وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـــامـــعـــة ديـــــالى
كـــلـيـة الـتـربـيـة للعلوم الإنسانية
قســـــم اللّغة العـــربـــيّة

# خَصائِصُ الأُسلوبِ فِيْ شعرِ الشّريفِ البيّاضِيّ(ت: ٤٦٨ هـ)

رسالة مقدمة إلى

مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة ديالى

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في اللغة العربيّة وآدابها

من الطالب

عبدالباسط سليم عبد الحسين

بإشراف

أ.م.د. سعد جمعه صالح

١٤٤٤هـ ٢٠٢٣م

# الفصل الأَوّل
# المستوى الصَّوتيّ

# المستوى الصَّوتيّ

توطئة:

يشكل البناء الصَّوتيّ والإيقاعيّ للشّعر أَهمية كبيرة ،فقد لاقى عناية العرب القدماء ، فقالوا بجودة الصَنّعة لدى الشاعر ، وأَنَّ عليه أَنْ يتقنَ صَنعَتَه لفظًا ويبدعها معنىً، وأَنْ يُسوّي أعضاء شعره وزنًا، ويعدل أجزاءه تأليفًا، ويحسّن صورته إصابةً، ويكثر رونقه اختصارًا ويكرم عنصره صدقًا، ويعلم أَنَّه ثمرةَ لُبِّه وصورةَ عِلمِه والحاكمَ عليه أو له[١]؛إذ ند تلك العناية عند الخليل ابن أحمد الفراهيديّ، بوصفه أوّل مَن وَضَعَ أُسُسَ عِلم الأصواتِ العربيَّة، وقدّم بواكير معلومات صوتيَّة لم يُدركها العِلمُ فيما خلا العربيَّة من اللّغات إلّا بعد قرونٍ عِدّةٍ مِن عصره[٢].وعند الجاحظُ(٢٥٥هـ) شيء مِن ذلك، فقال: "والصّوت هو آلةُ اللّفظ، والجوهر الّذي يقوم به التَّقطيع، وبه يُوجَدُ التَّأليف، ولن تكون حركاتُ اللّسان لفظًا، ولا كلامًا موزونًا ولا منثورًا، إلّا بظهور الصّوت، ولا تكونُ الحروفُ كلامًا إلّا بالتَّقطيع والتَّأليف"[٣].

إذ يظلُّ الصّوتُ بمثابة الأساس للّغة ، وذلك ما أكّد عليه ابنُ جنّي(٣٩٢هـ) في تعريفه للُّغة بأنَّها "أصواتٌ يُعبِّرُ بها كُلُّ قومٍ عن أغراضِهم"[٤]. فالصّوتَ اللّغويَّ هو: "عَرَضٌ يخرجُ مع النَّفَس مُستطيلًا مُتَّصلًا، حتّى يعرضَ له في الحلقِ والفَمِ والشَّفَتَين

---

(١) يُنظر: عيار الشِّعر: ابن طباطبا العلوي، تحقيق: طه الحاجري وزغلول سلام، التّجاريَّة للنَّشر، القاهرة– مصر، ١٩٥٦م، :١١٢.

(٢) يُنظر: مصادر التّراث الصّوتيّ العربيّ: أحمد عزّوز، مجلة التّراث العربيّ، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، المجلد (١٨)، العددان (٧١–٧٢)، ١٩٩٨م، :١٨٤.

(٣) البيان والتَّبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م، ٧٩/١.

(٤) الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جنّي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العِلميَّة، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠١م، ٨٧/١.

مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيُسمّى المقطع أينما عرض له حرفًا، وتختلفُ أجراسُ الحروفِ بحسب اختلاف مقاطعِها"[١] أو هو "تموّج الهواء ودفعة بسرعةٍ وبقوةٍ من أيّ سببٍ كان"[٢]، "وحدُّ الحرف أنَّه هيئةٌ عارضةٌ للصَّوت يتميَّزُ بها عن صوتٍ آخَر مثلِه في الخِفَّةِ والثِّقل تمييزًا في المَسموع"[٣]. فالأصواتُ اللّغوية "في تتابعها وائتلافها في السِّلسلة الكلاميَّة ترتبطُ مع بعضِها البَعض مُكوّنةً نظامًا بديعًا يسودُه الانسجامُ والتَّوافق، في ظِلِّ سلسلةٍ مِن الحركاتِ النُّطقيةِ المُعقّدة"[٤]. والعَلاقة بين الصّوت والأسلوب مسألةٌ قديمة قِدَمَ التَّفكيرِ اللّغويّ، ولعلَّ علماء العربيَّةِ القدماء هم أفضلُ مَن فصّلوا القولَ فيها، فقد كانت لهم في ذلك لَفتاتٌ مُمَيَّزة، ورؤى دقيقة تدلُّ على ما كانوا يتمتّعون به مِن حِسٍّ مُرهَفٍ، وذوقٍ موسيقيٍّ سليم[٥]؛ في العصر الرَّاهن، يُنظر إلى الشِّعر مِن قِبَلِ بعضِ الباحثين بأنَّه تلك العمليَّة الّتي تُعيدُ اللُّغةَ إلى طبيعتِها الإيقاعيَّة؛ فالشِّعريَّة تنبعُ بالأساس مِن اكتسابِ اللُّغةِ إيقاعًا خاصًّا يُسهِمُ في إجلاءِ غوامضِ المعنى في طبقاتِه العميقة، تلك الّتي تميلُ إلى تفسيرِ الأمورِ تفسيرًا شِعريًّا، ومِن ثُمَّ فقد أسهمت موسيقى الشِّعر –على وِفق الأسس والقواعد المنطقيَّة والرّياضيَّة–

---

(١) سرّ صناعة الإعراب: أبو الفتح عثمان بن جِنّي، دراسة وتحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق– سوريا، ط٢، ١٩٩٣م، ٦/١.

(٢) أسباب حدوث الحروف: ابن سينا، تحقيق: محمد حسّان الطَّيان ويحيى مير علم، مطبوعات مَجمع اللّغة العربيَّة، دمشق– سوريا، (د. ط)، (د. ت)، :٧، ١٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٠.

(٤) التّصدّعات الصّوتيَّة وطرق رسمها: أحمد جودة علي مسلم، حوليَّة كليَّة الدراسات الإسلاميَّة والعربيَّة للبنات بالزقازيق، العدد (٦)، ٢٠١٦م، :١٢٣٨.

