المجلد: 17 العدد: 02/ مارس 2022
ص 527 - 539
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

تمظهرات الأصوات ودورها في بناء الإيقاع الداخلي في شعر بشار بن برد

Appearances voices and their role to building the internal rhythm in Bashar bin Burd's poetry

بلقاسم بودنة *
المركز الجامعي نور البشير - البيض (الجزائر)
blkacem@hotmail.fr

تاريخ الإرسال: 2021/12/24 تاريخ القبول: 2022/01/25 تاريخ النشر: 2022/03/28

ملخص : للأصوات دور مهم في التدفق الموسيقي في الشعر؛ إذ بتجانسها، وتواتر مقاطعها المتناغمة، واتحاد نبراتها تحدث تكوثرا نغميا إيقاعيا خلابا فيه، فيتحقق البناء الإيقاعي الداخلي للشعر، ويزيد من قوتها الموسيقية عندما تشد رباطها بما يتناسب تناغما مع الوزن والقافية، فتسمو الصورة الجمالية للشعر، ويكون له التأثير المرجو في المتلقي، ولعل الانتظام الداخلي للأصوات يشكل أس البناء الإيقاعي، حيث تتردد الأصوات على مسافات زمنية وبترجيعات نغمية محددة متساوية في قوتها وضعفها، ومدها وقصرها، وجهرها وهمسها، مما تزيد في التحام أجزاء الشعر ببعضها البعض، مثلما تشارك الأصوات في بناء الصور البلاغية للشعر ، فهي أيضا لها صورة إبلاغية تواصلية تساهم في لفت انتباه المتلقي وإثارته، ولذلك اخترنا دراسة بعض تمظهرات الأصوات التي تلعب دورا كبيرا في إثراء الإيقاع الشعري، وعولنا في ذلك على مدونة بشار بن الشعرية، وحاولنا أن نستقرئ ما فيها من أصوات ساهمت في بناء الإيقاع الداخلي لديه.
الكلمات المفتاحية: الأصوات، الإيقاع، الشعر، الجهر والهمس، بشار بن برد.

ABSTRACT : The role of sounds is important in the musical flow of poetry; With its homogeneity, the frequency of its harmonious syllables, and the union of its tones, it creates a beautiful tonal rhythmic build-up in it. The inner voice of the sounds constitutes the exponent of the rhythmic structure, where the sounds echo at temporal distances and with specific tonal rewinds equal in their strength and weakness, their extension and shortness, their loudness and their whispering, which increases the fusion of the parts of poetry with each other, just as the sounds participate in the construction of rhetorical images of poetry, it also has a rhetorical image Communication contributes to drawing the attention of the recipient and arousing him, and therefore we chose to study some of the manifestations of sounds that play a major role in enriching the poetic rhythm, and we relied on Bashar bin poetic blog for this, and we tried to extrapolate the voices in it that contributed to building his internal rhythm.
Keywords: sounds, rhythm, poetry, loudness and whispering, Bashar bin Burd

* المؤلف المرسل

1. مقدمة:

إن للتآلف الصوتي قيمة كبيرة في بناء الموسيقى، يقول ابن جني:«علم الأصوات والحروف، له تعلّق ومشاركة للموسيقى ، لما فيه من صنعة الأصوات والنغم »[1]، فالأصوات تتقاسم أدوارها النغمية مع الموسيقى في الكثير من ملامحها الإيقاعية، والصوت في نظر الجاحظ هو " آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف"[2]، وهذا يعني أن الأصوات هي مادة الكلام الأساسية، ويشترط في ذلك انتظاما دقيقا في بنائها ضمن منجز خطابي، ولعل الشعر من بين الخطابات التي تظهر فيها الأصوات جلية في تجانسها وانتظامها وترتيبها بين وحداته وأجزائه. فإلى أي مدى تمكن بشار بن برد من بناء إيقاع شعره الداخلي؟ وكيف استثمر الأصوات اللغوية وتوقيعها نغميا لتؤدي دورها الإيقاعي الموسيقي ؟ ومن هنا كان لازما علينا أن نختار أصوات معينة ونركز بحثنا فيها لنكتشف التوترات الإيقاعية الداخلية التي أسس عليها بشار بن برد شعره.

2- الإيقاع الداخلي:

هو ضرب من الموسيقى الشعرية، و"عبارة عن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة، على أن يكون لهذا التراكم في الأصوات مؤشرات مواكبة وسياق ملائم خاص وعام"[3]، وفي انسجام صوتي داخلي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها أو بين الكلمات بعضها بعض، وبين بنية الأصوات التي تحملها الكلمات والعبارات داخل النص الشعري عامة، فتغدو الموسيقى غنية بخرائط إيقاعية داخلية تغني الإبداع الشعري، وتتكامل مع الإيقاع الخارجي لتنتج نصا غنيا من النواحي الصوتية، تلك الخرائط تتولد عن تفاعل العلامات واحتكاك الأصوات والعبارات المضغوطة في حيز الزمن الشعري مما ينشئ علاقات جمالية إضافية داخل النص.

