الجمهـــورية الجـــزائرية الديمقـــراطية الشعبـــية
وزارة التعليـــم العـــالي والبحـــث العلـــمي
جامعـــة غليـــزان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة غليزان
RELIZANE UNIVERSITY

محدّدات المكون الموسيقي للشعر العربي في ضوءالطرح الفونولوجي

(أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه ل.م.د في (اللسانيات العربية المقارنة))

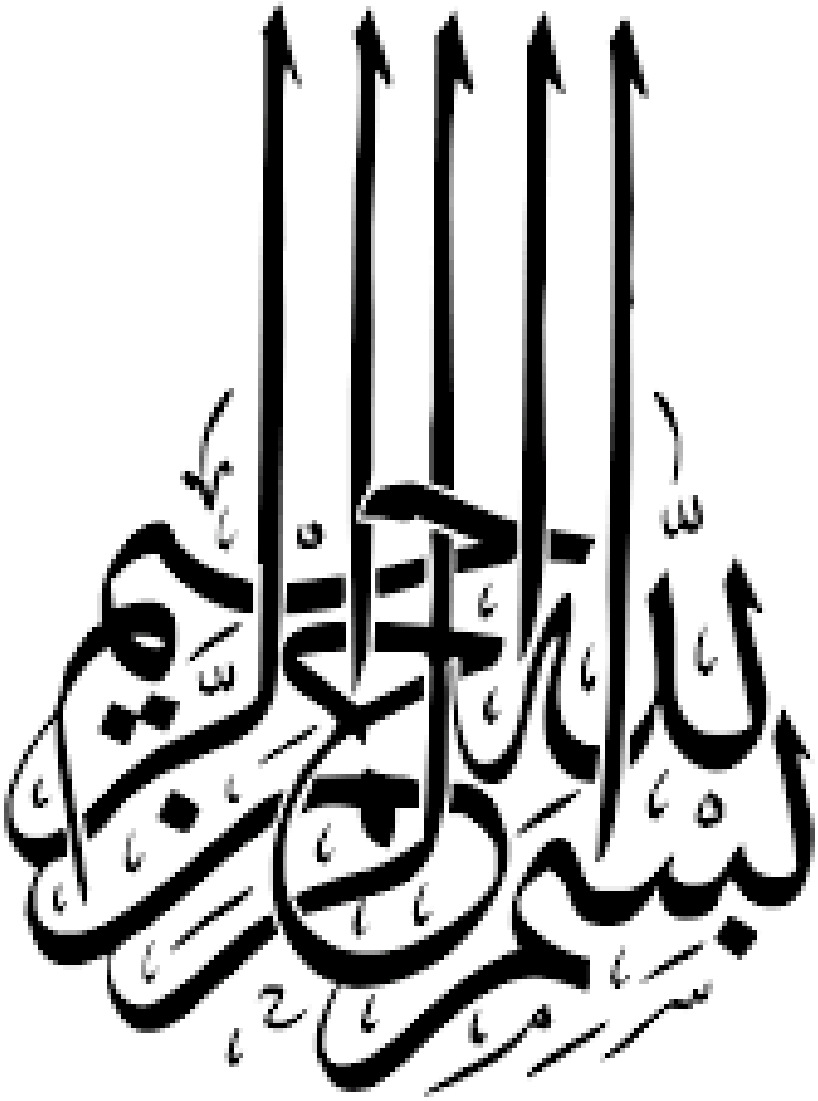
إعداد الطالب(ة):شهري موالشيخ إشراف:ابراهيمي بوداود

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
أ/د عطاطفة بن عودة	أستاذ	المركز الجامعي-البيض	رئيسا
أ/د ابراهيمي بوداود	أستاذ	جامعة أحمد زبانا -غليزان	مشرفا ومقررا
أ/د اسطمبول ناصر	أستاذ	جامعة أحمد بن بلة –وهران1	مناقشا
أ/د عميش العربي	أستاذ	جامعة حسيبة بن بوعلي-شلف-	مناقشا
د .شيادي نصيرة	أستاذ	جامعة أبو بكر بلقايد -تلمسان	مناقشا
د.بن شيحة نصيرة	أستاذ	جامعة أحمد زبانا -غليزان	مناقشا

جامعة أحمد زبانا -غليزان

السنة الجامعية: 2022/2021


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

الحمد لله الذي جعل العربية على أشرف لسان والصلاة والسلام على خير الأنام، وآله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

يطيب لي وقد فرغت من إتمام بحثي بعون الله ورعايته، أن أتوجّه إلى المولى عزّ وجل بالحمد والشكر على نعمه التي لاتعدّ،ومنها أن سخّر لي من الأساتذة الأجلاّء من أنار لي سبيل العلم، وقد قال عزّ وجلّ﴿ وَلاَ تَنْسَوْا الفَضْلَ بَيْنَكُمْ﴾فإنّ فضلك عليّ دكتور ابراهيمي بوداود لا يعدّ ولا يردّ،ولا أجد ما أقوله إلاّ حديث رسول الله صلى الله عليه وسلّم:"مَنْ صَنَعَ إِلَيْكُمْ مَعْرُوفًا فَكَافِئُوهُ،فَإِنْ لَمْ تَجِدُوا مَا تُكَافِئُونَهُ فَادْعُوا لَهُ حَتَّى تَرَوُا أَنَّكُمْ قَدْ كَافَأْتُمُوهُ"فالدعاء لك علي دين، وإذا ما تعثّرت ولابدّ وجدتك أستاذ مصمودي مجيد مادّا يد العون آخذا بيدي إلى برّ الأمان،فلك كلّ التقدير والشكر والثّناء

وقال صلى الله عليه وسلّم:"لاَ يَشْكُرِ اللهَ مَنْ لَا يَشْكُرِ النَّاسَ " فالشكر موصول إلى كلّ من ساندني وساعدني في إعداد هذا البحث من الأهل والأصدقاء والرفاق،وأخصّ بالذّكر أعضاء لجنة القراءة والمناقشة على ما بذلوه من جهد في قراءة هذا البحث، وعلى ما سيقدموه لي وللحضور الكريم من نصائح وتوجيهات وإرشادات، هي زبدة خبرتهم في مسارهم العلمي وسأكون حفية بها بغية تقويم هذه الرسالة وتعديلها

والحمد لله أوّلا وأخيرا على توفيقه لي في إنجاز هذا البحث العلمي خدمة للعربية وأهلها.

مقدّمة

مقدّمة

يملك النص الشعري طاقة موسيقية، يذكّيها إيقاعه المنماز، ويكشف فاعليتها المتلقون على اختلاف مستوياتهم تبعا لتركيبتهم البيولوجية الميّالة إلى الموسيقى والغناء، وما من شك أنّ العرب كانوا أكثر إدراكا منّا لسمات التقاطع بين قولهم الشعري والموسيقى التي كانت الباعث الأول في تخلقه، فتجلى في الحدائيات والركبانية والنصب ولا نعني هنا أنّ دوال المشابهة اقتصرت على ماهية النص من حيث مناسبته للمقام الذي قيلت فيه، بل تجلّت لهم أكثر ما تجلّت في عناصر بنائية إيقاعية، غير أنّها فذّة حيّرت أرباب الأدب في تصنيف جنسها وطبيعة مصدرها، وهذه الحقيقة أبت إلاّ أن تنتزع منهم نوعا من الاعتراف نلمسه في إقرارهم بأنّ الذي جاء بأوزان العرب وحصرها صاحب عقلية فذّة أنجبت ذاك الزخم الإيقاعي بكل تفريعاته.

ولا يخفى علينا أنّ القصيدة العربية بدأت بحدائيات لترقى إلى صرح القصيدة العربية المشيّدة في غفلة من التاريخ إلى أن تمظهرت في قول "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل، وهل غادر الشعراء من متردّم " على يد فطاحلة الشعراء، فنظر إليها الأسلاف نظرة يعتليها التبجيل والتقديس، بل سنّوا طريق شعرهم على هذا النّهج إلى أن خرج إلى الوجود الخليل ابن أحمد الفراهدي، فحاول أن يجلّي تلك الإيقاعات في بنى موسيقية عروضية حكّمتها أذن موسيقية مرهفة، إلاّ أنّنا نجافي القول الذي يذهب إلى أنّ الخليل حصر أوزان العرب وإنّما نعلن أنّه أوجد قوالب موسيقية لتلك النماذج الشعرية التي استهوت العرب آنذاك، ولو كتب للخليل بقية من العمر لاستوفى إيقاعات أخرى، وما يبرّر قولي ما استحدثه الشعراء بعده، فهذا أبو العتاهية يقول:" أنا فوق العروض" والحقّ أنّ العروض لم يكن قيدا سُلّط على عاتق الشعراء كما رُوّجَ له، بل بنى لغوية وزنية جلّت إيقاعات ذاك الزمن.

وإذا كان لكلّ عصر فرسانه فإنّ الخصيصة الوزنية التي شكّلت عقيدة الشعراء ومنهجهم سرعان ما سئموا منها وأنصتوا لموسيقى نابعة من وجدانهم، فاستحدثوا قوالب إيقاعية

جديدة كالمزدوج والمخمس ثم الموشّح إلى شعر التفعيلة وما صحبها من خروج صارخ عن عروض الخليل، لكن إلى هنا لم يكن الشعر قد تملّص من التفعيلة التي تنهض على الساكن والمتحرك أو "البم والتك" بلغة أهل الموسيقى، فمازال الحكم الذي ينهض عليه هي الموسيقى التي كانت حدائيات في بدايتها، ولا زال ينزع إلى عوامل ترضي الأذن الموسيقية حتى الإشباع،فلطالما كان العرب يعتمدون على مسامعهم المرهفة في الحكم على المنجز الشعري حتى أكسبها ذلك مرانا وقدرة على التمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة، وأصبحت تلك الآذان تستريح إلى كلام لحسن إيقاعه، وتأبى آخر لنبوّه، فكان لهذه الملكة دور كبير في تأصيل القيم الموسيقية للكلام المفتن ولا تزال.

وإنّنا بعد هذا نؤمن بأنّ موسيقى الشعر لايمكن حصرها في العروض، وأنّ المؤلفات التي خاضت في النظم العروضي نخالها أقرب إلى اجتهادات في تفسير العروض والإشادة بمزاياه الجمالية أو القدح فيه منها إلى الدراسة العلمية، علما أنّ توصيفنا هذا لايبتغي الانتقاص من قيمة تلك الأعمال، فلطالما كان لها الفضل الجسيم في تفتيق رؤيتنا حيال إيقاع النص الشعري،وعند اختياري لموضوع رسالتي كانت لديّ دوافعي الشخصية في ميلي إلى التنقيب عن الشعر وسرّ نظمه، وكان سؤال يلحّ عليّ دائما عن ماهية العلاقة بين الموسيقى والشعر، ولماذا نَحِنّ إلى أغان بعينها وتطرق باب ذاكرتنا ملحّة على تمثّل ملابسات زمن سماعنا إيقاع تلك الأغنية، هذا إذا سلّمنا أنّ الشعر كان يُغنّى، فأقدمت أنقّب عن هذه العلاقة بخطى واهية لقلّة زادي في فنّ الموسيقى ولفوضى وتضارب التأليفات في هذا المضمار بصورة غائمة يكتنفها الكثير من الضبابية والتعنّت للرأي دونما الوقوف على أرضية علمية صحيحة تضمن التّوجّه العلمي الصحيح.

ثمّ إنّ المتأمّل في التّشكيل العروضي وما تقدّمه مسطرة العروض يقف على حقيقة هذه الضبطية التي لا تحكم إلاّ جانبا من المكوّن الموسيقي الذي يؤطّر الشعر، وهو الجانب الذي يعنى بالترانيم الإيقاعية وتواتراتها الخطية التي تتراوح بين الحركة والسكون أو بين "البم والتك"، وإزاء وضعية كهذه لم يكن لدينا من سبيل سوى أن نطرق موضوعنا هذا

محمّلين بإشكاليات ساقت نفسها إلينا وفرضت علينا تداعيات الموضوع تناولها،وذلك لما في الشعر العربي من إثارة وحيوية بين قديم يظلّ البنية الأولى وجديد يتألّق لما نهل مما سبقه، ومن هنا راودتنا فكرة معاينة هذا الموضوع كأطروحة معرفية نحاول من خلالها الكشف عن جملة المكونات التي تحكم أكوستيكية الشعر وحسّه السمعي الذي تؤدّيه مكوّنات نغمية ولحنية وغنائية تتعانق مع موقعيات النوتة الموسيقية

ومن هذه النظرة العميقة والمعقّدة لموسيقى الشعر نبعت فكرة البحث الطامحة إلى إضاءة ما أمكن من تلك البؤرة الغامضة المراوغة بين الخفاء والتجليمع أنّ الدراسة الموسيقية للشعر أكثر عسرا رغم ملامساته الجمّة، ذلك أنّ مجرّد الكشف عن مظانّ الموسيقى يعدّ مغامرة؛ لأنّ محاولات ترويضه والتسلّل إلى المناطق الوعرة التي يرتاد بها فنون القول هي من قبيل الممارسة الجمالية وتكشّف مواطنها، إذ ظلت هذه الموسيقى مصاحبة للشعر رغم الانزياحات التي لحقته،لكن السؤال الذي ظل هاجسي هو البحث والتأمل في العلاقة التي ربطت الشعر بالموسيقى في جذورها، وتأمّلها في نتائجها، وما تبقّى منها اليوم في قصائدنا العربية التي تكتب، إذ يستتر المقام الموسيقي داخل النص الشعري العربي منذ ولادته إلى يومنا هذا.

إلاّ أنّ مفهوم موسيقى الشعر ظلّ ملازما وقرينا للمسطرة العروضية، حيث اقتصر تحليه في حدود مدار الميزان العروضي ضمن ما يؤديه الوزن والإيقاع، ولم يتجاوز حضوره عتبة توصيف الترنيمات التي يصنعها وقع تناوب القرع والخلو وتواتر الحركة والسكون عبر خطية التفعيلة الشعرية التي جمعت ورصدت في صنافات البحور العربية.

غير أنّ هذا الحصر يبدو مجحفا، بالنظر إلى الطبيعة التلفظية للخطاب الشعري العربي التي تتفرد بخاصية جرسية ونغمية وتنغيمية تمتاح من التشكلات الصوتية للمنطوق العربي عبر البنى النووية للمقاطع اللغوية والفوق لغوية بتنواعتها، وكذا التلوينات الصوتية للصوامت العربية التي تستمد حسها الموسيقي من خلال العلاقات الجوارية لأنساق القول وخيارات التأليف.

وانطلاقا من المسلمة العلمية التي تقرّ –دون أدنى شك– بأن الكلية الموسيقية هي نتاج لتقاطع واشتراك جملة من المكونات الترنيمية التي تتشاكل هرمونيا عبر توافقات صوتية وأبعاد أكوستيكية، لتحدث طنينا سمعيا تطرب له الأذن ويستحسنه السامع وذلك عبر جوقة منسجمة الأنغام والألحان والترانيم، فإنّ المتأمل في طبيعة الحمولة الدلالية التي يأخذها مفهوم الموسيقي حين اقترانه بالخطاب الشعري العربي، لا يتعدى مطاولة البعد الإيقاعي الذي يحكم القصيدة، معلنا بذلك عن إقصاء قسري لباقي المكونات في نحو النغم والتنغيم والمقام الموسيقي الذي تنماز بها بنية القصيدة العربية دون سواها.

ومن هنا فقد باتت الحاجة إلى إعادة التأمل في طبيعة المكون الموسيقي للشعر العربي أكثر إلحاحا في ضوء المناويل الإجرائية الجديدة التي تقدمها الفونولوجيا والشعرية اللسانية من جانب، والإمكانية التي يتيحها براديغم العلوم الذي يتّجه صوب البحث في تشافع المعارف وتدافع العلوم، من أجل الوقوف على تجليات التداخل والكشف عن عوامل التأثير والتأثر.

وفي ضوء هذا المعطى، يتجسّد البحث الموسوم بـ"**محدّدات المكون الموسيقي للشعر العربي في ضوء الطرح الفونولوجي**"لأنّ القصد كان –ولا زال– منحصرا في التنقيب عن سرّ تلك الموسيقىوعلاقتها بالبنية اللغوية للمنطوق العربي، بوصفه مسلكا بحثيا تتكشف أغواره من خلال الإجابة عن جملة تساؤلات مؤدّاها:

- هل تمثل المسطرة العروضية المعيار الأوحد الذييحكم موسيقى الشعر العربي؟
- ما هي باقي مكونات البنية الموسيقية للشعر العربي؟
- ما هي المحددات اللغوية والضوابط الأدائيةلكلّ مكون ؟

إنّ هذا المنحى التساؤلي حتّم علينا تبنّي رؤى منهجية تتأرجح بين الرؤية الوصفية في تقصّي أثر الموسيقى الشعرية، والرؤية التحليلية القائمة على المقاربة بين الطرح النظري والملمح التطبيقي الملائم لتقفّي أثر تجلّيات الإيقاع الداخلي والخارجي في القصيدة

العربية، كما استعنا بالمنهج الموازن أو المقارن إن أجاز الأساتذة ذلك، إذ أنّ جزءا من إشكالية البحث قائم على مصطلحات قديمة، فرضت علينا مقارنة دلالتها القديمة بالدراسات الحديثة.

وفقا لهذا التصور،تكفّل الفصل الأوّل تحت عنوان" **الظّاهرة الشعرية العربية**" برصد اللّبنات الأولى للشعر العربي والوقوف على بواكير القول الشعري، وصاحبه إلى أن عتق من السجن العروضي فتمظهر في الموشّحات والمسمّطات والمربّعات .....وصولا إلى الشعر الحر(التفعيلة)، كما اعتنى بوصف المظهر الصوتي الذي يهيكل إطار القصيدة العربيةبدءا بالقصيدة الجاهلية التيشكّلت سياجا أنيقا للمعمار الإيقاعي للشعر، ونصّا أصيلا لا زالت العرب إلى اليوم، وإلى غد تتغنّى به، بل لا زال هذا النصّ نفسه منطلقا لكلّ النصوص؛ لذلك ارتأينا الانطلاق منه لنضمن لبحثنا التأصيل العلمي الصحيح، والوقوف المتأنّي عند أبرز المحطّات التي استوقفت مسيرة الشعر الطويلة.

أمّا **الفصل الثاني** فقد عنوناه ب"**البنية الموسيقية للشّعر العربي**" وقد قارب البنية الإيقاعية في مستواها الخارجي،عالجنا فيه جرس القصيدة وبنيتها الوزنية وقراءة تشكّلاتها من حيث توزيعها الموقعي داخل البنى اللغوية وتواتر الأوزان الشعرية وما يعتريها من ترخيصات عروضية،واقفين على البنية التقفوية وما ينتابها من عثرات وتفريعات مدلّلين على ذلك كلّه بماجادت به قريحة الشعراء ما استطعنا إليه سبيلا.

وحين وصلنا إلى **الفصل الثالث** عنوناه ب" **تمثّلات المكون الموسيقي في الشّعر العربي**"والذي تكفّل برصد تمفصلات الإيقاع وتشرّباته الدّلالية قديما وحديثا، كما تبنّى فحص البناء الداخلي الذي تؤسّسه الترجيعات الصوتية المختلفة في أشكال منسّقة ومهندسة، تمتاح من علم البلاغة تارة، ومن علم الأصوات تارة أخرى، تتجلى هذه الترددات في تواتر ضعيف، ومرة تتوزع باعتدال نسبي على فضاء النص الشعري،إذ عُدّت هذه التجمّعات الصوتية من سجع وجناس وتكرار ومقابلة وترصيع وتصدير....نغما يسوّغ الاتّكاء عليه مرتكزا صوتيا، فضلا عن إشاعته صدى خارجيا

تذعن له النفوس ويزيد الفكرة إشعاعا، وإذا كان الفصلان الثاني والثالث قد سعينا فيهما إلى رصد تجليات الظواهر الإيقاعية الصوتية واستنطاق الدلالات التي يتغيّاها النص الشعري، فإنّ الفصل الرابعوالأخير قد استأثر" **المكون المقامي للشّعر العربي**"بملفّ الموسيقى إذ يمتح من علم الموسيقى ليدرس صدى الصوت المسموع في المقامات الموسيقية،فيأتي الصوت الملهم في المقام الأول، ويستأثر بقضية ائتلاف الأوزان والمعاني، ولما كانت الفصول السابقة قد استدعتالتعضيدبالدليل العلمي التطبيقي، حاولنا في هذا الفصل ملامسة أفق التحليل لكشف موسيقى القصيدة، فوقعنا على قصيدة "**نهج البردة**" لأحمد شوقي،ومقطع صوتي ملقى بمقام البيات، وتسخيرهما مرتعا لصبّ رؤانا التحليلية بتوخّي علمي يرتهن إلى الفونولوجيا تارة وإلى علم الموسيقى تارة أخرى، ويتّكئ على التشكيل العروضي في الكشف عن البنية الإيقاعية.

وفي ختام هذا العمل، رأينا أن نستخلص ونقترح بعض ما تبادر إلينا من مقترحات ومن نتائج لا نعدها نهائية ولا قطعية؛لأنّ إزالة اللّثام عن مسألة كهذه يفضي إلى مسائل أخرى تزيد البحث تعقيدا مستهوية الباحث لبذل الكثير من الجهد والعناء، والرّاصد لهذا الموضوع عبر أطواره المختلفة–بين الجديد والقديم–لا يسلم من الوقوع في مطبّات، وهذا من أجل نيل المرام؛ لأنّ البحث يؤخذ غلابا،وأخيرا أرجو أن يكون هذا البحث محاولة ذات جدوى يمكن تصنيفها ضمن الدراسات الإيقاعية التي تسهم في التّأسيس لآفاق جديدة في فضاء شديد التقلّب،فإنْ كنت أصبت بعض ما يطمح إليه جهدي وما رسمته في بداية بحثي فبتوفيق من الله أوّلا،ثمّ و﴿لاَتَنْسَوْا الفَضْلَ بَيْنَكُمْ﴾فبفضل الأستاذ المشرف أ.د **ابراهيمي بوداود** الذي أسدى إلي جهده ووقته وتابع مراحل بحثي من ولادته فكرة هائمة،إلى إنجازه رسالة أكاديمية تقدّم لنيل شهادة الدكتوراه–بإذن الله– كما لا يمكنني أن أجحد إمدادات أستاذي الفاضل **أ.مصمودي مجيد** إذ كان فضله عليّ لايعدّ ولايردّ،وأصل بالشكر والعرفان أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء التمحيص والتفحيص، راجية من المولى أن يجزيهم خير الجزاء،أمّا إذا كنت تعثّرت –ولا مفر– فلأنّه

لا تعدم محاولة من عثرات﴿ولِكُلِّ شَيْءٍ إِذَا مَاتَمَّ نُقْصَانُ﴾وحسبي أنّني حاولت مخلصة أن أحقّق هدفي،ولله الحمد والشكر من قبلُ ومن بعد.

الطالبة: شهري موالشيخ

الفصل الأول

الظاهرة الشعرية العربية

"فإذا شرعت في التأليف تغنَّ بالشّعر فإنّ الغناء مضماره الذي يجري فيه"

–حازم القرطاجنّي–

تصدير

إنّ الموسيقى فنّ إنساني يصحب الحياة فيرسم تفاصيلها، ويبوح بآلامها ويفصح عن أحلامـها "ومن المحال أن نفهم موسيقى أي فتـــرة من الـفترات إلاّ إذا عـــرفنا كيف كان الناس يعيشــون فيها "[1]؛ ذلك أنّ الانسان غنّى قبل أن يتكلم، وعبّر عن مشاعره بالأنغام قبل أن يعبّر عنها بالكلام، ومن المعروف أن تراثنا الشعري أعمق جذرا وأبعد عمرا في التاريخ من تراثنا النثري وماذاك إلّا للموسيقى التي انبثق عنها فهذا حازم القرطاجني يؤكّد على ضرورة الغناء في صقل الشعر "فإذا شرعت في التأليف تغنَّ بالشّعر فإنّ الغناء مضماره الذي يجري فيه"[2]،وشعرنا العربي نشأ ملازما للغناء كما نشأ فنّ الشعر لدى باقي الأمم،وخير إشارة إلى ذلك الشاعر العظيم هوميروس الذي كان يلحّن شعره ويغنّيه.