(٥) يُنظر: الصّوت والدّلالة دراسة في ضوء التّراث وعِلم اللّغةِ الحديث: محمد بوعمامة، مجلة التّراث العربيّ، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، العدد (٨٥)، ١٤٢٣هـ–٢٠٠٣م، :١١.

في تعزيز انتظام فعاليَّة البِنيةِ الإيقاعيَّة في النَّص الشِّعري[١]. فالشعر فن الكلمة، بوصفه قائم على لغة تستند الى الايقاع والموسيقى، مع غرض الشاعر وموضوع القصيدة، الأصلُ، إنَّ النَّصَ الشِّعريّ يتألَّفُ مِن مجموعةٍ مِن العناصرِ اللُّغويَّة الّتي يختارُها الشَّاعرُ لإيصالِ تجربتِه الشِّعريَّة إلى ذِهنِ المُتَلَقّي وشعورِه، وهي العناصر الّتي تدفعُ باتجاهِ بناء تصوّراتٍ خاصَّةٍ لموقعِ تِلك العناصرِ بالنِّسبةِ إلى الإيقاع الوِجدانيّ للشَّاعر، ولا سيَّما أنَّها تحتوي على جرسِ الألفاظ وبِنيَتِها (شكل القصيدة)؛ فعمليَّةُ التَّأثير الّتي تنتجُ عن النَّصّ الشِّعريّ تنتجُ عن تكاملِ شَكلِ القصيدةِ بوساطة مَضمونِها، حسب تعبير أ.أ ريتشاردز، عن طريقِ الدَّورِ الجَوهريّ الّذي تقومُ به الألفاظُ، والتَّراكيبُ، والأساليبُ الّتي اختارها الشَّاعر، ذلك أنَّ الدّلالات الّتي تحملُها الألفاظُ، الشِّعريَّة غالبًا ما تكونُ مُفعمَةً بالإحساس الّذي يتوازى في هذا الاتجاه مع بقيَّةِ العناصر في إيصال الرِّسالة الشِّعريَّة بِكُلِّ أبعادِها اللُّغويَّة والوِجدانيَّةِ إلى المُتَلَقّي[٢]، ففي الدراسات الأسلوبيَّة الحديثة، يُعَدُّ الوقوف على المستوى الصَّوتيّ الحديث خطوةً أساسيَّة؛ ذلك أنَّ النَّص على مُستوى الصّوت مُؤثِّرٌ في المُفاضلَةِ بين الألفاظِ المُتشابهة أو المُترادفة بسببِ أثرِها الصّوتيّ، فالصّوتُ عنصرٌ مُهِمٌّ في سببِ انتقاء كلمةٍ دونَ غيرِها[٣]. في ضوء الرُّؤيَةِ الأسلوبيَّة، لم تَعُدْ دراسةُ المُستوى الصَّوتيّ قاصرةً على الإيقاع والأوزان والقوافي ، بل أصبحت تشملُ دراسةَ كافَّة عواملِ الحركةِ الدَّاخليَّة للنَّصِ الشِّعريّ، بما فيها الحركات

---

(١) ينظر: القصيدة العربيَّة الحديثة بين البِنيَةِ الدِّلاليَّة والبِنيَةِ الإيقاعيَّة- حساسيَّةُ الانبثاقةِ الشِّعريَّة الأولى- جيل الرّوّاد والسّتينات: محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق- سوريا، ط١، ٢٠٠١م. :٨.

(٢) يُنظر: العلم والشِّعر: أ. أ. رتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماويّ، مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة- مصر، (د. ط)، (د. ت)، :٢٩.

(٣) يُنظر: الأثرُ النَّصيّ في الإيثارِ الصّوتيّ- قصةُ النَّبيّ مُوسى عليه السَّلام في سورةِ النَّمل- نموذج الانتقاء حروف القوّة: خير الله فالح وادي، مجلة (İlahiyat Fakültesi Dergisi)، العدد (١١)، ٢٠١٧م، :٨.

والصَّوامت والمقاطع والأوزان والقوافي وحروف الرَّوي، والوزن الشِّعريّ، وكذلك النَّبر أو ما هو كامنٌ في الوحدة اللُّغويَّة، وتُحَدِّدُ مواضعه في مقاطع مُعيَّنة مِن الصِّيغة الصَّرفيَّة؛ فضلًا عن الحركاتِ النَّاشئةِ عن الزَّحافات والعِلَل، والتَّصريع والتَّدوير، والأجراس الموسيقيَّة للأصوات، كما تمتدُّ إلى دراسَةِ بَعضِ الظَّواهر البَّلاغيَّةِ الأخرى كالجِناس، والسَّجع، والتَّكرار، [١] أي أنْ يكون للكلمة معنيين مختلفين.على هذا الأساس، يُمكِنُ دراسة الخصائص الأسلوبيَّة لشعرِ الشَّريف البَياضيّ في المُستوى إطار الصَّوتيّ، على مستويي الإيقاعين، الخارجيّ و الداخليّ ضمن مبحثَين اثنَين.

(١) يُنظر: النّسج الصَّوتيَّة وأبعادها الدِّلاليَّة في رثاء الياسين: محمد رمضان البع، أعمال مؤتمر الإمام الشَّهيد أحمد ياسين: حياة الشَّيخ ياسين مثّلت نموذجاً في الثَّبات والنّضال ودعوات للحفاظ على إرثه والاستفادة منه"، الجامعة الإسلاميَّة، غزّة– فلسطين، ٢٠٠٧م، :٣–٤.

# المَبحَثُ الأوَّل

# الإيقاعُ الخارجيّ

يأتي معنى مصطلح الإيقاع في اللُّغةِ مُتعالقاً بالموسيقى؛ "من إيقاع اللَّحن والغناء، وهو أنْ يوقعَ الألحان ويُبيّنها"(١)؛ وقد عرَّفه الفارابيُّ(٣٣٩هـ) بقوله: "هو نقلةٌ مُنتظمَةٌ على النَّغمِ ذوات الفواصل، والفاصلة هي توقّفٌ يُوَجِّهُ امتدادَ الصّوت"(٢)؛ فهو في الأصل "ليس مِن مُصطلحات علومِ اللُّغة، بما فيها عِلم العروض وكُتُبِ نقد الشِّعر القديمة على وَجه الخصوص، بل هو مِن مُصطلحاتِ الموسيقى؛ وهذا ما أثبته ابنُ سينا(٤٢٧هـ) عندما بيَّنَ معنى الإيقاع بأنَّه تقديرٌ ما لِزَمانِ النَّقرات، فإنْ اتَّفَقَ أنْ كانت النَّقرات مُنَغَّمة، كان الإيقاعُ شِعريًّا"(٣). فالإيقاع يساعد في تكثيف النظام الصوتي الموجود في النص.