يرى جون كوهن :«الشعر ...يحافظ على سلسلة من الكلمات ذات التماثل الصوتي، وهو من خلال هذا يعد شعرا»[4]، فالكلمات أصوات والأصوات في تماثلها وانسجامها وتناغمها تنتج شعرا . فالتلوينات الصوتية ترتفع بالنص الشعري إيقاعيا من داخله؛ إذ يعمل الشاعر على "إعمال اللسان في تتبع المتجانسات الصوتية، وتوظيف الأوتار في قياس الأجراس والأزمان عامل من عوامل ترسيخ الإجراءات الإيقاعية المسهمة في بث توازن نسيج إيقاع الخطاب الشعري"[5]، ويحتاج كل هذا التجانس إلى إجراءات تتوافق مع ملكة الشاعر وقدرته في صياغتها على نسيج الإيقاع المراد للقصيدة، حيث أنّ " فاعلية الأصوات في قدرتِهَا على إضافة طبقة دلالية من خلال الطبقة الصوتية، وهي في ذلك كأَنَّهَا إيماءٌ مُكَثَّفٌ يختزلُ إضافات وصفية أو تشبيهية، فكأَنَّها لذلك معنًى فوقَ المعنى"[6]، تصبح الأصوات اللّغوية ذات فاعلية إيقاعية تختزل المعنى.

ويقومُ الإيقاع الداخلي في الشعر على خلقِ "التناسُق بين أجزاء القصيدة في حركةِ بنائِها نحو التكامُل، وهذا الانسجامُ يكونُ بين الألفاظ من حيث تجانس حروفِها، وبين الصور التي يخلقها الشاعر، ممّا يُعطيه تفرّداً، وهذه الألفاظ وهذهِ الصور تنمو في القصيدة بتكنيكٍ خاص، بحيث تكون متجاوبة مع المعنى الذي

يريدهُ الشاعر،والتجربة التي يريدُ الإفصاح عنها"[7]،تبدو عملية إنتاج الإيقاع الداخلي للقصيدة أشد تعقيدا وصعوبة في إنتاجها وإدراكها لما لها من عناصر متعددة ومتشابكة وما يفرزه الشاعر من تفرّد وتميّز.

فالإيقاع الموسيقي الداخلي هو حصيلة تركيبيّة ائتلافيّة من جملة مكوّنات؛ بعضُها ذو مصدرٍ صوتي يتأتى من إيقاع الحروف، في حال تشابهها أو اجتماعها أو تكرارها أو افتراقِها، وحالات حركات المد المختلفة المتكررة، وعلاقة المفردات نفسها داخل الجملة الواحدة تجانساً أو تضاداً أو تكراراً، والتراكيب اللغويّة والصياغات ضمن النص، وما يترتّب عن ذلك من إيقاعات داخليّة متباينة تفرضها خصوصيّة الإبداع الشعري. "موسيقى الشعر لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسكنات الذي يتكرر بعينه من بيت إلى آخر، بل تتعدى ذلك إلى واقع الأصوات وما توحيه ، أو بترددها على نحو معين، فالموسيقى خارجية وداخلية، وإذا كان العروض يحكم الأولى، فإن الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم»[8]، وهذه الموسيقى أيضا هي "الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات"[9]، والتي تخضع إلى "توافق صوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات يؤدي وظيفة سمعية، ويؤثر في من يستجيب له ذوقياً، وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى"[10]، حيث أن التشكيل الصوتي يمّثل أهم أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر، فهو عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها، وهو الّذي يتجاوز المقررات العروضية[11].

3- تمظهرات الأصوات الإيقاعية في شعر بشار بن برد:

سنتناول مسائلتين صوتيتين هما (أصوات المد واللين، وأصوات الجهر والهمس)، وأثرهما في تكوين البنية المقطعية للألفاظ ودورهما في إثراء الإيقاع الموسيقي، بحسب كثرة ورُودِهما في مقاطع من شعر بشار بن برد.

3. 1 -أصوات المد واللين:

من بين التشكيلات الصوتية التي لها أهمية كبيرة في بناء إيقاع النص الشعري تلك التشكيلات السمعية التي تقدمها أصوات المد واللين ، والأجراس التي تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية في كيان المستمع أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي؛ لأنّ "أصوات المد واللين عنصر هام في جماليات التشكيل الصوتي وفي توضيح ما يسمى بالتأليف اللحني للشعر وإدراك قيمه الموسيقية ونشاطه الإيقاعي"[12]، إذ ثمة قيمة تعبيرية للصوت، وخصوصا تراكم أصوات معيّنة مثل أصوات المد واللين أكثر من غيرها في البيت أو المقطع أو القصيدة كاملة، مما يُشيع في النص مناخاً محدّداً، فتشابه البنية الصوتية يمثّل بنية نفسية موازية ومنسجمة ومتشابهة تستهدف تبليغ الرسالة بوساطة التكرار من خلال الترديد المتصل لهذه الأصوات، فيكون تموُّج الحركة الموسيقية تابعًا لتموج الذات الشاعرة، والأصوات هي التي تكشف عن "الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب"[13]، وهذا ما يطمح إليه الشاعر أثناء عملية الإبداع، فيعمل على تنمية الحس الموسيقي حتى يؤثر في غيره .

فالقيمة الحقيقية للإيقاع لا تكمن في العلاقات الصوتية المجردة بل في الأثر النفسي لها من خلال شبكة من الشفرات الدلالية التي تجمع بين المبدع والنص والمتلقي، "فالإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن تشاكل حالات الشجن والحزن، والإيقاعات الخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة"[14]، وهذا يتوقف على تجانس الحروف المتحركة والساكنة وعلى الامتداد الزمني لأصوات المد واللين، وما يقابله من امتداد في أعماق النفس والذات الشاعرة، فتصبح لها دلالة قوية في خلق الإيقاع الموسيقي .