وإذا أردنا تتبّع ولادة الشعر وفطامه ونشأته فإنّ ذلك من أصعب المهمّات على الإطلاق؛ لأنّ هذا الفنّ كان مخلوقا سويا قد تجاوز طفولته حينما وصلنا، والشعر مثله مثل الفنون الأخرى،نشأ بدافع من حاجة الإنسان إليها للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه وهمومه، وإذا ما حاولنا أنْ نجسّ نبض أوليات انبثاق الظاهرة الشعرية عند العرب وجدناها تفوح بحياة البادية،فقد نفذ إلينا هذا المذهب القولي من مخاض القبيلة ونشأ وترعرع بين أحضانها، ومن مضاربها استنشق أوّل نكهة للحياة، ولا يخفى على القارئ البسيط أنّ العرب عاشت في صحراء قاحلة موحشة، في حلّ وترحال دائم تصحبه في قطع تلك البقاع الجدد إبله التي دربتها الصحراء على تحمل عنت الحياة، وكان كلّما ضجر وملّ رعن إلى الغناء علّه يخفّف من وطأة الطريق.

---

[1]- فؤاد زكريا: التعبير الموسيقى ،دار مصر للطباعة،مكتبة مصر،ص17

[2]- الشيخ تقي الدين أبي بكر ابن حجة الحموي :خزانة الأدب وغاية الأرب،شرح عصام شعيتو،ط1،دار ومكتبة الهلال،بيروت1987م،32/2.

أوّليات مظاهر الشعر

1-**الحُداء**:وهو أقدم الأشكال الموسيقية للشعر المتوافقة مع سير الإبل في الصحراء ويقرّر المسعودي (ت346هـ)أوّلية الحداء فيما نقله عن" ابن خرداذبة" إلى القول أنّ "الحُداء في العرب كان قبل الغناء... وأنّ الحداء أوّل السماع والترجيع في العرب ثم اشتقّ الغناء من الحداء"[1]وهو "غناء القافلة بأسلوب متوافق السّير الصحراوي المتّئد حينا، المسرع حينا آخر، تُغني للإبل فتتهادى متجاوبة مع غنائه مستوسقة "[2]،ويُعزى هذا الضرب من الإيقاع إلى مضر بن نزار بن معد، وفيما يروى"أنّه سقط عن بعير في بعض أسفاره فانكسرت يده فجعل يقول يا يداه يا يداه فاستوسقت الإبل وطاب لها السير، فكان الحداء أوّل السّماع والترجيع عند العرب "[3]

وقد تعدّدت الروايات في بزوغ هذا اللّون ونسبته إلى شخص بعينه،إلّا أنّ أغلب الآراء رجّحت مضر بن نزار والذي يعنينا هنا خصوصا هو قدم الحداء نفسه،الضّارب في أعماق التاريخ، وانبثاقه من باعث نفسي موسيقي،أفصح عنه الحادي في الصحراء فروّح عن نفسه وطربت لصوته الإبل،"فهو قائم على الارتجال وبعيد كل البعد عن الكلام الموزون المقفى لسرعة توافقه مع حركة سير الإبل سرعة وبطئا."[4]

2- **النّصب**:جاء من الحداء وانبثق عنه وهو أيضا "شكل إيقاعي آخر من الترنيمات الأولى التي انبعثت من الصحراء "[5]،وانماز عن الحداء كونه تردّده الجماعة،وحكم الجماعة أن لا يشرد عنها شارد، فلا يكون ثمّة نشاز يخالف النغمة المشتركة، فتأتي أنغامه متّسقة منسجمة،وإن كان الباعث إليه واحدا قوامه طيّ الطريق والترويح عن النفسوماجاءت به الكتب أنّه "لم يكن في أيّام الجاهلية غير ضرب من الغناء واحد عرفته الحجاز، وأعني به

---

[1]- المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية سلسلة الأنيس الجزائر 1998م،353/2.

[2]- عبد الرحمن الوجي:الإيقاع في الشعر العربي ،دار الحصاد ،ط1،1989م،ص12.

[3]- فارمر: تاريخ الموسيقى العربية في ق13،عرّبه وعلق حواشيه ونظّم ملاحقه جرجيس فتح الله المحامي ،منشورات دار مكتبة الحياة ،بيروت،لبنان،ص54.

[4]- ينظر: عبد الرحمان الوجي:الإيقاع في الشعر العربي،ص16.

[5]- نفسه،ص17.

النّصب وهو النوع المحسّن من الحداء أي "غناء القافلة" وقيل أنّه كان يتألف من "ألحان موزونة "وهو غناء الركبان القينات"،[1]وحريّ بنا أن نشير إلى أنّ كلمة موزونة هنا من توازن النغمات وتوازن ترداد القافلة، ولم يقصد به الوزن الذي عرف في عروض العرب فيما بعد.

3-**الركبانية** :وهي ضرب من الغناء أيضا، ابتدعته العرب لتستحثّ بها خطا الدواب أن ترهق، وتعينها على تحملّ طول المسافة وعنتها فهي"غناء تنشده جماعة الرّكبان كلّها،إذا ركبوا الإبل، مترافقة بالحركة الجماعية الموّقعة لصوت أخفاف الإبل "[2]، وتختلف عمّا سبقها كونها مصحوبة ببعض الآلات الموسيقية الوترية والنافخة والرقص الذي يتوافق وحركة سيل الإبل.

4-**القلس أو التقليس**: وارتبط بحياة العرب الدينية والاجتماعية، ولا يحيد عن الأنواع الأخرى في كونه نوع من الغناء "مصحوب بضرب الدّف ونفخ المزمار وحركات الرقص،واللّعب بالسيوف والرّيحان " [3]

إذا فهذا ضرب من الدّعاء والتهليل تقرّبا وإظهارا للخضوع، يضربون أيديهم على صدورهم وينحنون تذلّلا، ويكون هذا المظهر مصحوبا بنغمات تتساوق وهذا الشكل من الحركات وعليه نقف أمام"إيقاع أكثر غنى وخصوبة "[4]، وقد جاء في لسان العرب أنّ"القلس والتقليس :الضرب بالدّف والغناء،والمقلّس الذي يلعب بين يدي الأمير إذا قدم المضر "[5]وهذا إن دلّ فإنمّا يدلّ على أن هذا الضرب يستوجب إيقاعاأكثر توازنا ودقّة في الترنيم حتى يتفاعل معه المقلّس.

[1]- فارمر:تاريخ الموسيقى العربية حتى ق13م،ص104.
[2]- عبد الرحمن الوجي:الإيقاع في الشعر العربي،ص20.
[3]- عبد المجيد عابدين: نشأة الوزن عند العرب ،ط مستقلة وقد نشرت ضمن مجلة المجمع العلمي العربي ،دمشق ،ص44.
[4]- عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي ،ص21.
[5]- ابن منظور:لسان العرب،دار صادر، بيروت،المجلد السادس،مادة قلس،ص180.

5-**التّهليل** : وهو صورة من صور الإيقاع التي ارتبطت بحياة العرب الدينية يكون فرديّا إذا أهلّ المتعبّد،أو اعتمر المحرم فيرفع صوته بالدّعاء آيبا ومستغفرا،وقد يكون جماعيا كتلبية الجماعة في مواسم الحج،وقد عرف قبل الإسلام فهذا د.عابدين يسوق لنا دعاء ثقيف في التلبية " لبيك اللّهم لبيك،إنّ ثقيفا قد أتوك،و أخلفوا المال وقد رجوك ".

فهذه الأسجاع المرتّلة ذات الإيقاع والفواصل المتوازنة،تعدّ من البدايات الوزنية الأولى التي تمظهرت في صور التلبية الإسلامية فيما بعد "لبيك اللّهم لبيك ، لبيك لا شريك لك لبيك، إنّ الحمد والنّعمة لك والملك،لا شريك لك "[1]

6-**التغبير**: هو مظهر آخر من مظاهر التعبّد عند العرب إذ يشبه التهليل إلى حدّ كبير؛ إلاّ أنّه مصحوب بظاهرة التغبير وهو التمرّغ بالتراب فقد سمّوا ما يطربون به من الشعر في ذكر الله تغبيرا، كأنّهم إذا تناشدوا بالألحان طربوا فرقصوا وأرهجوا ...من الرهج وهو الغبار،ومنه التغبير"[2]

استنادا على ماسبق، نستشف أنّ هذه الظواهر التعبدية (القلس،والتهليل والتغبير) كان الباعث الأوّل في تخلّقها دافع ديني، كما أنّها ارتبطت بالحركات مع تفاوت فيها،ولكن الذي يهمّنا منها جميعا كونها تشكّل أولى مظاهر التجارب الإيقاعية في القول العربي

7-**الرّجز** :يمثّل صورة متطورة عن كلّالأشكال الإيقاعية المذكورة سلفا، كونه يقترب من إيقاع الشعر ذاته، فهو ينبني على مقاطع منتظمة،ولعلّ أقدم ما أرّخته الكتب حول الأرجاز قول سعدى بنت كريز،تتكهّن مسجعة فتقول "مصباح مصباح،وقوله صلاح،ودينه فلاح،وأمره نجاح، وقرنه نطاح،ذلّت له البطاح، وما ينفع الصباح،لوقع الذّباح،وسلّت الصفاح،ومدّت الرماح ..."[3]، جاءت هذه المقاطع على وزن /مستفعلن مستفعلن/ وارتبطت هذه الأوزان بالكهانة كونها ظاهرة دينية كانت متفشية في جزيرة

---

[1]- عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي ص28.

[2]- عبد المجيد عابدين: في نشأة الوزن عند العرب ،ص44.

[3]- نفسه ،ص51.

العرب،فكانت"تعتمد الأسجاع المرّتلة الموقّعة لتبلغ التأثير المراد في نفوس السامعين "وهذا ينبئ بأنّ الرّجز نشأ عن السجع وحاداه حتى استقلّ عنه فنّا شعريا، يقال في مناسبات المفاخرة و المنافرة،أو حفر خندق أو حداء إبل،فكان أكثر الأشكال الإيقاعية المتقدّمة ثباتاورسوخا وزنيا،كونه يقوم على تكرار تفعيلة واحدة "مستفعلن "ثلاث مرات مما يعلن عن تطور الذائقة الإيقاعية العربية وسُموّها إلى إيقاع أكثر دّقة واتّزانا .[1]

وقد لا نجافي الصواب إذا استنتجنا أنّ الباعث الأوّل الذي أثار قريحة العربي في الصحراء القاحلة هو ترنّمه طلبا للرّاحة واللذّة، ذلك أنّ الموسيقى والغناء تصحب العربي من المهد وهو طفل حتى اللّحد، وتمظهرت أولى ترنّماته في الحداء والنصب والركبانية التي اتصلت بالحركة الموقّعة في الصحراء ولازمت سير القافلة،متوافقة في إيقاعاتها مع وقع أحفاف الإبل،وإذا ما تحدثنا عن القلس والتهليل والتغبير سنجد أنّ الموسيقى أيضا صاحبت الجانب الديني الروحاني، وخير مثال على ذلك "ماكان يتردّد على ألسنة الحجاج أثناء الصلوات أو الترانيم الدينية قبل الإسلام "أشرق بشير كيما نغير "وكانت تنشد أثناء الإفاضة إلى منى".[2]

وعليه فلا غرو،أنّ الموسيقى تولد مع الانسان في مراحله البدائية،فيناجي نفسه بدندنات لبثِّ آهاته وأشجانه،أو يناغي من حوله لاختراق حدود وجدانه بعواطفه وانفعالاته،ولإشباع حاجات نفسية أو جمعية، ولما كان الانسان العربي يطوف في صحراء بيداء مع إبله،تطلبت الحاجة إلى الدندنة والحداء حسب سير الإبل لاستحثاثها،فكان يسرع بدندنته لسرعتها،ويضطرب باضطرابها،وإذا أجهد نفسه الحادي غناء حتى التعب والإعياء غنى جماعة فجاء غناؤه أعذب رقّة، وأكثر اتّزانا كونه جماعيا فسمّوا ذاك بالنصب،وعندما تكون الرحلة جماعية لمسافات طويلة،وأراض وعرة تهدف للحصول على الكلأ والماء، يتحمس الجمع لإطلاق الأناشيد الحماسية،ويقال لهذا اللّون

[1]- ينظر عبد الرحمن الواجي:الايقاع في الشعر العربي ،ص33.

[2]- ابن عبد ربه:العقد الفريد تح :مفيد محمد قميحة ،دار الكتب العلمية للنشر ط3،1404هـ/1983م ،176/1.

من الغناء —الركبانية–،إذ تطورت إلى استخدام الأدوات والآلات الموسيقية والوترية،وضرب الدفوف،والرقص واللّعب بالسيوففأطلقوا عليه (القلس)،ولهذا النّوع علاقة بالتقاليد الدينية والاجتماعية عند العرب،ويماثله (التهليل) بوصفه ظاهرة تعبّدية ترتفع فيه الأصوات ترتيلا بأسجاع هدفها التلبية بالدعاء غير مرفق بآلات فنّية، و(التغبير) يعدُّأكثر عنفا من سابقه إذ يصل حدّ التمرغ بالتراب،وأعلى صراخا بأسجاعه التعبدية، أمّا الرّجز فقد مثّل أسمى أضرب الإيقاع لذاك الزمن، بوصفه أكثر الأنواع الإيقاعية دخولا في موسيقى الشعر المنتظم بل جسّد العتبة إلى محراب القصيدة،وإن كان بين العتبة والمحراب سنين طواها الزمن،وضاعت مراجع عن هذه الفترة فيما ضاع من كتب، وبهذا فقدنا أوّليات الإيقاع بضياع بواكير الشعر،ومن الراجح أنّ التطور يبدأ من البسيط ليصل إلى المعقد المركب،وقد تولّد الشعر من السجع فمن الرجز ثم تطورت البحور بعضها من بعض،هذا ما أكّده أحد المستشرقين بقوله "إنّ أقدم القوالب الفنّية العربية هو السجع؛ أي النثر المقفّى المجرد من الوزن،وترقّى السجع إلى بحر الرجز،المتألف من تكرار سببين"[1]، لذايمثل الرجز أبسط البحور الشعرية وأقلّها تعقيدا بأوزانه:مستفعلن مستفعلن مستفعلن/0//0/0 /0//0/0 /0//0/0؛لذلك سمي بمطية الشعراء.

وعلى إثر ما تقدّم، نرجّح أنّ هناك بونا شاسعا بين هذه الأشكال الإيقاعية المفتقرة إلى النضج بما فيها الرجز، وبين هرم القصيدة الجاهلية التي استوفت جميع العناصر الفنّية والخصائص الجمالية التي حدّدت بناء القصيدة العربية،إذ لا نعرف متى تشكّلت البحور الشعرية وتفرعاتها بتلك النسقية والانسجام؛لأنّه من غير المعقول أن تنشأ ظاهرة فنّية بهذا الاكتمال من عدم، وقد خصّص الأخفش الأوسط في "قوافيه" ما كان يعرفه العرب في جاهليتهم قائلا:" سمعت كثيرا من العرب يقول: جميع الشعر قصيد ورمل ورجز،أمّا القصيد فالطويل،والبسيط التام، والكامل التام، والمديد التام، والوافر التام، والرجز التام وهو ما تغنّى به الركبان، ولم نسمعهم يتغنون إلاّ بهذه الأبنية، وقد زعم

---

[1]- ربيعة الكعبي:العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي،مركز النشر الجامعي،ط1،تونس–قرطاج 2006م،ص23.

بعضهم أنّهم يتغنّون بالخفيف، والرمل كلّ ما كان غير هذا من الشعر وغيره الرجز ،فهو رمل، والرجز عند العرب كلّ ماكان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنّمون به في عملهم وسوقهم،ويحدون به،وقد روى بعض من أثق به نحو هذا البيت عن الخليل"[1].

إلاّ أنّ السؤال الذي يظل هاجس الباحث: إلى أيّ مدى يمكن أن يكون الرجز حلقة وصل بين الإيقاعات الأولى واكتمال القصيدة الجاهلية ؟أو بمعنى آخر هل انتقل الشّعر من الرجز إلى حرم القصيدة الجاهلية مباشرة ؟ ولا ينكر جاحد بأنّ الإيقاع الشعري الجاهلي إيقاع غنيّ ثّر مكتمل المعالم على لسان الشنفرى(ت510م)، والمهلهل(ت531م) الذي يقال عنه أوّل من هلهل بالشعر،وامرئ القيس (ت540) الذي أومأ إلى (ابن حذام) المجهول وأثار جدل البحث عن زمن هذا الابن حذام وشعره،وذلك في قوله(الكامل):[2]

عوجَـا علـى الطَّلَـلِ المحيّـل لأنَّنَـا   نبَكِي الـدِّيَارَ كمَا بكَى ابنُ حَذَّامِ

وما يعزّز قول امرئ القيس ،بيت آخر لعنترة ابن شداد يشي فيه بمن سبقه:[3]

ولَقَــدْ كَــرَّرْتُ المهْــرَ يُــدْمِى نَحــرَه   حــتَّى اتَّقَتْــنِي الخَيْــلُ بــابني حُــدَيْمِ

ولزهير بيت يصبّ في المعنى ذاته:

مَــــا أَرَانَــــا نَقُــــولُ إِلَّا مُعَــــارًا   أَوْ مُعَــــادًا مِــــنْ قَولِنَــــا مَكْــــرُورَا

فأين ذهب شعر هؤلاء؟ وقيل ابن حذام،وابن خزام وابن حمام،وعنترة يجعلهما بابنيْ حديم،ولكن هذه الأسماء لاتفي بالغرض، وتبقى كأثر على من سبق هؤلاء،فأيُّ شعر ضاع هذا الذي لم يترك لأفذاذ شعرائنا أن يقولوه ويكرّروه؟، ويعزّز ذلك ابن سلام في

[1]- الأخفش الأوسط:القوافي، مكتبة المصطفى، ص23،22.

[2]- امرؤ القيس: ديوانه: شرح حسن السندوبي، دار إحياء العلوم، بيروت، 1410هـ/1990،ص200.

[3]- عنترة ابن شداد: ديوانه،تح: محمد سعيد مولوي، ط3،،1403هـ/1983م،ص221.

قوله أنّ:"ما يدلّ على ضياع الشعر وسقوطه قلّة ما بقي بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد اللّذين صحّ لهما قصائد بقدر عشر.....ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلاّ الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنّما قصّدت القصائد وطوّل الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف.....فمن قديم الشعر الصحيح قول العنبر بن عمرو التميمي وكان جاور في بهراء فرابه ريب فقال:[1]

قــدْ رابَــني مــنْ دَلْــويَ اضْــطرابُها والنّــــأيُ في بَهْـــراءَ واغترَابُهـــا

إنْ لاتــــجـتـــــــئْ ملأى يجــــــئْ قـرَابُهـا.

وهذا العنبر كان من تميم، وقد جاور قبيلة بهراء فكان يرسل دلوه فتأتيه فارغة لأنّها غريبة، ولو كان في قبيلته لأتته ملآى،كما يروى من أقدم الشعر الذي وصلنا قول سعد ومالك ابني زيد مناة بن تميم:

يَظَـــلُّ يَـــومُ وُردِهـــا مُزَعْفَـــرَا وهِـــيَ خَنَاطِيـــلُ تَجُـــوسُ الخُضْـــرَا

فقالت النوار لمالك ألا تسمع ما يقول أخوك أجبه قال وما أقول،قالت قل[2]:

أَوْرَدَهَـــا سَـــعْدٌ وَسَـــعْدُ مُشْـــتَمِلُ مَاهَكَـــذَا تُـــورَدُ يَاسَـــعْدُ الإِبِـــلُ

3

وما ذكره قدماء نقّادنا من بواكير الشعر العربي الذي وصل(هذا الذي ذكرناه)مجرد نتف دون المقطوعات،فلمّا قال المهلهل قاربت قصيدته الثلاثين بيتا فكانت القصيدة العربية، إذ يقول الدكتور جواد علي:"إنّ المهلهل كان أوّل شاعر وصل شعره إليناأبياتا زاد عددها على عدد ما وصل إلينا من شعر أيّ شاعر تقدّمعليه،وإنّه أوّل من رويت له كلمة بلغت ثلاثين بيتا،فذلك أمر آخر لا صلة له بدعواهم أنّ الشعر كان قبل المهلهل رجزا وقطعا،فقصّده مهلهل،ثم امرؤ القيس من بعده، وظلّ الرجز على قصره

---

[1]- محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، السفر الأول ـمطبعة المدني ـالقاهرة، 26/1.

[2]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء،26/1.

[3]- نفسه،26/1.

بمقدار ما تمنح الدّلاء،أو يتنفس المنشد في الحداء"[1]،كما دعّم هذا المأخذ الجمحي في طبقاته فيقول:"وكان أوّل من قصّد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب وائل، قتلته بنو شيبان وكان اسم المهلهل عديا وإنّما سمّي مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب واضطرابه واختلافه"[2]،ولعلّ ما ألقى بواكير الشعر العربي في غياهب الجب،أنّ أمتنا كانت أمة سماع ورواة،لا أمة تدوين ودواة،فوُلد هذا الفنّونشأ في فترة غفل عنها التاريخ، وقد أشار الجمحي إلى هذا في قوله:"...وكان الشعر عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون، فالشعر عند العرب له منزلة عظيمة تفوق منزلة تلك الأبنية، ومع اهتمام العرب العظيم إلاّ أنّنا لم نقف على محاولاتهم الأولى،وإنّما وجدنا شعرا مكتمل النمو مستقيم الوزن تامّ الأركان.."[3].

وعليه من الصعب أن نضع أيدينا على أوّلية الشعر العربي، ولعلّ أقدم الشعراء الذين وصل شعرهم إلينا ذكرهم ابن سلام:"وكان شعراء الجاهلية في ربيعة أوّلهم المهلهل والمرقشان وسعد بن مالك وطرفة بن العبد وعمرو بن قميئة والحارث بن حلزة والمتلمس والأعشى والمسيب بن علس، ثم تحول الشعر في قيس فمنهم النابغة الذبياني وهم يعدون زهير بن أبي سلمى من عبد الله بن غطفان وابنه كعبا ولبيد والنابغة الجعدي، والحطيئة والشماخ وأخوه مزرد، وخداش بن زهير ثم آل ذلك إلى تميم فلم يزل فيهم إلى اليوم....."[4]، ولم يصل الشعر الجاهلي إلى ما وصل إليه إلاّ بعد أن قطع مراحل وأشواطا حجبت عنّا، بل ومعاناة طويلة ومخاضا عسيرا سخّر له العربي كلّ طاقاته،فهو ذو تعقيد فنّي رائع لا يلجه إلّا عالم بمضبّاته، فهل يُعقل أنّه انبثق من الرجز ليرسم لنا لوحة فنية مزخرفة بتلك الألوان؟.

---

[1]- جواد علي:المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ،الموسوعة الشاملة5822/1.

[2]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء،27/1.

[3]- نفسه ،27/1.

[4]- نفسه،28/1.

بناء القصيدة العربية الجاهلية

لقد عرف العرب الشعر مند جاهليتهم الغابرة،فكان كلّ حياتهم وزينة منتدياتهم لما يحويه من موسيقى تطرّي حياتهم الصحراوية الجافّة (كما مرّ بنا سلفا)،وكان الشاعر الجاهلي موسيقيا بفطرته،لاسيما أنّ القصيدة العربية نشأت شفوية مرتبطة بالإنشاد والغناء حتى تتملّك السامع وتؤثر فيه، فكان الحداء والنصب والركبانية ثم السجع والرجز، ومن ثمّ القصيدة.

مفهوم القصيدة

أفضت المعاجم إلى أنّ الأصل اللغوي لكلمة قصيدة من القصد" والقصد من الشعر ما تمّ شطر أبياته "[1]وقيل "سمّي قصيدا لأنّ قائله احتفل له،فنقّحه باللّفظ الجيّد والمعنى المختار"[2]، إلاّ أنّ هذه الآراء أولت أهميتها لنوعية الشعر من حيث الجودة والصياغة والمعنى،وهناك آراء نقدية أخرى التفّت حول عدد أبياتها ومن ثمّ ميّزوا بين القصيدة والقطعة،فذهب الأخفش إلى أنّ القصيدة ليست إلاّ ثلاثة أبيات على غرار ابن جني، الذي أقرّ أنّه ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر يسمى قطعة،أمّا ما عداه فيسمى قصيدة،أمّا الفرّاء فارتأى أنّ القصيدة ما بلغت العشرين بيتا فأكثر،إلّا أنّ الرأي استقرّ عند ابن رشيق الذيأعلن أنّ الأبيات "إذا بلغت سبعة فهي قصيدة،ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس ..."[3]

إلاّ أنّما استقرّ في أذهان العام والخاص، وما أجمع عليه أمهر النقاد العرب أنّ القصيدة ما تشكلت من مجموعة أبيات أقلّها سبعة، تنبني على شطرين متوازيين يسميان بيتا،وبهذا شكّل البيت اللبنة الأولى في بناء وتشييد صرح القصيدة، التي تنهض على أبعاد موسيقيةيتّكئ عليها البيت الشعري متمظهرة في الوزن والقافية، هذا الثنائي

[1]- ابن منظور :لسان العرب ، المجلد الثالث، ،مادة (ق ص)،ص345.