إذ إنّ لغة الشعر ايقاعية تعتمد الموسيقى والغناء، فالإيقاعُ يتَّسمُ بميزَتَين أساسيَّتَين هما: الحركة والانتظام؛ إذ يُرادُ بالانتظام "كُلُّ علاقات التَّكرار والمُزاوَجة والمُفارَقة والتَّوازي والتَّداخل والتَّنسيق والتَّآلف والتَّجانس, والّتي تُعطي انطباعًا بسيطرةِ قانونٍ خاصّ على بِنيَةِ النَّص العامَّة، مُكَوَّنٌ مِن إحدى تلك العلاقات أو بَعضها"(٤). فغالبًا ما يكونُ الإيقاعُ

---

(١) معجم النَّقد العربيّ القديم: أحمد مطلوب، دار الشّؤون الثَّقافيَّة العامّة، بغداد- العراق، ط١، ١٩٨٩م، :٢٥٧/١.

(٢) الموسيقيّ الكبير: محمد بن محمد أبو نصر الفارابيّ، تحقيق: غطّاس عبد المالك، دار الكتاب العربيّ، ١٩٦٧م، :١٠٨٥.

(٣) في مفهوم الإيقاع: محمد الهادي الطّرابلسيّ، حوليّات الجامعة التّونسيَّة، العدد (٣٢)، ١٩٩١م، :١١-١٢.

(٤) شِعريَّةُ الأصمعيّات: بشائر أمير عبد السّادة، مجلة جامعة بابل- العلوم الإنسانيَّة، المجلد (٢٤)، العدد (١)، ٢٠١٦م، :٥٩٨.

في حركةٍ مُتغيّرَةٍ وغيرِ مُستَقرّةِ المَخرج، لكنَّها في الأخير. مُتساوية ومتناسبة بحسب ما ذهب إليه حازم القرطاجنيّ(٦٨٤هـ) عندما أكَّدَ على "أنَّ التَّناسبَ أو التَّساوي في البِنيَةِ الشِّعريَّة يشبه تمامًا التَّساوي في باقي الأشياء"(١) ، وذهبَ د. صلاح فضل إلى تعريف الإيقاع بأنَّه: "مجموعة التَّحولات الدّالة للحُزَمِ الصّوتيَّة في نهاية الأمر"(٢)؛ أو هو: "التَّناوبُ الزَّمنيُّ المُنتَظَم للظَّواهر المُتراكبة، وهو الخاصيَّةُ المُمَيّزةُ للقول الشِّعريّ والمبدأ المُنتظم لِلُغَتِه"(٣). كما عرَّفته د. خالدة سعيد بأنَّه: "النِّظام الّذي يَتوالى أو يَتناوبُ بموجبه مُؤَثّرٌ ما (صوتيٌّ أو شَكليّ)، أو جَوٌّ ما (حِسيّ، فِكريّ، سِحريّ، روحيّ)، وهو كذلك صيغة للعلاقات (التَّناغم أو التَّعارض أو التَّوازي أو التَّداخل)، فهو إذن نظامُ أمواجٍ صوتيَّة ومعنويَّة وشَكليَّة"(٤)، وعند د. مجدي وهبه هو "تواترٌ مُتتابعٌ بين حالَتَي الصَّوت والصَّمت أو النُّور والظَّلام، أو الحركة والسُّكون أو القوّة والضَّعف واللِّين أو القصر والطُّول أو الإسراع والإبطاء"(٥)، وتأسيساً على ماتقدم ، فالإيقاع مِن أهمّ مقوّمات الموسيقى الشِّعريَّة، لِما تحمله "أصوات الألفاظ مِن دلالاتٍ عميقةٍ ومُوحية، مع جماليَّتِها مِن حيث التَّآلف والاتِّساق، لتُشَكِّلَ بعد ذلك المساحة الواسعة مِن الدّلالة العامّة للشِّعر، بيانًا للمشاعر والأحاسيس، وتأثيرًا واضحًا في السَّامع، ومِن هنا تكون للأصوات مُؤثّراتٌ كبيرةٌ في بناء القصيدةِ دِلاليًّا وموسيقيًّا وجماليًّا، مِمّا تمنحه هذه

---

(١) أصول الشِّعريَّة العربيَّة- نظريّة حازم في تأصيل الخطاب الشِّعريّ،: الطّاهر بومزبر، الدّار العربيَّة للعلوم- ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧م، :١٠٣.

(٢) أساليب الشِّعريَّة المعاصرة: صلاح فضل، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة-مصر، ١٩٩٨م، : ٢٨.

(٣) القصيدة العربيَّة الحديثة بين البِنية الدِّلاليَّة والبِنية الإيقاعيَّة: ١٧.

(٤) حركيَّة الإبداع- دراسات في الأدب العربيّ الحديث: خالدة سعيد، دار الفكر للطّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٨٦م، : ١٠٧.

(٥) مُعجم المُصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب: مجدي وهبه وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٤م، :٤٨١.

الأصواتُ مِن دلالاتٍ إيحائيَّة، أو نغماتٍ موسيقيَّة مؤثرة في نفس المتلقي واحساسه الداخلي "[١].

تخضع البِنيةُ الإيقاعيَّة للنَّصّ الشِّعريّ لجدليّةٍ جوهريّةٍ غالبًا، ما تمنحها خصائصها وتحكم تطوّراتها وتغيّراتها والتَّحوّلات الّتي تخضعُ لها[٢]؛ إذ يعكسُ الإيقاعُ خصائصَ التَّناسبِ والتَّناغمِ والتّآلفِ، والتَّأثيرِ، والتَّساوي بين أجزاء الكلام في داخل النَّصّ الشِّعريّ، وثَمّةَ علاقةٌ وثيقةٌ بين الإيقاع والوزن وسائر العناصر الإيقاعيَّة الأخرى، إلّا أنَّ علاقة الوزن بالقافية تُعَدُّ هي الأكثر فعاليّة في البناء الإيقاعيّ؛ فإذا "كان الوزن مِن عناصر الشِّعر العربيّ، فإنَّه لا يُعَدُّ شِعرًا اعتمادًا على الوزن دون القافيةِ الّتي تأتي للشّاعر على سجيَّته في مطلع قصيدته، ثُمَّ يلتزمُ بها في باقي أبياتها، وذلك لأنَّ الوزن والقافية مُتكاملان لا يستقيمُ أحدُهما بدون الآخر"[٣]. وعليه يمكن القول، يمكنُ دراسة الإيقاع الخارجيّ في شِعر الشَّريف البَياضيّ مِن منظورِ الأسلوبيَّة الحديثة عن طريقِ رصدها وتحليلها ، تتمثّل في كُلٍّ مِن: الوزن، القافية، التَّدوير، وذلك في ثلاثة مطالب.

