورد هذا الرسم البياني المجسد لهيمنة أغراض شعرية دون أخرى:

الشكل البياني رقم : 01



أمّا على الصعيد العروضي الوزني فقد اعتمد الشاعر قاعدة الأطول والأفخم، فبعد القيام بمجموعة من العمليات الإحصائية وجدنا أنّ أشعار بكر بن حماد توزعت - من حيث كونها نصوصا شعرية - على ستة أبحر وهي: الطويل، الكامل، والبسيط فالوافر، السريع، والرجز، كما يوضحه الشكل البياني الآتي:

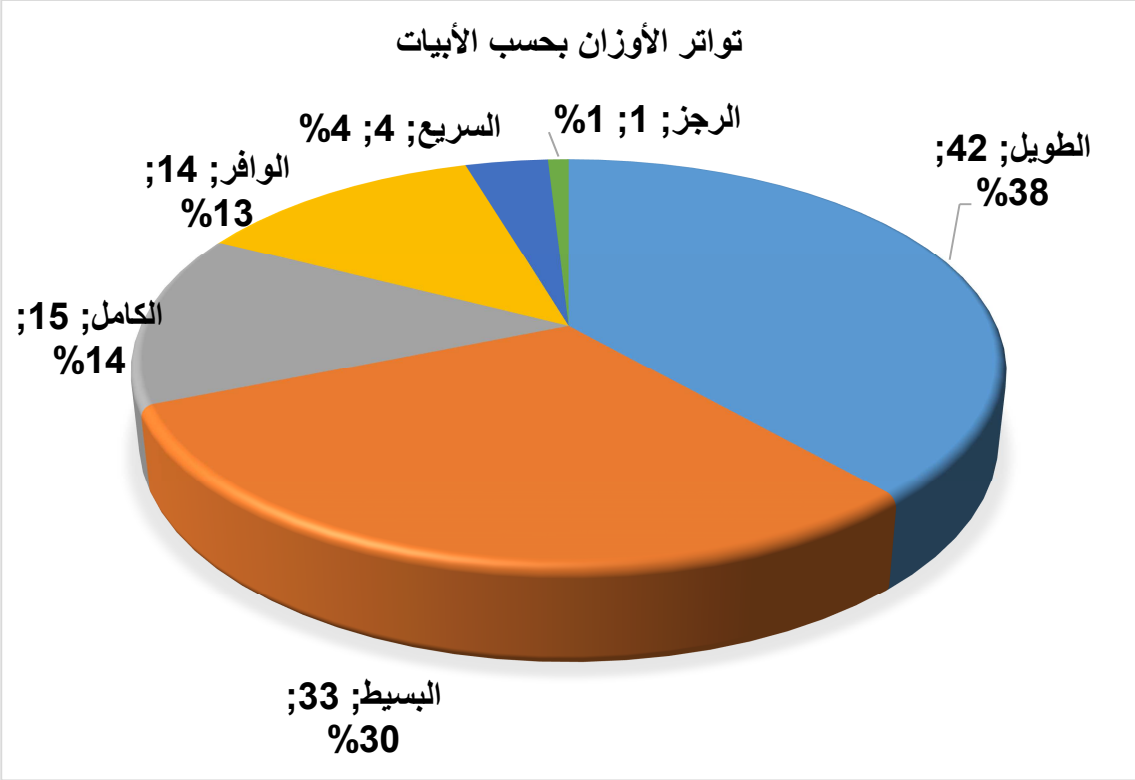
الشكل البياني رقم : 02



فالواضح أنّ بكر بن حماد خضع للعرف الشعري العربي الذي جاءت معظمه قصائده على هذا النحو حيث هيمنت بحور شعرية على حساب أخرى، كالطويل والكامل ثم البسيط والوافر والسريع، وقلّ عنده الرجز كما في المدونة الشعرية العربية.

أما من حيث الأشعار والأبيات الشعرية فنلاحظ فرقا بسيطا في توزيع البحور الشعرية مع هيمنة واضحة لبحر الطويل وارتفاع كثافة بحر البسيط على مستوى الأشعار، كما هو مجسد في الرسم البياني الآتي:

الشكل البياني رقم: 03



وقبل الشروع في تحليل عناصر الموسيقى الخارجية لمدونة البحث ارتأينا أن نضع جدولا تفصيليا وزعت فيه الأوزان على القصائد والمقطوعات الشعرية بعناوينها حتى نتمكن من القراءة الأسلوبية بحسب الإحصاء لنضمن أكبر قدر من الموضوعية.

جدول رقم : 03

توزيع الأوزان على أشعار الديوان

الرقم	العنوان	الأبيات	البحر	النسبة
1	هجاء عمران بن حطان	16	البسيط	14,7%
2	وقفة على القبور	12	البسيط	11,0%
3	في ذكر الموت	10	الطويل	9,2%
4	هجاء المعتصم	9	الطويل	8,3%
5	رثاء ابنه عبد الرحمن	9	الوافر	8,3%
6	الاعتذار لأبي حاتم الرستمي	6	الطويل	5,5%
7	رد الملوك إلى قرارهم	6	الكامل	5,5%
8	تحريض المعتصم على دعبل	5	الطويل	4,6%
9	مدح أحمد بن القاسم	5	الكامل	4,6%
10	السفر من غير زاد 'زهد)	5	الوافر	4,6%
11	رثاء تاهرت	5	البسيط	4,6%
12	وصف جو تاهرت	4	السريع	3,7%
13	الخير في الدنيا قليل (زهد)	4	الطويل	3,7%
14	مدح ابي العيش	3	الكامل	2,8%
15	التفاضل بين الناس	3	الطويل	2,8%
16	رثاء ابنه عبد الرحمن	3	الطويل	2,8%
17	مدح أحمد بن سفيان	2	الطويل	1,8%
18	رثاء دعبل وابن الخصيب	1	الكامل	0,9%
19	رثاء الشاعر لنفسه	1	الرجز	0,9%
	المجموع	**109**		**100%**

وبهذا يحتل **وزن الطويل** صدارة الإيقاع العروضي في شعر بكر بن حماد، لا على مستوى القصيدة فقط

بل على مستوى الأبيات كذلك، فقد احتوى على 42 بيت من أبيات الديوان أي بنسبة 38 % موزعة على ثمانية قصائد وهي كالآتي:

_ هجو الخليفة المعتصم العباسي 09 أبيات بنسبة 21.4 %
_ تحريض المعتصم دعبل 05 أبيات بنسبة 11.9%
_ مدح احمد بن سفيان بيتين بنسبة 4.8 %
_ الخير في الدنيا قليل 04 أبيات بنسبة 9.5%
_ تفضيل بعض الناس على بعض 03 أبيات بنسبة 7.1 %
_ ذكر الموت 10 أبيات بنسبة 23.8%
_ الاعتذار الى أبي حاتم الرستمي 06 ابيات 14.3%
_ رثاء ابنه 03 أبيات بنسبة 7.1.% كلها من مجموع قصائد البحر الطويل

أمّا **بحر البسيط** فجاء في المرتبة الثانية حيث احتوى على 33 بيت بما يعادل 30%، واشتمل على كل من القصائد التالية:

- هجو عمران بن حطان 16 بيت بنسبة 48.5%
- وقف بالقبور 12 بيت بنسبة 36.4%
- رثاء تاهرت بعد تخريبها 05 أبيات 15.2 %

أما بحر الوافر فجاء في المرتبة الثالثة حيث اشتمل على 14 بيت أي بنسبة: 13.08 %، واشتمل على كل من القصائد التالية :

- السفر من غير زاد 05 ابيات بنسبة 35.7 %
- رثاء ابنه عبد الرحمان في القصيدة الأولى 09 أبيات بنسبة 64.3 %

ثم يأتي بحر الكامل في المرتبة الرابعة فقد احتضنت 13 بيتا شعريا من شعر الديوان أي بنسبة 12.14 %، وقد اشتمل على هذه القصائد

- مدح أحمد بن القاسم 06 أبيات بنسبة 33.3 %
- رد الملوك الى محل قرارهم 06 أبيات بنسبة 40 %
- رثاء دعبل وابن الخصيب بيت واحد 01 بنسبة 6.7%
- مدح أبي العيش وهي مقطوعة من 3 أبيات بنسبة 20 %

وفي المرتبة الخامسة يأتي **بحر السريع** الذي اشتمل على 04 أبيات بنسبة 3.73 %، وقد انحصر في مقطوعة واحدة بعنوان وصف جو تاهرت شتاء التي احتوت 04 أبيات شعرية أي بنسبة: 100 %.

ويأتي في المرتبة السادسة والأخيرة **بحر الرجز**، ليشمل بيتا يتيما بنسبة 100 % يحمل عنوان "رثاء الشاعر نفسه".

ومن الهام أن تكون دراستنا للبحور اليوم منطلقة من الواقع الشعري، وليس مما يزعمه العروضيون، وذلك لسبب بسيط هو أن العروض وضع في مرحلة معينة من تاريخ الشعر العربي، وجاء بعد وضعه آلاف الشعراء فأقروا بإنتاجهم الكثير من قواعده، ولكنهم نفروا أيضا من الكثير من النماذج الوزنية التي اقترحت عليهم كما أنهم رفضوا الكثير مما أجازه العروضيون.[1] وفي هذا المبحث سنتطرق إلى أهم البحور في الديوان وهي:

أولا = إيقاع بحر الطويل وأنساقه

توافق أغلب دارسي العروض على ان هذا البحر أكثر البحور شيوعا في الشعر العربي اذ جاء ما يقارب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن وكذلك ووسيطه وحديثه ومن مميزاته أنه تام لا يكون مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا.

وسمي هذا البحر طويلا لطوله فقد بلغ عدد حروفه الثمانية والأربعين في حالة التصريح أي في حالة كون العروض والضرب من نفس الوزن والقافية[2].

وزن بحر الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مغاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فنلاحظ أن البحر الطويل يشتمل على تفعيلتين مكررتين من تفعيلات البحور الخليلية هما (فعولن

1 - مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1991، ص 46.
2 - غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، مرجع سابق، ص35.

ومفاعيلن) وردت كلا منهما أربع مرات. وعروض هذا البحر مقبوضة دائما تصبح بعد حذف الحرف الخامس منها (مفاعلن) بدلا من مفاعيلن.

ويجيء نظام الطويل حسب ضروبه وأعاريضه على ثلاثة أنواع وهي:

أ - النوع الأول: عروض مقبوضة وضرب صحيح

-- -- -- مفاعلن -- -- -- مفاعيلن.

ب - النوع الثاني: عروض مقبوضة وكذلك الضرب

-- -- -- مفاعلن -- -- -- مفاعلن.

ج - النوع الثالث: العروض والضرب محذوف

-- -- -- مفاعلن -- -- -- مفاعي[1].

نلاحظ أن الطويل الأول عروضه محذوفة وهي ثابتة، والضرب سالم من الزحاف، والطويل الثاني عروضه (مفاعلن) ثابتة وضربه مثل عروضه، والطويل الثالث عروضه (مفاعلن) ثابتة وضربه (فعولن) ثابت و(فعولن) نتجت عن (مفاعيلن) بحذف السبب الأخير فصارت (مفاعي).

ولنا أن نورد بعض من نماذج شعر بن حماد تمثيلا لمختلف أنساق لحر الطويل:

01 - النسق الأول: العروض مقبوضة والضرب صحيح

وقد شمل هذا النسق قصيدة: (تفضيل بعض الناس على بعض) ونمثل له بقول الشاعر:

تبارك من ساس الأمور بعلمه وذل له أهل السماوات والأرض

1 - غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، مرجع سابق، ص39.

فقد التزم بكر بن حماد عروض الخليل وعبر عن حالته النفسية في هذا الوزن الشعري من بحر الطويل الذي يلم على كثافة صوتية كبيرة، فهذه الكثافة تزيده حرية في التعبير عن حالته النفسية فتناسب المدات الطويلة مثل(عو، عي، لن) مع طول تنهدات الشاعر، كما نلاحظ تخلل بعض المقاطع القصيرة المتعاقبة التي يتوقف فيها الشاعر لاسترجاع أنفاسه ليبين في ذلك مصير الإنسان قاصدا التفعيلتين (فعولن، مفاعيلن) إذ نراه في لفظة (فقولواو فضل) يمد صوته كلما كانت نفس الشاعر بين الامتداد والانقباض، ولعل هذا راجع إلى امتداده النفسي، وقد استعمل زحاف القبض اللازم في عروض البيت في (تبارك =فعول) وقد أراد بهذا أن لا شيء بعد الله عز وجل وبعد قدرته على سياسة الأمور بعلمه كما ذكر.

02 - **النسق الثاني:** عروض مقبوضة (مفاعلن) والضرب مقبوض (مفاعلن)

وتمثل هذا النسق في كل من القصائد التالية: هجو الخليفة المعتصم العباسي، تحريض المعتصم على دعبل، مدح احمد بن سفيان، ذكر الموت.

أ / في قوله: بكى لشباب الدين مكتئب صب وقاض بقرط الدمع من عينه غرب

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فزحاف القبض قد أصاب صدر المصراعين والعروض والضرب معا، ونلاحظ هنا أنه يحمل معنى الأسى والحسرة والحزن (بكى، دمع)

ب /في قوله: أيهجو أمير المؤمنين ورهطه ويمشي على الأرض العريضة دعبلا

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
فعولن مفاعيل فعول مفاعلن

وكذلك نلاحظ أن زحاف القبض قد أصاب صدر المصراعين والعروض والضرب معا فنلاحظ هنا ألفاظا حاملة لمعنى الحبس والقبض (أيهجو) ولفظة (يمشي) لوضع حد للهجاء، فهنا دعبل يمشي في أرض المعتصم وكأنه لم يفعل شيئا بعد هجائه، وبعد التوقف الاستئناف في التفعيلة الأولى من البيت الموالي (أما والذي) فنرى نفاذ حيلة الشاعر ونلاحظ كفه عن الحبس وفصل فيه فضل المعتصم أمير المؤمنين فقبض الشاعر تفعيلة (مفاعيلن) وجعلها (مفاعلن) حتى يوافق هذا الزحاف حالته

ج / مدح أحمد بن سفيان في قوله:

وقائله زار الملوك فلم يفد فيا ليته زار ابن سفيان أحمدا

فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعلن

فنلاحظ زحاف القبض قد أصاب كل من العروض والضرب معا فتحولت التفعيلة من (مفاعيلن) الى (مفاعلن) فقد دخلت على بداية البيت في (وقائله) فأصبحت فعول، وكذلك لفظة (الملوك) أصبحت تفعيلتها فعول، وكذلك آخر صدر البيت أصبحت (مفاعلن) عوض(مفاعيلن) وجاءت في آخر البيت كذلك (مفاعلن) عوض (مفاعيلن) فقد استعمل الشاعر الزحاف اللازم للتعبير عن مدحه أحمد بن سفيان وقد انسجم هذا مع بطئ أنفاس الشاعر في حركاته.