[2]- ينظر نفسه،المجلد الثالث،ص354.

[3]- ابن رشيق :أبو علي الحسن :العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ،حققه وفصله وعلق على حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد ، ط4،1972م،188/1،189.

العجيب الذي صان القصيدة الجاهلية من الزوال والاندثار،كون الشعر بدأ مشافهة قبل عصر التدوين، كما أنّالضرورة الإنشادية الغنائية التي فرضت السماع منحت للبيت الشعري هيبته فهو "الركن البنائي في هويته –الشعر– من حيث هو حدث منطوق ومسموع أو لنقل أنّ أدائية الشعر الخليلي – بالتالي مقروئيته وسماعيته – لا يتحدّد جوهرها إلاّ في نطاق البيت؛ لأنّه اللبنة المتجانسة في بناء صرح القصيدة، وهو بذلك وحدتها الإيقاعية لمن يتلو الشعر، وهو أيضا وحدتها النغمية لمن يصغي إلى تلاوته، فالبيت حيّز مقطعي من حيث هو سلسلة من الكلام الملفوظ ولكنّه في حقيقته الفنّية فضاء صوتي يستحيل إلى فضاء موسيقي ..." [1]

فالبيت يحدّد الفضاء الموسيقى الذي تتحرك فيه القصيدة، لذلك خصّه النقاد العرب "البيت "بعناية فائقة، دراسة ونقدا وتحليلا،فهذا ابن رشيق يرى أنّ" البيت من الشعر كالبيت من الأبنية،قراره الطبع وسمكه الرواية،ودعائمه العلم،وبابه الدربة،وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون ...وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية ..."[2]،وبذاك أرسى ابن رشيق ثلاثة معالم يقوم عليها البيت،وهي الوزن والقافية والمعنى، وبها عُرّف الشعر قديما على أنّه "كلام موزون مقفى"،وهذا التصور أكّده ابن طباطبا في قوله "إنّ الشاعر إذا أراد بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه،والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه ..."[3]

وبهذا أجمع كلّ النقاد القدامى على هندسة نموذج القصيدة العربية،بل وضعوا لها قواعد لايعدلون عنها، ومنهجا يلحّون على سلك سبيله حتى يمنح لها–القصيدة–شرعية الاتّصاف بالشعرية، ولا يخفى على أيّ دارس للقصيدة العربية القديمة أنّها كانت بناء يلملم فيه الشاعر أفكارا شتى وأغراضا متنوعة، ولا سيما مطولات القصائد

[1]– مشري بن خليفة:الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية،دار حامد للنشر والتوزيع،2010م،ص135.

[2]– ابن رشيق :العمدة 121/1.

[3]– ابن طباطبا :عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر ،دار الكتب العلمية ،بيروت،ط1، 1982م،ص11.

كالمعلقات،فقد سنّ شيوخ الأدب هيكل القصيدة ونهجها من خلال ما رسى في ذاكرتهم من الشعر الجاهلي،فمنهم من قسّم عناصرها إلى ثلاثة عناصر،ومنهم من قسّمها إلى أربعة،إلّا أنّ الاختلاف لا يعدو أن يكون شكليا وفقا لطريقة عمل المحلل وزاوية الرؤيا التي ينظر منها إلى كلّ عنصر،وعلاقته بالعنصر الذي يليه، فهذا محمد عزام يأخذ بالتقسيم الرباعي في قوله:"كانت القصيدة العربية القديمة تتألف في بنيتها العامة من أربعة عناصر فنّية على الأقل،وكلّ عنصر منها يشكّل موضوعا مستقلا ضمن القصيدة الواحدة،وهذه الموضوعات هي:[1]

1-**المقدّمة الطللية**:حيث يقف الشاعر على أطلال حبيبته واصفا،وقد يستوقف رفيقه ليشاركه حزنه وأساه.

2-**الغزل والنسيب**:وفيه ينتقل الشاعر إلى رسم صورة للحبيبة النائية.

3-**وصف الرحلة**:والراحلة،والصحراء،وما لاقاه الشاعر من حرّ الهاجرة،وقلّة الزادوالماء،وما تعرّض له من مخاطر وأهوال في رحلته المضنية لينتهي إلى الغرض.

4-**الغرض**:من مديح أو فخر أو هجاء.

وما يلاحظ على تقسيم محمد عزّام أنّه فصل المقدمة عن الغزل،وفصل وصف الرحلة مع إمكان ردّها إلى الغزل وأغفل قسما مهما من أقسام القصيدة ألا وهو الختام، فمردّ الخلط هنا أو بالأحرى سوء الفهم يرجع إلى تقسيم الموضوعات لا أكثر،وقد اتّفق شيوخ النقد الأدبي على القسمة الثلاثية التي تمظهرت عناصرها الأساسية في :

1-**المقدّمة**(المطلع): حسب التقاليد الفنّية الموروثة يستهلّ الشاعر قصيدته بالوقوف على ديار المحبوبة، والبكاء على الأطلال، هذا ما ذهب إليه شيخ النقد ابن قتيبة في مقدمته المشهورة لكتابه (الشعر والشعراء) قوله "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدِّمن والآثار فبكى وشكا، وخاطب الربع

[1]- محمد عزام: بناء القصيدة التقليدية،الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ع102،أكتوبر1979،ص205

واستوقف الرفيق، لذكر أهلها الظاعنين عنها ..."[1]، واستهلال القصيدة بالغزل والبكاء يشدّ انتباه المتّلقي ويضمن تملّكهبإثارة مشاعره بالضرب على وتر حسّاس، إذ هو شيء فطري في النفس التي جبلت على حبّ الغزل وإلف النساء، كما اشترطوا في هذه المطالع حسن السبك وبراعة التصوير، فهذا ابن رشيق يلحّ على "أنّ الشعر قفل أوّله مفتاحه،وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنّه أوّل مايقرع السّمع،وبه يستدّل على ما عنده من أوّل وهلة "[2] فالبدايات دوما تشي بما تحمله،كما أنّ المقدّمة عند حازم القرطاجني هي "الطليعة الدالة على مابعدها، المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة،تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ...وربّما غطّت بحسنها على كثير من التخوّف الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها "[3]،وبهذا يكسب الشاعر الجولة من أوّل إطلالة له "فإذا حسن الاستهلال فرض على المتلقين الإصغاء للنص ومتابعته،فإنّ إتقان الصياغة والعناية بالتّشكيل اللّغوي والفنّي للمقدمة،يمكّن من امتلاك عواطف السامعين والسّيطرة على مشاعرهم "[4].

عمد النّقاد إلى الإفاضة في حديثهم عن مقدّمات القصائد وما يجب أن تكون عليه،وألحّوا على الاهتمام بها، كونها أوّل ما يقرع السّمع من الكلام، وإن خرجت (القصائد) بعضها عن هذه القاعدة الأصولية الفنية،فالخنساء لم تلتزم هذا البناء الفنّي الذي أشاد به ابن قتيبة واستهلّت قصيدتها بالرّثاء في قولها[5]:

أَعَيْنَـــايَ جُـــودَا وَلَا تَجْمُـــدَا أَلاَ تَبكِيَـــانِ لِصَـــخْرِ النَّـــدَى؟

أَلَا تَبْكِيَـــانِ الجَـــرِيءَ الجميـــلَ أَلاَ تَبكِيَـــانِ الفَـــتَى السَـــيِّدَا؟

---

[1]- ابن قتيبة :الشعرو الشعراء ،دار الحديث، القاهرة 1423هـ،74،75/2

[2]- ابن رشيق :العمدة 218/1.

[3]- أبو الحسن حازم القرطاجني:منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ط3 :تح: محمد الحبيب ابن الخوجة،الدار العربية للكتاب،2008م،تونس،ص309.

[4]- أبو هلال العسكري :الصناعتين ،تح علي محمد البجاوي ،ومحمد أبو الفضل ابراهيم ،دار أحياء للكتب العربية ،ط1، 1952م، ص396.

[5]- حمدو طماس:ديوان الخنساء،دار المعرفة،بيروت-لبنان،ص31.

وقد يقول قائل أنّ موقف الحزن والتعزية لا يستدعيان البدء بالنسيب غير أنّ بعض الشعراء قدّموا في مراثيهم بالنسيب والغزل،كالنابغة الذبياني في رثاء النعمان بن المنذر،والمرقش الأكبر في رثاء ابن عمه ثعلبة بن عوف واستهلّها بقوله [1]:

هَــلْ بالــدِّيارِ أنْ تُجيــبَ صَــمَم   لَــوْ كَــانَ رَســم ناطقًــا كَلِّــمْ

وغيرهم كثير كدريد ابن الصمة في رثاء أخيه، والمهلهل في أخيه كليب،وقصيدة حسان بن ثابث في رثاء حمزة بن عبد المطلب،وبشار بن برد في صديقه البراء وغيرهم كثير.[2]

وملاك الأمر في جميع ذلك أنّ المقدّمة الطللية ظاهرة فنّية جرى الدّأب عليها عند فحول شعراء الجاهلية،وبذاك أصبحت جزءا لا يتجزأ من العرف الشعري الذي يعرف بعمود الشعر،ولا نكاد نعثر في كتب الأخبار والأدب على قول فصل بخصوص أوّل من سنّ هذا النهج -التعويذة أو الترنيمة الجنائزية-في بناء القصيدة العربية ورجّح الأصفهاني أن "مهلهل بن ربيعة أوّل من قصّد القصائد وأطالها وقال الغزل في أوائلها"[3]، كما أنّ المعلّقات التي عدّت خير ماأنجبته قريحة الشاعر العربي استهلّها أصحابها بالطلل،كقول امرئ القيس:[4]

قِفَـا نَبْـكِ مِـنْ ذِكْـرَى حَبِيـبٍ وَمَنْـزِلِ   بِسِـقْطِ اللِّـوَى بَـيْنَ الـدَّخُولِ فَحَوْمَـلِ

فَتُوضِـحَ فـالمقراةِ لم يعـفُ رسمُهَـا   لمـا نسَـجْتهَا مِـنْ جَنُـوبِ وَشَمْـأَلِ

وقول طرفة [5]:

لِخَولــةَ أطــلالٌ ببرقــةِ ثَهمــدِ   تلـوحُ كبـاقي الوشـمِ في ظـاهرِ اليـدِ

[1]- الضبي،(أبو العباس المفضل بن محمد):المفضليات،تح:أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون،دار المعارف بمصر،ط3،ص241،237.

[2]- ينظر :نور الدين السد،الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي ،ديوان المطبوعات الجامعية 2007،2م/19

[3]- أبو الفرج الأصفهاني :الأغاني ،تح د إحسان عباس ،والدكتور إبراهيم السعافيني وأبو بكر عباس ،طبعة دار صادر —بيروت 1429هـ/2008م 57/5.

[4]- أحمد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر وأخبار شعرائها،دار النصر،ص62.

[5]-نفسه،ص75

وقوفًا بِهَا صحبي عَليَّ مطيُّهم يَقولونَ لاَ تَهلِكْ أسَى وَتجلَّدِ

وقول عمرو بن كلثوم:[1]

ألاَ هبِّي بصحنِكِ فاصبحينَا ولَا تُبْقِي خمورَ الأَنْدَرينَا

وقول النابغة الذبياني:[2]

يَا دَارَ مَيَّةَ بالعلياءِ، فالسّندِ أقْوَت وطالَ عليها سالفُ الأبدِ

وَقفتُ فيهَا أصيلاً كيْ أسائِلَهَا عَيَّتْ جوابًا وما بالرَّبْعِ من أحدِ

وقول عنترة بن شداد:[3]

هَلْ غادرَ الشُّعراءُ منْ متردَّمِ أمْ هلْ عَرَفتْ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

أَعْياكَ رَسْمُ الدّارِ لمْ يتكلَّمِ حتى تكلَّمَ كالأصمِّ الأعجمِ

وقد استهلّ الشاعر قصيدته بالطلل حتى تخلق من الذكرى فيضا كوهج مكبوت يتحسّس السامع في تباريحه ما يعبر عن الذات،فيبعث فيها انفعالا وتشويقا،ويأسره إلى ما يأتي بعدها ألا وهو التخلّص .

2-**التخلّص**: انبنت القصيدة الجاهلية –في الغالب- على تعدّد الأغراض الشعرية،إذ يضمّ الشاعر عددا من الموضوعات في قصيدة واحدة،لكنّه ينبري في تلاحمها وانسجامها حتى لا يحدث شرخ في ذهن المتلقي،وقد عرّفه ابن الأثير في قوله :"أما التخلّص فهو أن يأخذ مؤلّف الكلام في معنى من المعاني فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره،وجعل الأوّل سببا إليه فيكون بعضه آخذا برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه، ويستأنف كلاما آخر،بل يكون جميع كلامه كأنّه أفرغ إفراغا"[4]،وقد أشاد القدامى بالشاعر المجيد

[1]- أحمد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر وأخبارها ،ص107.

[2]- نفسه،ص160.

[3]- نفسه،ص122.

[4]- ابن الأثير :المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ،تح ،أحمد الحوفي – بدوي طبانة ،دار نهضة مصر 121/3.

الذي يتقن فنّ التخلّص،فيجمع بين المتناقضين دون أن ينبو عن ذلك نفر في ذات المتلقي فلا بدّ "أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض وأن يحتال في مايصل بين حاشيي الكلام،ويجمع بين طرفي القول حتّى يلتقي طرفا المدح والنسيب،أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما فلا يختل نسق الكلام، ولا يظهرالتباين في أجزاء النظام "[1]؛لأنّ الشاعر الحاذق هو الذي يرحل بك من بقاع إلى بقاع دون أن تستشعر هذا الارتحال لشدة الممازجة والالتئام بينهما،وفيه-التخلص-يبذل الشاعر جهدا فنّيا وتقنية عالية يطلبهما واجب سد الثغرات ولحم أجزاء العمل الشعري،وهذه المهارة ينبري لها الشاعر دون الناثر؛ لأنّ هذه التقنية "مما يدلّ على حذق الشاعر وقوة تصرفه من أجل أن نطاق الكلام يضيق عليه ويكون متبعا للوزن والقافية فلا تواتيه الألفاظ على حسب إرادته،وأمّا الناثر فإنّه مطلق العنان يمضي حيث شاء فلذلك يشقّ التخلص على الشاعر أكثر مما يشق على الناثر"[2]

وفي غمرة هذا التفنّن في النظم، عاب النقاد القدامى على الشعراء الذين لا يحسنون المزج بين الأغراض وجعلهم القرطاجني "بمنزلة المستمرّ على طريق سهل بينا هو يسير فيه عفوا إذ تعرض له طريقه ماينقله من سهولة المسلك إلى حزولته، ومن لينه إلى خشونته "[3]وكذا النفوس والأسماع إذا قرعها ماتستصعبه فإنّها تستهجنه وتهجره،فطبعها هجر التشتّت والنفور منه .

3- **الخاتمة /المقطع** /: إذا كان المطلع أوّل ما يقرع الأسماع، فإنّ المقطع آخر مايتعلق بها،وهو ماتختم به القصيدة ويترك أثره جرسا يرنّ في أذن متلقيه،وعدّه ابن رشيق "قاعدة كلّ كلام وخاتمته،وآخر مايبقى في الأسماع وسبيله أن يكون محكما،لا يمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه،وإذا كان أوّل الكلام مفتاحا له،وجب أن يكون الآخر قفلا

---

[1]- القرطاجني :المنهاج ص319.

[2]- ابن الأثير:المثل السائر،244/2.

[3]- القرطاجني: المنهاج ،ص319.

عليه "[1]، وفي اشتراط ابن رشيق ألاّ يتلو الختام ماهو أحسن منه،مايشير إلى أنّ آخر القصيدة ذروة تناميها بحيث لا مستزاد بعده،فبه تسدّ على القارئ انتظاره"والنقاد يرون في هذا المجال أنّ على الشاعر أن لا ينهي قصيدته في موطن لا يحسُّ السامع فيه بالانتهاء،ويتطلع إلى المزيد"[2]، فعلى الشاعر أن يُضمِّن خاتمته آخر دفقة من الشحنة الجمالية حتى يضمن كسب ذائقة المتلقي، فهذا صفي الدين الحلي يعرّف المقطع في ختام شرح الكافية بقوله:"هو عبارة عن أن تختم القصيدة بأجود بيت يحسن السكوت عليه؛لأنّه آخر ما يبقى في الأسماع،وربما حُفظ دون غيره لقرب العهد به،والحذّاق والنقاد يحافظون عليه"[3]كقول زهير بن أبي سلمى في خاتمة معلقته[4]:

لِسانُ الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤادُهُ ... فلمْ يبقَ إلاَّ صورةُ اللَّحمِ والدمِ

وإنَّ سِفاهَ الشيخِ لا حلمَ بعدهُ ... وإنَّ الفتى بعدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُمِ

سَأَلْنَا فأَعطيتُمْ وعدنَا فعُدتُمُ ... ومنْ أكثَرَ التِّسْآلَ يومًا سيُحرَمِ

وانماز الختام عن باقي أجزاء القصيدة في كونه مناط استدراك الشاعر لثغرات يحتمل أن تكون أصابت بناء قصيدته،أو تعويض خلل اعتورها وجبر ما شابها من قصور،فعلى قدر مايكون الانتهاء منتقيا،تلقّاه السامع بشغف"واستلذّه استلذاذا يجبر به ما وقع فيما سبقه من التقصير..."[5]،وعلى قدر ما يكون الانتهاء مخفقا،قصف برونق ما بدر في القصيدة من محاسن"فيعمّه الذم ويُرمى في الوراء،ويكون عند السامع مما يُنبذ بالعراء،ومن المعلوم في المذوقات أنّ آخر الطعم إن كان لذيذا أنسى مرارته الأولى،وإن كان مرّا أنسى

---

[1]- ابن رشيق :العمدة 215/1.

[2]- طه مصطفى أبو كريشه:أصول النقد الأدبي،مكتبة لبنان ناشرون/الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1،لونجمان،ص437.

[3]-صفي الدين الحلي:شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تح:د.نسيب نشاوي،دارصادر،بيروت،ط1402،1هـ/1992م،ص333

[4]- الشنقيطي: المعلقات العشر،ص95.

[5]- ابن يعقوب المغربي:شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح،تح:عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية، ط1،صيدا-بيروت،2006م،734/1

حلاوته الأولى"[1]؛ لذلك غالبا ماختم الشعراء قصائدهم بحكم تكتنز تجربتهم،وبالمقطع تكتمل هيكلة القصيدة وتتمّ غايتها .

ورغم تعدّد المواضيع في بناء هرم القصيدة الجاهلية إلاّ أنّ هناك خيطا يسري في رحمها ويلملم شتاتها،بحيث تنصهر عناصر العمل الأدبي في إطار فنّي موحّد لتعطي عملا متكاملا، متماسك الأجزاء، فتخرج إلينا القصيدة متّسقة النظم،متماسكة البناء، محكمة الأطراف يشدّ بعضها بعضا، وفي هذا الصدد يقول الجاحظ "إنّ أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج،فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري على الدّهان "[2]،فالتحام أجزاء العمل الفنّي يشكّل العمود الفقري الذي تنبني عليه القصيدة العربية، يتدرّج الشاعر في بناء عناصره رويدا رويدا حتى يصل غايته ويبلغ منتهاه، "ويكون خروجه من كلّ معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا ... حتى تخرج القصيدة كأنّها مفرغة إفراغا ...لا تناقض في معانيها ولا وهيٌ في مبانيها، ولا تكلّف في نسجها، تقتضي كلّ كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها، فإذا كان الشعر على هذا المثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليه رواية "[3]،لا يلمس فيه القارئ أيّ تفكّك في روح القصيدة،فتأتي الخاتمة منزلقة من التخلص مستجيبة مع المطلع،وذلك ما توجزه عبارة القاضي الجرجاني التي يقول فيها:"والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدهما الخاتمة،فإنّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور،وتستميلهم إلى الإصغاء"[4]،ومن أكثر القصائد استجابة لما اشترطه نقادنا من مناسبة المقطع واستجابته للمطلع قول المتنبي في ميميته التي عاتب بها سيف الدولة:[5]

[1]- ابن يعقوب المغربي:شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح:ص735.

[2]- ابن رشيق:العمدة،:257/1

[3]- ابن طباطبا :عيار الشعر،ص 126،127

[4]- القاضي الجرجاني:الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق:محمد أبو الفضل أبراهيم،وعلي محمد البحاوي،المكتبة العصرية، ط1،صيدا-بيروت،2006م،ص51.

[5]- المتنبي :الديوان بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه :مصطفى السيقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شبلي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،1355هـ،1936م،374/3.

هـــذا عتابُـــك إلاَّ أنَّـــه مِقَـــةٌ قـــد ضُـــمِّن الـــدُّرُ إلاّ أنَّـــهُ كَلِـــمُ

ويفتتحها بقوله[2]:

واحـــرَّ قَلْبَـــاه مِمَّـــنْ قَلْبُـــهُ شَـــبَمُ ومـن بِجِسـمي وحَـالي عِنـدَهُ سـقَمُ

والقصيدة قيلت في العتاب ويتخلّص فيها صاحبها إلى المدح في قوله:

قـدْ زُرْتُـهُ وَسُـيُوف الهنـدِ مغمـدةً وقـــــدْ نظـــــرتُ إلـــــيه

فكـــانَ أحســـنَ خلـــقِ اللهِ كلهـــم وكانَ أَحْسَنَ مَا فِيْ الأحسُنِ الشِيَمُ

قد نـابَ عنـك شـديد الخـوفِ لـــكَ المـــهابـــةُ مـــالا تصـــنعُ

ثم يتخلص فيها إلى المدح:

سَـيَعْلَمُ الجمـعُ ممَّـنْ ضـمَّ مجلِسُـنَا بِـأَنِّي خـيرُ مـن تسْـعَى بِـه قـدمُ

أنَـا الـذي نَظَـرَ الأعْمَـى إلى أَدبي وأَسْمَعَـتْ كَلِمَـاتِي مـنْ بِـهِ صَـمَمُ

أنـامُ مـلءَ جُفُـونِي عَـنْ شَـوَارِدِهَا ويَسْـهَرُ الخلـقُ جرَّاهـا ويختصـمُ

ولن يتأتّى هذا السبك إلّا لشاعر امتلك القدرة على رصف البناء وأتقن لغة الخلق الفني،ومالوزن والقافية إلاّ قالبان صبّ فيهما الشاعر مهاراته الإبداعية،فبناء القصيدة عند ابن طباطبا تنهض على مراحل أساسية هي من صميم العملية الإبداعية "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتّفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته "[3]فالتّناسب بين الشكل والمضمون يضفي قيمة جمالية أصيلة في كلّ الفنون.

[2]-المتنبي :الديوان،374/3.

[3]- ابن طباطبا :عيار الشعر، ص5.

وقد جمع ابن قتيبة كلّ هذه الآراء في كتابه "نقد الشعر" وبذاك أرسى قواعد البناء الفنّي للقصيدة العربية في قوله: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع،واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازله العمد في الحلول والظعن ...ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق،ليميل نحوه القلوب وليصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأنّ التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل وإلف النساء......فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النّصب والسّهد، وسرى اللّيل وحرّالهجير وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء ...بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزّه للسماح وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل "[1]،وبهذا القول قدّم ابن قتيبة تفصيلا بيّنا لأهم مكونين من مكونات بنية القصيدة العربية،وهما المقدمة والتخلص منها إلى الغرض الذي يصبو إليه صاحبه، كما قدّم تعليلا نفسيا لاستهلال القصيدة بالطلل وذلك لإثارة الأريحية في نفسية المتلقي واستدراجه إلى فضاء الشاعر.