إنّ وجود أصوات المدِّ يوفَّر للمتلقي وضوحاً سمعياً "ومن المقرر في علم الأصوات أنّ حروف المدّ أوضح في السمع من الحروف الأخرى "[15]، يجعله يعيش إيقاعات الأنين والشَّجن من جوانية نفس الشاعر، إذ أنّ "الأصوات الصَّائتة(الفتحة والفتحة الطويلة،والضَّمَّة والضَّمَّة الطويلة، والكسرة والكسرة الطويلة) تُعَدُّ من أوضح الأصوات في لغتنا العربيَّة، ويعود السَّبب في وضوح هذه الأصوات إلى الحزم الصَّوتيَّة، التي تشكّل طبيعتها الفيزيائيَّة"[16]، فيسعى الشاعر إلى اختراق طاقة اللغة، بحكم أنّ "إلحاق هذه المدة في الشعر،لأنّ الشعر وضع للغناء والترنم، فألحقوا كلّ حرف الّذي حركته منه ،أنّهم إذا ما ترنوا فإنّهم يلحقون الألف والواو والياء،ما ينون وما لا ينون،لأنّهم أرادوا مدّ الصوت "[17]، وهذا ما يزيد من شد المتلقي إلى كيمياء الشعر، فيتفاعل بحسب الحالة التي قيل فيها هذا النظم.

تستوقفنا هذه الظاهرة الإيقاعية التي تنبعث من ترديد حروف المد، وهي الترنم والغنائية، فيفهم من نص سيبويه أنّ الأصوات الموضوعة للتطريب والترنم في الشعر هي: الألف والواو والياء، والترنم في الشعر العربي قديم يضرب بجذوره إلى الإنشاد الّذي رافق العربي المنشد للشعر، والإنشاد"مدّ للأصوات، وإظهار للغنات ، وتمثيل للمعاني "[18]؛ لأنّ "العرب كانت تتغنى بالرّكباني إذا ركبت وإذا جلست، والرّكباني نشيد بالمدّ والتمطيط"[19]، إذ أنّ " سبب ميل العرب إلى الصوائت الطويلة ليترنموا بها في أشعارهم، لأنّها أصوات ممدودة يمد بها الصوت فيتنوع الكلام، ومد الأصوات وإطالة زمن نطقها يساعد على الأداء الجيد"[20]، فتجعل – الصوائت – النص الشعري سمفونية واحد تتوهج وتعلوا دون خفوت، وكأنها لحن مسترسل في غير انقطاع .

ومن خلال حركات المد اكتسب اللسان العربي نمطاً أدائياً غنائياً ترنّمياً متناسقاً متساوقاً، منسجم الصفات متوازناً، نسيجاً يحاكي النسيج الكوْني الخلاب، ويتكوّن مع هذا النسيج الصوتي انطباعات معنوية للأصوات البسيطة والمركبة، وتلك الانطباعات اكتسبت من تكرار العلامات اللغوية وأصواتها نمطا غنائيا، له غنة رتيبة تتلاحق نوتاتها بشكل منتظم، لها موجات ملتحمة تخضع لحساسية عالية من الإيقاع .

والواقع أنّ التشكيل الصوتي للشعر يصعب التعامل معه؛ لأنّه يتميز بخصوصيات معقدة، لتداخلها وتشابكها حينما يتضمنها التركيب اللغوي وخاصة في الشعر؛ ولأنّ التفاعل دائم بين البناء الصوتي والمواقف الوجدانية، وفي ظل هذا التذوق الصوتي الوجداني للمدلولات سنحاول الوقوف عند مقطوعات من شعر بشار بن برد ونلمس من خلالها مواطن الانسجام الإيقاعي، والتجانس الصوتي الذي يكشف أهمية الحركة لأصوات المد واللين، وأول ما يطالعنا قوله:

خَلِيلَيَّ قُومَا فَاعْذِرَا أوْ تَعَتَّبَا ولا تعذلاني أن ألذ وأطربا

إِذَا ذُكِرَتْ صَفْاءُ أذْرَيْتُ عَبْرَة ً وَأمْسَكْتُ نَفْسِي رَهْبَة ً أنْ تَصَبَبَا

ومما استفرغ اللذاتِ إلا مشيَّعٌ إذا همَّ لم يذكر رضى من تغضبا

تغنَّى رفِيقي باسْمِهَا فكأنَّما أصاب بقلبي طائراً فتضربا

و من عجب الأيام أن اجتنابنا رَشَادٌ ولكِنْ لا نُطيقُ التَّجَنُّبَا

إِذَا حنَّ مُشْتاقٌ حَنَنْتُ عِراضة ً كما عارض الْعُودُ الْيَرَاعَ الْمُثَقَّبا[21]

لقد لعب تشكيل الأصوات في هذه القصيدة دوراً بالغ الأهميَّة، فتظهر القيمة الموسيقية لتكرار حرف الألف الذي ليس له ولا لباقي حروف المد طول زمني محدد، إنما الذي يحدد ذلك مكان الكلمة في السياق اللغوي الذي تدخل في تأليفه، وقد أمتعنا الشاعر بتكرار حروف المد في كل هذه الأبيات، فكانت الأصوات حالمة سائرة مألوفة لدى المتلقي ، وهو يسمعها مُغنَّاة بصوت، وتميزت تشكيلاتها بالتحول الدائم والتفجر الدلالي المستمر، والتفاعل الموجب بين النشيد الشعري المتقد وحالة الصرّاع الذي يلّف شاعرنا، إذ وافق الطول الزمني لحركات المد (**قُومَا، اعْذِرَا، تَعَتَّبَا، أطربا، صَفْاءُ، تَصَبَبَا، تغضبا، تغنَّى، أصاب، فتضربا، الْمُثَقَّبا، مرحبا، التَّجَنُّبَا**) التي تكاد تتكرر في كل كلمة السهاد الذي يتخبط في عنفوانه الشاعر، واستغراقها وقتًا أو زمنًا عند النطق بها يفصح عن الحالة التي يحسها الشاعر.