د / ذكر الموت في قوله:

لقد جمحت نفسي فصدت وأعرضت وقد مرقت نفسي فطال مروقها

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

نلاحظ أنّ زحاف القبض قد أصاب صدر المصراعين والعروض والضرب معا، فالشاعر هنا أسكب حالته النفسية في أجزاء هذا الوزن، إذ لا تزيد من درجة

أساه على نفسه وحزنه فتناسب هذه التفعيلات مع طول زفراته. وهذه الذات نراها في بقية أرجاء البيت وتكاد تكون في مجمل قصائده فهذا الزحاف قد ناسب حالته.

03 - النسق الثالث: عروض مقبوضة /مفاعلن، والضرب محذوف /مفاعي

وقد جاء هذا الإيقاع الوزني في كل من القصائد الآتية: (الخير في الدنيا قليل، الاعتذار إلى أبي حاتم الرستمي، رثاء ابنه عبد الرحمن أيضا)

أ- من قصيدة الخير في الدنيا قليل قوله:

لقد جفت الأقلام بالخلق كلهم فمنهم شقي وخائب وسعيد

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي

فقد أصاب الحذف ضرب البيت (مفاعيلن) فأسقطت منه (لن) لتصبح (مفاعي)، ومن ثم تنقل إلى (فعولن)، وهذا أمر جائز في بحر الطويل بل هو أحد أنساقه، ولكن لاحظنا أن العروض أيضا جاءت محذوفة فالأصل في العروض (مفاعلن) فهل هذا جائز؟ أم أن الشاعر قد انتقاه من دون قصد؟

إنّ المتتبع للدراسات العروضية القديمة يجد أنّه «اختلف الخليل والأخفش في عروض الطويل، فكان الخليل لا يجيز فيها غير (مفاعلن)، وكان الأخفش يجيز فيها (فعولن) على وجه الزحاف لا على جهة البناء والأصل»[1]. فهذا الأمر يحسب للشاعر لا عليه فهو يدرج ضمن جوازات الوزن، لكن حذف العروض هنا قد ينقص من منزلته. فللشاعر حريته في اختيار الألفاظ التي يعبر بها عن نفسه أو نفسيته فكل حذف متعمد يعني الاستغناء عن المحذوف فلا ضرر على الشاعر إذا خرج على مذهب الخليل في جعل عروض الطويل محذوفة مادام ملتزما بموسيقى الشعر

1 - الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 25.

العربي وقد يكون بكر بن حماد قد قصد هذا الزحاف ليبرز في الشعر العربي.

كما نجد أن زحاف الحذف في قول الشاعر من قصيدة الاعتذار الى أبي حاتم الرستمي:

ومؤنسة لي بالعراق تركتها وغن شبابي في الغصون نضير

فعول مفاعيلن فعول مفاعي فعـــول مفاعيلن فعول مفـــاعي

هنا قد أصاب الحذف ضرب البيت (مفاعيلن) فأصبحت (مفاعي) وكذلك تخلل زحاف القبض لفظتي (ومؤنسة) و (وغن شبابي)، كما نجد زحاف الحذف في قصيدة رثاء ابنه عبد الرحمن أيضا في قوله:

وأن ليس يبقى للحبيب حبيبه
وليس بباقٍ للخليل خليلُ

وأنْ ليْ سَ يبقى لل حبيب حبيبه
وليس بباقن لل خليل خليلُو

/0// 0// 0/ / / 0// 0/ 0/0// 0/0//
0/0// 0/0// 0/0/0//

فعولُ / مفاعيلن / فعولُ / مفاعلن فعول
مفاعيلن فعولن مفاعي

ففي هذه القصيدة أصاب زحاف الحذف ضرب البيت وعروضه كما نجد أيضا زحاف القبض فيها.

ثانيا = إيقاع بحر البسيط وأنساقه

نقل عن الخليل بن أحمد أن البحر البسيط سمي بسيطا لأنه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعِلن وآخره فعِلن ونقل عن غيره أنه سمي كذلك لانبساط أسبابه (أو مقاطعه الطويلة) أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية، وقيل: لانبساط الحركات

في عروضه وضربه في حالة خبنهما إذ تتوالى فيها ثلاث حركات[1].

وبحر البسيط من أشهر بحور الشعر العربي وأكثرها استعمالا ومن أكثرها استيعابا للأغراض والمعاني المختلفة، وهو يفوق الطويل رقة وجزالة وقد أكثر من النظم على وزنه الشعراء العباسيون، وأصحاب البديعيات والمدائح النبوية والأناشيد الدينية[2] ومثله كباقي البحور له تفعيلات فهو مبني على الوزن التالي:

مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلن مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلن.

ويستعمل البسيط تاما ومجزوءا، فالتام نوعان والمجزوء حسب العروضيون أربعة أنواع، ولكن واحدا فقط من هذه الأنواع استعمل فعلا، وقد سمي مخلع البسيط.[3] ويدخل هذا البحر من الزحافات ثلاثة أنواع وهي:

1 - الخبن: وهو حذف الثاني الساكن ويخل هذا الزحاف في (فاعلن) فتصير فعلن أي بعد أن كانت التفعيلة مكونة من سبب خفيف ووتد مجموع تصبح فاصلة صغرى، أي ثلاث محركات فساكن، ويدخل الخبن أيضا على (مستفعلن) فتحذف السين فتصبح (متفعلن) أي بعد أن كانت التفعيلة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع تصبح مكونة من وتدين مجموعين وبعبارة أخرى تحول رموزها الى:/0//0/0 الى .0//0//

2 - الطي: وهو حذف الرابع الساكن ويدخل هذا الزحاف في (مستفعلن) كذلك، لكن في موضع آخر حيث تحذف الفاء فتصبح التفعيلة مستعلن أي تكون سببا خفيفا وفاصلة صغرى على هذا النحو: (/0///0).

1 - غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، مرجع سابق، 64.
2 - محمد علي الهاشم، العروض الواضح وعلم القافية، مرجع سابق، ص 47.
3 - مصطفى حركات، أوزان الشعر، مرجع سابق، ص72.

3 - الخبل: وهو حذف الثاني الساكن والرابع الساكن من (مستفعلن) فتصبح (متعلن)، أي تصير فاصلة كبرى، أي أربع محركات فساكن ويصير رمزها (0////) فالخبل إذا هو الجمع ما بين الخبن والطي معا[1]. ولنا أن نورد بعض من نماذج شعر بكر بن حماد تمثيلا للنسق الذي اعتمده في قصائد بحر البسيط الثلاث من ديوانه، فقد اعتمد النسق الأول وهو المعروف بالتام ولكن هنا قد تخللته بعض الزحافات ولكن لا يحسب هذا على الشاعر وإنما له يقول الشاعر بكر بن حماد في قصيدته وقفة بالقبور:

راحوا جميعا على الأقدام وابتكرو فلن يروحو ولن يغدو لهم غاد.

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

نلاحظ أن البحر ورد تاما لكن قد دخل عليه زحاف الخبن في فاعلن لتصبح فعلن وأيضا في (مستفعلن) التي أصبحت (متفعلن)، ويقول أيضا في قصيدة هجو عمران بن حطان:

قل لابن ملجم والاقدار غالبة هدمت ويلك للاسلام أركانا

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فاعل

كذلك ورد تام الأجزاء لكن دخل عليه زحاف الخبن في (مستفعلن) لتصبح (متفعلن)، كما يقول في قصيدة رثاء تاهرت بعد تخريبها:

زرنا منازل قوم لم يزورونا إنّا لفي غفلة عمّا يقاسونا

مستفعلن/فعلن/ مستفعلن/ فاعل مستعلن/ فاعلن/مستفعلن/فاعل

1 - عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1976م، ص 46،47.

كما تخلل في هذا البيت الزحاف الطي في (مستفعلن) لتصبح مستعلن، الذي هو حذف الرابع الساكن والملاحظ أن هذه الزحافات التي تدخل على هذه التفعيلات يتعمدها الشاعر لتناسب سياق فكرته لأن البحر البسيط نلاحظ فيه أن أسبابه منبسطة وفي هذا السياق نلاحظ أن الشاعر استخدم لغة سهلة ومفهومة لما يستوجبه هذا الوزن ولعل هذا راجع إلى انبساط الحركات في الضرب والعروض إذ ساعدت الشاعر على استعمال مثل هذا الوزن الذي يعرف بسهولته وبكثرة استعماله عند الشعراء.

ثالثا = إيقاع بحر الوافر وأنساقه

سمّاه الخليل الوافر لوفور أجزائه وتدا بوتد وقيل لوفور حركاته، وعدّه البستاني ألين البحور يشتد إذا شددته، ويرّق إذا رققته[1]. ويرى العروضيون القدامى أن الوافر مبني على الوزن التالي: مفاعلتن مفاعلتن
مفاعلتن مفاعلتن[2]

لكن كما نعلم وزنه في الأصل كما وضعه الخليل: (مفاعلتن مفاعلتن) مكررة ثلاث مرات في كل شطر. والتفعيلتان الثالثة والسادسة، أي تفعيلتا العروض والضرب هما في الأصل على وزن (مفاعلتن) لكنهما لاتأتيان أبدا صحيحتين بل مقطوفتين أي بحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين الخامس فتصير (مفاعلتن = //0///0) إلى (مفاعل = //0/0)، أو (فعولن)[3].

والوافر على ثلاث أنواع يمكن تمثيلها كالآتي:

1 - غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، مرجع سابق، ص78.
2 - مصطفى حركات، أوزان الشعر، مرجع سابق، ص81.
3 - المرجع السابق، ص79.

1- مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن
مفاعلتن فعولن

2- مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
مفاعلتن

3- مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
مفاعيلن

فالوافر الأول عروضه فعولن وضربه (فعولن) وهما ثابتان، والوافر الثاني مجزوء، عروضه (مفاعلتن)، وضربه مثلها، ولا يدخل الزحاف على الضرب، والوافر الثالث مجزوء، عروضه (مفاعلتن) وضربه (مفاعيلن) ثابت لا يتغير[1]. ولنا أن نورد بعض من نماذج شعر بكر بن حماد تمثيلا لمختلف أنساق بحر الوافر:

01 - النسق الأول[2]: العروض والضرب ثابتان وقد شمل هذا النسق قصيدة السفر من غير في قول الشاعر:

نهار مشرق وظلام ليل ألّحا بالبياض وبالسواد

مفاعلتن/مفاعلتن/فعلولن
مفاعلن/مفاعلتن/فعولن

فقد وردت عروض البيت سالمة من أنواع الزحافات وهما ثابتان في مطلع القصيدة فقد ساعدت هذه الموسيقى أي تفعيلات هذا البحر موضوع الشاعر الذي يؤكد فيه على حتمية الموت وتعجبه من الناس الذين لا يعملون في حياتهم لهذا اليوم ويسافرون من غير زاد والمقصود أعمال الخير والأفعال الحسنة، كما ورد هذا النسق أيضا في قصيدة رثاء ابنه عبد الرحمن في قوله:

بكيت على الأحبة إذا تولوا ولو أنّي هلكت بكوا عليّا

1 - المرجع السابق، ص81.
2 - وهو النسق الوحيد الذي ورد في أشعار المدونة.

مفاعلتن/مفاعلتن/فعولن
مفاعيلن/مفاعلتن/فعولن

فقد جاءت كلا العروض والضرب ثابتان سالمان من الزحاف ونلاحظ في عجز البيت دخول الزحاف على (مفاعلتن) التي أصبحت (مفاعيلن) وهذا هو الزحاف الشائع في هذا البحر أو الوزن وفي كلا الحالتين عدد الحروف يساوي سبعة ونتيجة لهذا فإنّ عددا الحروف فيه ثابت.

والبحر الوافر أكثر البحور مرونة وألينها وزنا وأغناها موسيقى يشيع فيه النغم العذب الحنون، وتنطلق الموسيقى الشجية المطربة، وهو صالح لمعظم الموضوعات، ومن أكثر البحور استعمالا نظم عليه الأقدمون والمعاصرون في شتّى الأغراض والمعاني فاحتواها بكل طواعيه ومرونة ويسر[1]. فهذا البحر من البحور التي تستعمل كثيرا في شتّى الأغراض الشعرية، ونلاحظ أن العديد من الشعراء يفضلونه على البحر البسيط، لكن ذلك في شكله التام طبعا، كونه ألين البحور.

رابعا = إيقاع بحر الكامل وأنساقه

سمي "الكامل" كاملا لكماله في كملت اجزاؤه وحركاته، وهو أكثر البحور حركات، فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة، في حين أن الوافر الذي يستخرج من الدائرة نفسها ليس فيه هذا العدد من الحركات، لأنه مقطوف (في الواقع الشعري)، وقيل سمي كذلك لأنه كمل عن الوافر الذي هو أصل في الدائرة، وذلك باستعماله تاما، وقيل أن سبب التسمية هو أن ضربه أكثر من أضرب سائر البحور، فليس بين البحور بحر له تسعة أضرب كالكامل ... ويصلح الكامل لكل غرض من أغراض الشعر، ولهذا كثر وجوده في شعر القدامى والمحدثين، وهو إلى الشدّة أقرب منه إلى الرقة[2]، ووزنه:

1 - علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، مرجع سابق، ص 80 .
2 - لوحشيني ناصر، الميسر في العروض والقافية، مرجع سابق، ص 88.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0///

وللعروض والضرب تفعيلتان متساويتان أي على قياس وزني واحد هو (متفاعلن)، تأتي (متفاعلن) في العروض صحيحة وقد يصيبها الحذف، أو الحذف والإضمار، فتصبح بالحذف: متفا (0///)، وقد يصيبه القطع، والحذف، والإضمار، فالقطع تصير (متفاعل)[1]. ويدخله كثير من الزحافات الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك وبذلك تصبح التفعيلة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع مثل (مستفعلن)، وقد يدخله الطّي وهو حذف الرابع الساكن ولكن ذلك نادرا جدا[2]، ويأتي تاما ومجزوءا، وموازينه كالتالي:

01 - **الكامل التام:** ويأتي على الأشكال الآتية

أ - متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن

ب - متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن فعِلاتن

ج - متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن فعِلن

د - متفاعلن متفاعلن فعلن متفاعلن
متفاعلن فعِلن

ه - متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن فعْلن

02 - **الكامل المجزوء:** ويأتي على الأشكال الآتية

1 – متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلاتن

1 - غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، مرجع سابق، ص 92.
2 - عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، مرجع سابق،ص 59.