وخلاصة المضب، أنّمنهج القصيدة الذي مني به الشعراء في القديم يستهل بالوقوف على ديار المحبوبة والبكاء على الظاعنين من أهلها،وتمسّك الشعراء بالمطلع الطللي ما هو إلاّ تعبير عن الولاء اللامشروط للقيم النبيلة، ثم ينتقل إلى النسيب وشكوى الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة، ثم يرحل بنا إلى وصف الرحلة المضنية وشكوى النصب والسهر وسرى الليل،ليلج بعد كلّ هذا إلى الغرض الأساسي من مدح وهجاء وغيره، ويبدو أنّ هذا الترتيب بين أجزاء القصيدة كان أشبه بالدستور، يسير بمقتضاه الشاعر إذاأراد نظم قصيدة، وقد حرّم على الشعراء العدول عن هذه القاعدة "فليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل

[1]- ابن قتيبة : الشعروالشعراء، 75،74/1.

عامر أو يبكي عن مشيد البنيان؛ لأنّ المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي"[1]، كما انحصرت الأجزاء البنائية للقصيدة العربية في ثلاث وحدات:المقدمة والتخلّص والموضوع، وقد أكّد النقاد العرب على ضرورة تماسك تلك الأجزاء،كما أشار الحاتمي إلى أنّ القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتّصال بعض أعضائه ببعض،فمتى انفصل واحد عن الآخر،أو باينه في صحّة التركيب،غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتعفي معالم جماله"[2].

التّجديد في التّشكيل الموسيقي للقصيدة العربية

ظلّ نهج القصيدة العمودية قائما ردحا من الزمن،لا يمكن المساس بمقدّساته وقد استطاع –عمود الشعر– أن يمكّن لنفسه أرضية صلبة تضمن لمستقبله حتمية الاستمرار والمحافظة، وتمثّلت في انجاب خير خلف لخير سلف عبر كلّ العصور، فقد كان يحيط بالقصيدة القديمة هالة من التبجيل والتقديس المسلّم به سلفا،إلّا أنّ التطور والتجديد من سنة الحياة،ولطالما كان الشعر يصدح بروح العصر ويساير ركب الحياة في تطورها؛لذلك فظهرت فيه وثبات تجديدية كنتيجة حتمية للتغيرات التي لحقت بالمجتمع العربي،فمجيء الإسلام أحدث هزّة عنيفة في حياة العرب امتدّت على مختلف الأصعدةالدينية الفكرية السياسية الأدبية ...وقد تضاربت الآراء حول تطور الشعرفي هذا العصر فهناك من قال بضعف الشعر كمّا وكيفا، وهناك من قال أنّ الشعر قد استمرّ،وتطور في هذا العصر"[3].

إلاّ أنّ الثابت، رفض الإسلام كل مايتعارض وتعاليم الدين الجديد من منافرات،وهجاء وغيّ وكذب وإثارة للضغائن والعصبيات،ولكنّه لم يخل من ارتدائه لعباءة العصر الجاهلي،رغم استحداثه لمعان ومرادفات إسلامية فقد "أمدّ الإسلام الشعراء بطائفة من الموضوعات الجديدة،وفتح أمامهم أبوابا للقول لاعهد لهم بها، أبوابا

---

[1]- ابن قتيبة : الشعروالشعراء ،1/74،75.

[2]- شوقي ضيف:في النقد الأدبي،دار المعارف،مصر،ط3،دت،ص154.

[3]- نور الدين السد: الشعرية العربية ،دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995م،ص125.

استحدثتها ظروف الدعوة وظروف الحياة معا، ووضع بين أيديهم كنوزا من القيم الإسلامية الجديدة،ماكانوا يعرفون من أمرها شيئا ... وقد أعاد الإسلام بناء مدينة الشعر على نحو خاص دون أن يهدم معالمها الكبرى،وامتدّ بآفاقها القديمة ووسّعها، وفتح أمامها أفاقا رحبة جديدة، فإذا هي مدينة عربية إسلامية "[1] فالشعر في هذا العصر تحلى بزينة الإسلام،وتُوِّجت القصائد فيه بالمواعظ والحكم على صعيد المضمون، أمّا الشكل فبقي الولاء اللامشروط لقيم عصبية عمود الشعر قائما،وخير مثال على ذلك قصيدة كعب ابن زهير التي يستهلّها بقوله:

بانـت سـعاد فقلـبي اليـوم متبـولُ متـيَّمٌ إثرَهـا لمْ يُجْـزَ مكْبـولُ

ومـا سـعادُ غـداةَ البـينِ إذ رحلُـوا إلاّ أغَـنُّ غَضـيضُ الطرف مكحـولُ

إلى أن يقول:

إنَّ الرسـولَ لنـورٌ يُستضـاءُ بـه وصـارمٌ مـن سـيوف الله مسـلولُ

ظلّت وطأة النظرة السلفوية التي راحت تبدّد كلّ ما ينأى عنها متعصّبة للقصيدة النموذج،فلم يقع أيّ خروج على الصعيد الموسيقي للقصيدة العربية قالبا ووزنا وقافية، وظلّ الشعراء يهتفون بالولاء لعمود الشعر حتى أواخر العصر الأموي الذي حجب الأخذ بالقديم النظر إلى كلّ جديد،لكن مع بداية الاستقرار في المدنبرزت معطيات جديدة تحفر في البنية القديمة،وتفرز ظواهر لا عهد للحياة العربية ولا للأدب العربي بها،فأخذ الموالي والأعاجم يتقنون اللغة العربية ويتعاطون الشعر، ممّا كان له انعكاس على الحياة الفكرية والفنّية للعرب.[2]

ومع أفول العصر العباسي جرى تحول في الذائقة الشعرية العربية،وكان عمود الشعر من أهمّ المعالم التي تعرّضت أسسها وقواعدها للمساءلة،سواء على مستوى التمظهرات الدلالية للقصيدة (الطلل، وصف الرحلة، الصيد ...الخ) أو أطرها الهندسية، فهذا أبو

---

[1]- نور الدين السد: الشعرية العربية ، ص127.

[2]- ينظر:علي أحمد سعيد أدونيس ،الثابت والمتحول ،دار الفكر، بيروت –لبنان 1986م، 105/2.

نوّاس الذي عكس عطاؤه الشعري تجديدا فذّا تمظهر في سخريته من استهلال القصيدة العربية القديمة بالوقوف على الأطلال، ووصف الناقة أو الفرس،ومن خلال رفضه الصارخ للقيم السائدة أخلاقيّا ودينيا توّج قصائده بذكر ابنة العنب، والتغزّل بمجالسها وساقيتها في قوله:[1]

عَـاجَ الشَـقِيُّ عَلَـى رَسْـمٍ يُسَـائِلُهُ   وَعِجْـتُ أَسْـأَلُ عَـنْ خَمَّـارَةِ البَلَـدِ

لاَجـفَّ دَمْـعُ الـذِي يَبْكِـي عَلَـى   وَ لَا صَفَا قَلْـبُ مَنْ يَصْبُو إِلَى وَتَـدِ

وبذلك خرج أبو نوّاس على مظهر من مظاهر التقاليد الفنّية للقصيدة العربية، أمّا أبو العتاهية فقد عرف بثورته على أوزان العروض وقواعده فهو "لسرعته وسهولة الشعر عليه، ربّما قال شعرا موزونا، خرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب"[2]، ومن ذلك قوله حينما كان يجلس عند قصّاب فسمع صوت المدقّة فأرادأن يحاكيها :[3]

لِلمُنُـــــــــونِ دَائِـــــــــرَا   تٌ يُـــــــدِرنَ صَـــــــرفَهَا

هُـــــــــنَّ يَنْتَقِينَنَــــــــا   واحـــــــدًا فواحـــــــدَا

وفي هذا قال قولته المشهورة حين انتقد "أنا أكبر من العروض".[4]

وبذاك شهد العصر العباسي محاولات أكثر جرأة استجابة لما حصل في الحياة الاقتصادية والاجتماعية من هزّات كان لها صدى في كلام الشعراء، فاستحدثت "أوزانا لم تكن معروفة في الجاهلية وصدر الإسلام؛ وذلك من أجل مواكبة الحضارة الجديدة وخلق التلاؤم بين الأوزان الشعرية وفنّ الغناء"[5]، وكان للمولّدين الأثر البالغ في الخروج على أوزان الخليل بإعادة بعث البحور المهملة في الدوائر العروضية أو توليد بحور لا عهد

---

[1]- ديوان أبي نواس برواية الصولي،تح: بهجت عبد الغفور الحديثي،دار الكتب الوطنية،ط1،أبو ظبي- الإمارات العربية المتحدة،1431هـ/2010م،ص46 .

[2] - ابن قتيبة :الشعر والشعراء ،791/2.

[3] - نفسه ،792/2.

[4]- إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر ص193.

[5]- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الآداب ،ط1،القاهرة ،2008م،ص11.

للشعر العربي بها، وقد قصر العروضيون البحور المهملة على ستة أوزان وضعوا لها أسماء جديدة وضربوا لنا أمثلة نجدها ملتزمة هي بعينها في كتب العروض وتتمثل في:

1**ــدائرة المختلف**:بها خمسة أبحر ثلاثة مستعملة وهي :الطويل والبسيط والمديد واثنان مهملان:المستطيل والممتد وعليهما نسج المولّدون أشعارهم:

1-1**المستطيل**:وهو مقلوب الطويل ومن نماذجه قول الشاعر:[1]

لَقَدْ هَاجَ اشْتيَاقِي غَرِيرُ الطَّرْفِ أَحْوَرُ أُديرَ الصِّدغُ منهُ على مِسْكٍ وعَنْبَرْ

مفــاعيلن فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعيلن فعــولن

2-1–**الممتد**:وهو مقلوب المديد ومن نماذجه عند المولدين قول أحدهم:[2]

صَــادَ قلْــبِي غَــزالٌ أحــوَرُ ذُو دلالٍ كلّمَــا زدْتُ حبّــاً زَادَ مــنِّي نفُــوراً

فــاعلن فــاعلاتن فــاعلن فــاعلاتن فــاعلن فــاعلاتن فــاعلن فــاعلاتن

2**–دائرة المؤتلف**:وبها ثلاثة بحور اثنان مستعملان الوافر والكامل وبحر مهمل هو**المتوفر**ومن أمثلته قول الشاعر:[3]

مَــا وُقوفُــكَ بالرَّكائــبِ في الطَّلــلْ مَا سُؤَالُكَ عـنْ حبِيبِكَ قَدْ رَحَلْ؟

فاعلاتـــك فاعلاتـــك فـــاعلن فاعلاتـــك فاعلاتـــك فـــاعلن

3**–دائرة المشتبه**:وبها تسعة بحور،ستة مستعملة وهي:السريع،المنسرح،الخفيف ،المضارع،المقتضب،المجتث،وثلاثة مهملة هي:المتّئد،والمنسرد،والمطّرد.

3**–1–المتّئد**:وهو مقلوب المجتث ومن نماذجه قول الشاعر:[4]

مَــا لِسُــلْمَى في البَــرَارِي مِــن مُشْــبِهٍ لاَوَلَا البَـــدْرُ المنِـــيرُ المسـَـــتَكْمِلُ

[1]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص207.

[2]– نفسه،ص207.

[3]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص207.

[4]– نفسه،ص207.

فـــاعلاتن فـــاعلاتن مســـتفع لـــن فـــاعلاتن فـــاعلاتن مســـتفع لـــن

3-2-**المنسرد**:ومثاله قول الشاعر:[1]

لَقَــدْ نَادَيْــتُ أَقْوَامًــا حــينَ جَــابُوا وَمَــا بالسَّــمْعِ وِقْــرٌ لَــوْ أَجَــابُوا

مفـــاعيلن مفـــاعيلن فـــاع لاتـــن مفـــاعيلن مفـــاعيلن فـــاع لاتـــن

3-3 **المطّرد**:وهو مقلوب المضارع ومن أمثلته قول الشاعر:[2]

مَــا عَلَــى مُســتَهَامٍ رِيــعَ بالصَــدِّ فَاشْــتَكَى ثُمَّ أَبْكَــانِي مِــنَ الوَجْــدِ

فـــــاعلاتن مفـــــاعيلن مفـــــاعيلن فـــــاعلاتن مفـــــاعيلن مفـــــاعيلن

والملاحظ على هذه الأمثلة أنّها وردت بعينها في جميع كتب العروض؛ أي لم ترد قصائد ومطولات حول هذه الأوزان مما يرجّح أنّها من إنشاء العروضيين من المولدين لا الشعراء منهم.[3]

إزاء هذا التحول النوعي في استراتيجية البحث العروضي،انبثقت أشكال إيقاعية شقّت طريقها نحو التطور، فمحاولة تجاوز القديم، والانفلات من الموروث كان الشغل الشاغل للشعراء العباسيين، إذ كان لطبيعة الحياة العباسية دور هام في توثيق صلة الشعر بالموسيقى لشيوع الغناء وحياة الطرب حيث "أثّرت الموسيقى في الأذواق الفنّية التي أضحت تعجب بالأنغام الموسيقية للصورة،فسايرت الموسيقى روح العصر وظروفه وترفه ومجالسه،واتّفقت وذوق المجتمع"[4]، وبذاك انساق الشعراء وراء النظم على البحور المجزوءة لتتماثل وطبع الغناء كأبي نواس، وأبي العتاهية،ومسلم بن الوليد،وبشار وسلم الخاسر،وأبي تمام،والعبّاس بن الأحنف وغيرهم .[5]

---

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص208.

[2]- نفسه ص208.

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص208

[4]- نور الدين السد: الشعرية العربية ،ص707 .

[5]- ينظر: نفسه،ص97.

وكان أبرز صور التجديد الإيقاعي التي أفرزها المخاض الشعري في المدن خلال هذه الفترة، تلك الأشكال التي ارتبطت بالإنشاد وهي:

1–المواليّا:أصل الكلمة "ياموالِيَّ"جمع مضاف إلى ياء المتكلم، مفرده مولى أي سيد، وهو فنّ من فنون الشعر وضع للغناء،ويرجع في نشأته إلى نكبة البرامكة حين أطاح الرشيد بهم نهى الشعراء عن رثائهم،لكن جارية لهم رثتهم بهذا الوزن صائحة"ياموالِيّاَ"ليكون في ذلك نجاتها مادامت لم ترثهم بالشعر المعروف،وقد عدّه بعض النقاد أصلا للموال المعروف في الشعر العامي، إذ جسّد التحرر من ظاهرة الإعراب بتسكين بعض الألفاظ طبقا لما هو دارج، إلاّ أنّ هذا النمط لم يطل نغمات البحور وإن جاء على بحر البسيط إلاّ أنّه تردّد على ألسنة العبيد والغلمان "يغنّون في رؤوس النّخل وعلى سقي المياه،ويقولون في آخر كلّ صوت يامواليا "[1]والمشهور من هذا الصنف ثلاثة أنواع:

أ–الرباعي :وهو الذي تكون أشطر بيته مصرّعة،كقول جارية البرامكة :[2]

يَــادَار أَيْــنَ المُلُــوكُ أَيْــنَ الفُــرْسْ   أَيْــنَ الــذِينَ رَعَوْهَــا بِالقَنَــا والتّــرْسْ

قَالَتْ تَـرَاهُـمْ رَمَـمٌ تَحْـتَ الأَرْضِ الدِّرْسْ   سُكُوتْ بَعْـدَ الفَصَـاحَةِ أَلْسِـنَتُهُمْ خـرسْ

وقول آخر:[3]

أَنْــتُمْ أَسَــاسُ بلائِــيْ في الهــوَى أَنْــتُمْ   أَذَبتُمْ الجِسْمَ منْ بَعْدِ النَّوى أنتمْ

مَــالِيْ طبيْــبٌ يُــداوِيْنِيْ ســوَى أَنْــتُمْ   بــاللهِ هــذَا الجفــاَ،مِمَّنْ تعلَّمْــتُمْ

ب–الأعرج :هو المثل الرباعي إلاّ أنّ مصراع البيتمنه يختلف عن الثلاثة الباقية كقول بعضهم:[4]

---

[1]– إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر،ص209.

[2]– نفسه،ص210 .

[3]– محمود الفاخوري: موسيقى الشعر العربي، مديرية المطبوعات والكتب الجامعية، جامعة حلب،1996م،ص194 .

[4] – محمود رزق حامد :التوجيه الأدبي في موسيقى الشعر العربي ،دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط2010،1م،ص42.

يَا عَبْدًا بَكَي عَلَى فِعْلِ المِعَاصِي وَنَوَّحْ هُمْ فِينْ جُدُودُكَ أَبُوكَ آدَمْ وَبَعْدَهُ

دُنْيَا غَرُورةِ تَجِي لَكَ فِي صِفَةِ مَرْكَبْ تَرْمِيْ حُمُولَهَا عَلَى شَطِّ البُحُورْ

وهذه النماذج لا يمكن أن ندرجها ضمن تطور أوزان الشعر وبحوره،إذ لا تعدو أن تكون تطورا في القافية وخروجا عن قواعد الإعراب .

2/ **الكان وكان** : جاء قالبا لنظم الحكايات والخرافات لتردّد عبارة "كان وكان"ولكلّ شطر منه روي،ولو قدّر لهذا النّظم أن يرقى إلى مستوى الأوزان القديمة لصحّ أن يسمّى تطورا في الأوزان الشعرية، لكن شاء له أن يتّخذ منحى الهزل ولم يطرقه من الشعراء المشهورين أحد، ومن أشهر أمثلته :[1]

قُمْ يَا مُقَصِّرْ تَضَرَّعْ قَبْلَ أَنْ يَقُولُوا كَانَ وكَانْ

لِلْبِرِّ تَجْرِي الجَوَارِي فِي البَحْرِ كَالأَعْلَامْ

فالشطر الأول من المجتث، بينما ينتمي الشطر الثاني إلى مجزوء الرجز وبهذا الاختلاف بين الصدر والعجز في وزن البيت الذي لم نعهده من قبل نستطيع أن نعدّه تطورا في الأوزان.

3/**القُوما** :شاع هذا اللون بين البغداديين في الدولة العباسية، واستخدم في دعاء السحور في رمضان، مشتق من قول المسحر "قوما نسحر قوما "وقد اعتبره إبراهيم أنيس أنّه "لا يعدو أن يكون مجزوء الرجز تغيرت فيه (مستفعلن) الثانية إلى(مستفعل) ثم سُكِّن آخره لينسجم مع ماشاع في هذه العصور المتأخرة من التخلص من حركات الإعراب "[2]، واقترن باسم "أبي نقطة" الذي كان مسحرا يتقاضى أجرا سنويا، "ولما مات أراد ابنه أن يعرف الخليفة بموته،فجمع بعض أتباع والده في أول ليلة من رمضان،وراح يغنّي "القوما" تحت شرفة القصر بصوت رخيم وكان مما قاله:[3]

---

[1]-محمود رزق حامد :التوجيه الأدبي في موسيقى الشعر العربي ،ص45.

[2]- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص212.

[3]- محمود الفاخوري: موسيقى الشعر العربي، ص193.

يَـــــا سَـــــــيِّدَ السَّـــــــادَاتْ　　　　لَــــكَ بِــــالكَرَمِ عَــــادَاتْ

أَنَـــــا ابـــــنُ أَبِي نُقْطَـــــهْ　　　　تَعِـــشْ أَبُويَـــا مَــــاتْ

فطرب له الخليفة وفرض له ضعفي ما كان لأبيه،والبيتان من الوزن المشهور للقوماوهو:

مســـــتفْعلنْ فِعْـــــلانْ　　　　مسْـــــتَفْعلنْ فِعْـــــلانْ

وارتأى العروضيون أنّ النظم غير جديد، إنّما هو مجزوء الرجز في صورة عامية، وكلّ مافيه من جديد مرجعه إلى تنويع في القافية .

4/**الدوبيت** : أحد الفنون النظمية المستحدثة، نتج عن التلاقح الثقافي بين العرب والفرس،وهي مركبة من كلمتين "دو"وتعني اثنين مع كلمة"بيت"العربية،وقد ذكره حازم القرطاجني وأسماه" الدوبيتي "وقال عنه:"إنّه من وضع المتأخرين من شعراء المشرق "[1]،كما اعتبر هذا الفنّ طرازا لا تحسنه المغاربة، وكما هو واضح من التعريف يتكون من بيتين، قال عنه إبراهيم أنيس أنّه" لا يصحّ أن يعدّ تطورا في أوزان الشعر العربي، وصفه العروضين بأنّه فِعْلن متفاعلن فعولن فعلن"[2]وذهب كمال أبو ديب إلى أنّ نماذجه لا يمكن أن تردّ إلى بحر خليلي وأدرج نموذج ابن الفارض :[3]

يَـا مُـؤْنِسَ وِحْـدَتِي إِذَا اللَّيْـلَ هَـدَا　　　　رُوحِــي لَــكَ يَــا زَائِــرَ اللَّيْــلِ فِــدَا

لاَ أَسْـفَرَ بَعْـدَ ذَاكَ صُـبْحٌ أَبَـدَا　　　　إِنْ كَــانَ فِرَاقُنَــا مَــعَ الصُّــبْحِ بَــدَا

إلاّ أن هذا الوزن لم يشع شيوعا كافيا، ولم تألفه الأذن العربية،وذهب ظنّ إبراهيم أنيس أنّهم ما صنعوا هذه المقطوعات إلاّ للتفكّه وإظهار البراعة اللغوية في النّظم من أي وزن، حتى ولو كان أجنبيا "فارسيا".[4]

[1]- محمود الفاخوري: موسيقى الشعر العربي، ص213.

[2]- حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص241.

[3]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ،ص214.

[4]- كمال أبو ديب: البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلم للملايين ، بيروت ط1974،1م،ص91.

5/ **السلسلة** : لم يكتب لهذا اللون الحياة، فقد وئد في مهده،وافتقرت المصادر عن ذكر شيئ يتعلق به، سواء في سبب نشأته، أو تطوره، ويبدي إبراهيم أنيس تعجّبه من هذا اللّون بقوله:"لست أدري لم سمّي هذا النّظم بالسلسلة،كما أنّي لست أدري كيف نشأ هذا النّظم ولا متى بدأ الناس ينظمون منه، ومن أمثلته التي أوردوها قول القائل" :[1]

السِّحْرُ بِعَيْنَيْكِ مَا تَحَرَّكَ أَوْجَالْ إلاَّ وَرَمَانِي مِنَ الغَرَامِ بِأَوْجَالْ

يَا قَامَةَ غُصْنٍ نَشَا بِرَوْضَةِ إِحْسَانْ أَبَانَ هَفَتْ نَسْمَةً الدَّلاَلِ بِهِ مَالْ

ووزن هذا النظم غريب، لم يكتب له الذيوع،وأعلن إبراهيم أنيس أنّ الأجدر بوزن السلسلة أن يضم إلى تلك البحور المهملة التي حدّثونا عنها.[2]

وفي ضوء ماعثرنا عليه في كتب العروضيين، نجد أنّ الأعراف الفنّية هي التي ميّزت هذه الفنون على أساس بنيتها الإيقاعية، فاختصت القوما بالأغاني الوعظية في السحور،وجاء الكان وكان مواتيا لمواضيع القصّ، أمّا المواليا والدوبيت فقد تمخّضت عن المواضيع العاطفية التي ولّدتها البيئة الحضرية، وهو ما سيرسخ أكثر مع الموشح،والحقّ أنّ هذا التطور يعكس رؤى جديدة في الحياة،وقد تجسّدت مع أبي نواس وأبي العتاهية وغيرهم إلى أن وصلت إلى هذا الحدّ فأثبتت أنّ التجديد والحداثة لم تكن ظاهرة مرضية تقتضي استأصالها، بل ظاهرة شرعية غصّت بها مناحي الحياة .

6/الموشحات

يعدّ الموشح أهمّ ما استحدث في أوزان الشعر العربي منذ الخليل حتى اللحظة التي ازدهر فيها هذا الفن مع أوائل القرن الخامس الهجري، وقد ولدت الموشحات في أحضان الطبيعية الأندلسية المترفة،وتخلّقت أنغامها في بيئة المغنيين و المغنيات،حيث ظهر جيل جديد من الشعراء،نما وترعرع في ربوع الأندلس بين الطبيعة الغنّاء وأجواء الترف ومجالس الطرب،فأثّرت بهجة الطبيعة المتحرّرة من الرتابة في عطائهم،فلم يتقيّدوا بأوزان الشعر

[1]- إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر، ص215 .