**أولاً: الوزن:**

يُعْدُّ الوزنُ مِن أهمّ مُكوّناتِ الشِّعرِ لأنَّه لاينسجم مع توجهات الشعر في النقد، وقد أَوْلاهُ الدَّارسون عنايةً بالغة؛ ذلك أنَّه أعظمُ أركانِ حَدِّ الشِّعر.

---

(١) ديوان الأعشيين- جمع ودراسة وتحليل لشعر الأعشيين: محمد حمزة إبراهيم، أطروحة دكتوراه، جامعة تشرين، دمشق- سوريا، ٢٠١١م، : ٨٩-٩٠.

(٢) يُنظر: جدليَّة الخفاء والتَّجليّ- دراسات بنيويَّة في الشِّعر: كمال أبو ديب، دار العِلم للملايين، بيروت- لبنان، ١٩٧٩م، :١٠١-١٠٢.

(٣) النَّسج الصَّوتيَّة وأبعادها الدِّلاليَّة في رثاء الياسين: ٢٣.

على هذا الأساس، يُعَدُّ الإيقاع في إطارِ عِلمِ العَروض[١] "المَلمح الحاضر في كُلِّ النّصوص الّتي لم يُنازَع في شِعريَّتِها؛ بل وهو أوَّلُ المَظاهر الماديَّةِ المَحسوسة للنَّسيجِ الشِّعريّ الصَّوتيِ وتعالقاته الدِّلاليَّة"[٢]. غيرَ أنَّ الإيقاع يظلُّ أشمل وأعمّ مِن الوزن في الشِّعر؛ إذ إن علاقة الوزن بالإيقاع تمثل علاقة الخاص بالعام، فهووحدةُ النَّغمة الّتي تتكرَّرُ ، أي تتوالى الحركات والسَّكنات على نحوٍ مُنتظَمٍ في فِقرَتَينِ أو أكثر مِن فِقَرِ الكلام أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافرُ الإيقاعُ في النَّثر، وهو أيضًا النَّسيجُ الّذي يتألَّفُ مِن التَّوقعات والإشباعات أو خيّبة الظَّنِّ أو المفاجأة الّتي يُوَلِّدُها سياقُ المقطع؛ في حين يُمثِّلُ الوزن مجموع التَّفعيلات الّتي يتألَّفُ مِنها البيت، وقد كان هو الوحدةُ الموسيقيَّة للقصيدة العربيَّة[٣]، والأوزان بمنزلة الفروع المتولّدة مِن طاقةٍ إيقاعيَّةٍ أوسع، وهي بهذا المعنى تُمثِّلُ الجزءَ والإيقاعُ يُمثِّلُ الكُلّ[٤]؛ لأنَّ تفاعل الوزن مع مادّةِ القصيدة هو ما يُمَكِّنُ الشَّاعر مِن إنجازِ عملٍ فنيٍّ رائع, أمّا الوزنُ وحدَه فلا يُمكِنُه أنْ يُحقِّقَ قيمةً غنيَّةً في ذاته, ولأنَّ النَّصَّ يكتسبُ شعريَّته مِن المعنى الّذي تُحقِّقُه الصِّياغةُ اللُّغويَّة

---

(١) مِن الباحثين المُحدَثين مَن رأى أنَّ مُصطلح الإيقاع لم يكن معروفًا في النَّقد العربيّ القديم، وإنَّما هو مِن المصطلحات والمفاهيم الوافدة مِن الثّقافة الغربيَّة، وأنَّ ما يُقابله في النَّقد العربيّ القديم هو مصطلح العروض، وهذا الرأي يفتقر إلى جانبٍ كبيرٍ مِن الصِّحَّة والدِّقَّة؛ فقد أشارت العديدُ مِن مصنَّفات النَّقد العربيَّة القديمة إلى الإيقاع بهذا اللّفظ. على سبيل المثال، أشار إليه ابن طباطبا العلوي في كتابه الشَّهير "عيار الشِّعر"، وقدَّمَ قدامة بن جعفر تعريفًا دقيقًا للإيقاع وإنْ لم يستعمل اللَّفظَ نفسَه، إلّا أنَّه عبَّرَ عنه كمفهوم بشكلٍ دقيق؛ يُنظر: عيار الشِّعر: ابن طباطبا العلويّ (ت٣٢٢هـ)، تحقيق: الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطّباعة والنَّشر، الرّياض_ المملكة العربيَّة السّعوديَّة، (د. ط)، ١٩٨٥م، ص٢١. وجواهر الألفاظ: قدامة بن جعفر، دار الكتب العِلميَّة، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٨٥م، :٣.

(٢) شِعريَّة الأصمعيّات: ٥٩٨.

(٣) ينظر:القصيدة العربيَّة الحديثة بين البِنية الدِّلاليَّة والبِنيَة الإيقاعيَّة: ٢٤.

(٤) يُنظر: في مفهوم الإيقاع: ٢٠.