2 – متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن

3 – متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن فعِلاتن

أي أن الإضمار فتصبح (مسْتفعِلن)، والوقص (مفاعِلن)، والخزل (مفْتعِلن)[1]. ولنا أن نورد بعض من نماذج بكر بن حماد تمثيلا للنسق الأول الذي اعتمده بكر في جميع قصائده من لبحر الكامل، وقد شمل هذا النسق كل من قصيدة (مدح أحمد بن القاسم، مدح أبي العيش، رد الملوك إلى محل قرارهم) حيث اعتمد على الكامل التام، على النحو الآتي:

- يقول في قصيدته مدح أحمد بن القاسم:

إن السماحة والمروءة والندى جمعوا لأحمد من بني القاسم

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن مفتعل

فقد ورد تاما لأجزاء وفي الضرب دخل زحاف الخزل على (متفاعلن) فأصبحت مفتعل

- وفي قوله من قصيدة مدح أبي العيش:

سائل زواغة عن فعال سيوفهم ورماحه العارض المتهلل

متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن متفاعلن
/مستفعلن / فعلات

ففي هذه القصيدة أيضا دخلت الزحافات في تفعيلة (متفاعلن)، فأصبحت (مستفعلن) وهو زحاف الإضمار، كما دخلت على الضرب (متفاعلن) لتصبح (فعلات) فالضرب

هنا مقطوع.

1 - محمد علي الهاشم، العروض الواضح وعلم القافية، مرجع سابق، ص69.

- وفي قوله من قصيدة رد الملوك إلى محل قرارهم:

أخذ البلاد بسيفه فاستسلمت وبعدله
وبفضله وسخائه.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فقد ورد الكامل هنا تام سالم من الزحافات فمن خلال هذه الأنساق ففي مختلف القصائد نلحظ أن الشاعر قد جسّد طول نفسه في هذا البحر الذي يتميز بالكثافة الصوتية، كما نلاحظ بالنسبة للزحافات مثل زحاف الإضمار في تفعيلة (متفاعلن = مستفعلن) أن الشاعر يتعمد ذلك لأن الإضمار متوافق ومنسجم مع سياق الفكرة في البيت، بالإضافة إلى كثرة حركاته في حين لأن العروض قد وردت صحيحة في مختلف الأبيات من مختلف القصائد مما يعني غلبة التفعيلة الأصلية (مفاعلن) على إيقاع القصائد فبحر الكامل يصلح لكل غرض من الأغراض الشعرية. وعليه يمكننا القول أن هذا البحر من البحور الصافية الموحدة التفعيلة فهو يحتل مع بحر الطويل المرتبة الأولى لبحور الشعر العربي.

خامسا = إيقاع بحر السريع وأنساقه

وقد سمي "السريع" سريعا لسرعته في الذوق والتقطيع، ولسرعة النطق به لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه، ما هو على لفظ سبعة أسباب بموجب الدائرة، لأن الوتد المفروق أول لفظة سبب، والأسباب كما هو معلوم أسرع من الأوتاد في النطق بها وتقطيعها[1]. وفي بعض الأحيان وللوهلة الأولى للقارئ يظن هذا البحر هو بحر الرجز

1 - لوحشيني ناصر، الميسر في العروض والقافية، مرجع سابق، ص 108.

كونه يشبهه إلى حد كبير، ذلك أن حشوه يشبه حشو الرجز. وهو على الوزن التالي:

مستفعلن/ مستفعلن/ مفعولات مستفعلن/مستفعلن / مفعولات[1]

ولبحر السريع أربع أنساق فإمّا ان تكون العروض مطوية مكسوفة ولها ثلاثة أضرب، وإمّا أن تكون العروض مخبولة مكسوفة الضرب مخبول ومكسوف وإمّا العروض موقوفة وهي نفسها الضرب، وما دمنا بصدد دراسة إيقاع هذا الوزن سنركز على النسق الأول الذي ساد في قصيدة وصف جو تاهرت شتاءً، دون الدخول لجميع الأنساق الأخرى لهذا البحر، فقد اعتمد بكر بن حماد في قصيدته هذه المتكونة من أربع أبيات على النسق الأول حيث تكون العروض مطوية مكسوفة، فالنصف الأول تكون العروض كما ذكرنا سابقا مطوية مكسوفة كما تكون لها ثلاث أضرب وهي كالتالي:

- مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان
- مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
- مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فِعلن

يقول بكر بن حماد[2]:

تبدوا من الغيم إذا مابدت وكأنها تنشر من تخت

مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستعلن فعلن

فقد دخل زحاف الطي هنا في (مستفعلن = مستعلن) وتنقل إلى (مفتعلن)، فيصبح هذا الزحاف سببا في فقدان التفعيلة نغمتها الموسيقية

1 - مصطفى حركات، أوزان الشعر، مرجع سابق، ص 118.
2 - ينظر الملحق، باب الوصف، مقطوعة: وصف جو تاهرت شتاء، ص 88.

الأصلية، بالإضافة إلى حذف آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة، فتتحول من (مفعولات) إلى (مفعولا) وهو الكسف؛ بمعنى يصيح المقطع قصير فتنتقل إلى (فاعلن).

فهنا نلاحظ أن الزحاف هذا يحقق به الشاعر أفق الانتظار، وكأنه واصله أو استأنفه بعد التوقف وهذا ما يبدو واضحا في هذه القصيدة إذ يصف الشاعر في البيت الأول جو تاهرت وفي البيت الثاني يواصل وصفه بعد التوقف إذ أراد أن يوحي إلى القارئ أنه أخذ في وصف آخر فهنا هو قد تميز بالسرعة في النطق وهذا ينسجم مع صفة البحر السريع، لذلك سمي بالسريع والملاحظ أن الشاعر في هذه القصيدة استعمل ظاهرة مميزة، وهي التصريع وهذا التصريع قد زاد شعره قوة وصلابة وجعله ذو نغم موسيقى يسترعي انتباه القارئ.

سادسا = إيقاع بحر الرجز وأنساقه

سمي هذا البحر رجزا لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، كالبعير إذا اشتدت احدى يديه، فيبقى على ثلاثة قوائم، وقيل إنّ السبب يرجع إلى قولهم: ناقة رجزاء، إذا ارتعشت عند قيامها، لضعف يلحقها أو داء، ولذلك نجد في هذا البحر اضطراب كبير لجواز حذف حرفين من كل تفعيلة، وكثرة إصابته بالزحافات والعلل والشطر والنهك والجزء، فهو أكثر البحور تقلبا فلا يبقى على حال واحدة. وفيه جوازات كثيرة لذلك سموه (حمار الشعراء) أو (حمار الشعر) ... فامتطاه الشعراء والنظّامون، ونسجوا على وزنه ملاحم وقصائد تعليمية (المتون والأراجيز في النحو والعروض والفقه...)[1]. ويأتي تاما ومجزوءا ومشطورا ومنهوكا[2]، ووزنه كالآتي:

1 - لوحشيني ناصر، الميسر في العروض والقافية، ص99.
2 - محمد علي الهاشم، العروض الواضح وعلم القافية، ص49.

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يدخل الرجز من الزحافات ثلاثة أنواع وهي:
الخبن: وهو حذف الثاني الساكن، وهو السين هنا.
والطي: وهو حذف الرابع الساكن، وهو الفاء هنا.
والخبل: الذي هو حذف الثاني الساكن والرابع الساكن معا.

فالتفعيلة الصحيحة هي (مسْتفعِلن = /0//0/0) والتفعيلة المخبونة هي (متفْعِلن= //0//0) والمطوية (مسْتَعِلُنْ = /0///0)، والتفعيلة المخبولة (متعِلن = ////0).

ورد هذا البحر في قصيدة (رثاء الشاعر نفسه)[1]، وقد شمل النسق الأول تاما حيث يقول الشاعر:

أحبوا إلى الموت كما يحبو الجمل قد جائني ما ليس لي فيه حيل

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستعلن

وقد جاء هذا النسق تامًا وجاءت تفعيلاته سالمة، لكن دخل على العجز زحاف الطي إذ أصبحت التفعيلة (مستعلن) (/0///0). ونلاحظ أنّ هذا البيت من النص الشعري ذي البيت اليتيم، بما يوحي باضطراب الشاعر واستسلامه لحتمية الموت لأن ليس في ذلك حيلة كما نذكر، لأن من صفات هذا البحر الاضطراب، لذلك يجوز الحذف فهو بحر كثير التقلب.

المبحث الثالث: إيقاع القوافي في الدر الوقّاد

لازمت القافية الشعر العربي منذ نشأت، بل أن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا، عرفوها في الأرجاز وفي سجع

1 - ينظر الملحق، باب الرثاء، البيت اليتيم، في رثاء الشاعر نفسه، ص87.

الكهان، وفي الشعر النبري القديم الذي يصل إلينا إلا عن طريق النقوش، وكانت القافية في هذه الأنواع الفنية من النثر أو الشعر لاشك إذ أن الشعر النبري لا يمكن أن يكتفي بإيقاع النبر في احداث الموسيقى اللازم توافرها له، ومن ثم وجب أن توفر له القافية الوحدة الموسيقية اللازمة.[1] وقد اهتم العرب القدماء قبل الإسلام وبعده بالقافية وعرفوا أسماءها قبل الخليل، ولكن لم يكن ذلك بالأمر السهل لدى الشعراء إذ نلحظ ذلك في العديد من شعرهم.

أولا = القافية - المفهوم والمصطلح

لا يختلف اثنان في كون القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر إذ لا يسمى الشعر - عند المقدمين وأغلب المؤرخين – شعرا، حتى يكون له وزن وقافية[2]. وعليه تكون القافية أساسا لوجود الشعر بصفة عامة، فلولاها لما حقق الشعراء في شعرهم التناسق الموسيقي ويصلوا إلى مبتغاهم، فاتخذوا لذلك قواعد وانتهجوها في سير أحكامهم وعليه نطرح التساؤلات التالية: ماهي القافية؟ مم تكون؟ وكيف سادت في أشعار بكر بن حماد؟ وللإجابة على مختلف هذه الأسئلة سنتطرق لذلك في مبحثنا هذا.

01 - القافية لغة

هي مؤخر العنق (القفا)، وانما سميت قافية لأنها تقفو الكلام أي تجئ في آخره[3].كما تطلق القافية على لغة القصيدة وسميت كذلك لأنها تقفوا أثر كل بيت، وهي بمعنى مقفوة، فالشاعر يقفوها أي يتتبعها، أو لأنها تتبع ما قبلها من البيت مثل راضية مرضية[4] وفي الحديث النبوي المرفوع يقول صلى الله عليه وسلم: (يعقد الشيطان على قافية

1- محمد عويني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة دار المعرفة للنشر، القاهرة، ط2، 2006 م، ص97.
2- لوحشيني ناصر، الميسر في العروض والقافية، مرجع سابق، ص149.
3 - هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 2003م، ص 251.
4 - هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص149.

رأس أحدكم)[1]، أي قفاه وقد استعيرت لنهاية البيت الشعري.

02 - القافية اصطلاحا

اختلفوا في حقيقة القافية، فقال بعضهم القافية حرف الروي، وقال بعضهم القافية هي آخر كلمة في البيت، وإلى هذا ذهب أبو الحسن الأخفش، وقال آخرون القافية هي آخر البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك قبله وهذا قول الخليل[2]. ويعرف علماء العروض القافية بأنها: هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي أن المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت. فأول بيت في قصيدة الشعر الملتزم يتحكم في بقية القصيدة من حيث الوزن العروضي، ومن حيث نوع القافية[3] وإن القافية -على رأي الخليل- من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، ومن ثم فقد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة[4] لقد تعددت آراء الشعراء حول معنى القافية فكل منهم ذهب إلى تفسير معين، لكن ما نأخذ به نحن هو تعريف الخليل واضع هذا العلم.

03 - حروف القافية وحركاتها

وللقافية حروف مخصوصة بها وحركات وأنواع، فحروفها ستة وهي: الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس والدخيل، وقد جمعها صفي الدين(750ه) في قوله:

مجرى القوافي في حروف ستة كالشمس تجري في علو بروجها

1 - محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء للنشر والطبع، سوريا، دمشق، ط1، 2001 م، ص 29.
2 - ابن فرخان، الوافي في القوافي، دار الكتب الوطنية للنشر، ط1، 2010م، ص 71.
3 - عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص 134.
4 - لوحشيني ناصر، الميسر في العروض والقافية، مرجع سابق، ص 149.

تأسيسها ودخيلها مع ردفها ورويها مع وصلها وخروجها [1]

أ - حروف القافية : وسنذكر كل حرف من أحرفها وحركاتها على حدى للتوضيح أكثر.

- **الروي:** وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة بائية، أو رائية أو دالية وجميع الحروف الهجائية تصلح أن تكون رويا ماعدا الأحرف التي ليست من أصل الكلمة، بل هي زائدة بنية الكلمة.[2] كما نلاحظ أن أشيع حروف الروي هي: الباء، الراء، الميم والنون، أما حركة هذا الحرف فتسمى المجرى إذا كان مطلقا، وإذا كان مقيدا تسمى توجيه.

- **الوصل:** هو حرف مد ناشئ عن إشباع حركة الروي (الألف، الواو، الياء) أو هاء ساكنة أو متحركة تلي حرف الروي، وإذا بدأ الشاعر قصيدته بالوصل فلابد من التزامه في سائر القصيدة ولكنها لا تصلح أن تكون رويا، وقد سمي وصلا لأنه وصل حركة حرف الروي[3]. وحركته هاء الوصل تسمى نفاذا.

- **الخروج:** وهو حرف " مد يلي هاء الوصل ناشئ عن لإشباع حركتها، ومن ثم كانت حروف الخروج ثلاثة وهي: الألف، الواو، والياء "[4].

- **الردف:** هو حرف "مد قبل الروي، وهو إما ألف وإما واو وإما ياء"[5]. ويكون موقعه قبل حرف الروي وحركة ما قبل الردف تسمى حذو.

- **ألف التأسيس:** ألف بينها وبين الروي حرف واحد صحيح، وذلك كما في " كلمات حاجب، صاحب، طالب، راكب وصائب فالروي هنا الباء قبلها حرف صحيح، وقبل هذا الحرف الصحيح حرف هو الألف فالألف هنا تأسيس، ومعنى هذا أن الردف لا يجتمع مع التأسيس،

1 - لوحشيني ناصر، الميسر في العروض والقافية، مرجع سابق، ص 150.
2 - محمد علي الهاشمي العروض الواضح وعلم القافية، مرجع سابق، ص 136.
3 - هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 255.
4 - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص136.
5 - لوحشيني ناصر، الميسر في العروض والقافية، مرجع سابق، ص 151.

فالروي بينه وبين حرف المد حرف صحيح[1]. أي أنها هي الحرف الخامس، وحركة ما قبل ألف التأسيس تسمى الرس.