[2]- ينظر: نفسه، ص215.

وبحوره التقليدية،بل تنقّلوا في القصيدة الواحدة بين بحور الشعر وقوافيه وأوزانه،ولئن كان مؤرّخو الأدب يشدّدون في بداية نشأة هذا الفنّ على التزامه الموسيقى والغناء كونه نشأ في مجالس اللّهو والطرب، فإنّه قد استقلّ فنّا شعريا تُنظَّم فيه جميع الأغراض،إذ نشأ هذا الفن استجابة لحاجة فنّية أوّلا، ونتيجة لظاهرة اجتماعية ثانيا، فارتهن إلى الغناء، وذاعت الموسيقى في ذاك الزمن، وكثر المغنون والمغنيات، فبدأ الشعراء يسأمون من النظم على وتيرة القصائد القديمة التي أضحت ثقيلة على البيئة الأندلسية الحافلة بوسائل التّرف والنّعيم،الزاخرة بمباهج الحياة وزينتها.

– **تعريف الموشح**:هو"كلام منظوم على وزن مخصوص"[1]، وهو نوع من الغناء الجماعي المنظّم،وفد إلينا من البيئة الأندلسية،لذاك تسمى بالموشحات الأندلسية،أمّا عن سّر تسميته فتشبيها"بالوشاح أو القلادة حين تُنظّم حبّاتها من اللؤلؤ والجوهر على نسق خاص وترتيب معين "[2]؛ لذلك اشتقّ اسم الموشح من الوشاح،وهو رداء موشى بالزخارف أو مرصّع بالجواهر،والمراد بالتسمية إضافة تغييرات على شكل القصيدة التّقليدية.[3]

أمّا عن نشأة الموشحات فقد شبّ خلاف بين المنظّرين لهذا الفنّ، وتباينت الآراء في أوّل من نطق بها، حيث نسبها صاحب الذخيرة إلى محمد بن محمود القيري الضرير،أو ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد، وهو عند ابن خلدون مقدم بن معافى الفريري؛ إذ يقول:"وكان المخترع لها –أي فن الموشحات– بجزيرة الأندلس مقدم بن معافي الفريري من شعراءِ الأمير عبد الله بن محمد المرواني وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله بن عبد ربه الأندلسي صاحب كتاب العقد،ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر وكسدت موشحاتهما"[4].

[1]– ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودة الركابي، دار الفكر،دمشق ،ط3،1980م، ص12.

[2]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص218.

[3]– مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان،ط4،1979م،ص71.

[4]–عبد الرحمان ابن خلدون:المقدمة،دار الفكر،بيروت–لبنان،2004م،ص391.

وقد تعاصر الثلاثة زمنا في أواخر القرن الثالث[1]،ولعلّ أكبر الجدل دار حول موشحة"أيّها السّاقي"إذ نسبت في الكثير من الأحايين إلى الشاعر العباسي" ابن المعتز "(المتوفي 295هـ)التي قيل في مطلعها:

أيُّهَــا السَّــاقِي إليــكَ المشْــتَكَى

قــــدْ دَعَونَـــاكَ وَإنْ لمْ تَسْـــمَعِ

ونـــــديمٌ همــــتُ في غرُّتِـــــهِ

وَشــــرِبتُ الـــراحَ مــــن رَاحَتِــــه

كُلَّمَــا اســـتيقظَ مِــنْ سَــكْرَتِهِ

جــــذَبَ الـــزقّ إليــــه واتَّكَـــا

وَسَــــقَانِيْ أَرْبَعًـــــا فِي أَرْبَـــــعِ

ولكن علماء الأدب يشكّون في نسبتها إليه؛ لأنّ مؤرّخي ابن المعتز لم يذكروا موشّحته هذه، إذ رُويت لشاعر آخر أندلسي وهو بكر بن زهر المعروف بالحفيد المتوفي س595هـ[2]،كما تباينت الآراء في كيفية نشأة الموشحات، وذهب فريق إلى أنّ الوشاح الأوّل استقاه صاحبه من الشعر الغنائي الأعجمي،وذهب شوقي ضيف إلى أنّها تفرّعت عن المسمّطات التي عرفت في المشرق منذ العصر العباسي الأوّل على يد أبي نواس وأضرابه.[3]

ومما رسا عليه المؤرخون أنّ الموشحات:"ماترك الأوّل للآخر،وسبق بها المتأخّر المتقدّم،وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق"[4]، كونها انبثقت –الموشحات–انبثاق

[1]- ينظر: فوزي عيسى : الأدب الأندلسي ،النثر ،الشعر ،الموشحات ،دار المعرفة الجامعية ،طبع ونشر وتوزيع الاسكندرية 2014م،ص248.

[2]-ينظر: محمد زكريا عناني: الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة1998م،دط،ص15،14.

[3] – ينظر: شوقي ضيف:تاريخ الأدب العربي ،العصر العباسي الأول،الطبعة: الحادية عشرة،ص 517.

[4]- محمد زكرياء عناني: الموشحات الأندلسية ،ص16.

الفرع من الأصل في بيئة أندلسية خالصة،ولا نزاع في أنّ بيئة الأندلس كانت التربة الصالحة التي نمت فيها الموشحات، بذيوع اللّحن والغناء والطرب في أرجائها، إذ اشترطوا فيها أن تخرج على الأوزان القديمة وعلى بعض قواعد اللغة في ناحية من نواحيها واشترط فيها ابن سناء الملك "أن تكون حجاجية من قبل السخف،قزمانية من قبل اللّحن،حارّة محرقة حادّة منضجة من ألفاظ العامة ولغات الخاصة، فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدّم من الأقفال والأبيات خرج الموشح من أن يكون موشحا"[1]وبهذا أرسى خصائصها الفنّية التي انمازت بها عن أوزان القدامى.

إلاّ أنّ الظاهر، أنّ الموشحات في وثبتها الأولى نُظمت على الأبحر القديمة كالرمل والرجز والمديد والخفيف حتى لا تنزاح انزياحا صارخا عمّا ألفته الأذن العربية من نغم موسيقي في الأشعار القديمة،ومن ذلك نسجلسان الدين ابن الخطيب على وزن الرمل:[2]

جَـادَكَ الغَيْـثُ إِذَا الغَيْـثُ هَمَـى　　　يَـا زَمَـانَ الوَصْـلِ بِالأَنْـدَلُسْ

لَمْ يَكُـنْ وَصْـلُكَ إِلاَّ حُلُمًـا　　　فِي الكَـرَى أَوْ خِلْسَـةِ المخْـتَلِسْ

وقوله من بحر الخفيف :

رُبَّ لَيْـلٍ ظَفِـرْتُ بِالبَـدْرِ　　　ونُجُـومِ السَّـمَـاءِلَمّا

حَفِـظَ اللهُ لَيْلَنَـا وَرَعَـى　　　أَيَّ شَمْـلٍ مِـنَ الهَـوَى جَمَعَـا

غَفَـلَ الـدَّهْرُ والرَّقِيـبُ مَعَـا　　　لَيْـتَ نَهْـرُ النَّهَـارِلَمْ يَجْـرِ

حَكَـمَ اللَّـهُ لِـيْ عَلَـى الفَـجْرِ

ومن المتقارب موشحة أبي الحسن بن الفضل [3]:

[1]- ابن سناء الملك :دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها،ص176

[2]- إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر، ص222،223.

[3]-نفسه،ص224

أَوَا حَسْـــرَتِيْ لِزَمَـــانِ مَضَــى   عَشِــيَّةَ بَــانَ الهَــوَى وانْقَضَــى
وَأَفْــرَدَتْ بِــالرَّغْمِ لاَ بِالرِّضَــا   وَبِــتُّ عَلَــى جَمَــرَاتِ الغَضَــى
أُعَــانِقُ بِــالفِكْرِ تِلْــكَ الطُّلُــولِ   وأَلْــثُمُ بِــالوَهْمِ تِلْــكَ الرُّسُــومْ

ومن الموشحات ما جاءت بعض أشطره من وزن قديم، والأخرى من وزن لا عهد للعروض بها كقول ابن المؤهل:[1]

مَــا العِيــدُ في حَلِّــهِ وَطَــاقِ   وَشَــــمِّ طِيــــبْ
وإِنَّمَــا العِيــدُ في التَّلاَقِــي   مَــــعَ الحَبِيْــــبْ

فالأشطر الطويلة من مخلع البسيط،أمّا القصيرة فكلّ منها تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز،وقد أصابها التذييل(مستفعلنْ) صارت (مستفعلانْ)، وبهذا خرجت الموشحات عمّا كان سائدا من عروض العرب، ولم يكد يبدأ القرن السادس الهجري حتى قامت الموشحات على ساقها،واحتلت المرتبة اللائقة بها، باكتمال نظامها فتجلّت أجزاؤها في :

1–المطلع :وهو القفل الأوّل من أقفال الموشح،يتكون من شطرين أو أربعة أشطر، يسمّى الشطر فيها بالغصن،وقد تتفق قافية الغصنين كقول ابن نيابة:[2]

سَــامِرُوا مَــنْ أَرِقَــا   وارْحَمُــوا مَــنْ عَشِــقَا

وقد تختلف كما ورد في مطلع موشحة الأعمى التطيلي :[3]

ضَــاحِكٌ عَــنْ جُمَــانْ   سَــافِرٌ عَــنْ بَــدْرِ
ضَــاقَ عَنْــهُ الزَّمَــانْ   وَحَــوَاهُ صَــدْرِيْ

1– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص224

2– محمود رزق حامد :التوجيه الأدبي في موسيقى الشعر العربي،ص55.

3– ينظر:نفسه،ص55

وكلّ موشح يبتدئ بالمطلع "القفل الأول "يسمى الموشح التام وإذا خلا منه سمي أقرعا،[1]وقد تكون قوافي المقطع متفقة أو مختلفة،ولا يشترط أن يكون لكل موشح مطلعا[2].

2-**القفل** (المركز):هو الجزء المتكرر في الموشح، المتفق مع المطلع في وزنه وقافيته وعدد أغصانه،ويمثّل المطلع الذي يتكرر في الموشح ومثاله عند ابن عربي :[3]

عِنْـــدَمَا لاَحَ لِعَيْـــنِي المتَّكَــــا ذُبْــتُ شَــوْقًا لِلَّــذِي كَــانَ مَعِــيْ

ويرد ست مرات في الموشح التام وخمس مرات في الأقرع

3-**الخرجة** :تمثل القفل الأخير الذي يختم به الموشح، وهي تستقطب اهتماما خاصا؛ لذلك وصفها ابن سناء الملك بأنّها "أبزار الموشح وملحه وسكره ومسكه وعنبره"[4]،ويجوز للوشاح استعارة خرجة وشاح آخر،وتسمى حينها بالخرجة المقتبسة، كاقتباس ابن زهر خرجة لابن حمديس في خرجته[5]

طَرَقْـــتُ واللَّيْــلُ مَمْــدُودُ الجَنَــاحِ

مَرْحَبًــا بِالشَّــمْسِ مِــنْ غَــيْرِ صَــبَاحِ

4-**الغصن**:وهو كلّ شطر من أشطر المطلع أو القفل أو الخرجة، ولا يشترط في الموشح التساوي في عدد أغصانه.

5-**الدور**:وهو ما يبتدأ به في الموشح الأقرع، كما يقع بين الأقفال، وكلّ شطر منه يسمّى سمطا .

---

[1]- ينظر:محمود رزق حامد :التوجيه الأدبي في موسيقى الشعر العربي ، ص55.

[2]- جرجي زيدان: الموشحات في بلاد الشام منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري،عالم الكتب،ط1، بيروت – لبنان،1987م،ص65.

[3]- محمود رزق حامد: التوجيه الأدبي،ص55.

[4]- ابن سناء الملك:دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها،ص23.

[5]-فوزي عيسى :الأدب الأندلسي ،ص367.

6-**البيت**:مفهومه في الموشح غير ما اصطلح عليه في البناء العروضي الخليلي، فهو في الموشح ما حوى الدور والقفل الذي يليه .

بهذا البناء الهندسي يخرج الموشح عن هيكلة القصيدة التقليدية الذي يستهل بالمطلع إذا كان تامّا، يليه الدور يحوي عدة أجزاء متحدة الوزن والقافية،يُسمى كلّ جزء فيها سمطا وهكذا تتوالى الأدوار والأقفال حتى نصل إلى الخرجة،ونسمّي الدور والقفل الذي يليه بيتا،أمثّل لهذا البناء المرصّع بموشحة ابن زهر الإشبيلي:[1]

سَلِّمْ الأَمْـرَ لِلْقَـــــــضَا   فَهُـــوَ للنَّفْــسِ أَنْــفَـعُ/**مطلع**

واغْـتَـنِـــمْ حِيــــــنَ أَقْبَــــــــلاَ/

وَجْـــــــهُبــَـدْرِتَهَـــلَّــــلاَ/ **دور**

لاَ تَــــقُــــــلْ بِالهُـــمُــــومِ لاَ/

كُـــــلُّ مَا فَـــاتَ وانْقَـضَى   لَيْـسَ بِالحُـــزْنِ يَرْجَـعُ / **قفل**

واصْـــــطَبَــح بِابْــــنَـةِ الكُــرُومِ /

مِــــــنْ يَــــدِيْ شَــادِنْ رَخِيمِ / **دور**

حِيــــنَ يَفْـــتِرُ عَـــنْ نَظِـــيــمِ /

فِيــــهِ بَـرْقٌ قَــدْ أَوْمَــضَا   ورَحــــيقٍ مُشَــعْــــــشَـعِ/

أَنــَــا أَفـْــدِيـــــهِ مَـــنْ رَشَـــا /

أَهِـــيــــفُ القَــــــدَّ و الحَــــشَا /   **بيت**

سَــــقَــــى الحُسْـــــنَ فَانْتَـــشَا /

مُـــذْ تَـــــوَلَّى وأَعْـــرَضَـــا   فَــــــفُــــــــؤَادِي يـــَــقْــطَعُ/

مِـــنَ الصَـــبِّ غَـــدًا مُشَــــــوِّقُ / **سمط**

ظَــــلَّ في دَمْـــعِهِ غَــــــــرِي /**دور**

حِيـــــــنَ أَمُّـــــوا حِمِــــيَ العَقِيـــقُ /

[1]– ابن الخطيب:جيش التوشيح ،تح هلال ناجي ومحمد ناجب ماضور،دار النشر، مطبعة المنار، ط1،تونس 1967م،ص210.

وَ اسْـــتَقَلُّـــــوا بِذِي الغَضَـــــا أَسَـــــفِـــيْ يَـــوْمَ وَدَّعُـــــوا / **قفل**

مَـــــا تَـــــرَى حِيـــــنَ أَضَـــعْنَا /

وسَـــــــرَى الرَّكْـــــبُ مُوهِـــــــنَا / **دور**

واكْتَـسَـى اللَّيْـــلُ بِـــالسَّـــــنَا /

نُـورُهُـــمْ ذَا الـــذِي أَضَـا أَمْ مَـــعَ الرَّكْـــبِ يُـوشَـــعُ /**خرجة**

وقد اختتمها ابن زهر بخرجة مقتبسة من قول أبي تمام :[1]

فَـــو اللهِ مَـــا أَدْرَى أَحْـــلاَمُ نَـــائِمٍ أَلَمَّـــتْ بِنَـــا أَمْ مَـــعَ الرَّكْـــبِ

وبهذا البناء الفني الموسيقي الذي استحدثه الأندلسيون –الموشح–كانت أولى الثورات التي زعزعت بناء القصيدة العربية وقدسيتها، إذ يمكن "عدّها–الموشحات– خطوة سبّاقة مهّدت السبل أمام المجددين من رواد الشعر العربي الحديث؛ لأنّها كانت ثورة على نظام القصيدة" [2]،ثمّ جاء على الموشح حين من الدهر تغلغلت فيه لغة العامة، حتى نشأذاك النّظم العامي الذي يدعى بالزجل.

7/ الزّجل

1–تعريفه اللغوي::"هورفع الصّوت بالطرب يقال حادٍ زجلٌ ومغنَ زَجِلٌ،وقد زَجلَ يزجل زجل"،[3]و"الزجل بالتحريك اللّعب والجلبة ورفع الصوت،وخُصَّ به التطريب وأنشد سيبويه:

لَـــهُ زَجْـــلٌ كَأَنَّـــهُ صَـــوْتُ حَـــادٍ إِذَا طَـــلَـــــبَ الـــوَسِـــيقَـــــةَ أو

وقد زجلَ زجلاً فهو زجِلُ وزاجل وربما أوقع الزاجل على الغناء قال وهو يغنّيها غناء زاجلاً،وقال:ياليتنا كنّا حمامي زاجل،ويقال أنّ الملائكة لهم زجل بالتسبيح أي صوت

[1]– أبو تمام: ديوانه، شرح: الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، ط2، دار المعارف،مصر،60/4.

[2]– محمود الفاخوري: موسيقى الشعر العربي،ص191.

[3]–أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة،تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي– بيروت 2001م،ط10،325/1،وينظر:العين،الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: د مهدي المخزومي/د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال،67/6.

رفيع عال، وسحاب ذو زجل أي ذو رعد،وغيث زجل لرعده، ونبت زجل صوتت فيه الريح"[1] و"زَجِلَ زَجَلاً: طرَّب وتغنَّى ورفع صوتهُ وأجلب، وزَجَلُ الجنَّ عزيفها، والزُجْلة جمع زُجَل :الجماعة من الناس، والزَجْلة جمع زَجَلات:صوت الناس وضجيجهم". [2]

إذن فمعنى الزجل اقترن بالطرب والغناء، والتغني بصوت مرتفع، بل كان الأساس الذي انبعث منه الزجل، إذ هو فن أُنْشئ للتغني به.

2-الزجل اصطلاحا:

إنّ المعنى الاصطلاحي للزجل أخذ من المعنى اللغوي؛لذلك يمكن أنْ نسمّي هذا الفن بفنّ القول؛ لأنّه وُجِدَ لأجل الغناء أصلا وليس للكتابة والقراءة، كما أنّه قيل بلغة العامة من الناسفهو"لا يُلتذّ به ولا يفهم مقاطيع أوزانه ولزوم قوافيه حتى يُغَنَّى به ويُصَوَّت، فيزول اللبس بذلك"[3]ومن هذا جاءت تسميته بالزجل،وهو شعر شعبي عامّي كما أعلن عنه ابن سعيد الأندلسي:"شعر منظوم بكلام عامّة النّاس"[4] وذات الرأي أكّده ابن خلدون ف" لما شاع فنّ التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعرابا، واستحدثوا فنّا سموه الزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد" [5]وجاءت هذه الآراء تعرفه من جهة اللغة التي كُتب بها.

ولما كان هذا الفن من وضع العامّة اتّبعوا فيه النّغم، دون مراعاة الوزن، وربما نظموا في سائر البحور الستة عشر لكن بلغتهم العامية،[6]كما يعتبر الزجل أهم فنون الشعر

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد 11،مادة (زجل)،ص302.

[2]-المنجد في اللغة، دار المشرق،بيروت،ط33،1992م،294،حرف الزاي مادة (زجل)

[3]- ينظر: ابن خلدون:المقدمة،ص548.

[4] – ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تح: د شوقي ضيف، دار المعارف،مصر1964م،100/1.

[5] – عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع 1995م، ص290.

[6]- السيد أحمد الهاشمي :ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ،ضبطه وعلق عليه علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي،ط3،1427هـ/2006م،ص147.

الشعبي، يُنظّم بلغة العامة ولهجة كلامهم، يقصف فيه صاحبه بقواعد الإعراب وبالأوزان الصحيحة للكلمات، كما استحدث هذا الفن وانبثق من الموشح،فبعد أن كتب للموشح الذيوع،واستحكم من أذواق الناس،أخذ العامة بالنسج على منواله،وسموه بالزجل[1]

إذن فالزجل فن استحدث في الأندلس،وارتبط بكلام العامة من الناس،جاء ليُتغنّى به مواتيا لأذواق الناس ولغة تخاطبهم،متحررا من قيود الفصحى وقواعدها.

نشأته

اختُلف في أصل الزجل كأيّ فن من الفنون؛ إلاّ أنّهم اتفقوا على أنه ابن الأندلس وُلد ونما وتطور في أحضانها،أمّا الأصل الذي انبثق عنه فقد اختلف فيه، فمنهم من ردّه إلى الأغنية الشعبية،ومنهم من قال بتفرّعه من الموشح،وارتأى فريق آخر أنّه ظهر مستقلا إلى جانب الموشح،وأوّل ما ظهر كان على شكل قصائد معربة ملتزمة بالوزن والقافية،ولايختلف عنها غير اللحن والإعراب واللغة،وفي ذلك يقول صفي الدين الحلي:"وأوّل ما نظموا من الأزجال جعلوها قصائد مقصّدة،وأبياتا مجردة في أبحر عروض العرب،بقافية واحدة كالقريض،لاتغايره بغير اللفظ،وسمّوها القصائد الزجلية"[2]،والزجل كغيره من الفنون مرّبعدة مراحل حتى استوى على ساقيه، أرجعها النقاد إلى ثلاث مراحل:

1ـ المرحلة الأولى: كان عبارة عن أغنية شعبية لا تمتثل إلى أيّ أصول وقواعد،ولما كانت إرهاصاته الأولى عبارة عن أغان شعبية ضاعت كحال أيّ فنّ شعبي، وفق ما أثبته إحسان عباس بقوله: "قد يكون التساؤل عن مخترع الزجل أمرا معقولا،أمّا التساؤل عن مخترع الزجل فإنّه من قبيل الجهد الضائع؛ لأنّ الأغنية الشعبية تظل في العادة جهد جنود مجهولين،ولابد أنّه مضى وقت غير قصير قبل أن ينتقل هذا اللون من الشعبية

[1]- ينظر: ابن خلدون:المقدمة،ص548.

[2]- صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي ،طبعة فيسبادن،ألمانيا1955م،ص16.

الخالصة إلى يد الفرد الزجّال الذي يمنحه قوة في شخصيته وتفنّنه،ولذلك لم نجد نماذج مبكرة من الزجل إلاّ في منتصف القرن الخامس،عندما نشأت طبقة الزجّالين التي خلفها ابن قزمان ومنهم يخلف ابن راشد وغيره، وهذا هو الذي أوهم من ظنّوا أنّ الزجل كان محاكاة للموشح؛ لأنّ أقدم ما وصلنا من الموشح سابق على ما وصلنا من الأزجال"[1].

2-**المرحلة الثانية**:تعدُّ هذه المرحلة أكثر نضجا وتطورا لتلك الأغنية الشعبية التي أخذت تشقّ طريقها وتتحدّد معالمها بوضع بعض الأصول والقواعد لهذا الفن.

3-**المرحلة الثالثة**:تحدّدت معالم هذا الفنواكتمل نضوجه مع ابن قزمان الذي وضع قوانينه، ولايُذكر ابن قزمان إلاّ مع أزجاله إذ كان" أهل الأندلس يقولون:ابن قزمان في الزجالين بمنزلة المتنبي في الشعراء"[2].

وعليه عدّ القرن السادس للهجري العصر الذهبي للزجل في الأندلس، عصر نهاية ملوك الطوائف وبداية عصر المرابطين الذين كانوا لا يتقنون اللغة العربية،فازدهر الزجل عندهم وحظي بالترحيب بينهم، وعدّ ابن قزمان أوّل من نظم فيه،وخلفه أحمد بن الحجاج المعروف باسم مدغليس في دولة الموحدين وذاع صيته،ويمكن أن تمثّل هذه الفترة المرحلة الرابعة في مسيرة تطور الزجل، وقد"كان أهل الأندلس يقولون :ابن قزمان في الزجالين بمنزلة المتنبي في الشعراء، ومدغليس بمنزلة أبي تمام، وفي ق8 الهجري ظهر زجّالون كثيرون كابن الزيات، وابن جحدر الأشبيلي، وأبي عبد الله بن خاطب،وأبو بكر بن الصارم [3]...وغيرهم كثير ومن أمثلته قول ابن قزمان :[4]

هَجَـــــرْتُ حَبِيـــــبي هَجْـــــرًا   و أَنَــــالَيْسَ لِي بَعْـــــدُ صَـــــبْرُ

[1]- إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة،ط1،بيروت1962م، ص222،255،وينظر:شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات في الأندلس، مديرية الكتب والمطبوعات في الجامعة، جامعة حلب2001م،ص163،171.