امتد الفيض الغرامي وسهاده في أعماقه، ونبضات قلبه المتموجة وزفراته المحرقة، والشكوى الحزينة المبرحة، فانبثق هذا الإحساس الخافت المتقطع من صوت تلك المدود؛ لأنّ " حركات المدّ -كما هو معلوم- من أكثر الأصوات سهولةً في النّطق، ولطفاً في الأذن، وطواعيةً للإيحاء؛ لأنّ ما فيها من سَعَةٍ وامتدادٍ يتناسب مع حالات الشَّجن الهادئ العميق"[22]، وصنع ذلك إيقاعًا هادئًا رتيبًا يمنح المتلقي شعورًا بالمتعة، مما يمكّنه من مشاركة الشاعر حالته النفسية. يقول بشار:

كَأَنَّهَا يَومَ رَاحَتْ في مَحَاسِنَهَا فَارْتَجَّ أَسْفلُها واهْتَزَّ أَعْلاهَا

حَوْراءُ جَاءَت مِن الفِردوسِ مُقْبِلَة فالشَّمْسُ طَلْعتُها والمِسكُ رَياهَا

مِن اللَّواتي اكتسَتْ قدًّا وشَقَّ لها من ثَوبِه الحَسنُ سِربالاً فَردّاهَا

راحتْ و لَمْ تُعْطِهِ بِرًّا لِلوْعَته منها ولَو سَأَلْتَه النَّفسَ أعْطَاهَا[23]

يستقيم الجرس الموسيقي للأبيات استقامة تخلد الأذن إلى الراحة الفنية التي تشعرها باكتمال الصنعة والموهبة معا، لأنه يوازن موازنة عجيبة بين أصوات المد واللين في الأبيات، ومما زاد في أثيرية الإيقاع الممتد في الأبيات صوت "الهاء" المهموس الاحتكاكي وما في غنائيته الرائعة من موسيقى ناعمة، والشاعر يحطم القمقم ويطلق اللفظ من إسار دلالته المألوفة ويبحر به إلى شواطئ جديدة، هذا الإبحار باللفظ إلى أراض

وجزر لم يطرقها قبل أحد، فالشاعر يثبت فحولة اللفظ بتفجير طاقاته المجهولة التي لا تنفذ، فربأ بشار عن الدفع بعدة أصوات متماثلة أو متقاربة في جرسها وعن المزاحمة بينها، وحشر جلاميده الصوتية المكررة الملحة، فوفق غاية التوفيق في سبك هارمونية المقاطع الصوتية في أبياته إلى أن أحبط الأذن الناعمة بالانسياب اللحني المسترسل .

وبشار كثيرا ما كان يستخدم المد الصوتي في نهايات أبيات قصائده بدافع الإطراب والترنم، وهذا ما أشاد به الكثير من النقاد وراعوا أهميته في الشعر، فتمام حسان يرى "أنّ الشعر موسيقي والموسيقى تكون بالحركة والمد ولا تكون بالسكون ولذا كان الشعر أشدّ حرصا على الحركة في قوافيه، أما الأمر الثاني هو عدم بقاء الحركات على كميتها القصيرة، فمن طابع الشعر العربي الترنم بالشعر فيشبع الحركات الأخيرة بما يسمى إطلاق القافية "[24]، هذا المد اللازم للأداء السليم، الذي تتلذذ به الأذن، فيؤثر في القلب، ويحلو عند النطق والسمع معا. يقول بشار:

إذا بلغ الرأيُ المشـــورة فاسْتَعِـن بِرأي نصِيـــحٍ أو نصِيحَـة حَازِمِ

ولا تَجْعل الشُّورَى عليك غَضَاضَة مكانُ الخوَافِـي قُوَّة لِلْقَـــوَادِم

وما خيْرُ كفٍّ أَمْسَـــك الغُلّ أخْتَهَا وما خيْـــرُ سَيْفٍ لم يُؤَيَّدْ بِقائم

وخلِّ الهُوَيْنـــــا للضَّعِيفِ ولاتكُنْ نؤومـــــاً فإنَّ الحزم ليس بنائم

وحارِبْ إذا لم تُعْـــطَ إلاَّ ظُلامَةً شَبا الحرب خيرٌ من قَبُول المظَالم

وأدن على القربـــى المقرَّبَ نفسه و لا تشهدِ الشُّورى امرأً غيرَ كاتم

فإنك لا تَسْتَطْـــــرِدُ الهَمّ بالمُنى ولا تبلـــغُ العليا بغيـــرِ المكـــارِمِ

إذا كنتَ فرداً هرَّكَ القومُ مقبـــلاً وإن كنت أَدْنى لم تفُزْ بالعَـزائِم.[25]

وهكذا يمضي شاعرنا في إبداعه الإيقاعي مستغلا القيم الصوتية لحروف اللغة وطاقاتها النغمية المتنوعة في إبراز الموسيقى الداخلية، وربط التجربة بالإيقاع الشعري المستمر والمتميز. فالمعاني التي تفهم من الألفاظ التي اختارها الشاعر في قصيدته، بل إنّ المدلول الذي تحمله الألفاظ الشعرية كان غالباً مفعماً بالإحساس الوجداني، فحملتنا هذه الأبيات إلى آفاق الشعر البعيدة على أن لا نرجع منها إلا بيقين أكيد بقوة البصيرة والنظرة الثاقبة، ممزوجا بشعور غائم، ووقفة فلسفية لا تحمل مذاق الذكريات والشوق والحنين كما ألفناها عند بشار، بل تخرج بآفاق الموقف الشعري من واقعيته إلى سرمدية الرؤيا*، المفعمة بالحركة، فنلاحظ تراخي وتيرة الإيقاع الشعري، تماشيا مع ظاهرة المدود من الناحية الصوتية.