- **الدخيل:** وهو الحرف المتحرك الواقع بين التأسيس والروي"[2]، أي أن الدخيل هو الحرف السادس والأخير من أحرف القافية وحركته تسمى الاشباع.

ب - حركات القافية : وتتمثل في الحركات الآتية

- المجرى: وهو حركة حرف الروي المطلق المتحرك.
- التوجيه: حركة ما قبل الروي المقيد الساكن.
- النفاذ: حركة هاء الوصل.
- الإشباع: حركة الدخيل
- الحذو: حركة ما قبل الردف.
- الرس: فتحة ما قبل ألف التأسيس[3].

4 - أنواع القافية

«يرتبط تقييد القافية واطلاقها بسكون الروي أو حركته»[4]، وإنَّ القوافي تسع، ثلاث مقيدة وست مطلقة، فالمقيد ما كان غير موصول، والمطلق ما كان موصول[5]. فالقافية المطلقة هي ما كان رويها متحرك، أما المقيدة هي ما كان رويها ساكنا. ولها خمس صور كل صورة منها تزيد على التي تليها بحركة على النحو الآتي:

- الصورة الأولى: صورة قافية المتكاوس، الخاصة بها وهي أربعة متحركات بين ساكنين.

1 - عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص 161.
2 - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، مرجع سابق، ص138.
3 - محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر للنشر، ط1، 2004م ص119.
4 - عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط3، 1976م،ص 116.
5 - الحساني حسن عبد الله، الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، ط3، 1994م، ص146.

- الصورة الثانية: صورة قافية المتراكب، وهي ثلاث متحركات بين ساكنين.
- الصورة الثالثة: صورة قافية المتدارك، وهي متحركان بين ساكنين.
- الصورة الرابعة: صورة قافية المتواتر، وهي متحركين بين ساكنين.
- الخامسة- صورة: قافية المترادف، وهي ساكنان ليس بينهما فاصل[1].

ثانيا = التشكيل القافوي في أشعار بكر بن حمّاد

لنوضح الملمح العام للقافية في ديوان بكر بن حماد يمكننا الاستعانة بالجدول الموالي
الذي يمثل الإحصائيات حسب الواقع الشعري للديوان للانطلاق لدراسة هذا الجانب في الإيقاع الخارجي.

1 - حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1417هـ ،ص 37.

الجدول رقم: 04

التشـكيل القافوي في الدر الوقّاد							
الرقم	العنوان	الأبيات	البحر	القافية/لقبها	نوعها/المجرى	الروي	المجرى
1	هجاءعمران بن حطان	16	البسـيط	متواتر	مـط / مر	النون	مفتوح
2	وقفـة على القبور	12	البسـيط	متواتر	مـط / مر	الدال	مكسور
3	في ذكر الموت	10	الطويل	المتـدارك	مـط / مر	القاف	مضموم
4	هجاء الخليفـة المعتصـم	9	الطويل	متواتر	مـط / مج	الباء	مضموم
5	رثاء ابنه عبد الرحمن	9	الوافر	متواتر	مـط / مج	الياء	مفتوح
6	الاعتذار لأبي حاتم الرستمي	6	الطويل	متواتر	مـط / مر	الراء	مضموم
7	رد الملوك إلى قرارهم	6	الكامل	المتـدارك	مـط / مر	الهمزة	مكسور
8	تحريض المعتصـم على دعبل	5	الطويل	المتـدارك	مـط / مج	اللام	مضموم
9	مدح أحمد بن القاسـم	5	الكامل	المتـدارك	مـط / مؤ	الميـم	مكسور
10	السفر من غير زاد	5	الوافر	متواتر	مـط / مر	الدال	مكسور
11	رثاء تاهرت	5	البسـيط	متواتر	مـط / مر	النون	مفتوح
12	وصف جو تاهرت	4	السريع	متواتر	مـط / مج	التاء	مكسور
13	الخير في الدنيا قليل	4	الطويل	متواتر	مـط / مر	الدال	مضموم
14	مدح ابي العيـش	3	الكامل	المتـدارك	مـط / مج	اللام	مكسور
15	تفضيل بعض الناس على بعض	3	الطويل	متواتر	مـط / مؤ	الضاد	مكسور
16	رثاء ابنه عبد الرحمن	3	الطويل	متواتر	مـط / مر	الياء	مفتوح
17	مدح أحمد بن سفيان	2	الطويل	المتـدارك	مـط / مج	الدال	مفتوح
18	رثاء دِعبل وابن الخصـيب	1	الكامل	متواتر	مـط / مر	الباء	مفتوح
19	رثاء الشاعر لنفسـه	1	الرجز	متواتر	مـط / مر	اللام	مضموم

وانطلاقا من هذه البيانات الموضحة في الجدول يمكننا التمييز بين مختلف أنواع القوافي في مدونتنا، وعليه تكون قراءتنا لأحوال القافية في شعر بكر بن حمّاد.

01 – القافية بين الإطلاق والتقيد

لقد هيمنت القافية المطلقة على جميع أشعار بكر بن حماد، حيث تمثلت بنسبة100 وهي ظاهرة معروفة في الشعر القديم، حيث كانت معظم أشعارهم تعتمد على القافية المطلقة، لأن الشاعر يهتم بنهايات أبياته، مما أكسبه ذلك جمالا ايقاعيا وقوة وتماسكا في شعره، وبذلك فقد أضفى على شعره جمالا خاصا، ونلخص موضوع القافية المطلقة عند شاعرنا في جميع قوافيه التي جاءت في المدونة أنها جاءت ملتحمة في معانيها مع سائر كلمات البيت الشعري وهذا إن دل على شيء، فإنه يدل على المقدرة الفائقة لشاعرنا في نسج القوافي، والجدول الآتي يحصي تواتر القافية المطلقة ويفصل مختلف أنواعها وتوزيعها في الدر الوقّاد.

جدول رقم: 05

توزيع القافية المطلقة على أشعار المدونة

نوع الوصل	المجردة		المردوفة		المؤسسة	
	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة
موصولة بألف	11	10,1%	21	19%	0	0
موصولة بواو	9	8,3%	14	13%	0	0
موصولة بياء	12	11,0%	17	16%	9	8%
موصولة بهاء	0	0%	16	15%	0	0
غير موصولة	0	0%	0	0%	0	0
المجاميع	32	29,4%	68	62,4%	9	8,3%

بلغت نسبة الحضور للقافية المطلقة 100 من مجموع أشعار بكر بن حماد البالغة 109 بيت، والملاحظ أنه حضور كلي مكثف، كما يمثل الجدول هيمنة القافية المردوفة بنسبة 62.4% بمجموع 68 بيت،

وتلي بعدها القافية المجردة حيث مثلت نسبة 29.4%بمجموع 32 بيت، لتأتي في الأخير القافية المؤسسة التي احتلت نسبة8.3 % بمجموع تسع أبيات فقط.

كما لاحظنا أن الشاعر يميل أمثر إلى القافية المشبعة بصوت اللين خاصة الألف منه فقد ساعد ذلك في ابراز الجرس الموسيقي في القافية، وهذا ما يفسر كون الألف أكثر الحروف اسماعا.

فالألف اللينة التي تقع في أواسط المصادر وأواخرها، يقتصر تأثيرها في معانيها على إضفاء خاصية الامتداد عليها في المكان أو الزمان.[1] فهذه الميزة ترتقي بموسيقى قوافي بكر بن حماد نحو الامتداد والحرية.

02 – القافية بين الطول والقصر

أما فيما يتعلق بالقافية من حيث كثافة المقطع الصوتي فيما بين الساكنين الأخيرين من الحركات في القافية فإننا نسجل في ذلك نوعين من هذه الأضرب وهما: المتدارك والمتواتر، حيث نجد أن المتدارك قد ساد بنسبة ال29.09 % من قوافي المدونة بمجموع 32 مرة، بينما قافية المتواتر فقد سادت 78 مرة بنسبة 70.90 % من أشعار المدونة، وهذا يجعلنا ندرك حجم الأصوات التي تحتويها القافية من كل نوع فالأصوات المتكررة تكمل موسيقى الشعر، حيث تحدث نغما موسيقيا جميلا، يسترعي انتباه القارئ ويشوقه أكثر فأكثر، وفي جميع قصائد المدونة نلحظ التزام الشاعر بما يلزم من أصوات القافية وهذا وإن دلّ على شيء، فإنه يدل على براعة الشاعر في مدى تحكمه في نهايات أبيات شعره.

1 - حسن عباس، خصائص الحروف ومعانيها، مرجع سابق، ص97.

الفصل الثاني
الإيقاع الداخلي في شعر بكر بن حمّاد

إنَّ الإيقاع الداخلي أو الإيقاع البديعي، يستخدم أدوات البديع لتشكيل موسيقى جديدة، وقد فهم البلاغيون البديع على أنه: «الجديد والغريب والبارع، وأنّه درجة عالية من التميز في الفن»[1].

فالصوت يعتبر ظاهرة طبيعية «ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك أنّ كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز، على أن تلك الهزات لا تدرك بالعين في بعض الحالات، كما أثبتوا أن هزّات مصدر الصوت تنتقل في وسط غازي أو سائل أو صلب حتى تصل إلى الأذن الإنسانية»[2]. فإذا كان الوزن والقافية أهم عنصرين في الموسيقى الخارجية فإنّ إيقاع الشاعر لا يتحقق إلّا بتداخل هذا الصوت، وفي هذا السّياق سنحاول التطرق إلى نظام مختلف هذه الأصوات في مدونتنا والبدء بأصغر وحدة صوتية فيه.

المبحث الأول: إيقاع الصوت المفرد

1 - منير سلطان البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر القاهرة، د ط، 1986، ص11.

2 - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1975، ص6.

قبل أن ندرك الكلام نعلم أنَّه يمر بمراحل عدة «فالمرحلة الأولى تتكون الفكرة لدى المتحدث، وعندها يقوم الدماغ بجمع المفردات ذات العلاقة بتلك الفكرة، ثم يطبق قواعد النحو والصرف على المفردات، وبعد ذلك تأتي المرحلة الفونولوجية phonological level، والتي يتم فيها تحديد الأصوات ذات العلاقة، وأخيرا تأتي المرحلة الفونتيكية phonetic level، فتصدر الأوامر من الدماغ إلى عضلة الجهاز الصوتي عبر الأعصاب فيقوم الجهاز الصوتي بإخراج الأصوات اللغوية التي نستعملها أثناء التحدث مع الآخرين»[1].

فالصوت له دور في رتابة الوزن وإبراز الفكرة مع الوضوح وتقوية المعنى، وعلى ضوء هذه الخلفية سنقف انسجام الصوت مع إيقاع النفس في شعر بكر بن حمّاد.

فالدراسات اللغوية قد شهدت تطورا ونموا في عصرنا، «فكان الغربيون أسبق من غيرهم في خوض غمار تلك المباحث في هذا العصر، فتعددت مناهج دراسة علم الأصوات وتنوعت موضوعاته»[2]. وفي هذا السياق يمكننا الولوج إلى إيقاع الصوت المفرد في مدونتنا، وفي ذلك قد تم رصد مجموعة من الحروف المميزة منها الأحرف المهموسة

1 - منصور بن محمد الغامدي، الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، الرياض، ط1، 2001، ص12.

2 - غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص 16.

والمجهورة، أحرف الذلقية، أحرف اللين، أحرف الحلقية، أحرف المدّ.

أولا = إيقاع الهمس والجهر في المدونة

الأصوات المهموسة والمجهورة هما صفتان متضادتان، «فالجهر صفة ناتجة عن اهتزاز الوتران الصوتيان وتذبذبهما أثناء إحداث هذه الأصوات، أما الهمس فناتج عن عدم اهتزاز الوتران الصوتيان والتي لا يسمع لها رنين حين النطق بها والتي جمعت في عبارة حثه شخص فسكت»[1]، والحروف الباقية فمجهورة، وقد شكلت هذه الأصوات حضورا ملفتا للانتباه في قصائد بكر بن حمّاد، والجدول الآتي يوضح ذلك:

المهموسة	التواتر	النسبة
ث	16	%0.85

الجدول رقم : 06
تواتر الأصوات المهموسة في المدونة

1 - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص20.

ص	24	%0.16
خ	32	%1.59
ش	39	%0.39
ح	85	%0.32
س	104	%0.24
ك	108	%1.38
ث	117	%1.04
ف	138	%1.08
هـ	159	%1.17
المجموع	822	%9.76

عند قراءة هذا الجدول يتبين نسبة حضور كل صوت من هذه الأصوات في مجموعة الحروف المهموسة، فقد بلغ تواتر الأصوات المهموسة 822 مرة، وتراوحت نسبة حضور الهمس 9.76% قياسا بالجهر الذي هيّمن على المدونة بنسبة: 90.24 %.

- نلاحظ من خلال الجدول أن الأصوات المجهورة قد طفت على الأصوات المهموسة، حيث أنّ، هذا التباين إن دلَّ على شيء فإنما يدلُّ على حالة الشاعر النفسية ومضمون القصائد التي تعبر كلها عن حالته النفسية، وبالتالي فتردد الأصوات المجهورة أكسب الأبيات لونا من الموسيقى ترتاح إليها النفس وبها تستريح.

ثانيا = إيقاع أحرف الذلاقة (الأصوات البينية):

ومعنى الحروف المذلقة على ما فسره الأخفش، أنّها «حروف عملها وخروجها من طرف اللسان وما يليه من الشفتين، وطرف كل شيء ذلقه، فسميّت بذلك إذ هي من طرف السان وهي ستة أحرف: ثلاثة تخرج من الشفتين، ولا عمل لها فبي اللسان وهي الفاء والباء والميم، وثلاثة تخرج من أسلة اللسان إلى مقدم الغار الأعلى وهن: الراء والنون واللام»[1].

سميت بينية لأنها «تتميز بصفة التوسط بين الشدة والرخاوة، ويبدو أن ابن جني لاحظ كثرة شيوع هذه الأصوات في اللغة العربية بحيث لا تكاد تخلو منها كلمة رباعية أو خماسية في أصولها، وضع لهذه التسمية واعتبر غيرها من الحروف المصمتة لأنه صمت عنها -كما يقول- أن تبنى منها كلمة رباعية أو خماسية معراة من حروف الذلاقة»[2]، أي أنه قد جعل لهذه الأحرف مقابلا لها التي بالصمات.

- حرف اللام

مجهور متوسط الشدة، يقول عنه العلايلي أنه: «(للانطباع بالشيء بعد تكلفه) إنّ صوت هذا الحرف يوحي من المزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق، وهذه الخصائص الإيحائية لمسة صرفية.»[3]، حقق هذا الصامت أكبر كثافة في قصيدة (هجو

1 - شمس الدين أبو الخير محمد بن الجزري، التمهيد في عل التجريد، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001 م، ص108.