[2]- محمود رزق حامد: التوجيه الأدبي في موسيقى الشعر،ص62.

[3]- ينظر: نفسه، ص62

[4]- نفسه، ص63

لَـــــيْسَ حَبِيـــــبِي إِلاَّ وَدُودًا   قَطَـعَ لِي قَمِيصًـا مِـنْ صُـدُودِ

وَخَـــاطَ بِـــنَقْضِ العُهُـــودِ   وَجَـــــبَ إِلّي السَّـــــهَرْ

نخلص مما سلف، أنّ الآراء تباينت حول نشأة هذا اللون من القول، فمنهم من جعله سابقا لظهور الموشح كإحسان عباس؛ لأنّه وُجد مع الأغنية الشعبية،والأغنية الشعبية سابقة لفنّ التوشيح لا محالة،بينما ذهب آخرون إلى أنّه فنّ مستحدث من الموشح،فهذا ابن خلدون يرجّح الرأي الثاني بقوله:" ولما شاع فنّ التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور، لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه،نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله،ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعرابا،واستحدثوا فنّا سمّوه بالزجل،والتزموا النّظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاءوا بالغرائب،واتّسع فيه للبلاغة مجال،بحسب لغتهم المستعجمة،وأوّل من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر ابن قزمان وإن كانت قيلت قبله بالأندلس،لكن لم تظهر حلاها ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلاّ في زمانه"[1]،كما ساند هذا الرأي الدكتور أحمد أمين بقوله:"ليست الأزجال إلّا موشحات تقال بلغة عامية"[2]،ويتّضح من خلال الموقفين أنّ إحسان عباس تحدث عن أصول الزجل قبل أن تتحدّد معالمه والمتمثلة في الأغاني الشعبية، أمّا ابن خلدون وأحمد أمين تحدّثوا عن الزجل بوصفه فنّا مكتمل المعالم، ولما رست سفينته عند ابن قزمان، وجدوه يشبه الموشح إلى حد كبير ويختلف عنه في لغته العامية فحسب.

هذا ولعلّ أقوى الأسباب الدافعة إلى بزوغ هذا الفن تلبية وإشباع رغبات العامة في الغناء،إذ لم يَعُدْ الشعر الفصيح يلبّي رغباتهم،فالعامي المتداول بينهم فتح لهم أفقا أرحب للتغني والطرب الملائم لمناخ وطبيعة البيئة الأندلسية، خاصّة وأنَّ هذا اللون من الشعر حرّرهم من الوزن والقافية وقيد الإعراب،كما اقترب من لغة العامة من الناس، فشاع

---

[1]- ابن خلدون: المقدمة، ص411.

[2]- أحمد أمين: ظهر الإسلام،دار الكتاب العربي،ط1،بيروت2005م، 509/3.

اللّحن وضعفت الملكة اللغوية بعد أن استولى البربر على مقاليد الأمور في عهد المرابطين مما دعت الحاجة إلى ظهور فنّ يكون قريبا من مستوى تفكيرهم وإدراكهم ويلبي رغباتهم.

3_**أجزاء الرجز**:يتكون الرجز من :

1–**المذهب أو المطلع أو المركز**:وهي المجموعة الأولى من الأغصان، يتكون عادة من غصنين أو أربعة أغصان أو أكثر حسب رغبة الزجّال،فإن ابتدأبها سمّي الزجل متسلسلا،والموشح تاما،وإن لم يبتدأ بها سمّي زريابيا والموشح أقرعا.

2–**الأغصان**:مفردها غصن،وهو القسم الواحد من المطلع أو القفل أو الخرجة.

3–**الدور**:وهو الذي يلي المطلع أو القفل،يتكون عادة من ثلاث قسيمات،ويسمى كل قسم بالسمط، تعتمد على قافية واحدة في الدور الواحد وتختلف عنها في الدور الآخر.

4_**الأقفال**:وهي مجموعة الأغصان التي تلي الأدوار، ماعدا آخر دور فيسمى خرجة،ويتفق القفل مع المطلع في الوزن والقافية ولكنّه يتكون من غصنين فقط ونادرا ما يكون من أربعة أغصان كالمطلع والدور مع القفل الذي يليه يسمى بيتا[1].

5_ **الخرجة**:وهي القفل الأخير في الموشح أو الزجل،تعدُّ أهم جزء فيهما وقيل فيها:"هي ملحة وسكرة وعنبرة وإبزارة وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة"[2]، كما يصفها إبراهيم أنيس: "بأنّها استجابة فنّية اقتضتها الحاجة في مجالس لهوهم من العبث والمجون،لانسجام هذا النّظم مع كلام العامة،وتحلّله من بعض القيود ولاسيما الإعراب"[3]،ونمثل لهذه الأجزاء في قصيدة زجلية للزجّال المشهور مدغليس:[4]

[1]–ينظر:ابن سناء الملك:دار الطراز في عمل الموشحات،ص31

[2]– ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات،ص32.

[3]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص222.

[4]– ابن سعيد:المغرب،120،121/2.

-المطلع أو المركز: وهو من 4أغصان

ثَــــلاَثُ أَشْـــــيَا فَالبَـسَاتيـــــنْ لَيْـــسَ تَجِـــدُ في كـُـلِّ مَوضِـــعِ
النَّـسِيــــــمُ والخُـضْــــرُ والطَــيِّر شَـــــمّ وأَتَــنَــــزَّه واسْــمَـــعِ

الدور الأول :6 أسماط

قُـــمْ تـَـرَى النَّسِـيمَ يُوَلْــــوِلُ والطُّـــيورُ عَـــلَيْـــهِ تـُغَـــرِّدُ
والثِّـمَارُ تَنْــثـُـــرُ جَـــــوَاهِـــرُ فِــــي بِسَـــاطٍ مِــــنَ الزُمُـــرُّدِ
وَبِـوَسَـطِ المـرَجِ الأَخْـضَــــــر سَـقَــــى كَـالسَّـيْفِ المُــجَــرَّدِ
شَـبَّهَـــتْ بِـالسَّــيْفِ لمـــــّا شَـفْــتْ الغَـــدِيـــرْ مُـــــدَرَّعْ

-القفل الأول:

ورَذَاذًا دَقَّ يَــــــنْــــــزِلْ وشُـــعاَعُ الشَّــمْـــسِ يَضْـــرِبْ
فَتَـــــرَى الــــوَاحِــــدَ يُفَــضِـضْ وتـَــــرَى الآخَــــــرَ يَذْهَـــبْ
والنَــبَاتُ يَـشْــرَبُ ويَـسْـــكَرْ والغـُـصُـــونُ تـَرْقُـصُ وتَطْـرَبْ

-الدور الثاني:

وتـُـرِيْــــدْ تـَجِـــيْ إِلَــيْـــنَا ثـُــــمَّ تـَسْـتَـحِـــي وتَرْجِـــعْ

-القفل الثاني:

وجِــــوَارٌ بِـــحَـــلِّ حُـــورِ العَـينِ فِــــي الـرِيَـــاضِ تـُشْبِــهْ لجُنَّـا
وعَـــشِـيَــــــةً قـَـصِــيــــرًا تَـــنْـــظُـــــرُ الخُـــلْعَ تَجِـــنَا
لِــــشْ تـُرِيــدْ نـَفَــارْقُـــوهَا وهِـــيَ تـَحْــمِلُ طـَاقًـــا عَـــنَّا

-الدور الثالث:

وكَـــأَنَّ الشَّـــــمْـــسَ فِيـــــهَا وَجـْــــهُ عـَـاشِـــقِ إِذْ يـــــودَعْ

-القفل الثالث:

اسْـتَمـَـعَ أمُّ الحُـــــــسْنِ كـَــفْ تـُـلْـهِـــــمُكَ إلى الخِـــلاَعَـــا

بِـنـَـعَـــــمْ تـَــــرُدُّ الأَشْـــبَاحْ لِـــلْمـَـجْنُـــــونْ ولِــلــرِّقَاعَـــا

غَـــرَّدَتْ مِـــــنْ غُـــدُوٍّ لِلَيْـــلٍ وَمَـــــا كَــــرَّرَتْ صِـــــــنَاعَا

ويسمّى هذا النوع من الأزجال متسلسلا أو تاما؛ لأنّه حوى المطلع.

وما يُؤخذ على الأزجال أنّه يصعب نطقها وفق النّحو الذي نُظمت عليه،إذ لكلّ بيئة من البيئات العربية خصائصها الصوتية الخاصّة بها،لاسيما وأنّها رُسمت برسم لم يوضع لها وهواللغة الفصحى مما صعّب قراءتها،ولا زال هذا الإشكال قائما حتى في أزجالنا الحديثة حين تكتب برسم اللغة العربية.

ورغم ذلك، بقي فنّ الزجل من الفنون الرائجة إلى وقتنا الحاضر، ومع الموشحات والأزجال نلمس بوادر التمرّد تطاول النموذج الشعري الموروث الذي كان محاطا بهالة من أيدي التقديس، مشربة بروح العداء للجديد،وإن زعزع الموشح القصيدة العمودية ومسّها في أقدس توابثها -الوزن والقافية-فسيظلّ هذا التمرّد ملفوفا بالحياء والاحتشام إلى أن يأتي على الشعر ما يقتلع جذوره، فلازلنا نستشعر روح القصيدة يسري في كلّ الأنماط الموسيقية حتى الزجل.

البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة

بعدما ألقينا نظرة خاطفة على مسيرة الشعر مند انبثاقه وصولا إلى القرن الثامن(8) -اقتضتها طبيعة البحث-تلمّسنا من خلالها أهمّ الخصائص الموسيقية التي انمازت بها القصيدة العربية منذ بزوغها،مستشعرين أهمّ الانزياحات الموسيقية التي ما فتئت تبرح عمود الشعر حتى يردّها الحنين إليه ردّا جميلا،وصولا إلى زمن تخلخلت فيه مسلّمات الولاء الذي سلّط على عاتق الشعراء- الوزن والقافية -، فبعد أن مرّت بأمّة العرب قرون

عجاف رضخت طوالها تحت نيّرالاستعباد حتى أصيب فكرها بالخمول ومنيت حضارتها بالانهيار، وما إن استيقظت حتى قويت واستعادت مكانتها الحضارية والفكرية،شملت حياتها التجديد في كلّ فنون الحياة،ولم يكن الشعر بمنأى عن هذه الفنون فالزمن الممتدّ الضارب في أعماق التاريخ الذي عمّرته البحور الشعرية قد أنهكها واستنفذ طاقتها وحيويتها مثلما تدّعي نازك الملائكة :"ما لطريقة الخليل لم تصْدأْ لطول ما لامستْها الأقلام، والشفاه منذ سنين وسنين؟ألم تألفها أسماعنا، وتردّدها شفاهنا، وتعْلكها أقلامنا حتى مجّتها"[1]، فسئم الشعراء من موسيقى البحور ذات الإيقاع الرتيب،وأخذ اهتمامهم ينساق إلى البنى المجاورة ساعين إلى إنتاج إيقاع مواز قصد إغناء التجربة الشعرية وتنويعها، فالشعر كظاهرة لا يثبت أمام الانسان المتغير بل يواكبه بطئا وسرعة، عمقا وسطحية وعليه فيما تجلّت مظاهر حياة الشعر العربي في هذا العصر؟.

1–الشعر المرسل :وهو أوّل محاولة تجديدية حديثة في الشعر العربي، ثارت على القافية بعدِّها حملا ثقيلا ينوء به الشعر لاسيما في القصائد الطوال،والشائع بين نقادنا المعاصرين أنّ ميزة الشعر المرسل هو" الإبقاء على الوزن مع التنويع في القوافي "،[2]وأوّل تجربة خاضها الشعراء في هذا المضمار رزق الله حسون 1825م-1880م في ترجمته الفصل الثامن عشر من سفر أيوب "على أسلوب الشعر القديم بلا قافية،ومن أوائل من نظموا على هذا النّمط جميل صدقي الزهاوي بقصيدة عنوانها "الشعر المرسل"نظمها عام1905م وفيها يقول :[3]

لمـوتُ الفَـتَى خَيْـرٌ لَـهُ مِـنْ مَعِيْشَـةٍ ... يَكُـونُ بِهَـا عَبَثًـا ثَقِـيلاً عَلَـى النَّـاسِ

وَأَنْكَـدُ مَـنْ قَـدْ صَـاحَبَ النَّـاسَ عَـالِمٌ ... يَـرَى جَـاهِلاً فِي العِـزِّ وَهُـوَ حَقِـيرُ

يَعِيْشُ نَعِيمَ البَـالِ عَشْـرٌ مِـنَ الـوَرَى ... وَتِسْـعَةُ أَعْشَـارِ الـوَرَى بُؤَسَـاءُ

[1]– نازك الملائكة: شظايا ورماد، دار العودة، بيروت،1997م، المجلد الأول،ص6،ص7.

[2]– عثمان موافي :في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث ، دار المعرفة الجامعية ،2000م،57/2.

[3]– محمود رزق حامد: التوجيه الأدبي في موسيقى الشعر ،ص 71،72.

كما نظم عليه عبد الرحمن شكري قصيدته عام 1913م بعنوان "نابليون والساحر المصري"[1]

وَلَسَــوْفَ تَبْلُــغُ بِالسُّــيُوفِ مَبَالِغًــا تَدَعُ المَمَالِكَ فِي يَدَيْكَ بَيَارِقَا

لَكِــنْ سَــيَعْقِبُكَ الزَّمَــانُ وَصِــرْفُهُ زَمَنًـا يَكُـونُ بِـهِ الطَلِيـقُ أَسِـيرَا

فِي صَــخْرَةٍ صَــمَّاءَ فَــوْقَ جَزِيــرَةٍ فِي البَحْـرِ يَضْـرِ بُهَـا العُبَـابُ

وقد دعا إلى هذا النّمط مطران أحمد زكي أبو شادي؛ إلاّ أنّه لم يلق رواجا، ولم يحذوا حذوه الشعراء، فلم تستصغه الآذان ولم يعتادوا موسيقاه، فهذا العقاد يعبّر عن خيبته في الشعر المرسل أنّه خلال ثلاثين سنة لم يستطع أن يستمتع به، وأن يعوّد أذنه عليه وكآية المعارضين له أنّ القافية ركن أساسي في الشعر العربي،وغيابها يخذل روح التوقع عند القارئ،والسامع ويحطم التوازي بين الأبيات.[2]

2-**الشعر الحر**:لقد شكّلت النزعة المضادّة للتقليد سمة العصر الحديث خاصة على مستوى البنى التشكيلية للشعر، فكان هذا اللون من الشعر (الحر)يختلف عما ألفه الشكل الفنّي للقصيدة العربية،إذثار على النمودج الذي قدّسه العرب،كما خرج عن المفهمة التقليدية "تخلّصا من رتابة القافية الواحدة،وتنويعا لعدد التفعيلات في السطر الواحد"[3]، فالشعر الحر ليس ابتداع بحور جديدة أو تملّصا من قافية؛ لأنّ عماده التفعيلة العروضية الخليلية كأساس تنبني عليه القصيدة الحرّة؛ لذلك سمّي شعر التفعيلة،ولئن كان الشعر العمودي يقف وقفة صارمة لا مهرب منها عند نهاية الشطر الثاني، فإنّ الشعر الحر لا يمتلك أيّ وقفات ثابتة.[4]

---

[1]- نفسه،ص72،71.

[2]- ينظر: محمود رزق حامد: التوجيه الأدبي في موسيقى الشعر،ص70،73

[3]- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ،سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ،الكويت 1978م،ص15،14.

[4]- ينظر : نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،منشورات مكتبة النهضة،ط1967،3م، ص15،29.

إنّ أقوى الإرهاصات التي مهّدت لميلاد هذا التيار الشعري، الحاجة الفنّية إلى مسايرة العصر التي دعت إليها الآفاق الحضارية "إذ سرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضا، فلا تملك الأمة إلاّ أن تلبي طائعة،وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب ملحّا"،[1] وبهذا خرج إلينا الشعر الحر كاستجابة لحاجة روحية،حتّمت على أصحابها إحداث التغيير،واتّفقت الآراء النقدية على أنّ أوّل من خاض هذه المغامرة الفنّية التي كانت في بدايتها محفوفة بالمخاطر مفروشة بالشوك،نازك الملائكة في قصيدتها بعنوان "الكوليرا" سنة 1947م، سعت فيها إلى حدثنة القصيدة العربية،وقد كانت تأتي ذلك بشيء من الوعي الفنّي بادٍ، والآية على ذلك ما صاحبته إبداعاتها من كتابات نقدية مبكّرة، كما ادّعت السبق قبل السيّاب بمدّة لا تزيد عن نصف شهر، نشرت قصيدتها في مجلة العروبة بلبنانووصلت المجلة بغداد في أول كانون الأول 1947م، وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان "أزهار ذابلة" للسياب حوت قصيدته الحرّة "هل كان حبا "ثم صدر ديوان "شظايا ورماد"عام 1949م، ضامّا بين دفّتيه قصائد حرة أخرى، أخذت الحركة تعطي ثمارها وتلقّفها الشعراء الشباب كعبد الوهاب البياتي،وشاذل طاقة عام 1950م، ثم توالى النسج على خطاها،وإن أنكر بعض النقاد عزو قصيدة الشعر إلى نازك الملائكة فإنّهم أثبتوا لها بدايات غير التي ذكرنا،منذ مطلع القرن العشرين كالقصيدة التي نشرت في ملحق جريدة العراق سنة1921م، ولم يصرّح باسم الشاعر فيها،[2]

اتْرُكُــوا نَعْــشِيْ مَلاَكَ البَــحْرِ يَحْمِــلُنِي إِلَى
حُـــفْـــرَتِـــي
هُـــوَ يَـــحْـــمِــلُـنِي إِلَــيْهَا
وَيُـــوَارِيْـــنِـــيْ فِـــيهَا

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ،ص50.

[2]- ينظر:عبد الله الغدامي :الصوت القديم الجديد ،دراسات في جدور العربية لموسيقى الشعر الحديث ،فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، مؤسسة اليمامة الصحفية1420هـ-الرياض،ص26.

إِنَّـــــــهُ

حَـــــمَـــلَ الهَـــمَّ إِلَـــــيَّ

طـُــــــولَ عـُـمْـــــرِي

سَـيَـــسْـــقِـــيْـــنِي الــــمَنِــــيَّةَ

أَنَـــــــا أَدْرِي

فَـــــاتْـــرُكُـــوهُ،لَـــيْتَـــهُمْ فَـعَـلَـــهُ نَحْـــوِيْ وَلاَ

تَـــزْجُــــــرُوهْ

بَــــعْـــدَ مَــــوْتِــــيْ

وقصيدة أخرى مماثلة لها في الوزن لعبد القادر المازني نشرت 1923م في مجلة الحرية، وعنوانها "محاورة قصيرة مع ابن لي بعد وفاة أمّه":[1]

لَــــمْ أُكَــلِّـــمْهُ وَلَـــكِنْ نَـــظْـــرَتِي

سَــــأَلَتْـــهُ أَيْـــنَ أُمُّـــــكْ

أَيْـــــــنَ أُمُّـــــــكْ

وَهُـــوَ يـَـهْـــذِي لِـــيْ عَلَـــى عَـــادَتِهْ

مُـــــنْ تَــوَلَّتْ–كُـــلَّ يَــوْمٍ

وغير هاتين القصيدتين مجموعة من القصائد يوردها الدكتور عز الدين في كتابه لعدد من الشعراء العراقيين منشورة في أعداد مختلفة من الجرائد والمجلات العراقية، وإذا تتبعنا مسيرة النقد المواكبة لمثل هذا الشعر فإنّنا لا نأل جهدا من العثور عمّا يدعم اعتراف فريق من النقاد على أسبقية نازك الملائكة، وفريق آخر مشيد ببدر شاكر السياب وهذا صراع أسال مدادا كثيراانتهى به المطاف إلى التسليم بالشكل الجديد، وانتقال القصيدة العربية من الصورة الموسيقية القديمة إلى الصورة الحديثة التي تنبني أساسا على نظام التفعيلة .

[1]– عبد الله الغذّامي: الصوت القديم الجديد ،ص27.

هيكل قصيدة الشعر الحر

ارتأت نازك الملائكة-بوصفها منظّرة الشعرالحر-أنّ هيكل القصيدة المعاصرة يتمظهر في ثلاثة هياكل (الذهني والهرمي والمسطح)،واشترطت في كلّ هذه الهياكل أن تمتلك أربع صفات أساسية هي :"التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل"[1]

1-**الهيكل المسطح** :يخلو من الحركة والزمن،تدور قصائده حول موضوعات ساكنة مجرّدة من الزمن، تنبني على وصف المظهر الخارجي الآني، ويلجأ فيها الشاعر إلى الاستعانة بالصور والتشبيهات وتفجير العاطفة لتنوب عن الحركة، وهو نموذج معظم الشعر العربي القديم ،[2] ومثال هذا النمط قول نزار قباني في قصيدة عنوانها "شباك" يقول فيها:[3]

حُيِيِّــــتَ يَــــا شُـــبَّاكَهَا المُلْفُـــوفَ بِالبَنَفْسَـــجِ
أَصْـــبَحَتْ دِيْـــرًا لِلشَّـــحَارِيْرِ وَمَـــأْوَى العَوْسَـــجِ
لِسُـــورِكَ الـــرَّحِيمُ أَسْـــرَابُ السُّـــنُونُو تَلْتَجِـــي
يَـــا جَنَّـــةً عَلَـــى السَّـــحَابِ غُضَّـــةَ التَـــأَرْجِ
يَـــا ضَـــاحِكَ الأَسْـــتَارِ ذَاتُ اللِّـــينِ والتَّرَجْـــرُجِ
يَـــا رَايَـــةً لِلْحُـــبِّ لَمْ تَخْطُـــرْ بِبَـــالِ مُنْسِـــجِ
أَنَـــا لَـــدَيْكَ هَـــلْ تَعِـــيْ هَمْسِـــيْ وَحَـــدْوَ هَـــوْدَجِي
بِيْ لَهْفَـــةٌ تَحْصُـــدُ أَصْـــبَاغَ السِـــتَارِ الأَهْـــوَجِ

---
[1] - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ،ص204.
[2] - نفسه،ص209-210.
[3] - نفسه،ص210.

فالشاعر هنا يصف الشباك،ويقف أمامه في لحظة معينة؛ لذلك لا نجد ذاك التنامي في القصيدة، بل نستطيع تقديم بيت على بيت دون أن يمسّ القصيدة أي خلل، وتنماز قصائد الهيكل المسطح بكثرة الفجوات لذلك تبدو الحاجة ملحّة فيه إلى قافية تشدّ وثاق القصيدة وتمنعها من التفلّت والتفكّك،كما يشترط في هذا الهيكل شموخ الخاتمة بحيث تكون جمهورية مجلجلة قاطعة تسدّ ذاك التيه،وتشعرنا بالانتهاء نظرا للرتابة العاطفية التي تسري في روح القصيدة، إذ لا تتخلّلها أيّ ذروة عاطفية تثير حساسية القارئ،كالدّعاء اللطيف الذي ختم به نزار قصيدته (يحرسك العبير بأشكالها البنفسجي) .[1]

2- **الهيكل الهرمي**: يقوم على الحركة والزمن،ولابد للشاعر من نقطة ارتكاز حادثة أو فعل، وفي خضم هذا الفعل تتحرك الموصوفات، وتتوالى عليها الأحداث وينقلب عليها الزمن، وبذلك تنمو حتى تشيخ إذ تمرّ فيه القصيدة بفترة "العرض"التي يمرّ بها القصّاص، ويقدّم لنا موضوعا بكلّ تؤدة ثم تأتي "قمة الهرم"تتجمّع فيها كلّ القوى لتتأزّم المشكلة الفنّية وتبلغ ذروة توترها، ثم سرعان ما تؤول إلى الخفوت والسكوت وتشتيت القوى (الحل)، تقدم نازك الملائكة مثالا لهذا النموذج بقصيدة "التمثال "لعلي محمود طه:[2]

أَقْبَـــلَ اللّيْـــلُ واتَّخَـــذَتْ طَرِيقِـــي لَـــكَ

والـــــنَّجْمُ مُؤْنِسِــــــي وَرَفِيْقِـــــيْ

وَتَـــــــــوَارَى النَّهَـــــــــارُ

خَلْـــفَ سِـــتَارِ شَـــفَقِي مِـــنَ الغَمَـــامِ رَقِيـــقُ

مَـــدَّ طَيْـــرُ المِسَـــاءِ فِيـــهِ جَنَاحَـــا

[1]- ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ص211،212

[2]- نفسه ، ص217.