تكشف لنا الأبيات عن الشاعر وعن مقدرته الإبداعية في إقامة تجانس صوتي من خلال تكرار حروف بذاتها اتخذها الشاعر للتطريب؛ لأنّها أعذب جرسا وأمدّ صوتا مما أشاع جواً نغمياً، فالمد أخذ مداه المعهود

ولاسيما في الكلمات المتكررة من مثل(**نصيح،نصيحة، المشورة الشُّورَى، القربى المقرَّبَ، نؤوما، بنائم، حارِبْ الحرب**) تارة يأتي بالكلمة ممدودة، ويأتي بالأخرى غير ممدودة، مما زاد من تسارع النطق بالعبارات، ونبرة الحكم والنصائح والإرشادات كان دافعا لاستخدام حركات ونسج أصوات المد ، إذ تميز المستوى الإيقاعي لهذه القصيدة بالروحانية والوجدانية المؤثرة واستقرار وصعود النغم، مطرد بنسب لحنية محكمة، تستوفي فيها الرنات والإيقاعات استيفاءا دقيقا، وهي إيقاعات منتظمة تتكرر تقاسيمها الزمنية في كل بيت، والألفاظ كأنها عقود متناسقة من درر،زادت من جرسها الموسيقي أصوات المد، وبهذه القراءة الخاطفة لمقاطع شعرية من شعر بشار نستنتج أنّ اكتساح ظاهرة المدود في بنية الأبيات الشعرية على مستوى المقاطع الصوتية، تسيل سيلان الموجة الرائعة الصافية مع ارتفاع نسبة المدود بالألف ، قياسا على ما ورد بالواو و الياء في شعر بشار.

3. 2- أصوات الجهر والهمس:

الصوت المجهور هو "الذي يهتز معه الوتران الصوتيان "[26]، ومعنى " الجهر في الحرف أنه أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت"[27]، أما الصوت المهموس فهو "الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به"[28]، ومعنى"الهمس في الحرف أن يضعف الاعتماد في الصوت حتى يجري معه في النفس"[29]، أنّ الأوتار الصوتية تبتعد عن بعضها البعض فينطلق النفس من بينها من أن يتذبذب، وهذا هو معنى جريان النفس مع المهموس [30]، فالمجهور في الدرس الصوتي القديم تسعة عشر صوتا هي "الهمزة والألف والعين والغين والقاف والجيم والياء والضاد واللام والنون والراء والطاء والدال والزاي والظاء والذال والباء والميم،الواو،وأصوات الهمس هي بقية الأصوات [31]، وهذا ما توصل إليه القدامى عن الهمس والجهر من الأصوات .

وهذا ما يختلف مع الدراسات الصوتية الحديثة فالمجهورة عندهم ستة عشر صوتا، والأصوات المختلف عليها ثلاثة هي (الطاء والقاف والهمزة ، فالطاء والقاف مهموسان[32]، أما الهمزة فهي محل خلاف بين المحدثين، فعدها البعض من الأصوات المهموسة[33]، وذهب آخرون إلى أنها لا مهموسة ولا مجهورة[34]، يقول كمال بشر:« والقول بأن الهمزة صوت لا بالمهموس ولا بالمجهور هو الرأي الراجح، إذ أن وضع الأوتار الصوتية حال النطق بها لا يسمح بالقول بوجود ما يسمى بالجهر أو ما يسمى بالهمس»[35]، إذ أنّ العربية تزدان بزينة الإيقاع الصوتي، وخصوصا عند تراسل الحركات الطويلة والقصيرة، والتي بدورها تلهب الحس الموسيقي في الشعر

الصوت المجهور مع اتّساع ذبذبته يؤدي إلى إنتاج الموجات الصوتية الّتي نسمعها، ويكشف التناغم بين التشكيلات الصوتية، إذ "يلعب الجهر دوراً إيجابياً في وضوح الصّوت، في حين يجسِّد الهمس دوراً سلبياً له، لأن علوَّ الصّوت يعتمد على معدَّل ذّبذبة الأوتار الصّوتيَّة، فكل انغلاق وانفتاح للأوتار الصوتيَّة في الحنجرة؛ يؤدي إلى ظهور قمَّة في ضغط الهواء، لذلك يكون الصَّوت المجهور أوضح من الصّوت المسموع"[36]، مما يسمح بنفث الآهات الوجدانية فتتدفق في غير انقطاع .