النِّهائيَّة الّتي تُرَوّضُ الانفعال للمعنى، والمعنى للإيقاع[١]؛ فالوزن قياسًا إلى الإيقاع ليس أكثر مِن وعاءٍ مُشَكَّلٍ بأبعادٍ مُنتَظَمَةٍ يستوعبُ التَّجاربَ الشِّعريَّة، والتَّجربةُ هي الّتي تختار وزنَها بما يتلاءَمُ مع طبيعتِها وخواصِّها، فَلِكُلِّ وزنٍ نظامُه الخاصُّ الّذي يحملُ في طيّاتِه قدرةً خاصَّةً على استيعابِ نمطٍ مُعيَّنٍ مِن التَّجارب، الأمرُ الّذي يُفَسِّرُ تَعدُّدَ وتنوَّعَ البحور الشِّعريَّة، وهذا التَّنوّعُ والتَّعدّدُ هو ما مَكَّنَها مِن استيعابِ كُلِّ التَّجاربِ الشِّعريَّة الّتي تمكَّنت القصيدةُ العربيَّةُ مِن التَّعبيرِ عنها[٢]. ومِن الباحثين المُحدَثين مَن جعلَ الإيقاعَ والوزنَ في إطارٍ مُتكاملٍ للبِنيَةِ الصَّوتيَّةِ للشِّعر، وقسَّمَها على ثلاثةِ أقسام: الوزن العَروضيّ، الأداء، والموازنات، وقال إنَّ الوزنَ ذو طبيعةٍ تجريديَّةٍ مُكَوَّن مِن توالي الحركات والسَّكنات في وحداتٍ سُمِّيَت أسبابًا وأوتادًا تتمثّلُ بصيَغٍ صَرفيَّةٍ أو تفعيلاتٍ بحسب نظام الخليل؛ أمّا الأداء فيضمُّ كُلَّ صُوَرِ تَجلّياتِ الإنجازِ الشَّفويّ أو التَّأويل الشَّفويّ للنَّص بما فيه مِن شِدَّةٍ وارتفاع، وهو مجال الدِّراسة التَّجريبيَّة المَخبريَّة؛ أمّا المُوازَنات فتضمُّ كُلَّ صُوَرِ تَكرارِ الصَّوامتِ والصَّوائت، مُستقلَّةً أو ضِمن كلمات[٣]، فالعَلاقة بين الوزن والإيقاع مِن جهة، والأسلوبية مِن جهةٍ أخرى غيرَ واضحةٍ عند دراسةِ الأوزان والبحور الشِّعريَّة مِن وجهةِ النَّظرِ اللُّغويَّة؛ إلّا أنَّ عدم الوضوح في هذه الحالة ناتجٌ عن قصورٍ في إدراك الوظيفة الّتي تقومُ بها البِنياتُ الأسلوبيَّة في الشِّعر، ذلك أنَّ الألفاظَ والأساليب هي جوهرُ ما يختارُه الشَّاعرُ ويُؤَلِّفُه وينظمُه في تركيبٍ شِعريٍّ يهدفُ إلى إيصالِ تجربتِه الشِّعريَّة إلى المُتَلَقّي. فالأثرُ الّذي يُحْدِثُه الإيقاعُ الشِّعريُّ عند المُتَلَقّي ناتجٌ بالأساسِ عن تلك العَلاقة بين الألفاظ ومعانيها مِن جهة، وبين الألفاظ وبِنيَتِها الصَّوتيَّةِ والإيقاعيَّةِ مِن جهةٍ أخرى[٤]، وهذا بالتَّحديد ما تُعنى الأسلوبيَّةُ بدراستِه، ولعلناندرك في دراسة أسلوب الشاعر جزءاً من الدراسة الأسلوبية

---

(١) يُنظر: شِعريَّة الأصمعيّات: ٥٩٨.

(٢) يُنظر: القصيدة العربيَّة الحديثة بين البِنيَة الدِّلاليَّة والبِنيَة الإيقاعيَّة: ٢٥.

(٣) يُنظر: تحليل الخطاب الشِّعريّ- البِنيَة الصَّوتيَّة في الشِّعر: ١١.

(٤) يُنظر: العِلم والشِّعر: ٢٩.

ذات الشمولية ،وعندئذٍ يمكننا القول إن دراسة الاسلوب تتعالق مع الدراسة الاسلوبية بشكل عام ولشعر الشريف بشكل خاص ،إذ يعد الأسلوب فن تمثلات الاسلوبية واسسها الذي تستند اليه.

**أولًا: تصنيف المقطوعات الشِّعريَّة في ديوان الشَّريفِ البَياضيّ وتوزيعها:**

نلحظ فيما وصل الينا قلة النتاج الشِّعريّ، للشاعر، إذ يتألَّفُ ديوانُه مِن (مِئة وثلاث وثلاثين) مقطوعة شِعريَّة، تتفاوتُ في حجمها ما بين قصائد وقطع صغيرة ومتوسّطة يقلُّ عدَدُ أبياتِها عن العشرة، فضلاً عن النّتَف مِن المقطوعات الشِّعريَّة الصَّغيرة جِدًّا؛ فا إجماليُّ عددِ الأبيات الشِّعريَّة في الدِّيوان كُلِّه تبلغ (سبعمائة وتسعة عشر) بيتًا شِعريًّا، كما هو مُبَيَّنٌ في الجدول رقم (١) بعد صفحة٤١.

**ثانيًا: البحورُ المُستعمَلَةُ على المُستوى العام لديوانِ الشَّريفِ البَياضيّ:**

تنوَّعت البحورُ في ديوانِ الشَّريفِ البَياضيّ، والبحور التَّامَّة والمَجزوءة المُستعمَلة في ديوانِه، كما يُبيّنُها الجدولُ جدول (٢).

بينما يتَّضحُ مِن الجدول رقم (٣) أنَّ نِسَبَ استعمالِ البحورِ الشِّعريَّة التَّامَّةِ والمجزوءة في ديوان الشَّريف البَياضيّ بالنِّسبة إلى عدد الأبيات الشِّعريَّة لا تختلفُ تقريبًا عنها بالنِّسبة إلى عدد الوحدات الشِّعريَّة.

**ثالثًا: البحورُ المُستعمَلَةُ على مستوى المقطوعات الشِّعريَّة في ديوانِ الشَّريفِ البَياضيّ:**

نظرًا لتعدّد حجم الوحدات الشِّعريَّة في ديوانِ الشَّريفِ البَياضيّ وتنوعها وتباينها، تُبيّنُ الجداول الآتية البحورَ المُستعمَلَةَ على مستوى كُلِّ فئةٍ مِن تلك الوحدات، وذلك حسب الجدول (٤).

**رابعًا: الخصائص الأسلوبيَّة للوزن في ديوان الشَّريف البَياضيّ:**

في ضوءِ العرض السَّابق، يُمكنُ إجمال أهم الخصائص الأسلوبيَّة للوزن في ديوان الشَّريف البَياضيّ، على النَّحو الآتي:

**أوّلًا:** استعمل الشَّريفُ البَياضيّ (اثنى عشر) بحرًا مِن بحورِ الشِّعر العربيّ المعروفة، وهي: (البسيط, الكامل, الطَّويل, المتقارب, الوافر, الخفيف, الرَّمل, الرَّجز, السَّريع,المديد)، وجميعُها مِن البحورِ الشَّائعة الاستعمال، ما يعني أنَّ البَياضيّ قد تجنَّبَ استعمالَ بعض البحورِ منها الهزج والمتدارك، شأنُه في ذلك شأنُ أغلبِ الشُّعراء(١).