كَشِـــــــرَاعٍ فِي لُجَّـــــــةٍ مِـــــــنْ عَمِيـــــــقِ

3-**الهيكل الذهني** :إذا كان الهيكل المسطح خاليا من الحركة والزمن، والهرمي بؤرة تشكله حركة متنامية في إطار زمني، فإنّ الذهني جاء ليقدّم عنصر الحركة خاليا من أي زمن؛ لأنّ الحركة التي تشكل بؤرة المعنى ذهنية لاتستغرق أي حيّز زمني، فموضوعات هذا النموذج فكرية كالسعادة والأمل والحرية، يكثر هذا النمط عند شعراء المهجر كجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي،فالهيكل الذهني لا يحتاج إلى أن يحيا في زمان ،[1]وتمثل نازك لذلك بقصيدة "أنت وأنا" لأمجد الطرابلسي[2]:

أَمَـــا رَأَيْـــتَ اللَّيْلَـــةَ الحَالِكَـــةَ   تَجْلُــو دُجَاهَــا البُرْقَــةَ السَّــاطِعَةَ
والطِّفْلَـــةَ المشْـــرِقَةَ الضَّـــاحِكَةَ   تُحْزِنُهَـــا لُعْبَتُهَـــا الضَّـــائِعَةَ

فَـــإِنَّـَــنِـــي الـلَّـيْـلَـةُ يَا بَـرْقَـتِـــي
وَإِنَّـــنِـــي الـطِّـفْـلَـةُ يَـــا لُـعْـبَـتِي
يَـــا فَـرْحَـتِــيْ أَنْـتِ و يَـــا دَمْـعَـــتِي

إِنْ تَجِـــدِيْ النَّاسِـــكَ فِيْ دِيْـــرِهِ   تَهُـــزُّهُ نَغْمَـــةٌ أَرْغَنَـــهْ
والفَـــاجِرُ العِرْبِيـــدُ فِيْ سُـــكْرِهِ   تُرْعِشُـــهُ النَّظْـــرَةُمِنْ دَنِّـــه

فَـــإِنَّـــنِـــي النَّـــاسِـــكُ يَـا نَـغْـمَـتِي
وَإِنَّـــنِـــي السَّـــكْـــرَانُ يَـــا قَـــمْـــرَتِـــي
يَـــا سَـقْـــرِيْ أَنْـــتِ وَ يَـــا جَـــنَّـَــتِي

وتُختم القصيدة في الهيكل الذهني بحكم عام ينهي المشكلة .

وبذاك كشف الشعر الحر اللّثام عن الوجه العدائي لنموذج القصيدة، وشكّل رؤيا جديدة للعالم، جسّدت انهيار النموذج، انهيار المركز، وانتقدت كلّ الطقوس ورفضت

[1]- ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ،ص225.
[2]- نفسه،ص226

السلطة، فهي تبحث عن أشكال في اللاّشكل، إذ لا يمكن حصر أشكال القصيدة الحرّة فهذا عز الدين اسماعيل يدخل معمارية القصيدة الحديثة ما أسماهبالقصيرة والطويلة،والقصر هنا ليس المقصود به عدد السطور، وهي في جوهرها غنائية تتفرع إلى ثلاثة أشكال:القصيدة الدائرية المغلقة،القصيدة المغلقة المفتوحة،القصيدة ذات الشكل الحلزوني[1].

من كلّ ذلك، نخلص إلى أنّ القصيدة الحديثة لا تتموضع في شكل واحد وهي تؤسس نفسها بنفسها، ولا تؤمن بالنموذج، فهي على صعيد الممارسة الشعرية انتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق الفنّي،ومن النموذجية إلى البنية الخاصة .

قصيدة النثر

لابّد ممّا ليس منه بدّ،أن نتطرق إلى هذا النّمط الذي لا يمت للشعر بصلة، وهو بدعة وشكل من أشكال الكتابة الأدبية جديدة على الذوق الشعري العربي العام، وقد تبنّت مجلة "شعر" هذه الدعوة الركيكة الفارغة من المعنى وسمته نازك" بدعة غربية "[2]، فهذه الكتابة التي لا تبرح تبحث عن نفسها "قصيدة النثر" لا هي تقوم على أنقاض الشعر فتنتمي إليه صراحة،ولا هي تعتري إلى النثر فتنتسب إليه يقينا "[3]، والحقّ أنّه لم يستو على ساقيه حتّى في تسميته فهذا أدونيس اقترح مصطلح "الكتابة النثرية شعرا "أو "الكتابة الشعرية نثرا "[4]وهذا ما لم تألفه الآذان العربية ولا الساحة النقدية إذ لم يستطع العثور على هويته أهو شعر أم نثر؟ فكلّ الأجناس أبت أن تأويه،وظّل يبحث عمّن يعترف بشرعيته، أمّا على صعيد الساحة النقديةفقد خاض بعضهم في لغو الحديث كالذي زعمه أنسي الحجاج،وارتأى أنواعا لهذه القصيدة "منها القصيدة الغنائية وهي ضرب من النثر الإيقاعي الذي يهتم بضروب التّحسين اللفظي،كالتّجنيس والطباق

[1]- ينظر: عز الدين اسماعيل:الشعر العربي المعاصر ،دار العودة ،بيروت ،ط3،1981م،ص246.

[2]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص172

[3]- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات ،متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة ،منشورات دار القدس العربي ط1،2009م،ص364.

[4]- نفسه، ص391.

والمقابلة،وتوازن الألفاظ والتراكيب،والقصيدة التي تشبه الحكاية وقصيدة النثر العادية بلا إيقاع، كالذي نجده في نشيد الإنشاد وهونثر غير شعري"[1].

وأيّاما يكن الشأن، فإنّ هذا الشّكل من الكتابة -قصيدة النثر-لا يملك أي مواصفات أو خصائص تؤهّله لأن يبعث فينا إحساسا باللذّة والجمال، وليس تعليل هذا الأمر بالصعب؛لأنّ الشعر ينهض على قيم فنّية موسيقية، وإذاتتبعنا مسيرته الفنية وجدنا القصيدة العمودية تمتثل لقواعد فنّيةتنبني على الوزن والقافية واللّغة الأنيقة والتصوير البديع ثم كانت قصيدة الشعر الحر التي تأسست على التفعيلة إلاّ أنّها احتفظت بروح الشعر وكيانه ألا وهو الإيقاع، فضلا على رفعة الأسلوب وجمالية اللغة،فما المصوّغ الفنّي الذي تقوم عليه حينئذ قصيدة النثر هذه؟أمّا عن ذيوعها بين الناس وأعني به تتييه الجمهور كما يسميه مرتاض "فلن يتيه منه إّلا من كان له قابلية للتيهان أصلا كقابلية بعض الشعوب للاستعمار،ومن الأمثل لنا عدم التسرّع في تجنيس هذا الشكل من الكتابة الرّديئة حتّى يفعل الله به أو بها ما يريد"[2]، ولطالما لم يفصل في شرعيتها فمالنا ولها ؟

موسيقى الشعر الحر

ينهض الشعر الحر علىالشطرالواحد، لا يمتثل لطول ثابت، يقوم أساسا على التفعيلة العروضية، تتغير عدد هذه التفعيلات فيه بين الطول والقصر، لكن يشترط فيها أن تكون متشابهة تماما في أشطره،فإذا نظم على تفعيلة "**فاعلاتن**"يلتزم بها إلى النهاية ويجب على الشاعر أن يكون جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية سواء كان البحر كالمتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن)أو ممزوجا مثل السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، والتفعيلة الأخيرة "فاعلن " على الشاعر أن يوردها في مكانها، فترد في ختام كلّ شطر،وأي شطر ينبو عن هذه القاعدة هو شطر ناشز مغلوط

[1]- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات،ص380.

[2]- ينظر : نفسه، ص371 .

يخرج عن الذائقة العربية؛ لذلك مال الشعر الحر إلى النسج على منوال البحور الصافية حتى تضمن له حرية أكبر وموسيقى أيسر، وتشترط الناقدة نازك الملائكة على وحدة الضرب قانونا جاريا في القصيدة العربية، مهما كان وزن البحر ممزوجا أم صافيا وإنّما الحرية تكون في حشو الشطر.[1]

أوزان بحور الشعر الحرّ

يجوز نظم الشعر الحر على نوعين من البحور :

1–**البحور الصافية** :وهي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة وهي:

–**الكامل**:متفاعلن،متفاعلن، متفاعلن

–**الرمل** : فاعلاتن، فاعلاتن،فاعلاتن

–**الهزج** :مفاعيلن،مفاعيلن

–**الرجز**: مستفعلن،مستفعلن، مستفعلن

–**المتقارب** :فعولن، فعولن،فعولن، فعولن

–**الخبن** : فعلن، فعلن، فعلن،فعلن .

2–**البحور الممزوجة** : يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات، وهي بحران اثنان :

–**السريع**: مستفعلن، مستفعلن،فاعلن .

–**الوافر**:مفاعلتن، مفاعلتن، فعولن.

وكانت انزلاقات الشعراء أكثر ما تكون في هذا النوع من البحور، أمّا البحور الأخرى كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر كونها تحوي تفعيلات متنوعة، هذا وتقتصر كلّ قصيدة على تشكيلة واحدة يختارها الشاعر منذ

[1]– ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص63،64،65.

مطلع القصيدة، كما قد يعتري أضرب البحور الصافية تغييرات فعلى الشاعر أن يلزم هذا الضرب كما يلزمه في البحور الممزوجة .[1]

لقد حدث تطور على هامش القصيدة العمودية تجسّدت أبلغها في الموشحات والشعر الحر، إلاّ أنّها لم تخرج عن الجنس الشعري لذلك فقط تجاوب معها الذوق العربي إلى حدّ كبير، لعدم خروجها نهائيا عمّا ألفته الأذن العربية، وتعدّ حركة الشعر الحر عودة بالشعر العربي إلى أوزانه العروضية إذ جعل من التفعيلة أساسا ينبني عليه،والوزن والقافية في نظر رائدة الشعر الحر نازك الملائكة ليسا قيدين، وإنّما خاصيتان من أهم خصائص الشعر الجيد لينماز بها عن النثر، وبهذا جسّدت حركة الشعر الحر دعوة إلى الحرية في اختيار الأوزان العروضية،لا التحرّر منها إيمانا منها أن الوزن ظاهرة موسيقية لا يتخلّى عنها الشعر إلاّ ويستحيل نثرا .

كلّ شيء يبدأ من شيء ثم ينمو ويتطور إلى أن يبلغ ذروته ولابد أن تتخلله إبّان مسيرته طفرات،وهذه الطفرات إمّا أن تسمو به للتجديدفيسرق الأسماع ويستسيغ الأذواق لنشوة الأنغام والألحان،وتتشربه النفوس للذّة المعاني والبيان، أو تحطّ به هذه الطفرات إلى العقم والسقم والاندثار، ويظلّ البقاء للأقوى الذي يفرض نفسه على الساحة، وموسيقى الشعر ظلّت في تطور أزلي، لكنّها احتفظت بحميميتها الأولى للإيقاع -الداخلي والخارجي-فهو الذي حفظ ماء وجه الشعر رغم الهزّات العنيفة التي اعترته منذ انبثاقه إلى أن نصل إلى قصيدة النثر فتتأكّد من أنّ الشعر حاول أن يمرق من جلده، ويتنكر لوضعه، ويثور على طبيعته فيكفر بالإيقاع، وعليه إذا كان الأصل في ماهية الشعر هو الإيقاع ففيما تجلّت مظاهره ؟

[1]- ينظر: نازك ا0لملائكة قضايا الشعر المعاصر ص67،70.

الفصل الثاني

البنية الموسيقية للشعر العربي

" للوزن هزّة كالسحر تسري في مقاطع العبارات فتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة"

-نازك الملائكة-

تصدير

يجمع أهل فنّ الموسيقى على أنّها صناعة من انتظام الأصوات والسكتات عبر فترات زمنية متوافقة، فالصوت أشبه بالمادّة الخام للموسيقى التي تكتسي طابعا جماليا من خلال التّشكيل الجمالي لهذا الصوت، وعندما نكون بصدد الحديث عن الموسيقى علينا أن نشير في البداية إلى أنّها"فنّ روحي خلقه الله تعالى لحاجة الانسانية إلى ما يهذّب روحها ووجدانها، فالإنسان حين أشرقت طفولته الفكرية على الكون وجد أصواتا طبيعية يرتاح لها تملأ أرجاء الطبيعة، فسمع تغريد الطيور، حفيف الأشجار.." [1]لذلك كانت الموسيقى غذاء النّفس ولازالت الملاذ الذي يلجأ إليه البشر لاستبطان الذات.

وعليه فإنّ الدراسات التي عنيت بالظاهرة الشعرية لم تخرجه عن حدود المفاهيم الموسيقية التي تقوم على حركية الساكن والمتحرك، ودورهما في إقامة النغم "فالقدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرا جديدا يميّزه عن النثر، إلاّ ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي، وكان قبلهم أرسطو في كتاب الشعر يرى أنّ الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علّتين: أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم"[2]،هذا الذي ينهض على ثنائية الساكن والمتحرك في الشعر، والصوت والصمت في الموسيقى، وذات الرأي نجده عند الغربيين إذ يقول أحدهم إنّ"المكون الموسيقي في الخطاب الشعري العربي، يقترن بالبنية الإيقاعية والتي يصطلح عليها بالموسيقى العروضية"[3]،كماتبنّى هذا الطرح إبراهيم أنيس في بثّه لمفهوم الإيقاع بوصفه"وحدة النّغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"[4]، فكلّ من الموسيقى

1-أنيس حمود: تذوق الموسيقى، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل،ص3

2-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص14.

3 -Henri Goujon.**H**. **Paulin et cie**., **l'Université du Michigan1907– p202**

4-إبراهيم أنيس: موسيقى الشع،ص164.

والعروض يتأسّسان على"تقابل صوتي ضمن مساحة زمنية متجانسة تترتّب في العناصر الصوتية بخطّية وزنية تخضع للفوارق التزمينية التي تفصل العناصر عن بعضها"[1]،لهذايلتقي علم الموسيقى بعلم العروض في كونهما يبحثان في جوهر الأصوات وانتظامها في الزمن، إذ لا يخفى على دارس علم العروض أن يشُقَّ طريقه بمعرفة الساكن والمتحرك، فقد أثبت أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي (ت342هـ) أنّ:" معرفة الساكن من المتحرك هو أصل علم العروض البتّة"[2]؛ لذلك خصوهما بعناية فائقة فهذا الأخفش يقول: "و الحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة ومتحركة؛ لأنّه ليس من حروف العرب و لا غيرها شيء يخلو من أن يكون مضموما أو مكسورا، أو موقوفا".[3]

هذه الأقوال التي أثبتناها وغيرها، تومئ إلى أنّ ذلك التناسب والانتظام بين الحركات والسكنات في الزمن هو الذي يمارس وظيفة التأثير على المتلقي، والموسيقى التي نطرب لها ماهي إلاّ نسيج صوتي انتظمت فيه وحداته(نغمات- تفعيلات) على محور الزمن، فخرج إلينا على شكل إيقاعات متناغمة، فتناغمت معها مشاعرنا تبعا لتلك الترنيمات المسموعة.

البنية الموسيقية للشعر العربي

إنّ الباعث الأوّل الذي أدّى بقريحة العربي في صحراء قاحلة إلى الحداء هو الغناء و الموسيقى، كونهاتسامي الجانب الروحاني، وتبعث في النفس الراحة والاطمئنان، ثم نشأت القصيدة وتمظهرت في رؤيا موسيقية وإطار إيقاعي بارز المعالم تبنّاه الشعراء الجاهليون، واتّخذوه نمطا أخلاقيا في أشعارهم، حتى جاء الخليل في ق 2 للهجرة وقعّد القواعد لهذه الموسيقى فأحلّها في قالب عروضي التزّم به الشعراء لا يحيدون عنه، جرّاء

1-ابراهيمي بوداود: مقال(الإيقاع بين الحقيقة الأكوستيكية والمكون الموسيقي)مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية-العام الرابع-العدد 32 يوليو 2017م،ص1104

2- أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي: الجامع في العروض والقوافي،تح: زهير غازي زاهر وأ.هلال ناجي،ط1،دار الجيل،بيروت،1996م، ص51.

3- الأخفش: كتاب العروض: تحقيق ودراسة سيد البحراوي ومراجعة محمود علي مكي مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ،يناير،فبراير،مارس1976م،ص136.

اللّحن الذي لحق بطبائعهم فشوّهها، فكان لزاما على الغيورين على الشعر واللغة بناء حصن حصين يحمي تلك الملكة و يقيها من التفلّت فكان العروض، إذا فلا جدال في أنّ التنقيب عن الملمح الموسيقي الأوّل للدّراسات الشعرية وإيقاعية البنى اللغوية للتراث العربي تعود بنا إلى "واضع القيم الإيقاعية في الشعر العربي، وأوّل من حصر الأوزان، ووضع لها القوالب، وطبّقها على الشعر، واستخرج من ذلك كنزا إيقاعيا ثرّا"[1].

وفي ظلّ الإغراءات التي حفل بها الدّرس العروضي،وتوافد الدراسات و الإضافات عليه من كلّ حدب وصوب، لم تجد بُدّا من التسليم بحقيقة مفادها أنّ العروض العربي المِمَثّل الوحيد لإيقاع الشعر العربي، فرغم الانتقادات التي وجّهت للأسس المنهجية التي قام عليها عروض الخليل، إلاّ أنّهم يسلّمون به في نهاية المطاف وعليه يبنون أساسهم الجديد، وخير دليل على ذلك الناقدة "نازك الملائكة"،بل حتى الدراسات الحديثة لا تلجأيّ جانب من جوانب موسيقى الشعركالإيقاع مثلا إلاّ بعد أن تعرّج على العروض من وجهة ما،ولكيألمبالنواحي الموسيقية التي ينهض عليها الشعر العربيسلطت الضوء على ركيزتين أساسيتين يقوم عليهما الشعر وهما:

1. العروض و 2-الإيقاع.

1/ بنية العروض:

من نوافل القول، التأكيد على أهمية دراسة العروض، فهو الحكم الذي يمتلك القول الفصل في صحّة أوزان العرب وسيبقى"سلطة ذهنية سلّطت على عاتق كلّ من ركب موجة موسيقى الشعر،رضي من رضي وأبى من أبى فهو أحد علوم العربية التي تبدو شديدة الإحكام من الناحية المنهجية والقادرة على استيعاب الذائقة العربية"[2]، وقد اختلف علماء العربية في معنى كلمة"العروض "وتفرّقوا على خمسة أقوال[3]:

1 ـ قيل هي مشتقة من العرض؛ لأنّ الشعر يعرض ويقاس على ميزانه وهذا الرأي قال به الإمام الجوهري وصاحب لسان العرب.

1-عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي ، ص43.

2- السيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993م،ص13

3- ينظر: سعد بن عبد الله الواصل: موسوعة العروض و القافية. الإصدار الأول. ص4.

2 ـ وقيل أنّ الخليل أراد بها مكة التي من أسمائها العروض تبرّكا و نسبة إلى المكان الذي ألهم فيه قواعده وأصوله.

3 ـ و قيل إنّ معاني العروض الطريق في الجبل و البحور طرق إلى النظم.

4 ـ و قيل أنّها مستعارة من العروض بمعنى الناحية؛ لأنّ الشعر ناحية من نواحي علوم العربية و آدابها.

5 ـ و قيل أنّ التسمية أخذت من الجزء الأخير من صدر البيت الذي يسمّى عروضا.

إلاّ أنّ الخلاف الذي شبّ بين اللغويين في الجهاز المفاهيمي للمصطلح لا يعدو التنظير الوصفي، ولعلّ أقرب الآراء إلى الغاية التي يصبو إليها العروض ما ارتأت أنّه سمي عروضا؛ لأنّ الشعر يعرض عليه، أي يوزن بواسطته"فهو ميزان الشعر به يعرف مكسوره من موزونه، كما أنّ النحو معيار الكلام به يعرف معربه من ملحونه"[1]، وبهذا كان العروض المرشد للشعراء الهادي لهم إلى تمييز الصواب من الخطأ، والصحيح من الغلط إذ هو"نحو الأوزان ولغتها"[2]، و يذهب السيد البحراوي إلى أنّ العروض علم"مجال علمه وزن الشعر ووظيفته معرفة صحّة هذا الوزن من انكساره"[3]، فقديما نطقت العرب الشعر –مختلف أوزانه– فطرة وملكة وسليقة إلى أن ضعفت تلك الملكة، فجاء الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت 175 هـ) صاحب العقلية اللغوية الرياضية الموسيقية الفذّة فاخترع علم العروض، واتّفقت كل التراجم في نسبة هذا العلم إلى الخليل، لكنّها اختلفت في وضعه إذ تقول إحداها " قيل أنّ الخليل دعا بمكة أن يُرزق علما لم يسبق أحد إليه، ولا يؤخذ إلاّ عنه، فلمّا رجع من حجّه فتح الله عليه بعلم العروض"،وتقول أخرى" قال حمزة بن

1– عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت.1407 هـ./ 1987م، ص.7.

2– ينظر: مصطفى حركات: نظرية الإيقاع الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر ص 99، 100.

3– السيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 13.

الحسن الأصبهاني وإنّما اخترعه من ممرّ له بالصفارين، من وقع مطرقة على طست"[1]، وجاء في رواية للنضر بن شميل قال فيها: "كان أصحاب الشعر يمرّون بالخليل فيتكلمون في النحو، فقال الخليل: لابدّ لهم من أصل، فوضع العروض وخلا في بيت، ووضع بين يديه طستا أو ما أشبه الطست، فجعل يقرعه بعود و يقول، فاعلن مستفعلن فعولن"[2].

أسفرت العديد من الروايات أنّ الخليل من أخرج هذا العلم إلى الوجود مستوفيا شروطه؛ إلاّ أنّ هناك أخبارا تروي معرفة العرب الجاهليين بإيقاع الشعر، ومن هذه الأخبار نص ابن فارس يقول فيه:"والذي نقوله في الحروف هو قولنا في الإعراب و العروض... فإن قال القائل: فقد تواترت الروايات بأنّ أبا الأسود أوّل من وضع العربية وأنّ الخليل أوّل من تكلّم في العروض، قيل له: نحن لا ننكر ذلك، بل نقول إنّ هذين العلمين قد كانا قديما، وأتت عليهما الأيام، وقلاّ في أيدي الناس، ثم جدّدهما هذان الإمامان... و أمّا العروض فمن الدليل عليه أنّه كان متعارفا اتّفاق أهل العلم على المشركين لما سمعوا القرآن قالوا: إنّه شعر، فقال الوليد بن المغيرة منكرا عليهم: لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقراء الشعر، هزجه ورجزه وكذا وكذا، فلم أره يشبه شيئا من ذلك، أيقول الوليد هذا و هولا يعرف بحور الشعر؟"[3]، فنصّ ابن فارس يشير إشارة واضحة إلى معرفة الجاهلين بقواعد الهزج والرجز على الأقل، و ربّما يدعم رأي ابن فارس ابن هشام في سيرته حين يقول:" إنّ الوليد بن المغيرة قال عن النبي صلى الله عليه وسلم ما هو بشاعر لقد عرفنا الشعر كلّه رجزه وهجزه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه، فما هو بالشعر"[4]،وهذا التّأكيد يجعل الافتراض قائما بأنّ العرب عرفت أجزاء من العروض و داع

1-عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، دار الفكر، بيروت 1970م، 2/ 313.

2- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض والقافية، حققه وقدّم له الدكتور عمر فاروق الطباع، مؤسسة الكتب الثقافية للنشر،1462هـ/2005م.ص16.

3- ابن فارس: أحمد ابن فارس بن زكريا،الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران،بيروت،1924م،ص38.

4- ابن هشام: سيرة ابن هشام، تح: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شبلي،دار إحياء التراث العربي ،ط3،بيروت،2/289.