إنّ إدراك الموهبة الصوتية للألفاظ الدالة على معانيها بأصواتها أعان بشار كثيرا في صياغة أشعاره، وفي رصد البناء المقطعي وربطه بوظيفته، خصوصا الجوانب الصوتية من جهر وهمس وشدة ورخاوة، وكذلك ملامح التنغيم، وإيصالها بدلالتها بما يوحي برؤية بشار الواسعة، فراوح حِسّ بشار بإيقاع الأصوات، بين المجهور والمهموس في قصائده، وعرف شعوره للأصوات موقعها الموفَّق، وسنقف عند مقطوعة شعرية لبشار ونقوم بإحصاء صوتي لبنيتها من خلال الجهر والهمس وما لهما من دور مهم في إنتاج الشحنة الإيقاعية لدى الشاعر في توظيفه للأصوات اللغوية بين مجهورة ومهموسة . يقول:

ذرانـــي أشبْ همّي بـــراح فإنَّني أَرَى الدَّهْـرَ فيه فُرْجَة و مضِيقُ
وما كنتُ إلاَّ كالـــزمانِ إذا صحـا صَحَوْتُ وإنْ مَاقَ الـزَّمَانُ أَمُوقُ
أ أدماءُ لا أستطيـــعُ في قلة الثرا خزوزاً ووشياً والقليـــلُ محيقُ
خذي من يـدي ما قلَّ إن زمـاننا شموس و معروف الرجال رقيق
لقد كنتُ لا أرضى بأدنى معيشة و لا يشْتكِي بُخْـلاً عَلَيَّ رَفِيـــقُ
خليليَّ إنَّ المال ليـــــس بنافع إذا لم يَنَـلْ منـــه أَخٌ وَ صَـــدِيقُ
وكنت إذا ضـــاقت علي محلَّة تيممتُ أخـــرى ما عَلَيَّ تضِيـقُ

وما خاب بين اللَّه و النَّاس عاملٌ له في التُّقـى أوفي المحامدُ سوقُ
ولا ضاقَ فَضْلُ اللَّهِ عن مُتَعَفِّفٍ وَلَكِـــنَّ أَخْلاَقَ الرِّجال تضيق.[37]

ويمكننا تتبع أصوات الجهر والهمس في هذه القصيدة واحصائها، ثم تحليلها ووصفها، كما يظهر في الجدول الأتي:

الأصوات	الصوت	عدد وروده في القصيدة
المجهور	ض	6
	ب	7
	د	5
	ذ	4
	ع	9
	ي	30
	ز	4
	الهمزة	18
	م	26
	ر	12
	و	9
	ن	14

	ط	1
	ل	24
	ق	18
المهموس	ك	6
	ش	5
	س	5
	ح	5
	خ	8
	هـ	4
	ت	14
	ف	7
	ص	3
	ث	1

1- جدول احصاء أصوات الجهر والهمس في القصيدة السابقة

من خلال الجدول يمكن استخلاص النتائج التالية:

إنّ الصوت المجهور الذي يتم بمجهود فسيولوجي كبير قد أخذ الحظ الأوفر في الأبيات مما زاد في حدة توقيعات النبرات الصوتية فيها، حيث حوت بعض الكلمات في انبناآت أصواتها على الأصوات المجهورة دون المهموسة مثلا في الكلمات (م/ضِ/ي/قُ- ذ/ر/ا/ن/ي- أ/ أ/د/م/ا/ءُ - ز/م/ا/نِ...) ، وبعضها الآخر طغت فيه الأصوات المجهورة على المهموسة (ب/ـر/ا/ح- دَّ/هْـ/رَ-خ/ـز/و/ز/اً- أ/س/ت/ط/ي/عُ- ث/ـرا..)،فتشظية المفردات عبر النص بالشكل الذي يساعد القارئ على أن يشاركها في طاقاتها، وتفجيراتها الدلالية، ويقيم علاقة جدلية بين الصوت الإيقاعي والصدى الناتج عنه داخل النص، وينتج عن هذا الرصف الموسيقي الصوتي والتركيبي من خلال أصوات الجهر أثر موسيقي يترك في النفس وقعه الجميل وأثره الجيد، وهي الغاية القصوى في الخطاب الشعري.

ويتحقق هذا المبدأ البنائي بتخيّر مواضع الألفاظ والأصوات " توقيع اللفظ موقعا مناسبا حين تأليفه مع ما يجاوره من ألفاظ أخرى ينطوي على قيمة فنية وجمالية فذة، لا بل إن مثل هذا التوقيع جدير بنقل التجربة النفسية الشعورية، الإبلاغية للمبدع "38،وهذا ما نلمسه في أبيات بشار في المزاوجة بين أصوات مجهورة مفخمة وأخرى مجهورة مرققة في الكلمة الواحدة مما يوقظ الأعصاب بصخبها، فيتولد لدينا شعورا حادا بمسار الزمن الذي حمل الشاعر إلى هذه الديار والرعي في مسارحها.

الشاعر يتخبط في عنفوان الشوق والحب، وصراع الدهر الذي أرقه ويئن تحت وطأته، فيعلن في أسلوب تقريري فرجة الزمن ومضيقه، مما دفعه إلى أن يكثف من الأصوات المجهورة المناسبة لذلك،وفي

المقابل فإن الأصوات المهموسة لها قيمة دلالية من خلال الأبيات فنلاحظ أن بعض المفردات يطغى في تكوين بنيتها الأصوات المهموسة (ص/ح/ا-وش/ي/اً، ي/شْ/ت/كِ/ي، بُ/خْ/ل/اً - خ/ل/ي/ل/يَّ- م/ت/ع/فّ/فٍ...)، وإن كانت تتوسط هته المفردات أصوات مجهورة ، ومن خلال النص إنّ أصوات الهمس المرققة والمفخمة تبعثان التأمل والتقصي العميق لجوانية اللغة، وتزيد من قوة الفهم لدى المتلقي، إذ أنّ بشار من خلال شعره كثيرا ما نجده " يؤاخي في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أوفي صيغها أو في مقاطعها فتحسن ديباجة الكلام "[39]، فيبتعد عن التنافر بين الأصوات في المفردة الواحدة الأمر الذي يؤدي إلى وجود مستوى إيقاعي عالي في شعره.