**ثانيًا؛** حَرَصَ الشَّريفُ البَياضيّ على استعمالِ البحورِ التَّامَّةِ غير المجزوءة في شِعرِهِ كُلِّه، فَلَمْ يستعمل البحورَ المَجزوءةَ إلّا بنسبةٍ ضئيلةٍ للغاية، لا تتجاوز (٤%) مِن إجمالي عدد المقطوعات الشِّعريَّة في ديوانه.

**ثالثًا؛** غَلَبَ على أكثرِ شِعرِ الشَّريفِ البَياضيّ استعمالُ ثلاثةَ بحورٍ تامَّة، هي: البسيطُ والكاملُ والطَّويل؛ إذ جاء استعمالُه لبحرَي البسيطِ والكاملِ على مستوى إجمالي عدد الأبيات الشِّعريَّة في الدِّيوان بأعلى نسبة، مقدارُها: (٢٣.٤%، ٢٣.١%) على التَّوالي بحسب التَّرتيب، أمّا بحرُ الطَّويل فقد استعملَه بنسبة (١٨.٩%)، يليها بحرا المُتقارب والوافر بِنِسَبٍ بلغت (٧.٤%، ٧.٢%) بحسب التَّرتيب، ثُمَّ في المرتبة السَّادسة بحرُ السَّريع؛ بنسبة (٥.٧%)، ثُمَّ بحرُ الرَّمل بنسبةِ (٤.٦%)، يليه بحرُ الخفيف بنسبة (٣.٩%).

**رابعًا؛** على مستوى الوحدات الشِّعريَّة، فقد جاء في الصَّدارة استعمال كُلٍّ مِن بحر الكامل والطَّويل بنسبةٍ متساوية بلغت (٢١.٣%) بالنِّسبة لعدَدِ أبيات الوحدات الشِّعريَّة الصَّغيرة (الأيتام والنّتف)، ثُمَّ بحر البسيط بنسبة (١٦%)، يليه بحر المتقارب بنسبة

---

(١) يُنظر: موسيقى الشِّعر: ٥١، ٥٤، ١١٥-١١٦.

(١٢%)، ثُمَّ الوافر بنسبة (٥%)، تليها بقيَّةُ البحور بِنِسَبٍ صغيرةٍ متفاوتة. وفي القِطَعِ الشِّعريَّة المتوسّطة، تصدّر استعمالُ بحرَي البسيط والكامل بنسبةٍ متساويةٍ بلغت (٢٣.١%) لِكُلٍّ مِنهما، وذلك مِن إجمالي عدد أبيات هذه الفئة في الدِّيوان، يليهما بحرُ الطَّويل بنسبة (٢٠.٥%)، كما وظف الشَّاعرُ بحرَي المتقارب والخفيف بنسبةٍ متساويةٍ بلغت (٧.٧%) لِكُلٍّ مِنهما، ومِن بعدهما جاء بحرُ الوافر بنسبة (٥.١%)، يلي ذلك بقيَّةُ البحور بِنِسَبٍ صغيرةٍ متفاوتة. كذلك في القصائد، تصدَّرَ استعمالُ بحرَي البسيط والكامل بنسبةٍ متساويةٍ بلغت (٢٥%) لِكُلٍّ مِنهما مِن إجمالي عدد أبيات هذه الفئة في الدِّيوان، يليهما بحرُ الطَّويل بنسبة (١٥%)، ومِن بعدِه جاء بحر الوافر والسَّريع بنسبة (١٠%) لِكُلٍّ مِنهما، كما استعملَ الشَّاعرُ بحرَي المتقارب والرَّمل في شعره بِنِسبَةٍ متساويةٍ بلغت (٥%) لِكُلٍّ مِنهما، يلي ذلك بقيَّةُ البحورِ بِنِسَبٍ صغيرةٍ متفاوتة.

هذا يعني أنَّ الشَّاعرَ يُفضِّلُ النَّظمَ على الأبحرِ ذاتِ العددِ الوفير مِن المقاطعِ، والمتكونة مِن ثمانيةٍ وعشرين مقطعًا فأكثر؛ وهي البسيط والكامل والطَّويل والوافر، في حين جاء توظيفه لبحرِ المديد نادرًا للغاية، وبنسبةٍ بلغت (٠.٦%) مِن إجمالي عدد الأبيات في الدِّيوان، ويعودُ ذلك إلى أنَّ المديدَ يشتمِلُ على تفعيلَتَين: الأولى ثقيلةُ الإيقاع (فاعلاتن)، والثانية أخف ايقاعاً (فاعلن)[١].

**خامسًا**؛ يُمكنُ تفسير ميل الشَّاعر إلى توظيف بحر البسيط في أغلب شِعره كونه مِن الأوزان الّتي تتلاءمُ مع الأغراض الذّاتيَّة، وتُعَبِّرُ بقوّةٍ عن قوَّةِ الشّعورِ والعواطف الجيّاشة[٢]. علاوةً على ذلك، فالبسيط يُعَدُّ مِن البحور الطَّويلة الّتي تتناسبُ مع الموضوعات الأكثر تأثيرًا على النَّفس، كالغزل والقضايا الجادّة، إذ يمتاز هذا البحر

---

(١) يُنظر: بدايات الشِّعر العربيّ بين الكَمِّ والكيف: عوني عبد الرَّؤوف, مكتبة الخانجيّ, القاهرة– مصر، ١٩٧٦م، :١٤٤.

(٢) يُنظر: تطوّر الشِّعر العربيّ الحديث في العراق: علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام, بغداد– العراق، ط١، ١٩٧٥م، :٢٣٩.

بجزالة موسيقاه ودِقَّة إيقاعه، ولهذا جاء في المرتبة الأولى في ديوان الشَّاعر، وكذلك بالنِّسبة لكثرة توظيفه لبحرَي الكامل والطَّويل، فهذه البحور الثَّلاثة تتطلَّبُ رصانةً وعمقًا في التَّعبير عن أكثر الانشغالات والموضوعات الّتي تتفجَّرُ فيها قريحةُ الشَّاعر، لاسيّما وقد غلب الغزلُ على مُعظمِ شعره(١). رُبَّما يعود استعمال البَياضيّ للبحور الأخرى، إلى رغبة الشَّاعر في التَّحرّر والتَّملّص مِن القيود الشِّعريَّة، ومنح نفسه قَدْرًا مِن الحريَّة للتَّعبير عن قضايا هي أقلُّ أهميَّة، مع رغبته في خَلْقِ جَوٍّ إيقاعيٍّ خفيف، كما في استعماله لبحرِ الرَّجز بوصفِه مِن الأوزان الخليليَّة الّتي تتمتَّعُ بمرونةٍ كبيرةٍ مع بساطةِ الإيقاعِ وخفوتِ النَّغَم، ويجعلُ الشِّعرَ قريبًا مِن مستوى قضايا الحياة اليوميَّة، فالرَّجزُ مِن أكثرِ البحورِ قابليةً للنَّقصِ والزِّيادة، ما يسمحُ للشَّاعرِ بممارسةِ حُريَّتِه وفاعليَّتِه الشِّعريَّة بسهولة(٢).