2 - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص109.

3 - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات الكتاب العرب، 1998،ص79.

عمران بن حطّان) بنسبة 15.51% مع احتساب حروف المد، حيث يتناسب تواتر اللام 72 مرة في مجموعة 464 حرفا، فهل هذه الكثافة لها دلالة خاصة؟

يوحي هذا الحرف باللين والمرونة ونلمس التماسك في هذه المفردات (لجة، ملجم، غالبة، الإسلام، قاتله، نال، البليغ، لظى، مذلة، أهل...) وكذلك نرصد إيقاع اللام في قوله[1]:

وعاتبني فيه حبيب وقال لي لسانك محذور وسمّك يقتل

فق تكرر حرف اللام في هذا البيت مرتين في كل شطر، فالشاعر هنا قد حقق التماسك في هذا البيت الشّعري.

- حرف النون

يعتبر هذا الحرف مجهورة متوسط الشدة، ولذلك «كان الصوت الرّنان ذو الطابع النوني أي ذو المخرج النوني، الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، وهو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع، إنّ صوت النون إذ لفظ مخففا مرفقا أوحي بالأناقة والرقة والاستكانة، وإذا لفظ مشددا بعض الشيء أوحي بالانبثاق والخروج من الأشياء تعبيرا عن البطون والصميمية»[2].

فصوت النون تختلف نوعية إيحائه بحسب طريقة نطقه، وقد بلغ تواتره الأقصى 58 مرة من أصل 234 مرة بنسبة 24.78% في قصيدة هجو عمران بن حطان ومن قوله:

1 - ينظر الملحق، باب الهجاء، مقطوعة تحريض المعتصم، ص 86.
2 - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص 160.

وأعلم الناس بالقرآن ثمّ بما سنّ الرسول لنا شرعا وتِبيانا.

والملاحظ هنا أن حرف النون أوحت بمعنى الانبثاق من الداخل إلى الخارج فعند اقتران النون بالألف جمع إيحاء الصوتين أحدث إيقاعا صوتيا وأحدث جرسا موسيقيا يجذب انتباه القارئ ويسترعيه ممّا يوحي بشخصية الشاعر.

- حرف الراء

يعتبر هذا الصوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة، قال عنه العلايلي أنّه: يدل على الملكة وعلى شيوع الوصف»[1]، وهذا الصوت هو لثوي مثل اللام والنون في جميع الصفات غير أنه يتميز بصفة خاصة به وهي التكرير «فإنّ صوت حرف الراء من أصوات الحروف هو أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد»[2].

فهو يوحي بالحركة ويجمع بين معنى القوة والسرعة والمرونة يقول الشاعر:

لموت غادر دعبلا بزويله وبأرض برقة أحمد بن خصيب

نلحظ معنى الحركة والاستمرارية وقد بدى هذا في قوله لإعلان بداية الحدث فساعد هذا على انتشار صوت الراء، فصوت الراء هنا يعبر عن حالة جديدة من حياته فهو يتنقل من الحياة إلى الموت، وهذا يعبر عن الحركة والانتقال من حال إلى حال، وهذه الأحرف (اللام، النون والراء) ذات وضوح سمعي لا تعلوها الحركات الطويلة حروف المد.

1 - المرجع نفسه، ص83.
2 - المرجع نفسه، ص84.

جـ / أحرف الحلقية:

ونظرية مخارج الحروف عند النحاة العرب نظرية أحكموا ضبطها بعناية، فهم يقسمون مخارج الحروف إلى ستة مخارج:

1- أقصى الحلق: وهو مخرج الهمزة والهاء والألف.

2- وسط الحلق: وهو مخرج العين والحاء.

3- أدنى الحلق: وهو مخرج العين والخاء.

وتسمى حروف هذه المجموعات الثلاث حروف حلقية.

- حرف الهمزة

ذكرها الخليل في كتابه العين فقال: «في العربية تسعة وعشرون حرف صحاحا حالها أحيانا ومدراج، وأربعة أحرف جوف وهي: الواو والباء والألف اللينة، والهمزة، وسميت جوفا لأنها تخرج من الجوف فلا تقع في مدرجة من مدراج اللسان ولا من مدراج الحلق، ولا من مدرج اللهاة، إنما هي هاوية في الهواء فلم يكن الهواء فلم يكن لها حيز تنسب إليه إلّا الأجوف»[1]. فهي صوت يصدر من الحلق على مستوى الحنجرة إذ يوحي بالبروز ولفت الانتباه، ففي قصيدة (هجو عمران بن حطّان) بلغ الهمز أكبر تواتر له بنسبة 16.39% بمجموع 30 مرة من أصل 183 مرة، ويقول الشاعر في هذه الأبيات[2]:

إنّي لأحسبه ما كان من بشر يخشى المعاذ ولكن كان شيطانا

1 - أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، ج1، د ط، ص 57.

2 - ينظر الملحق، باب الهجاء، قصيدة في هجاء عمران بن حطان، ص85.

أشقى مراد إذا عدت قبائلها وأخسر الناس عند الله ميزانا
كعاقر الناقة الأولى التي جلت على ثمود بأرض الحجر خسرانا.

وواضح من خلال هذه الأبيات بروز هذا الحرف مع البروز والشدة فنلاحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعر يشدد على مدى خسران هذا النوع من الناس عند الله تعالى، وهذا جعل الإيقاع الصوتي في انسجام وتشدد وصلابة.

- حرف الهاء

يعدّ هذا الحرف مهموس رخو. وهو باعتباره صوت النفس الخالص «لا يلقى مروره اعتراض في الفم، واللسان أن يتخذ في نطق الهاء، أي موضع من المواضع التي يتخذها في نطق الصائت ومن ثم فهمنا المستطاع نطق أنواع من الهاء قدره ما يستطاع نطقه من أنواع الصوائت، ولذلك أمكن اعتبار أصوات الهاء صوائت مهموسة أي صوائت يصحبها همس الأجهر»[1]، فنجد أنّ «أقصى الحروف كلها العين ثم الحاء ولولا لجة في الحاء لأشبهت العين لقرب مخرجها من العسين، ثم الهاء ولولا هاته في الهاء من الحاء»[2].

ويوحي هذا الحرف بالشدة وينطلق من الحنجرة ليحدث صوتا مهموسا، وقد رصدنا أعلى تواتر لهذا الحرف 25 مرة بنسبة 15.43% في هذه القصيدة من أصل 162 مرة. ولعّل هذه الكثافة ترجع إلى كون القافية موصولة بالهاء، فهل

1 - محمود السعران، علم اللغة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت د ط، ص178.
2 - الفراهيدي، كتاب العين، مصدر سابق، ص 57.

للهاء في هذا الموضع دور غير التقفية؟
يقول بكر بن حمّاد[1]:

لقد جمحت نفسي فصّدت وأعرضت وقد مرقت نفسي فطال مروقها
فيا أسفي من جنح ليل يقودها وضوء نهار لايزال يسوقها

نلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر يتناول بالحديث الذات الغائبة مثلا في: (مروقها، يقودها، يسوقها)، فهنا يتحدث عن نفسه فهو في حالة صراع نفسي مع نفسه وتذكره للموت، وقد بدأ الشاعر بإعلان تذكره لهذه الحالة في مطلع القصيدة بأنه معرض عن كل ملذات الحياة، وأسفه على هذا الحال من مشهد لابد وأن يّمر به

فإذا لفظ صوت الهاء «باهتزازات رخوة مضطربة، أوحي بمشاعر إنسانية من حزن ويأس وضياع وبما يحاكيها من الأصوات الرقيقة»[2].

يقول بكر بن حمّاد[3]:

إلى مشهد لابد لي من شهوده ومن جرع الموت سوف أذوقها

فنلحظ أن حرف الهاء قد حقق معنى الاستقراء والطمأنينة والانشراح بعدما تقبل الشاعر أمر الموت الذي يعد هنا اضطراب لحالته النفسية.

د/ أحرف اللين:

- الواو: لينة جوفية وهي تصلح للفاعلية، والانفعال المؤثر في الظّواهر، «كما أن صوت

1 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، قصيدة ذكر الموت، ص 84.
2 - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص193.
3 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، قصيدة ذكر الموت، ص 84.

الواو الحاصل من تدافع الهواء في الفم يوحي بالبعد إلى الأمام»[1]، وقد شاع هذا الصامت في المدونة بنسبة 14.57 وبلغ عدد تواتره الأقصى في قصيدة: وقفة بالقبور بـ 43 مرة من أصل 295 مرة، ويمكن تمثيله في قول الشاعر بكر بن حمّاد[2]:

قوم تقطعت الأسباب بينهم من الوصال وصاروا أطواد

فقد وردت الواو في كل من (قوم، الوصال، أطواد) وقد أوحت بمعاني البعد وساعد حضور الواو في هذا الموضع الشاعر في تحقيق الانسجام بين إيقاع الصوت في البيت.

- حرف الياء: يعتبر هذا الحرف من الحروف اللينة الجوفية، وهي على حسب عند بعض اللغويين القدامى تصلح للانفعال المؤثر للبواطن[3].

أما حسن عباس فيقول: «يبدو صوت الياء كأنه يصعد من حفرة شيء من المشقة والجهد لذلك قلت الأفعال التي تبدأ بالياء التي يصعب عليها هذا المكان الصوتي الخفيض أن تعتدي على أحد»[4].

وقد ورد هذا الحرف في المدونة 306 مرة، واحتل نسبة 9.72 في قصيدة رثاء ابنه عبد الرحمن، إذْ تواتر 35 مرة. ويمكن تمثيله في قول الشاعر[5]:

---

1 - المرجع السابق، ص 97.
2 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، قصيدة وقفة بالقبور، ص 84.
3 - حسن عباس، خصائص حروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص98.
4 - المرجع نفسه، ص99.
5 - ينظر الملحق، باب الرثاء، قصيدة رثاء ابنه، ص 86.

فيا نسلي بقاؤك كان ذخرا وفقدك قد كوى الأكباد كيّـــا

ففي هذا البيت الشّعري تبدو على الشاعر علامات الحزن والأسى لفقده ابنه، بالإضافة إلى الشدة في لفظة (كيّا) فقد زادت المعنى قوة وتأكيدا أكثر، وبهذا فقد جمعت بذلك معاني اللين والشدة أي شدة التحسر هنا، فالياء في هذا الموضع تتقوى بفعل السياق الواردة فيه، كما شأنها شأن بقية حروف المد.

نختم إيقاع الصوت المفرد بمجموع هذه الحروف (اللام، الميم، النون، الاء، الواو، الياء، الهمزة والهاء) التي هيمنت على الإيقاع الصوتي المفرد بأن الصوت المفرد عنصرا موسيقيا خادم لموسيقى القافية بالإضافة إلى أن الشاعر يختار الصوت المعزول في موسيقاه الخارجية، وقد كانت هذه أهم الأحرف البارزة في ديوان بكر بن حماد. وكخلاصة القول يمكننا القول أنَّ في تكرار الحروف بصفة عامة، فالشاعر حينما يكرر صوتا بعينه أو أصواتا مجتمعة، إنما يريد بذلك أن يؤكد حالة إيقاعه أو يبرز منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعي يوفر امتاعا لآذان المتلقين وجذبا للانتباه مع التوكيد على ما يقول.

ثانيا/ إيقاع التشكيل الصوتي والدلالي

من التلوينات البديعية التي أسهمت في توليد حركة موسيقية وصوتيا للإيقاع الداخلي

نجد: الجناس، الطباق، والتكرار في مختلف أنواعه.

أولا = الجناس

هذا اللون البديعي الجناس يعتبر مظهر من مظاهر «التماثل الصوتي وهو يشكل إحدى البنى الإيقاعية في الشّعر ... تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما، وقد يصل التطابق بين اللفظتين حد الكمال في اللفظ والوزن والحركة»[1].

يعرفه أحمد مصطفى المراغي لغة في قوله: «مصدر جانس الشيءُ الشيءَ الذي شاكله واتحد معه في الجنس، واصطلاحا تشابه الكلمتين فير اللفظ مع الاختلاف في المعنى»[2].

وهو من فنون البديع اللفظية، ومن أوائل من فطنو إليه عبد الله بن المعتز، الذي يعرفه بقوله: «التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ،ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»[3]، وذلك أن كلمتين متشابهتين في الحروف مع الاختلاف في المعني، وسميَّ جناس «لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد، ومادة واحدة ولا يشترط تماثل جميع الحروف، بل يكفي في التماثل ما تقرب به المجانسة»[4]، وقد عدّ ابن المعتز

1- محمد عبد المطلب، جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، ا لشركة العربية للنشر لونجان، مصر القاهرة، ط1، 1995، ص 146.

2 - أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1993م، ص254.

3 - عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية وعلم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، ص195.

4 - علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي للنشر، مصر، دط، ص3.

الجناس من «أنواع البديع الخمسة التي تحل الصدارة»[1]، ويقال له التجنيس والتجانس والمجانسة ولا يستحسن إلّا إذا ساعد اللفظ المعنى، ووازى مصنوعه مطبوعه مع مراعاة النظير[2].

وفي أشعار بكر بن حماد قد ظهر هذا المحسن البديعي بقلة قليلة، ولعل هذال يرجع إلى نفسية الشاعر وحالته، فقد وردت معظم الجناسات في أشعاره ناقصة مثل (مشهد/شهود)، في قوله[3]:

إلى مشهد لا بد لي من شهوده ومن جزع للموت سوف أذوقها

وكذلك (مرقت/ مروقها) في قصيدة ذكر الموت من قوله[4]:

لقد جمحت نفسي فصدت وأعرضت وقد مرقت نفسي، فطال مروقها

وكذا بين لفظتي (ميقات/ ميعاد) من قصيدة وقفة بالقبور في قوله[5]:

فبرز القوم وامتدت عساكرهم كما يوافوا لميقات وميعاد

فالملاحظ هنا أن الشاعر يركز على المضمون أكثر من الشكل، لهذا ورد هذا المحسن بقلة قليلة جدا في أشعار بكر. فقد استعمل الشاعر الجناس بين الالفاظ في أواخر الأسطر،

---

1 - المرجع نفسه، ص13.

2 - السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط، ص325.

3 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، قصيدة ذكر الموت، ص 84.

4 - المرجع نفسه، ص84.

5 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، قصيدة وقفة بالقبور، ص 84.

ويرجع اهتمامه وتركيزه على هذا النوع من القوافي المتجانسة إلى مدى حرصه الشديد على تحقيق النمط الإيقاعي في القصيدة، حتى لا يمل القارئ من قراءتها ويتشوق لذلك أكثر فأكثر.