ونسمع تلك الأجراس المتتالية التي تعبر عن حرقة في النفس، وتوجع في الفؤاد تبعثهما زفرات متتالية في البيت الواحد عبر الحروف، وأنين متواصل عبر متتالية الأصوات المجهورة في البيت الواحد، محدثة ضوضاء لفظية عالية، ولو حصل تباعد وتراخ بين هذه الأصوات لما تركت هذه الحروف وقعها الموسيقي المشجي .يقول بشار:

يا قُرَّة العيْـــنِ إنّي لا أسمّيـــكِ أَكْنِـــي بأخْـــرى أسَمّيها وأَعْنِكِ

أخشى عليك من الجاراتِ حاسدة أو سَهْـمَ غيْران يرْمِيني و يرْمِيك
لولا الرَّقيباتُ إذ ودعـــــت غادية قبَّلتُ فاكِ وقلتُ:النَّفس تفديكِ
يَا أَطيـــبَ النَّاسِ رِيقاً غير مُخْتَبِرٍ إلاَّ شهـــــادة أطرافِ المساويكِ

ولو وهبـــتِ لنا يومـــاً نعيشُ بهِ أَحَييتِ نفْساً وكَانتْ من مَسَاعِيكِ

يا رحمـــــة الله حلِّـــي في مَنَازِلُنَا حَسبِي برائِحَـة الفِردُوسِ من فيكِ[40]

إنّ التآلف الصوتي ينبع من تآلف الحروف وتكرارها، وإشاعتها في النسيج الشعري، ويتوقف ذلك التوافق والتآلف على مقدرة الشاعر في إحداث أصوات بعينها مما يخلق معه التجانس الصوتي (الموسيقي)، في حين نجد بشار قد اختار قافية (الكاف) المهموسة المكسورة رويا، والذي انبثقت من تفخيم صورة المحبوب، فتساوق كثيراً مع الأحرف المجهورة: القاف، والراء،والياء، النون، الهمزة، على أن حرف (السين) المهموس، قد تساوق مع حرف: الميم، والنون المجهورين وتلك الأحرف قد انتشرت في نسيج القصيدة بشكل يثير الانتباه، وما استخدام حرف (السين) إلا لإشاعة جو نغمي لتقوية الصورة المعنوية، ومنها الصورة السمعية، وتقوية النغم، على أن المد ساعد على تخفيف شدة التوتر، فالمهموسات أشاعت نغماً حزيناً متساوقاً مع حزن الشاعر.

توحي الأبيات بثورة نفسٍ، وألماً مشرئباً بالأمل، حيث كرر حرف (السين) منه أحد عشر مرة في ستة أبيات، فكانت منسجمة تماماً مع الملاينة، ولكن النغم يتصاعد والجرس يعلو في استخدام أصوات مجهورة بعدها (**أسمّيكِ ، حاسد، سَهْمَ حسبي**) مما أشاع جواً نغمياً، وبهذا النزر القليل من التحليل، نستنتج أنّ التشكيل الصوتي المشع من أصوات الجهر والهمس يعد مهما في التركيب النسقي للنص، إذ " تترك في

الوجدان أثراً عميقاً ممتعاً ، مما يجعل الشعر أكثر علوقاً في الأذهان وأسرع تأثيرًا في الوجدان"[41]، فيحدث – هذا التشكيل الصوتي- حركة مماثلة لدى المتلقي .

4- خاتمة:

وبناء على ما تقدم من حديث حول بعض عناصر الإيقاع الداخلي في شعر بشار بن برد، وعن الحس الموسيقي المرهف الذي يتمتع به، فإنّ الشعر ينظر إليه على أنّه "تنظيم لنسق من أصوات اللغة"[42]، وهذا التنظيم تتولد عنه هندسة صوتية موسيقية، وتنظيم لجأت إليه اللغة لتعبر عن مفاهيم معينة يتحسسها المتكلم ، مما يسمح للإيقاع أن يرتكز في جانبه الملموس على عناصر التكرار بتنوعها وغناها الموسيقي، فيضفي على النص توقيعا ترنيميا ، وظل الإيقاع الشعري الداخلي لدى بشار بن برد يستمد موسيقاه من الوحدات الصوتية المتكررة والمنتظمة ، فوجد مجالا أوسع في الأصوات وصفاتها ونبراتها، ومن تشابكها الذي يظهر في المقاطع والألفاظ والسياق، مع ما تتركه من أثر جمالي لدى المتلقي ، وتلك هي صفة الشعر الفنية القيمية بترك الأثر الجمالي الذي يصدر عن كنه الشاعر حينما يوفق في نسج مادة شعره من أجود ما يحتكم فيه لمبدأ التماثل والانسجام بالنوتات الصوتية فلي إيقاعاته وما تحدثه من توافق وتناغم بين الصوتي والدلالي.

الهوامش:

[1] - ابن جني ، سرّ صناعة الإعراب، تحقيق هنداوي، دار القلم دمشق، ط1، 1993، ج1 ، ص 22 .

2 - الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، دط، 1948،ج1، ص79.

[3] -محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر،(الكثافة.الفضاء.التفاعل)، الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، د1، 1990، ص63.