**سابعًا؛** تبدو العَلاقة بين البحورِ والأغراضِ الشِّعريَّة واضحةً في ديوانِ الشَّريف البَياضيّ، سواءٌ مِن النَّاحية الإحصائيَّة أو مِن النَّاحية الموسيقيَّة، كما يُبيّنُ ذلك الجدولُ الآتي بشكل جدول (٧) . كما يتبيَّنُ مِن الجدولِ والشَّكلِ السَّابقَين أنَّ الغزلَ قد تَصَدَّرَ أغراضَ الشَّاعر في إحدى وستّين مقطوعة شِعريَّة، ما يحيلنا الى القول أن البياضي من شعراء الغزل بوصفه الغرض الاكبر مساحةً في ديوانه، وبنسبةٍ بلغت (٤٥.٩%) مِن إجمالي عددِ الوحدات الشِّعريَّة في الدِّيوان، ثُمَّ المدح بنسبة (١١.٣%)، تلته الحكمة بنسبة (٩.٨%)، يليها غرضُ الشَّكوى بنسبة (٧.٥%)، ثُمَّ الإخوانيّات بنسبة (٦.٨%)، والهجاءُ بنسبة (٥.٣%)، وقد غلبَ على الأغراضِ الشِّعريَّةِ المُتصدِّرةِ للدِّيوان اقترانها باستعمالِ البحور: البسيط، الكامل، الطَّويل؛ في حين جاءت بقيَّةُ الأغراضِ بِنِسَبٍ صغيرةٍ ومتفاوتَة، مقترنة بشكلٍ أو بآخر مع نِسَبِ استعمالِ البحور الأخرى.

---

(١) يُنظر: مفتاح العروض والقافية: ناصر لوحيشي، دار الهداية، قسنطينة– الجزائر، (د. ط)، (د. ت)، :٦٤.

(٢) يُنظر: شِعريَّة القصيدة العربيَّة المعاصرة– دراسة أسلوبيَّة: محمد العياشيّ، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط١، ٢٠١٠م، :١١٠.

**ثانياً: القافية:**

عِلمُ القافيةِ هو العِلمُ الثّاني بعد عِلمِ العروض، وضعَه الخليلُ بنُ أحمد الفراهيديّ(١٧٠هـ)، وهو عِلمٌ مُتعلّقٌ بدراسةِ أواخرِ الأبيات الشِّعريَّة؛ فإذا كان عِلمُ العروضِ عِلمٌ يُعرَفُ به صحيحُ وزنِ الشِّعرِ مِن مكسورة؛ فإنَّ عِلمَ القافيةِ يُعَرَّفُ بأنَّه العِلمُ الّذي "يُعرَفُ به أحوال تهيّئات الشِّعرِ مِن حركةٍ وسكونٍ ولزومٍ وجواز"(١).

فتتشكَّلُ بِنيَةُ القافية بالأساس مِن "عِدَّةِ أصواتٍ تتكرَّرُ في أواخِرِ الأشطرِ أو الأبياتِ مِن القصيدة، وتَكَرُّرُها هذا يكونُ جزءًا هامًّا مِن الموسيقى الشِّعريَّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيَّة يتوقَّعُ السَّامعُ تردُّدَها، ويستمتعُ بمثلِ هذا التردُّدِ الّذي يطرقُ الآذان في فتراتٍ زمنيَّةٍ مُنتَظَمَة، وبعدَ عدَدٍ مُعَيَّنٍ مِن مقاطع ذات نظامٍ خاصٍّ يُسمّى الوزن"(٢).

ولعلنا نلحظ التقارب الدالي بين التعريفين اللغوي والاصطلاحي للقافية بوصفها الحروف المتأخرة في البيت الشعري ، وبذلك تُعَدُّ القافية أحد أهمّ أركان الشِّعر العربيّ القديم، عِلمًا أنَّ العربَ القدماء لم يكونوا يعدُّون كُلَّ كلامٍ مُقفّى شِعرًا، على نحوِ ما ذكره ابنُ سلّام(٢٣١هـ) في حديثِه عن محمد بنِ إسحاق(١٥١هـ): "ثُمَّ جاوزَ ذلك إلى عاد وثمود، فكتبَ لهم أشعارًا كثيرة، وليس بشعر، وإنَّما هو كلامٌ مُؤَلَّفٌ معقودٌ بقوافٍ"(٣)؛ ومع ذلك، تُعَدُّ القافية حدًّا فاصلًا بين الشِّعرِ والنَّثر؛ لأنَّه "قد يقعُ الوزنُ الّذي يكونُ شِعرًا في الكلام ولا يُسمّى شِعرًا حتّى يُقفّى، فلذلك حرصوا على إيضاح القافية وألزموها"(٤)؛ ويرى ابنُ خلدون(٨٠٨هـ) أنَّ "الشِّعر هو الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصّل

---

(١) الإرشاد الشافي على متن الكافي في العروض والقوافي: أبو العبّاس أحمد بن شعيب القنائيّ الدمنهوريّ، مكتبة مصطفى الباي، القاهرة– مصر، ط٢، ١٩٥٧م، :١٢٨.

(٢) موسيقى الشِّعر: ٢٤٦.

(٣) معجم النَّقد العربي القديم: ١٧٠/٢.

(٤) القصيدة العربيَّة الحديثة بين البِنية الدِّلاليَّة والبِنية الإيقاعيَّة: ٨٧.