ثانيا = الطباق

وهو في اللغة مأخوذ من: «طابق الشيء إذا وافقه وماثله، وسمّي بذلك لأنه مأخوذ من: طابق الفرس إذا وضع رجله مكان يده، ويسمى أيضا المطابقة والتطبيق والتكافؤ والتضاد، قال الخليل بن أحمد: يقال: «طابقت بين الشيئين إذا جمعت بينهما على حذو واحد وألصقتها»[1]، والطباق يعرف أيضا بالمقابلة.

وقد عرّفها قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشّعر بقوله: «وصحة المقابلة أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق أو المخالفة بين بعضها وبعض، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف على الصحة»[2]. فقد خالف قدامة العلماء في شأن المطابقة أو الطباق وذهب إلى اشتراك المعنيين في لفظة واحدة، فالطباق هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، ولقد كان نصيب الطباق من الإيقاع الداخلي وافر في هذه المجموعة الشّعرية حيث عرفه البلاغيون بقولهم: «جمعك بين الضد في الكلام، أو في بيت من الشّعر، وتعددت

1 - مصطفى السيد جبر، دراسات في علم البديع، دريم للطباعة، ط 4، 2008 م، ص19.
2 - عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، مرجع سابق، ص 84.

مسمياته في كتبهم، فهو المطابقة، التطابق، التضاد، التكافؤ»[1].

ولقد عرف الطباق في أشعار بكر انتشارا واضحًا لما يحمله من دلالات، فكما يقال بضده تتمايز الأشياء فهو يوضح المعنى ويقربها أكثر إلى ذهن القارئ، وهذا ما ساعد الشاعر في خلق جو يتناسب مع حالته أو بالأحرى حالة الزاهد في دنياه الذي يترك كل ملذات الحياة بمختلف أنواعها مقابل رِبح الآخرة، وهذه بعض الأمثلة نوردها في هذا السياق: (شقّي≠ سعيد، يقّل ≠ بكثرة، ينقص ≠ يزيد) في قصيدة الخير في الدنيا قليل، في قوله[2]:

لَقَدْ جَفَّتِ الْأَقلَامُ بِالْخَلْقِ كُلِّهِمُ فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ خَائِبٌ وَسَعِيدُ

ومن قصيدة السفر من غير زاد نورد هذه الأنساق: (نهار ≠ليل، مشرق≠ ظلام، البياض ≠ السواد)، من قوله[3]:

نهارٌ مُشرقٌ وظَلَامُ ليلٍ أَلَحَا بِالبَّيَاضِ والسَوَادِ

ومن قصيدة «في تفضيل بعض الناس على بعض» قوله: (السماوات≠ الأرض، الطول≠ العرض)، في قوله[4]:

تَبارَكَ مَن ساسَ الأمورَ بِعِلْمه وذَلَّ لَهُ أهلُ السّمواتِ والأرْضِ

1- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن عمان، ط1، 2002م، ص 578.

2 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، مقطوعة الخير في الدنيا قليل، ص 85.

3 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، مقطوعة السفر من غير زاد، ص 85.

4 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، مقطوعة تفضيل بعض الناس على بعض، ص 85.

فمَن ظَنَّ أنّ الحِرْصَ فيها يَزيدُه فقُولُوا له يزدادُ في الطُّولِ والعَرْضِ

ومن الطباق أيضا: (جنح ≠ضوء، فتقت≠ وتوقها)، من قصيدة ذكر الموت في قوله[1]:

فيا أسفي من جنح ليلٍ يقودها وضوء نهارٍ لا يزال يسوقها
وأيدي المنايا كل يوم وليلة إذا فتقت لا يستطاع وتوقها

وكما نجد أيضا الطباق بين: (راح≠ غادي، يهدم ≠يبني)، في قوله من قصيدة وقفة بالقبور[2]:

راحوا جميعا على الأقدام وابتكروا فلن يروحوا ولن يغدوا لهم غادٍ
الموت يهدم ما نبنيه من بذخ فَمَا انْتِظَارِكَ يَا بِكْرِ بْنُ حَمَادِ

وبين (طال ≠قصير)، في قوله في قصيدة "الاعتذار إلى أبي حاتم الرستمي[3]:

فقلت: جفاني يوسف بن محمّد فطال عليّ الليل وهو قصير

وفي قصيدة رثاء ابنه عبد الرحمن في قوله طابق بين (بقاؤك ≠فقدك، ميت≠ حيا، غروب≠ مطلع)، حيث قال[4]:

فَيَا نَسْلِي بَقَاؤُكَ كَانَ ذَخْرًا وَفَقْدُكَ قَدْ كَوَى الأَكْبَادُ كيَّا

1 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، قصيدة ذكر الموت، ص 84.
2 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، قصيدة وقفة بالقبور، ص 84.
3 - ينظر الملحق، باب الاعتذار، مقطوعة الاعتذار إلى أبي حاتم الرستمي، ص 88.
4 - ينظر الملحق، باب الرثاء، قصيدة رثاء ابنه عبد الرحمن، ص 86.

كَفَى حُزْنًا بِأَنَّنِي مِنْكَ خَلَو وأنَّكَ مَيِّتٌ وبَقَيْتَ حَيًّا
فقد قطع البقاء غروب شمس ومطلعها عليَّ يا أخيَّا

فنلاحظ في مختلف هذه الصيغ التضادية أنَّها قد جاءت على شكل طباق الايجاب الذي جمع فيها الشاعر ما بين الفعل والأسماء، فهنا الأفعال قد جاءت في زمن الماضي حيث ناسبت النمط السردي، أما الأسماء جاءت على شكل مصادر والمصدر كما يعرف دلالته اثبات الحديث مثل: (يهدم≠ يبني، يروحوا ≠ غادي) وغيرها.

فالشاعر أراد التعبير عن حالة نفسية من التعارض بين تصارع الأحداث.

كما نلاحظ في هذه الصيغ التضادية أنها لا تكاد تخرج عن ثنائية الموت والحياة، وفي حقول متقاربة جدا تدول حول موضوع الزهد في الحياة، والتخلي عن كل ملذات الحياة وتذكر دائما حتمية الموت وتذكرها، والجدير بالذكر أن الشاعر هنا قد استغل قدراته الفنية في توظيف أدوات الإيقاع واختلافها خدمةً لمتلقيه.

ثالثا = التكرار

يعرف التكرار: «بأنه إلحاح على جهة عامة من الخسارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص

ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المسلطة على الشاعر»[1].

يعد تكرار الكلمات مظهر من مظاهر التكرار، كونه ذو قابلية عالية على اغناء الإيقاع، ويكون مقصودا إليه لأسباب فنية، وقد شغلت ظاهرة تكرار الكلمة الواحدة على متن المجموعة الشّعرية مساحة واضحة؛ إذ تجلى هذا النسق الصوتي في شكل تكرار كلمة أو أكثر في البيت الواحد، أو في كافة النص الشّعري، وهو من أبرز الظواهر التي برزت في شعر بكر بن حماد.

وقد حرص الشاعر على التماثل الصوتي من تكرار الوحدة ذاتها في عدة مواطن لإثبات المعنى وتوضيحه أكثر إذ يضفي على كلامه تكثيفا موسيقيا.

والمجموعة الشّعرية التي بين أيدينا ورد فيها التكرار بأنواعه المختلفة من تكرار أصوات، أو تكرار كلمات، وسنمثل لكل نوع بأمثلة توضيحية.

د - تكرار الكلمات

يعد تكرار الكلمات مظهر من مظاهر التكرار، فهو يكسب قابلية إغناء الإيقاع، ويكون مقصودا إليه لأسباب فنية فيعبر عن أبسط أنواع التكرار وأكثرها انتشارا، وقد يلجأ إليه أغلب الشّعراء.

---

1 - يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية "مقدمات عامة" الأصلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 1999، ص161.

وقد تمثلت هذه الألفاظ في كل من: (نال) في قوله[1]:

لقوله في شقي ظل مجترماً ونال ما ناله ظلماً وعدواناً

تكررت مرتين في قصيدة هجو عمران بن حطّان، وقد كرر هذه اللفظة دلالة على شدّة غضبه من قاتل الإمام علي (ك) وهو ابن عم الرسول وأقرب المقربين إليه من الرجال، وفي هذا تأكيد لذمه لهذا المجرم.

وفي قوله[2]:

وَقامَ إمامٌ لَم يَكُن ذا هِدايَةٍ فَلَيسَ لَهُ دينٌ وَلَيسَ لَهُ لُبُّ

(ليس له) إذ تكررتا أيضا مرتين في قصيدة هجو الخليفة المعتصم العباسي، والتي تدل على تأكيد النفي ومراعاة النغمة الموسيقية، فقد كان بإمكانه قول «فليس له دين ولب» لكن لاحظنا أنه قد كرّر هاتين اللفظتين للتأكيد على قوله.

ونجد في قوله أيضا (تفاخرت، يسمو)[3]:

وإذا تفاخرت القبائل وانتمت فافخر بفضل محمّد وبفاطم

إنّي لمشتاقٌ إليك وإنّما يسمو العقابُ إذا سما بقوام

حيث تكررتا مرتين في قصيدة مدح أحمد ابي القاسم، نلحظ أن الشاعر هنا بتكراره لصفات

1 - ينظر الملحق، باب الهجاء، قصيدة في هجاء عمران بن حطان، ص 86.
2 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، قصيدة ذكر الموت، ص 84.
3 - ينظر الملحق، باب المدح، مقطوعة مدح أحمد بن القاسم، ص 87.

التفاخر والسمو يؤكد على مدحه لأبي القاسم بصفات حميدة وهي التفاخر والسمو.

ونجد التكرار أيضا في كلمة (زار) من قوله[1]:

وقَائِلُهُ زَارِ المُلُوكِ فَلَمْ يَفْدِ فَيَا لَيْتَهُ زَارَ ابْنُ سُفْيَانُ أَحْمَدَا

فقد تكررت مرتين في قصيدة مدح أحمد بن سفيان، فقد أراد هنا توضيحا للتأكيد على ابن سفيان لتبيان صفاته وخصاله الحميدة تأكيدا على مدحه.

ولفظة (الخير) من قوله[2]:

فَلَوْ كَانَ خَيْرًا قَلَّ كَالْخَيْرِ كُلِّهِ وَأَحْسَبُ أَنَّ الْخَيْرَ مِنْهُ بَعِيدُ

إذْ تكررت في قصيدة الخير في الدنيا قليل ثلاث مرات، كما تكررت في مواضع أخرى من مختلف قصائده وهذا يدل على زهده في الدنيا والتذكير الدائم بحتمية النهاية في هذه الحياة لذلك نجده يُصر على لفظة الخير وفي ذلك نصح بهذا القول.

بالإضافة إلى لفظة (نفسي) من قوله[3]:

لقد جمحت نفسي فصدت وأعرضت وقد مرقت نفسي فطال مروقها

حيث تكررت مرتين في قصيدة ذكر الموت، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على تأكيده على صون نفسه واعراضه عن كل ملذات الدنيا، فهنا نلحظ زهده عن كل ما يدّنس نفسه وتذكره الآخرة وحتمية الخروج من هذه الدنيا.

---

1 - ينظر الملحق، باب المدح، مقطوعة مدح أحمد بن سفيان، ص 88.
2 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، مقطوعة الخير في الدنيا قليل، ص87.
3 - ينظر الملحق، باب الزهد والوعظ، قصيدة ذكر الموت، ص 84.

وأيضا (هيهات) من قوله[1]:

أين البقاءُ، وهذا الموت يطلبنا
هَيْهاتَ هَيْهاتَ يا بكر بن حمّادِ

كل هذه الألفاظ تكررت مرتين في قصيدة وقفة بالقبور، وهنا يؤكد الشاعر على تحسره وأسفه على الدنيا.

بالإضافة إلى لفظتي: (كان، أمور) من قوله[2]:

أبا حاتم، ما كان ما كان بغضة ولكن
أتت بعد الأمور أمور

فقد تكررت كلا اللفظتين مرتين أيضا في قصيدة الاعتذار لأبي حاتم الرستمي، فالشاعر هنا يلتمس الاعتذار من أبي حاتم الرستمي فنلمس في تكراره نوع من التأكيد على طلبه.

ونجد لفظ (كوى) في قوله[3]:

فَيَا نَسْلِي بَقَاؤُكَ كَانَ ذَخْرًا وَفَقْدُكَ قَدْ كَوَى الأَكْبَادُ كيًّا

تكررتا مرتين، وبكيت مكررة أربع مرّات كلها في قصيدة رثاء ابنه عبد الرحمن، في قوله[4]:

بَكَيْتُ عَلَى الأَحِبَةِ إِذْ تَوَلُوا وَلَو أَنِّي هُلِكْتُ بَكُوا عَلَيًّا

ويدل تكرار هذه الألفاظ على حزن الشاعر فهو في غرض الرثاء هنا، وكما نعلم أن رثاء الأحبة أو ما شابه يتولد عن حزن الشاعر وتعبيرا عن حالته النفسية فهنا الشاعر

1 - المرجع نفسه، قصيدة وقفة بالقبور، ص 84.
2 - ينظر الملحق، باب الاعتذار، مقطوعة الاعتذار إلى أبي حاتم، ص 88.
3 - ينظر الملحق، باب الرثاء، قصيدة في رثاء ابنه عبد الرحمن، ص 86.
4 - المرجع نفسه.

يجذب الانتباه في ذلك وبتكراره للكلمات في هذا الغرض يوقع المتلقي بالشعور بالحالة النفسية للشاعر هنا.
وفي قصيدة رثاء الشاعر نفسه، كرر لفظة (أحبو) في قوله[1]:

أَحْبُو إلى المَوتِ كَمَا يَحْبُو الجَمَلُ قَدْ جَاءَنِي ما لَيْسَ لِي فِيهِ حِيَلُ.

في تكرار هذه اللفظة الشاعر يتحسر على نفسه وتوكيده على النهاية الحتمية واستسلامه للأمر الواقع والتأكيد على حتمية الموت، كما نلمس هنا نوع من الحزن والأسى والحسرة على نفسه.
كما نلحظ أيضا ظاهرة تكرار لفظة في قصائد مختلفة الأغراض، ومن ذلك نجد:
لفظة (الموت)، فقد تكررت سبع مرات ويدل هذا التكرار على أنَّ الموت كأس كلٌ شاربٌ منه، وأنها حتمية لذلك ركز عليها وفي العديد من المواضع يقوم بالتذكير بحتميتها وفي هذا نوع من التوكيد على هذا الأمر.
أمّا لفظة (الدنيا)، فنجدها هي الأخرى قد تكررت سبع مرات في مختلف قصائده، وكان توظيفه لها بكثرة وهذا دليل على زهده فيها، ثم أنها لم تغره فلم يتبعها ويتبع شهواتها إذْ يعبر في هذا بقوله[2]:

فلا تفرح بدنيا ليس تبقى ولا تأسف عليها يا بنيَّا

1 - ينظر الملحق، باب الرثاء، البيت اليتيم في رثاء الشاعر نفسه، ص 87.
2 - ينظر الملحق، باب الرثاء، قصيدة في رثاء ابنه عبد الرحمن، ص 87.