[4] - جون كوهن، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر و اللغة العليا)، ترجمة أحمد درويش ، ص120.

5- العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري ،بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب للنشر، السانيا، وهران، الجزائر ، دط، 2005، ص235.

6 - عيد، رجاء، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مصر، ط1، 1990، ص 109.

[7] - يُمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت، 1983، ص247 .

[8] - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف ،مصر ،ط3، 1984، ص120.

[9] - شوقي ضيف، في النقد الأدبي ، ص79.

[10] - عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة العرب، (مقال) منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، بغداد ، 1989، ص35.

[11] - ينظر، عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات دار الثقافة، القاهرة، 1978 ، ص119 .

12 - تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1983، ص51 .

[13] - قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشِّعري، ص49.

14 - جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة ، 1983، ص394.

15 . إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص 281 .

16 - قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشِّعري، ص47.

17- سيبويه ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ج4 ، ص 320 .

18 - حسن عبد الجليل يوسف : علم قراءة اللغة العربية ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، (القاهرة)، مصر ، ط2، 1426هـ / 2005م ، ص 301.

19 - حسن عبد الجليل يوسف : علم قراءة اللغة العربية، ص 304 .

20 - عيسى خثير، الصوَائت عِنْدَ فَخر الدِّين الرازي، دِرَاسَة نَظَرِية تطْبِيقِية فِي التفْسِيرِ الكَبِيرِ، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجيلالي اليابس ، سيدي بلعباس، السنة الجامعية: 2008-2009، ص49.

21 - بشار ، الديوان، ص107.

22- محمد فتُّوح أحمد، الرمز والرمزيَّة في الشعر المعاصر، ص370.

23 - بشار، الديوان، ص631-632.

[24] - تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1973، ص 271 .

25- بشار ، الديوان، ص593-594.

* - ما روي عن الأصمعي أنه قال :قلت لبشار بن برد :إني رأيت رجال الرأي يتعجبون من أبياتك في المشورة، فقال: أنا علمت أن المشاور بين إحدى الحسنين :بين صواب يفوز بثمره، أو خطأ يشارك في مكروهه،فقلت له:والله أنت في كلامك أشعر منك في أبياتك.، الديوان، ص593.

26 - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية،ط3، 1961، ص20.

27 - سيبويه ، الكتاب ، ج4 ، ص574.

28 - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية، ص20 .

29 - سيبويه ، الكتاب ، ج4 ، ص574 .

[30] - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية، ص125.

[31] - سبويه، الكتاب ، ج4 ص574.

[32]- ينظر، كمال بشر علم اللغة العام /الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2000،ص109.

[33] - ينظر، تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1985، ص97.

[34] - ينظر، إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغويةص90 ،كمال بشر علم اللغة العام /الأصوات، ص112.

[35] - كمال بشر علم اللغة العام /الأصوات، ص112 .

[36] - عبد القادر الفاسي الفهري، البناء الموازي (نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة)، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص77.

37 - بشار ، الديوان، ص 562.

38- سمير أبو حمدان، الإبلاغية والبلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط1991،1،ص105، 106.

[39] - مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص224

[40] -بشار بن برد ، الديوان، ص570.

41 - شوقي ضيف ،فصول في الشعر ونقده ، ص28.

[42] -جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص121.

المراجع:

1- إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية،ط3، 1961.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، . مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1952

3- بشار بن برد ، الديوان، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993.

4- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1983.

5- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1985

6- تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1973.

7- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة ، 1983.

8- الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، دط، 1948،ج1.

9- ابن جني ، سرّ صناعة الإعراب، تحقيق هنداوي، دار القلم دمشق، ط1، 1993، ج1.

10- جون كوهن، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر و اللغة العليا)، ترجمة أحمد درويش، دار غريب القاهرة، دط، 2000.

11- حسن عبد الجليل يوسف : علم قراءة اللغة العربية ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، (القاهرة)، مصر ، ط2، 1426هـ / 2005.

12- سمير أبو حمدان، الإبلاغية والبلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط1991،1،ص105، 106.

13- سيبويه ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ج4 .

14- شوقي ضيف، في النقد الأدبي دار المعارف، القاهرة، ط6، 1981.

15 - شوقي ضيف ،فصول في الشعر ونقده ، دار المعارف، مصر، ط3، 1979.

16- عبد القادر الفاسي الفهري، البناء الموازي (نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة)، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

17- عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات دار الثقافة، القاهرة،1978 .

18- العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري ،بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب للنشر، السانيا، وهران، الجزائر ، دط، 2005.

19- عيد، رجاء، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مصر، ط1، 1990.

20- قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشِّعري، دار الكنوز الأدبيَّة، بيروت،ط1، 2000..

21- كمال بشر علم اللغة العام /الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2000.

22- محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر،(الكثافة.الفضاء.التفاعل)، الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، د1، 1990.

23- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف ، مصر ،ط3، 1984.

24- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة, الكويت،عدد193،يناير،1995.

25- يُمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت، 1983.

الرسائل الجامعية

42 - عيسى خثير، الصوَائت عِنْدَ فَخر الدِّين الرازي، دِرَاسَة نَظَرِية تطْبِيقِية فِي التفْسِيرِ الكَبِيرِ، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الانسانية ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجيلالي اليابس ، سيدي بلعباس، السنة الجامعية: 2008-2009.

المقالات:

1- عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة العرب، (مقال) منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، بغداد ، 1989.