بأجزاءٍ مُتَّفقةٍ في الوزنِ والرَّوي"[١]. أمّا الرَّوي، فهو الحرفُ الأخير مِن القافية، ماعدا احرف العلة(الالف,الواو,الياء وهاء السكت) ويُعرَّفُ بأنَّه: "الحرف الّذي تُبنى عليه القصيدة وتُنسبُ إليه، فيُقالُ مثلًا سينيَّة البحتريّ(٢٨٠هـ)، ولاميَّة الشنفرى(٧٠.ق.هـ) إذا كان الحرف الأخير سينًا في القصيدة الأولى ولامًا في الثّانية"[٢]فقال الأخفش(٢١٥هـ): "الرَّويُ الحرفُ الّذي تُبنى عليه القصيدة، ويلزم في كُلِّ بيتٍ مِنها في موضعٍ واحد"[٣]. ويُعرَّفُ الرَّويُ أيضًا بأنَّه: "ذلك الصَّوتُ الّذي لا بُدَّ أنْ يشتركَ في كُلِّ قوافي القصيدة، فلا يكونُ الشِّعرُ مقفّىً إلّا بأنْ يشتملَ على ذلك الصَّوت المُكرَّر في أواخر الأبيات، وإذا تكرَّر وحده ولم يشترك معه غيره مِن الأصوات عُدَّت القافية حينئذٍ أصغر صورةً مُمكنةً للقافية الشِّعريَّة"[٤]. لا بُدَّ أنْ يكونَ الرَّويُ حرفًا مِن حروفِ الهجاء، لا يدخلُ الإطار الموسيقيّ إلّا مِن حيث صفاتِه الصَّوتيَّةِ وما له مِن جرس؛ فالرَّويُ هو العنصر الّذي يعمل على إبراز النَّغمة الإيقاعيَّة عن طريقِ تَكراره على مسافاتٍ ثابتة، بحيث يتوقّع المُتَلَقّي دائمًا تَكرار الحركة الإيقاعيَّة نفسِها بعد مسافةٍ مُحدَّدَةٍ مِن كُلِّ بَيت[٥].

يرتبطُ الرَّويُ مع الوزنِ بعلاقةٍ أساسيَّة، فهو شريكه في الاختصاص بالشِّعر[٦]؛ فالعَلاقة بين الرَّوي والوزن الشِّعريّ علاقةٌ وطيدةٌ للغاية، كونه يتعلق بالتفعيلات، إذ لا يمكن

---

(١) موسيقى الشِّعر: ١٩.

(٢) ميزان الذَّهب في صناعة شِعر العرب: أحمد الهاشميّ، دار الكتب العِلميَّة، بيروت- لبنان، ١٩٧٣م، :١١٤.

(٣) لسان العرب: ٧٦/١٩.

(٤) موسيقى الشِّعر: ٢٤٧.

(٥) يُنظر: الشِّعر العربيّ المعاصر- قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة: عزّ الدّين إسماعيل، دار العودة ودار الثّقافة، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٨١م، :١١٣.

(٦) يُنظر: في العروض والقافية: يوسف بكّار، دار المناهل للنَّشر والتَّوزيع، عَمّان- الأردن، ط٢، ١٩٩٠م، :٦.

الفصل بينهما، وذلك نظرًا لِما للرّوي مِن أثرٍ بالغٍ في ترقيقِ الوزنِ وصلابتِه، ذلك أنَّ للحروفِ إيحاءاتٍ خاصّةً وآثارًا وطاقاتٍ لا يمكن إغفالها، نستدل عليها بوساطة الوقع الايقاعي ،إذ يشكل الروي جزءاً لايتجزأ من تفعيلات الوزن للبيت، فضلاً عن جمال الحرف وأثره متّصل بموقعه وتجانسه أو تنافره وبقيّة الحروف المجتمعة في الكلمة الواحدة؛ ومِن ثُمَّ، فإنَّ لحرفِ الرَّوي طاقته الفاعلة في اهتزاز البيت الشِّعري وارتجاجه، أو هدوئه واستقراره، كما أنَّ للّرويّ موقعه وأثره في تأكيد المعاني المراد الإفصاح عنها مِن قِبَلِ الشَّاعر، وهذا راجعٌ إلى حدسه وعبقريَّتِه، مِمّا يجعله يختارُ أكثرَ الحروفِ انسجامًا مع بحورِه ومعانيه وأغراضِه، لأنَّ هناك صلةَ ترابطٍ وثيقة بين الرَّوي والوزن، وأثرًا في طراوة البحر الشِّعريّ وصلابته، فلا يجوز تجاوزهما(١). ولا شكَّ في أنَّ هناك حروفًا "تصلحُ للرّوي مِن حيث تكون جملة الجرس لذيذة النّغم، سهلة المتناول، وبخاصّة إذا كانت القافية مُطلقة، ومِن ذلك الهمزة والباء والدّال والواو والعين واللاّم، وبخلاف التّاء والذّال والشّين والضّاد والغين؛ فإنَّها ثقيلةٌ غريبة الكلمات"(٢).ولعلنا ندرك القيمة الفنية للقافية ورويها بوساطة التكرار الذي يترك أثراً موسيقياً لاستنباط دلالة العبارة الشعرية وغرض القصيدة.

في ضوء ذلك، يمكن دراسة الخصائص الأسلوبيَّة لموسيقى القافية في ديوان الشَّريف البَياضيّ وتحليلها، في محاور فرعيَّة عِدَّة، اعتمادًا على الأدوات والآليات الإحصائيَّة، ومِن ثُمَّ مناقشة المُعطَيات الكميَّة وتفسيرِها في إطارِ الرُّؤيَةِ الأسلوبيَّة، وذلك على النَّحو الآتي:

**أوّلًا: حروف الروي على مستوى المقطوعات الشِّعريَّة في ديوانِ الشَّريفِ البَياضيّ:**

---

(١) يُنظر: المنقذ في عِلم العروض والقافية: فاضل عوّاد الجنابيّ، دار قنديل للنّشر والتّوزيع، عَمّان–الأردن، ٢٠٠٨م، :٤٦٩–٤٧٠.

(٢) أصول النّقد العربيّ: أحمد الشّايب، مكتبة النَّهضة المصريَّة، القاهرة– مصر، ط١٠، ١٩٩٤م، :٣٢٥.

**Abstract.**

The study has tried to clarify the characteristics of style in the poetry of Sharif Bayadi, after showing the importance of the stylistic approach in the study of Arabic poetry, especially the old one, the study revealed in its stylistic approach to the vocal level, the diversity of the seas in the Diwan of Sharif Bayadi The poet tended to use the simple poetic meters most of his poetry, and this is consistent with the large number of his poetry in spinning, which requires special music, and because the simple sea is one of the weights that suit this type of topics that require expression While the poet's use of other seas was associated with his desire to break free from poetic constraints, and he gave himself a degree of freedom to express various issues according to their importance to him, the relationship between seas and poetic purposes was largely evident in his collection.

these were the stylistic characteristics of Sharif al-Bayadi's poetry as revealed by this study, with the need for more critical studies of this poet's diwan, especially since the research gaps are still many, and his diwan is still open to multiple dimensions and critical orientations.