فكما ذكرنا أنه يذَّكر بحتمية الفناء فتكراره لهذه اللفظة دلالة على توكيده واصراره. ونلاحظ أن هذه الظاهرة الأسلوبية الجمالية قد عكست الاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر خلال انفعاله الداخلي؛ إذ نراه في بعض الأحيان مترددا بين الحاضر وبين الماضي، وكذلك يذكر المستقبل الذي يذكِر فيه دائما بحتمية الموت والمصير الذي لا مفّر منه.

وهذا النسق قد أضفى على الأسلوب جمالا، فالمعنى يؤكده تكرار كلمة أو عبارة، مرتين أو أكثر وبذلك يجذب الانتباه إذ نلمس فيه نوعا من التوكيد والإصرار على تلك الألفاظ ليصل معنى التوكيد أكثر فأكثر، وعليه فإننا ندرك مدى أهمية التكرار في شعر بكر بن حماد الذي زاده وضوحا ورونقا جماليا.

خاتمة

انتهى بعون الله هذا العمل الموسوم بأسلوبية الإيقاع عند بكر بن حمَّاد وهذه خاتمة قد تضمنت أهم النتائج:

- بكر بن حمَّاد من أشهر، نوابغ شعراء الدولة الرستمية، نظم أشعاره على منوال القدامى وفقا للعرف الشعري المألوف في الأدب العربي في المشرق، شكلا ومضمونا.
- نظم وفق القصيدة العمودية، بموسيقاها الداخلية والخارجية، معتمدا على البحور الخليلية والقافية المضطردة والروي الرتيب، أمَّا مضمونا فله أغراض ذاتها من مدح، هجاء، وصف ورثاء ... إلخ،
- جاء أكثر شعره في غرض في الرثاء.
- يعد بكر بن حمَّاد شاعرا مقلا قياسا بالمشارقة، وجل شعره يعبر فيه عن حالات النفس الحزينة والثابتة على الحق، حتى طغت على أشعاره سمة الذاتية.
- يعدُّ المستوى الصَّوتي من أهم مستويات التحليل الأسلوبي، باعتباره أول نقطة يتطرق إليها الدارس الأسلوبي في تحليله

لقصيدة ما، فالتَّحليل الصَّوتي يكشف عن الجماليات الكامنة في النَّص، المتمثلة في الانسجام بين الحروف والكلمات.
- وممَّا يصنع الإيقاع الداخلي والخارجي في القصيدة نجد تكرار الأصوات المجهورة كما المهموسة الذي يحدث نغما موسيقيا، يمنح لها الجمالية.

وفي الختام لا يسعني إلَّا أنْ أشكر الله عزَّ وجَّل على ما وَفَّقني إليه وأشكر ذوي الفضل، فشكرهم من شكر الله. وعلى رأسهم أستاذي المشرف الذي ساعدني منذ بداية البحث إلى ما هو عليه الآن، أسأل المولى له دوام الصِّحة والعافية وله مني كل التقدير والاحترام.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

محمد بن رمضان بن شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حمَّاد التاهرتي، المطبعة العلوية بمستغانم، الجزائر، ط1، 1966م، ص43.

المراجع

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1975.
2. ابن فرخان، الوافي في القوافي، دار الكتب الوطنية للنشر، ط1، 2010.
3. أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت لنان، ط8، 2004.
4. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1993.
5. حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1417هـ.
6. الحساني حسن عبد الله، الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، ط3، 1994.
7. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات الكتاب العرب، 1998.
8. حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، ط1، 1980.
9. سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

10. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط.
11. شمس الدين أبو الخير محمد بن الجزري، التمهيد في علم التجريد، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
12. شوقي ضيف، سلسلة تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط6، دت.
13. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1976.
14. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية وعلم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط.
15. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن عمان، ط1، 2002.
16. عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط3، 1976.
17. عدنان ابن ذريل، اللغة والأسلوب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط2، 2006.
18. علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي للنشر، د ط.
19. غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني للنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1992.
20. غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004.
21. الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، دط، دت.

22. لوحشيني ناصر، الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، دط، 2007.
23. مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، دار الكتاب العربي، للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 2011.
24. محمد الأخضر عبد القادر السائحي، بكر بن حمَّاد شاعر المغرب العربي في القرن الثالث الهجري، وزارة الثقافة الجزائر، دط، 2007.
25. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2006.
26. محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر للنشر، ط1، 2004.
27. محمد عبد المطلب، جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة العربية للنشر لونجان، مصر، القاهرة، ط1، 1995.
28. محمد عبد المنعم خفاجي واخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1992.
29. محمد علي الهاشم، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1413،1هـ -1991.
30. محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء للنشر والطبع، سوريا، دمشق، ط1، 2001.
31. محمد عويني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة دار المعرفة للنشر، القاهرة، ط2، 2006.
32. محمود السعران، علم اللغة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت د ط.
33. مصطفى السيد جبر، دراسات في علم البديع، دريم للطباعة، ط 4، 2008.

34. مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1991.
35. منصور بن محمد الغامدي، الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، الرياض، ط1، 2001.
36. منير سلطان البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر القاهرة، د ط، 1986.
37. هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 2003.
38. يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية "مقدمات عامة" الأصلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 1999.

قائمة المعاجم

39. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار احياء التراث العربي، لبنان، بيروت، ط1.
40. أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، كتاب المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ط5، 1922.
41. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، (عربي - إنجليزي - فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، ط2000.
42. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، (عربي - إنجليزي - فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، ط2000.
43. الفيروز أبادي، قاموس المحيط، تحقيق مكتبة تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، لبنان، بيروت، ط8، 2005.
44. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان بيروت، ط2، 1984.
45. محمود الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط.

قائمة الرسائل العلمية

46. أحمد مساني، (أطروحة دكتوراه، منشورة)، جامعة الجزائر، الجزائر، 2005م- 2006م.
47. هاجر الملاحي، (بحث لنيل الاجازة في الدراسات العربية، منشورة) جامعة محمد الأول، 2005م - 2006.

قائمة المجلات

48. فراس سليم يحياوي ومحمد عبيس حميد، الدولة الرستمية وعلاقاتها الخارجية "160 -296 هـ/776-908 م"، كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع 10، (كانون الثاني 2013).
49. محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الايقاع، حوليات الجامعة التونسية، تونس، منوبة، العدد32، 1991.
50. مصلح النجار، وأفنان النجار، الايقاعات الردفية والايقاعات البديلة في الشّعر العربي ورصد الأحوال والتكرار وتأصيل لعناصر الايقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، العدد01، 2007.

قائمة المواقع

51. محمد الهادي الحسني، تاهرت من بكر إلى كرْب، موقع جزايرس،
https://www.djazairess.com/echorouk/5037
تاريخ الزيارة: 2019/05/05.

الـملـحـق

مدونة البحث "من كتاب الدر الوقّاد"

تم ترتيب أشعار بكر بن حماد في مدونة البحث بحسب الأغراض الشعرية الأكثر شيوع في ديوان "الدر الوقاد"

أولا = باب الزهد والوعظ

النص الأول: وقفة القبور

1. قف بالقبور فنادِ الهامدين بها * مِن أَعْظُمٍ بليت فيها وأجسادِ
2. قوم تقطعت الأسباب بينهم * من الوصول وصاروا تحت أطواد
3. راحوا جميعا على الأقدام وابتكروا * فلن يروحوا ولن يغدوا لهم غاد
4. والله لو ردوا ولو نطقوا * إذا لقالوا: التقى من أفضل الزاد
5. فبرز القوم وامتدت عساكرهم * كما يوافوا لميقات وميعاد
6. ما بالقلوب حياة بعد غفلتها * والله سبحانه منها بمرصاد
7. أين البقاءُ، وهذا الموت يطلبنا * هَيْهاتَ هَيْهاتَ يا بكر بن حمّادِ
8. بينا نرى المرء في لهو وَفِي لَعِبٍ * حَتَّى نَرَاهُ عَلَى نعش وأعْوَادِ
9. هَذَا يُبَاكِرُ دُنْيَاهُ مُنْغِصَةٍ * فِيهَا حُزَازَات أحشاءٍ وأكبادِ
10. وكلنا واقف منها على سفر * وكلنا ظاعن يحدو به الحادي
11. فِي كُلِ يَوْمٍ نَرَى نَعِشا نشيعه * فَرَائِحَ فَارِقِ الأَحْبَابِ أَوْ غَادٍ
12. الموت يهدم ما نبنيه من بذخ * فَمَا انْتِظَارِكَ يَا بِكْرِ بْنُ حَمَادِ

النص الثاني: في ذكر الموت

1. لقد جمحت نفسي فصدت وأعرضت * وقد مرقت نفسي، فطال مروقها
2. فيا أسفي من جنح ليل يقودها * وضوء نهار لا يزال يسوقها
3. إلى مشهد لا بد لي من شهوده * ومن جزع للموت سوف أذوقها
4. ستأكلها الديدان في باطن الثرى * ويذهب عنها طيبها وخلوقها
5. مُوَاطِنُ لِلْقَصَاصِ فِيهَا مُظْلَمُ * أَوِذَى إِلَى أَهْلِ الحُقُوقِ حُقُوقِهَا
6. سحاب المنايا كل يوم يظله * فقد هطلت حولي ولاح بروقها
7. وللنفس حاجات تروح وتغتدي * ولكن حدثان الزمان يعوقها

8. تجهمت حمسا بعد عشرين حجة * ودام غروب الشمس وشروقها
9. وأيــدي الـمنايا كـل يوم وليلة * اذا فـتقــت لا يستطاع رتـوقها
10. يُصْبِحُ أُقْـــوامًا عَلَى حِينِ غَفْلَة * ويأتيك في حين البيات طُرُوْقَهَا

النص الثالث: السفر من غير زاد

1. نهارٌ مُشرقٌ وظَلَامُ ليلٍ * أَلَحَا بِالبَّياضِ والسَوَادِ
2. هُمَا هَدْمَا دَعَائِمَ عُمْرِ نُوحَ * ولُقْمَانَ وشداد وعاد
3. فيا بكر بن حماد تعجب * لقوم سافروا من غير زاد
4. تبيت على فراشك مطمئنا * كأَنَّكَ قَدْ أَمِنْتَ مِنْ المِعَادِ
5. فَيَا سُبْحَانَ مَنْ أَرْسَى الرَّوَاسِي * وَأَوْفَدَهَا عَلَى السَّبْعِ الشِّدَادِ

النص الرابع: الخير في الدنيا قليل

1. لَقَدْ جَفَّتِ الْأَقلَامُ بِالْخَلْقِ كُلِّهِمُ * فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ خَائِبٌ وَسَعِيدُ
2. تَمُرَّ اللَّيَالِي بِالنُّفُوسِ سَرِيعَةً * وَيُبْدِئُ رَبِّي خَلْقَهُ وَيُعِيدُ
3. أَرَى الْخَيْرَ فِي الدُّنْيَا يَقِلُّ كَثِيرُهُ * وَيَنْقُصُ نَقْصًا وَالْحَدِيثُ يَزِيدُ
4. فَلَوْ كَانَ خَيْرًا قَلَّ كَالْخَيْرِ كُلِّهِ * وَأَحْسَبُ أَنَّ الْخَيْرَ مِنْهُ بَعِيدُ

النص الخامس: في تفضيل بعض الناس على بعض

1. تَبارَكَ مَن ساسَ الأمورَ بِعِلْمه * وذَلَّ لَهُ أهلُ السّمواتِ والأرْضِ
2. ومَنْ قَسَمَ الأرزاقَ بين عِباده * وفَضّلَ بَعضَ النَّاس فيها على بعضِ
3. فمَن ظَنَّ أنّ الحِرْصَ فيها يَزيدُه * فقُولُوا له يزدادُ في الطُّولِ والعَرْضِ

ثانيا = باب الهجاء

النص الأول: في هجاء عمران بن حطان

1. قُلَ لِابْنِ مُلَجِمِ وَالأَقْدَارُ غَالبَةُ * هَدَمْتَ وَيْلَكَ لِلإِسْلَامِ أَرْكَانـــًا
2. قتلت أفضل من يمشي على قدمٍ * وأول الناس إسلاماً وإيمانـــا
1. وأعلم الـناس بالـقرآن ثم بمـــا * سن الرسول لنـا شرعاً وتبيانا

2. صِهْرُ النَبِيُّ وَمَـوْلاه ونَـــاْصِرَهُ * أَضْحَتْ مَنَاقِبَهُ نُوراً وَبُرْهَانـًا
3. وَكَاْنَ مِنْهُ عَلَى رُغْمِ الحَسُودِ لَــهُ * مَا كَانَ هَارُونَ مِنْ مُوسَى بَنِ عِمْرَانًا
4. وكَانَ فِي الحَرْبِ سَيفاً صَارِماً * ذَكِراً لَيْثاً إِذَا لَقِيَ الأَقْرَانَ أَقْرَانـًا
5. ذكرت قاتله والدمع منحـــدر * فقلت سبحان رب الناس سبحانـا
6. إني لأحسبه ما كـــان من بشرٍ * يخشى المعاد ولكن كان شيطانـــا
7. أشقى مراداً إذا عدت قبائلـــها * وأخسر الناس عند الله ميزانـــا
8. كعاقر الناقة الأولى التي جلبت * ثمود بأرض الحجر خسرانـــا
9. قد كان يخبرهم أن سوف يخضبها * قبل المنية أزماناً فأزمانـــــا
10. فلا عفا الله عنه ما تحمله * ولا سقى قبر عمران بن حطانـــا
11. لقوله في شقي ظل مجترماً * ونال ما ناله ظلماً وعدوانـــاً
12. يا ضربة من تقي ما أراد بها * إلا ليبلغ من ذي العرش رضوانـا
13. بل ضربةً من غويٍّ أوردته لظى * فسوف يلقى بها الرحمن غضبانا
14. كَأَنْهُ لَمْ يَرْدْ قَصْدًا بِضَرْبَتِهِ * إلاَّ لِيَصْلَى عَذَابُ الخُلْدِ نِيْرَانًا

النص الثاني: في هجاء الخليفة المعتصم العباسي:

1. بَكى لِشَتاتِ الدينِ مُكتَئِبٌ صَبٌّ * وَفاضَ بِفَرطِ الدَمعِ مِن عَينِهِ غَربُ
2. وَقامَ إِمامٌ لَم يَكُن ذا هِدايَةٍ * فَلَيسَ لَهُ دينٌ وَلَيسَ لَهُ لُبٌّ
3. وَما كانَتِ الأَنباءُ تَأتي بِمِثلِهِ * يُمَلَّكُ يَوماً أَو تَدينُ لَهُ العُربُ
4. وَلَكِن كَما قالَ الَّذينَ تَتابَعوا * مِنَ السَلَفِ الماضي الَّذي ضَمَّهُ التُربُ
5. مُلوكُ بَني العَبّاسِ في الكُتبِ سَبعَةٌ * وَلَم تَأتِنا عَن ثامِنٍ لَهُمُ كُتبُ
6. كَذَلِكَ أَهلُ الكَهفِ في الكَهفِ سَبعَةٌ * خِيارٌ إِذا عُدّوا وَثامِنُهُم كَلبٌ
7. وَإِنّي لَأُعلي كَلبَهُم عَنكَ رِفعَةً * لِأَنَّكَ ذو ذَنبٍ وَلَيسَ لَهُ ذَنبُ
8. لَقَد ضاعَ أَمرُ الناسِ إِذ ساسَ مُلكَهُم * وَصَيفٌ وَأَشناسٌ وَقَد عَظُمَ الكَربُ
9. وَفَضلُ اِبنِ مَروانٍ سَيَثلِمُ ثُلمَةً * يَظَلُّ لَها الإِسلامُ لَيسَ لَهُ شِعبُ

النص الثالث: تحريض المعتصم على دعبل

1. أيهجو أمير المؤمنين ورهطهُ * ويمشي على الأرض العريضة دعبلُ
2. أما والذي أرسى ثبيرًا مكانه * لقد كادت الدّنيا لذاكَ تزلزل
3. وَلَكِنْ أميرُ المُؤْمِنِينَ بِفَضْلِهِ * يَهُمُّ فَيَعفِوُ أَوْ يَقُولُ فَيَفْعَلُ
4. وَعَاتَبَنِي فِيهِ حَبِيبُ وَقَالَ لِي * لِسَاْنَكَ مَحْذور وسمك يقتل

_____
_____
_____
_____
_____

5. وإني وإن صرفت في الشعر * منطقي لأنصف فيما قلت فيه وأعدل

ثالثا = باب الرثاء

النص الأول: رثاء ابنة عبد الرحمان:

1. بَكَيْتُ عَلَى الأَحِبَةِ إِذْ تَوَلُوا * وَلَو أَنِّي هُلِكْتُ بَكُوا عَلَيـَّا
2. فَيَا نَسْلِي بَقَاؤُكَ كَانَ ذَخْرًا * وَفَقْدُكَ قَدْ كَوَى الأَكْبَادُ كيـَّا
3. كَفَى حُزْنًا بِأَنَّنِي مِنْكَ خَلَو * وأَنَّكَ مَيِّتٌ وبَقَيْتَ حَيــَّا
4. وَلَمْ أَكُ آيسًا فيئِستُ لَمـَّا * رَمَيْتُ التُرْبَ فَوقَكَ مِنْ يَديـَّا
5. فَلَيْتَ الخَلْقِ إِذْ خِلُقُوا أَطَالُوا * ولَيْتَكَ لَمْ تَكُ يَا بِكْرَ شَيْــَّا
6. تَسُرُّ بِأَشْهُرٍ تَمُر سراعًا * وتطوي في لياليــهن طيــَّا
7. فلا تفرح بدنيا ليس تبقــى * ولا تأسف عليهـا يا بـنيــَّا
8. فقد قطع البقاء غروب شمس * ومطلعها عليَّ يــا أخــيَّــا
9. وَلَيْسَ الهَّمُ يَجْلُوهُ نَهـَارُ * تَدُورُ لَهُ الفَرَاقِدُ وَالثُرَيَّــــا

النص الثاني: في رثاء تاهرت بعد تخريبها:

1. زُرْنَا مَنَازِلَ قَوْمٍ لَمْ يَزُورونَا * إِنَّا لَفِي غَفْلَةٍ عَمَّا يُقَاسُونـَا
2. لَو يَنْطِقُونَ لَقَالُوا الْزَّادُ وَيَحْكُمُ * حَلَ الرَّحِيلُ وَفمَا يَرْجُو الْمُقِيمُونَا
3. المَوتُ أَجْحَفَ بِالدُّنْيَا فخرَّبها * وفِعلُنا فعلُ قَومٍ لَا يَمُوتُونـَا
4. فالآنَ فَابْكُوا فَقَدْ حَقَّ البُكَاءُ لَكُمْ * فالحَامِلُونَ لِعَرْشِ اللهِ بَاكُونَا
5. مَاذَا عَسَى تَنْفَعُ الدُّنْيَا مُجْمَعَهَا * لَوْ كَانَ جَمْعُ فِيهَا كَنْزُ قَارُونَا

النص الثالث: رثاء ابنة عبد الرحمان أيضا

1. وَهَوْنِ وَجَدِي أَنَّنَي بِكَ لاَحِقٌ * وأَن بقائي في الحياة قليل
2. وأن ليس يبقى للحبيب حبيبه * وليس بباق للخليل خليل
3. ولَوْ أَنَّ طُوْلَ الَّحُزْنِ مِمَّا يَرُدُهُ * لَلَازَمَنِي حُزْنٌ عَلَّيهِ طَوِيلٌ

النص الرابع: رثاء دعبل وابن خصيب:

1. المَوتُ غَادَرَ دُعْبُلاً بِزويلهِ * وَبِأَرْضِ بَرقَةٍ أَحْمَدَ بَنُ خُصِيَبَ

النص الخامس: في رثاء الشاعر نفسه:

1. أَحِبُّوُ إلى المَوتِ كَمَا يَحْبُو الجَمَلُ * قَدْ جَاءَنِي ما لَيْسَ لِي فِيهِ حِيَّلُ

رابعا = باب المدح

النص الأول: في مدح أحمد بن القاسم

1. إنَّ السَّمَاحَةَ وَالمُرُوْءَةَ والنَّدَى * جُمِعُوا لِأَحْمَدَ مِنْ بَنِيَ القَاسِمِ
2. وإذا تفاخرت القبائل وانتمت * فافخر بفضل محمّد وبفاطم
3. إنّي لمشتاقٌ إليك وإنّما * يسمو العقابُ إذا سما بقوام
4. فابعث إليّ بمركب أسمو به * علّي أكونُ عليك أوّل قادم
5. وَاعْلِمْ بِأَنَّكَ لَنْ تَنَالَ مَحَبَةَ * إلاَّ بِبِعْضِ مَلاْبِسَ وَدَرَاهِمَ

النص الثاني: في مدح أبي العيش

1. سَائِلْ زُوَاغَةَ عَنْ فِعَالِ سَيُوفَهَ * وَرِمَاحِهِ فِي العَارِضِ المتهلِلِ
2. وَدِيارُ نُفزة كَيفَ دَاسَ حَرِيمُهَا * والخيلُ تمرغ بالوشيجِ الذَبِلِ
3. عَمت مُغِيْلَةِ بالسُيوفِ مَذَلَةَ * وسَقَى جَرَاوَةَ مِن نَقِيعِ الحَنْظَلِ

النص الثالث: في مدح أحمد بن سفيان

1. وقَائِلُهُ زَارا المُلُوكِ فَلَمْ يَفِدِ * فَيَالَيْتَهُ زَارَ ابْنُ سُفيْانُ أَحْمدَا
2. فَتَى سَيخُطُ المَالَ الذِّي هُوَ ربُهُ * وَيَرضَى العَوْالِي وَالحَامِ المُهَّنَدَا

خامسا = باب الاعتذار

النص الأول: الاعتذار الى أبي حاتم الرسمتي

1. وَمُؤْنِسَةٍ لِي بِالعِرَاقِ تَرَكْتُهَا * وَغصنِ شَبَابِي فِي الغُصُونِ نَضِيرُ
2. فَقَالَتِ، كَمَا قَالَ النَوَاسِيّ قَبْلَهَا * عزيز علينا أن نراك تسير
3. فقلت: جفاني يوسف بن محمّد * فطال عليّ الليل وهو قصير
4. أبا حاتم، ما كان ما كان بغضة * ولكن أتت بعد الأمور أمور

5. وأكرهني قوم خشيت عقابهم * فداريتهم، والدائرات تدور
6. وأكرم عفو يؤثر الناس أمره * إذا ما عفا الإنسان وهو قدير.

النص الثاني : ردّ الملوك إلى محل قرارهم

1. ماذا يدبر ربنا في أمره * سبحانه في أرضه وسمائه
2. رد الملوك إلى محل قرارهم * مستبشرين بفضله وعطائه
3. فتبارك الله اللطيف بصنعه * ما أغفل الثقلين عن نعمائه
4. رفع السماء بلا عماد بيّن * والبحر أمسكه على أرجائه
5. لولاه فاض على العباد بموجة * وعلى الجبال الراسيات بمائه
6. أخذ البلاد بسيفه فاستسلمت * وبعدله وبفضله وسخائه

سادسا = باب الوصف

النص الأول: وصف جو تاهرت شتاء

1. مَا أَخْشَنَ البردَ وريعانِـهُ * وأطرافَ الشمسِ بتـاهَرتِ
2. تَبْدُو مِنَ الغَيْمِ إِذَا مَا بَدَتْ * كأنـها تنشـر مـن تخـــت
3. فنحن في بحر بلا لجـــة * تجري بنا الريح على سمت
4. نفرح بالشمس إذا ما بدت * كـفرحـة الذمـي بالـسـبـت

فهرس الموضوعات

مقدمة
..... ص (أ - ج)
المدخل : السياقات الحضارية للشاعر وعصر
.....ص 02
أولا = الدولة الرستمية حاضرة الأدب الجزائري
القديم .....ص 02
1 - السياق التاريخي والسياسي للدولة
الرستمية .....ص 03
2 - تيهرت الحاضرة الثقافية والأدبية
للدولة الرستمية .....ص 05
أ - الحياة الثقافية
.....ص
05
ب - الحياة الأدبية
.....ص
05
ثانيا = الشاعر بكر بن حمّاد
.....ص
07
1 - المولد والنشأة
.....
ص 07.
2 - منزلته العلمية ومذهبه
.....ص 08
ثالثا = أسلوبية الإيقاع الشعري
.....ص 09
1 - عن الأسلوب والأسلوبية
.....ص 09
أ - الأسلوب : المفهوم والمصطلح
.....ص 10

ب - الأسلوبية : المجال والاتجاهات .....ص 11
2 - الإيقاع الشعري .....ص 13
أ - الإيقاع لغة .....ص 13.
ب - الإيقاع اصطلاحا .....ص 14
الفصل الأول : الإيقاع الخارجي في شعر بكر بن حمّاد .....ص 16
المبحث الأول: الخلفية العروضية لموسيقى الشعر العربي .....ص 17
أولا = الخليل والعروض العربي .....ص 17
ثانيا = البنية الإيقاعية للشعر العربي القديم .....ص 18
المبحث الثاني: إيقاع الأوزان في "الدرّ الوقاد" .....ص 21
أولا = إيقاع بحر الطويل وأنساقه .....ص 29
01 - النسق الأول .....ص 30
02 - النسق الثاني .....ص 31
03 - النسق الثالث .....ص 33
ثانيا = إيقاع بحر البسيط وأنساقه .....ص 34
ثالثا = إيقاع بحر الوافر وأنساقه .....ص 37
01 - النسق الأول .....ص 38

رابعا = إيقاع بحر الكامل وأنساقه
.....ص 39
01 - الكامل التام
.....ص 40
02 - الكامل المجزوء
.....ص 41
خامسا = إيقاع بحر السريع وأنساقه
.....ص 42
سادسا = إيقاع بحر الرجز وأنساقه
.....ص 43
المبحث الثالث: إيقاع القوافي في الدرّ الوقاد .....ص 45
أولا = القافية - المفهوم والمصطلح
.....ص 45
01 - القافية لغة
.....ص 45
02 - القافية اصطلاحا
.....ص 46
03 - حروف القافية وحركاتها
.....ص 46
أ - حروف القافية
.....ص 47
ب - حركات القافية
.....ص 48
04 - أنواع القافية
.....ص 48
ثانيا = التشكيل القافوي في أشعار بكر بن حماد ..... ص 49
01 - القافية بين الإطلاق والتقييد
.....ص 51
02 - القافية بين الطول والقصر
.....ص 52
الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي في شعر بكر بن حمّاد .....ص 54

المبحث الأول: إيقاع الصوت المفرد
.....ص 54
أولا = إيقاع الهمس والجهر في المدونة
.....ص 55
ثانيا = إيقاع أخرف الذلاقة في المدونة
.....ص 57
المبحث الثاني: إيقاع التشكيل الصوتي والدلالي .....ص 64
أولا = الجناس
.....
ص 64.
ثانيا = الطباق
.....
..ص 66
ثالثا = التكرار
.....
...ص 69
خاتمة
.....
.....ص 74
قائمة المصادر والمراجع
.....
..... ص 77
ملحق
.....
.....ص 83
الفهرس العام للموضوعات
.....
....ص 89

وَالْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ

الصافات-182

ملخص:

قسَّمت هذه الدراسة إلى: مقدمة، مدخل، كما احتوت على فصلين، فبالنسبة للمدخل تطرقت فيه إلى السياق التاريخي والحضاري للدولة الرستمية والبيئة الحاضنة للشَّاعر وعصره، ثمَّ تطرقت لمجموعة من المفاهيم المتعلقة بالأسلوبية وأخرى تتعلق بمفهوم الإيقاع، وقد جعلت هذا البحث في قسمين: فصل أول بعنوان الإيقاع الخارجي في شعر بكر بن حمَّاد حيث تمت فيه دراسة الأوزان والقوافي للمدونة، والفصل الثاني كان بعنوان: الإيقاع الداخلي في شعر بكر بن حمَّاد، والذي تمت فيه دراسة الأصوات المفردة والأصوات المركبة، وذلك بتطبيقها على أشعار بكر بن حمّاد المكونة من 19 قصيدة ومقطوعة والتي قد جمعت في 109 بيت شعري، والتي قام بجمعها الأستاذ محمد بن رمضان بن شاوش في كتابه الدَّر الوقَّاد من شعر بكر بن حمَّاد التاهرتي.

Résumé :

Cette étude a été divisée en deux parties: le premier chapitre, l’introduction et l’introduction de deux chapitres. Le deuxième chapitre s'intitulait: Le rythme intérieur de la poésie de Bakr bin Hammad, dans laquelle l'étude des voix simples et des sons composés, en les appliquant aux poèmes de Bakr bin Hammad, composée de 19 poèmes et pièces Qui étaient réunis dans la maison de mes cheveux 109, qui est recueillie par M. Mohammed bin bin Ramadan Chaouch dans son livre Dur Stoker de cheveux Bakr bin Hammad Altaherty.