بينها، بالإضافة إلى الرواية التي تروى في سبب وضع الخليل للعروض ما أعلنه أبوبكر محمد القضاعي بقوله:" تكاد تجزئة الخليل تكون مسموعة من العرب، فإنّ أبا الحسن الأخفش روى عن الحسن بن يزيد أنّه قال: سألت الخليل بن أحمد عن العروض، فقلت له: هلاّ عرفت لها أصلا، قال نعم، مررت بالمدينة حاجّا فبينما أنا في بعض طرقاتها إذ بصرت بشيخ على باب يعلم غلاما، ويقول له: قل:

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم   نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا.

قال الخليل: فدنوت منه فسلّمت عليه، وقلت له: أيّها الشيخ، ما الذي تقوله لهذا الصبي؟ فذكر أنّ هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم، و هو علم عندهم يسمّى التنعيم، لقولهم فيه نعم، قال الخليل: فحجبت ثم رجعت إلى المدينة فأحكمتها"[1].

فحسبما أوردته هذه المصادر أنّ للعرب مفاهيم موسيقية وبدايات مهّدت لميلاد العروض، بينما ذهب آخرون إلى أسبقية الخليل الذي أخرجه من العدم، إذ روى" ابن خلكان عن حمزة بن الحسن الأصفهاني نقلا عن كتابه"الشبيه على حدوث التصحيف" قوله: إنّ دولة الإسلام لم تخرج أبدع للعلوم التي لم يكن لها عند العرب أصول من الخليل، وليس على ذلك برهان أوضح من علم العروض الذي لا عن حكيم أخذه، و لا على مثال تقدّمه احتذاه، و إنّما اخترعه من ممرّ له بالصفارين، من وقع مطرقة على طست".[2]

فالثابت الذي لا ريب فيه، أنّ الخليل سجّل لنا إيقاعات الشعر العربي تسجيلا أمينا إذ استمع إلى الشعر القديم فأحسن الاستماع، و قرأه فأجاد القراءة و تأمّله فدقّق التأمل، وتذوقه فأبدع التذوق، ليخرج لنا ميزانا يحذوه الشعراء و يفزعون إليه كلّما تملّكهم الخوف، وبذاك صار" أثر الخليل في اختراع هذا العلم كأثر الفيلسوف أرسطو

1- السيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي،ص19

2- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية،ص8.

طاليس في شرح علم حدود المنطق"،[1]هذا ولا ينكر جاحد من قدماء و محدثين جلالة الوزن في تقويم أشعار العرب، وركّزوا على تعلّمه وبالغ أهميته في تقويض ملكة من شدّ عن مذهب العرب في إيقاعاتها.

وينهض العروض على الأساس الصوتي للبيت، فيقسّمه إلى وحدات صوتية صغرى(الساكن و المتحرك) ثم إلى مقاطع صوتية(الأسباب و الأوتاد)، ثم تركب هذه الجزيئات إلى وحدات أكبر تسمى التفعيلة، ثم تركّب من هذه التفعيلات وحدات إيقاعية أكبر تسمى بحرا، ووفق هذا التدرج سنقف مع عروض الخليل وندرج معه من الوحدات الصغرى إلى الكبرى كون القصيدة وحدة صوتية كبرى.

1- السواكن والمتحركات: شدّد علماء العروض على معرفة الساكن من المتحرك قبل الولوج إلى مسائل العروض الكبرى ف"إنّ أول ما ينبغي لصاحب العروض أن يبتدئ به معرفة الساكن والمتحرك؛ لأنّ الكلام كلّه لا يعدو أن يكون ساكنا أو متحركا"[2]، وذهب أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي (ت342هـ) إلى أنّ:" معرفة الساكن من المتحرك هو أصل علم العروض البتّة"[3]؛ لذلك خصّوهما بعناية فائقة فهذا الأخفش يقول:"والحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة ومتحركة؛ لأنّه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون مضموما أو مكسورا، أوموقوفا"،[4]وبذلك قسّمت الحروف إلى:

أ-الساكن: هو الحرف غير المتبوع بحركة، مثل حرف الباء في كلمة" قَبْلَ" و يسمّى في الدراسات اللسانية الحديثة" الصامت" و يرمز له في العروض(0).

1- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علم الخليل ،ص 10.

2-عبد الجبار عدنان حسن: مقال (أوزان الشعر بين العربية وغيرها)، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية6كلية التربية، العدد 74،2012م،ص49.

3- أبو الحسن العروضي: الجامع في العروض والقوافي، ص51.

4- الأخفش: كتاب العروض: تحقيق ودراسة سيد البحراوي ومراجعة محمود علي مكي مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ،يناير،فبراير،مارس1976م،ص136.

ب ـالحركة: تمثّلها الفتحة والضمة والكسرة دون حروف المد(الألف والواو والباء) كما أعلن عليها ابن جني في قوله:"اعلم أنّ الحركات أبعاض حروف المد واللين "،[1] أمّا عن أدائها فيرى الأخفش:" أنّ أقلّ الأصوات في تأليفها الحركة، وأطول منها الحرف الساكن؛ لأنّ الحركة لا تكون إلاّ في حرف ولا تكون حرفا"،[2] وتعرف في الصوتيات الحديثة بالصائت.

ج– **المتحرك**: هو كلّ حرف(صامت) أتبع بحركة(صائت)، سواء كانت ضمة أو فتحة أو كسرة، هذا ما يسمى عند علماء الأصوات بالمقطع القصير كحرف القاف من كلمة" قَبْلَ"، ويرمز له في المفهوم العروضي ب(/).

2 ـ **الأسبابوالأوتاد**: (**الوحدات الصغرى**):

عندما تتّحد موسيقى المتحركات والسواكن، وتأتلف فيما بينها، تمدّنا موسيقيا بما يمكن أن نسمّيه المقاطع الموسيقية المشكّلة في الأسباب والأوتاد، والبيت الشعري يتكوّن من عدة تفعيلات، وهذه التفعيلات مكونة من مجموعة من السكنات والحركات والتي يتكون باجتماعها ما يسمى بالأسباب و الأوتاد والفواصل، وقد اتّفق أهل العروض على المفاهيم التالية:

ـ **السبب الخفيف**: ما تكوّن من متحرك فساكن(/0) مَنْ، عَنْ، كَمْ...

ـ **السبب الثقيل**: ما تكوّن من متحركين(//) لَكَ، مَعَ، بِكَ...

ـ **الوتد المجموع**: ما تكوّن من متحركين يليهما ساكن(//0) مثل: عَلَى، دَعَا، هَدَى.

ـ **الوتد المفروق**: ما تكوّن من متحركين توسطهما ساكن(/0/) مثل: بَيْنَ، سَوْفَ، عَدَّ.

ـ **الفواصل**: تنقسم هي الأخرى إلى قسمين فاصلة صغرى وكبرى:

1–ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح: مصطفى السقا وآخرين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي،ط1، مصر 1954م، 19/1.

2– الأخفش: كتاب العروض. ص 143.

أـالفاصلةالصغرى: وهي عبارة عن ثلاثة متحركات فساكن(///0) مثل: ضَرَبُوا، رجلٌ.

بــالفاصلةالكبرى: وهي عبارة عن أربعة متحركات فساكن(////0)مثل: شَجَرَةٌ، سَمَكَةٌ.

وقد جمع الخليل هذه المصطلحات" الأسباب والأوتاد والفواصل" في قوله:[1]

لَـــــمْ/ أَرَ /عَـلـَى /ظَـهْرِ/ جَـبـَلٍ/سَمَــــكَـةً

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

3 ـ بنية التفاعيل:

تمثّل المقاطع الموسيقية الوزنية(الأسباب والأوتاد) اللّبنات الأولى في تشكيل بنية الوحدة العروضية(التفعيلة) التي يهدف الشاعر(الموسيقي) من بنية هندستها إلى ترك إيقاع ووقع موسيقي عذب، يضمن من خلاله التواصل الفني الأمثل، وهي تشكيل من عشرة أحرف سمّاهاالعروضيون بأحرف التقطيع كما أوضحها أبو عبد الله الدماميني(ت827هـ) في قوله:" اختار العروضيون للأجزاء الدائرة بينهم في وزن الشعر الفاء والعين واللام اقتفاءً لأهل الصرف في عادتهم وزن الأصول بهذه الحروف، فحذوا حذوهم في مطلق الوزن بها لما كان على ثلاثة أحرف مع قطع النظر عن الأصالة والزيادة، وأضافوا إلى ذلك من الحروف الزوائد سبعة وهي الألف والياء والواو والسين والتاء والنون والميم ويجمع هذه الحروف قولك(لمعت سيوفنا)،[2]وانقسمت الوحدات العروضية(التفعيلات) إلى عشرة تفاعيل كما قسّمها الخليل، تأتي إمّا خماسية وعدد حروفها اثنان(فَعُولُنْ، فَاعِلُنْ) وإمّا سباعية وعددها ثمان تفعيلات: مَفَاعِيلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ، مُفَاعَلَتُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مَفْعُولاَتُ، فَاعِ لاَتُنْ، مُسْتَفْعِ لُنْ، فَاعِلاَتُنْوقد قسّمها العروضيون إلى فصول وفروع، فالأصل ما ابتدئ بوتد وهي أربعة أجزاء:

1- شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الإتباع و الابتداع، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ،القاهرة ،ص 14 ،15.

2- أبو عبد الله الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة تح: الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي، ط2،القاهرة، مصر، ص26.

1 ـ فعولن: وتد مجموع+ سبب خفيف(//0/0).

2 ـ مفاعيلن: وتد مجموع+ سببين خفيفين(//0/0/0).

3 ـ مفاعلتن: وتد مجموع+ سبب ثقيل+ سبب خفيف(//0///0).

4 ـ فاع لاتن: وتد مفروق+ سببين خفيفين(/0//0/0).

والنّوع ما ابتدئ بسبب وهو ستة أجزاء:

1 ـ فاعلن: سبب خفيف+ وتد مجموع(/0//0).

2 ـ مستفعلن: سببين خفيفين+ وتد مجموع(/0/0//0).

3 ـ فاعلاتن: سبب خفيف+ وتد مجموع+ سبب خفيف(/0//0/0).

4 ـ متفاعلن: سبب ثقيل+ سبب خفيف+ وتد مجموع(///0//0).

5 ـ مفعولات: سبب خفيف+ سبب خفيف+وتد مفروق(/0/0/0/).

6 ـ مستفع لن: سبب خفيف+ وتد مفروق+ سبب خفيف(/0/0//0).

وقيل للأولى أصلية؛ لأنّها ابتدأت بوتد وللثانية فرعية؛ لأنّها ابتدأت بسبب والوتد أقوى من السبب وفق ما أوضحه الدماميني" وإنّما جعل الجماعة هذه الأربعة أصولا؛ لأنّالأسباب لضعفها إنّما تعتمد على الأوتاد، وما يكون معتمدا عليه حقيق بالتقدّم ليعتمد ما بعده عليه،فكانت قضية البناء على هذا الأصل أن تكون أصول التفاعيل هي هذه الأجزاء الأربعة فقط؛ لأنّه شيء من الأجزاء مصدرا بوتد غيرها". [1]

3–الترخيصات العروضية:

قد يعتري هذه التفاعيل(التي ذكرت سلفا) تغييرات وهي على نوعين: نوع يسمى بالزّحاف ونوع يسمى بالعلّة وبعض العروضيين يزيد نوعا آخر، وهو العلّة الجارية مجرى الزحاف كما أضاف الدماميني قسما رابعا وهو زحاف يجري مجرى العلّة.[2]

1–الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص28.

2– نفسه، ص77.

1 ـ الزّحاف:

هو تغيير يدخل على ثواني الأسباب، كتسكين متحرك أو حذفه أو حذف الساكن، ويدخل غالبا على الحشو إذا حلّ لم يلزم تكراره في بقية القصيدة إلاّ إذا جرى مجرى العلّة(إذا دخل على العروض أو الضرب)كقبض الطويل وخبن البسيط،[1] وهو نوعان:

1.1– الزحاف المفرد: وذلك عندما لا يلحق بالتفعيلة إلا تغيير واحد وهو ثمانية أنواع:

1.1-1–الخبن: وهو حذف الثاني الساكن.

اسم الزحاف	تعريفه	ما يدخله من التفاعيل	صورة التفعيلة بعد دخوله	وزنها بعد دخوله
1. الإضمار	تسكين الثاني المتحرك	مُتَفَاعِلُنْ	متْفاعلن	/0/0//0
2. –الخبن	حذف الثاني الساكن	مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ	//0//0
		مُسْتَفْع لُنْ	مُتَفْع لُنْ	//0/ /0
		فَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	///0
		فَاعِلاَتُنْ	فَعِلاَتُنْ	///0/0
		مَفْعُولاَتُ	مَعُولاَتُ	//0/0/
3. الوقص	حذف الثاني المتحرك	مُتَفَاعِلُنْ	مُفَاعِلُنْ	//0//0
4. الطيّ	حذف الرابع الساكن	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَعِلُنْ	/0///0
		مَفْعُولاَتُ	مَفْعَلاَتُ	/0//0/
5. العصب	تسكين الخامس	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاْعَلْتن	//0/0/0

1– ينظر نفسه ص77.وينظر:مصطفى حركات: نظريات الشعر العروض والقافية للطلاب والباحثين، دار الآفاق،ص15.

	المتحرك			
6. **العقل**	حذف الخامس المتحرك	مُفَاعَلَتُنْ	مُفُاعَتُنْ	//0 //0
7. **القبض**	حذف الخامس الساكن	فَعُولُنْ	فَعُولُ	//0/
		مَفَاعِيْلُنْ	مَفَاعِلُنْ	//0//0
8. **الكفّ**	حذف السابع الساكن	فَاعِلاَتُنْ	فَاعِلاَتُ	/0//0/
		فَاع لاَتُنْ	فاعِلاَتُ	/0//0/
		مَفَاعِيْلُنْ	مَفَاعِيلُ	//0/0/
		مُسْتَفْع لُنْ	مُستفع لُ	/0/0//

2– الزحاف المزدوج: وذلك عندما يلحق بالتفعيلة زحافان اثنان وهو أربعة أنواع:

اسم الزحاف	**تعريفه**	**ما يدخله من التفاعيل**	**صورة التفعيلة بعد دخوله**	**وزنهابعد دخوله**
الخبلْ	حذف الثاني و الرابع الساكنين الخبن+ الطيّ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَعِلُنْ	////0
		مَفْعُولاَتْ	مَعُلاَتْ	///0/
الخزل	تسكين الثاني المتحرك وحذف الرابع الساكن. الإضمار+الطيّ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ	/0///0
الشّكل	حذف الثاني والسابع الساكنين الخبن+ الكف	فَاعِلاَتُنْ	فَعِلاَتُ	///0/
		مُسْتَفْع لُنْ	مُتَفْع لُ	//0//
النّقص	تسكين الخامس المتحرك وحذف السابع الساكن العصب +الكف	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلْتُ	//0/0/

تتجلى مهمّة الزحافات والعلل في تقريب الوزن النموذجي من الواقع الشعري وهذا ما أدّى ببعض الباحثين إلى التجنّي على الخليل بأنّه جاءنا بأوزان وهمية،[1] واعتبره آخرون "ذاهبا بهيبة الشعر حاطّا من قدره، إذ يصرّون على عدم قبوله، ويعتبرون ألذّ الموزونات ما كان غير منزحف"،[2] إلاّ أنّ الثابت ما أكّده غيرهم في عدّ الزّحافات والعلل دليلا عمّا قد يطرأ على الشاعر من حالات يتجاوب فيها مع موقف من المواقف النفسية أو الاجتماعية، بل عدّوهما من التقنيات التي يلجأ إليها ليقطع الرتابة الموسيقية التي تعتري الوزن فتخلق مللا يلمسها المتلقي، وهذا ما أكّده الفارابي* بقوله: "وقد ينخرم الوزن متى أبدل مكان الأسباب الخفيفة حروف متحرّكة، وقد يعرض في الأقاويل الموزونة أن تكثر سواكنها، فينقص بعضها، فيقوم ذلك مقام الحثّ في الإيقاعات، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت، فإنّ السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنّفس عمّا ثقل عليها مسموعه؛ فلذلك يستحسن الزّحاف في بعض أجزاء الأقاويل الموزونة"[3].

وذات الرأي يثبته ابن سينا في تشبيه التغيرات التي تطرأ على الوزن بحذف الأزمنة في الموسيقى فتصبح ذات دلالة جمالية، إذ يقول: " وإذا كانت نقرات متتالية، وخصوصا خفاف الأزمنة، فحذف ذلك إذا لم يكثر جدّا، وأحسن مواضعه ما يكون من الإيقاع كثير الحركات الخفيفة، ويسمّى هذا الصنيع طيّا، وربما طوي فحذف زمن ويكون فيه غنج ما، فيقع موقعا رشيقا وقريبا من الطبع في بعض الأوقات، وذلك إذا كانت الأزمنة هي أطول من الخفاف متتالية، كما يردّ مستفعلن إلى فاعلن، وخصوصا إذا كان الإيقاع

1- ينظر: مصطفى حركات: نظرية الإيقاع ص 107 . 108.

2- إخوان الصفا وخلان الوفا: رسالة في الموسيقى، دار صادر للطباعة والنشر، 1957م،162/1.

*-**الفارابي**:هو محمد بن طرحان بن أوزلغ أبو نصر الفارابي، الملقب بالمعلم الثاني، أي أرسطو العرب والمسلمين، ولد من أبوين تركيين على الأرجح،وقد وصفه"القفطي"بأنّه فيلسوف المسلمين ولعّل من أبرز ما ميز شخصية الفارابي قوة جلده،ومثابرته على تحصيل العلوم فقد تعشق المعرفة وأنصرف بالكلية الى التأمل الفلسفي...وقد نبغ الفارابي في علوم عصر كلّها من منطق ورياضيات وفلك وطبيعيات،وكأن له إلمام بالعلوم الطبية...كما أنّه اتقن لغات كثيرة أهمها الفاراسية والعربية والتركية،غير أنّه كان موسيقار عصره من غير منازع...وضع الفارابي طائفة كبيرة من الكتب والرسائل،منها شروح ومنها التصانيف وقد ضاع معظمها... ينطر:عبده الحلو:الوافي في تاريخ الفلسفة العربية،دار الفكر البناني،ط1،لبنان،1995م،ص116

3- الفارابي: الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967م،ص190،189.

يعدو نحو الخفة لا نحو الرزانة"[1]، فالزحافات والعلل تنويع موسيقي يلجأ إليه الشاعر ليستفزّ المتلقي ويوقظه من رتابة الإيقاع المتولّد عن رتابة الوزن.

تماهيا مع الجرس الموسيقي الذي تحدثه هذه التفاعيل، ذهب بعضهم إلى الجمع بين(فاع لاتن، وفاعلاتن) على أنّها واحدة و(مستفعلن، مستفع لن)وجعلوها واحدة، فإن كانت تختلف في التركيب البنائي لها إلا أنّها تتّحد موسيقيا، وبذاك تصبح عدد التفعيلات ثمانية،[2]كما يضفي شهاب الدين أبو العباس بعض التوضيحات في قوله:"ومتى رأيت (مستفعلن) في الشعر فاحكم بأنّها مجموعة الوتد إلاّ في الخفيف والمجتث ومتى رأيت (فاعلاتن) فيه فاحكم بأنّها مجموعة الوتد إلاّ في المضارع"،[3]ونفهم من قوله أنّ تفعيلة (مستفع لن)لا ترد إلاّ في بحر الخفيف و المجتث وما عداها تأتي (مستفعلن)،كما أنّ" فاع لاتن" لا ترد إلاّ في المضارع و ماعداه تأتي " فاعلاتن".

البيت

هو وحدة موسيقية وزنية تتألف القصيدة من تكرارها فتمتلك طاقة موسيقية هائلة، ويتكون من شطرين متوازيين " فالتوازي تأليف ثنائي، وتدققون دائما أن التوازي تماثل وليس تطابقا"[4]، والتوازي داخل البنية الوزنية عجيب التناظر و التماثلغريب الموسيقى، له رتابة ولكنّها فنّية جميلة؛ لأنّها تُكوِّن طرفين متساويين اصطلح لهما العرب اسم "شطري البيت"، وهما(الشطران) اللّذان يقسّمان البيت من حيث النغم والقياس الموسيقي، يُعرف كلّ قسم بالمصراع تشبيها بمصراعي البيت، ولما كان للتفعيلة الأخيرة من كلّ شطر أهمية خاصة فقد استقطبت الأنظاروانمازت بالدراسة.

1. **العروض**: وهي اسم لآخر تفعيلة من الشطر الأول من البيت.

1- ابن سينا: جوامع علم الموسيقى،ص89.

2- أبو الفتح عثمان ابن جني: كتاب العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع،ط2،الكويت،1989م، ص3

3- شهاب الدين أبو العباس: نزهة الأبصار في أوزان الأشعار، تح. حسام الدين مصطفى محمد،ص50.

4- رومان جاكوبصون: قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1،الدار البيضاء. المغرب 1988م،ص103.

2. **الضرب**: وهي اسم لآخر تفعيلة من الشطر الثاني من البيت.

3. **الحشو**: وهو ما عدا تفعيلتي العروض والضرب من تفاعيل البيت مثل: قول امرئ القيس:[1]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حبيبٍ ومنزل   بِسِقْطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخُولِفَحَوْمَلِي

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

فعولن مفاعلين فعولن / مفاعلن   فعولن مفاعلين فعولن / مفاعلن

الحشو /العروض   الحشو   الضرب

ألقاب الأبيات: من حيث الأجزاء:

أ.التامّ : هو كلّ بيت استوفى جميع تفعيلاته كما هي في دائرته وإن أصابها زحاف أو علّة كقول الشاعر عنترة[2]:

وإذَا صحوتُ فمَا أقصِّرُ عَنْ نَدَى   وكَمَا علِمْتِ شمائِلِي وَ تَكرُّمِي

ب . المجزوء: مأخوذ من:"مصدر جزّأته إذا أخذت منه جزءاً"،[3]وهوكلّ بيت حذفت عروضه وضربه و هذا واجب في كلّ من المديد و المضارع والهزج والمقتضب والمجتث، وجائز في كلّ من البسيط والوافر والكامل والخفيف والرجز والمتدارك والمتقارب وممتنع في كلّ من الطويل والمنسرح والسريع.

ج . المشطور: هوالبيت الذي حذف شطره وتكون فيه العروض هي الضرب، يأتي في الرجز والسريع،" فإن سقط نصف الأجزاء فذلك هو الشطر، مصدر قولك شطرته إذا قطعته، والبيت المشطور"[4].

1- أحمد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر،ص62.

2- الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص 70.

3- نفسه ، ص74.

4- نفسه، ص 74

د . المنهوك: هوالبيت الذي ذهب ثلثه و يقع في كلّ من الرجز والمنسرح، و"النّهك مأخوذ من قولك نهكه المرض إذا أضعفه جدّا، ويقال نهكت الثوب لبسا، والدابة سيرا والمال إنفاقا،فشبّه بيت الشعر لما يُولغ في الإجحاف بهفي الحذف بمن نهكه المرض"[1]

و. المدّور: هوالبيت الذي تكون عروضه والتفعيلة الأولى مشتركتين في كلمة واحدة.

التشكيلات الوزنية للشعر العربي

لقد استمع الخليل إلى الشعر القديم فأحسن الاستماع، وسجّل لنا تسجيلا أمينا إيقاعات الأصوات الغنائية، واستطاع بحسّه المرهف وأذنه الموسيقية أن يُحول تلك الأنغام الجميلة إلى تفعيلات مكتوبة، ثم اخترع لها بحورا تتحرّك في إطارها الموسيقي حتى يقتفي أثرها الأخلاف فلا يشدّوا عنها، وبذاك أخرج للأمة العربية التي لطالما كان الشعر ديوانها15 بحرا، وسمّى الوزن بحرا؛ لأنّه "يشبه البحر الذي لا تتناهى بما يغترف منه في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر"[2]، وقيل في علّة تسمية الوزن الشعري بالبحر"أنّ كلّ وزن من تلك الأوزان يصلح لنظم ما لا نهاية له من الأبيات أوما لا حصر له، وهذا تشبيه بامتداد البحر وأمواجه"[3]،وعلى كلٍّ، ما شُبِّه الوزن بالبحر إلاّ لاتّساعه وعمق باطنه، وقيل أنّ الأخفش تلميذ سبويه المتوفي عام 216هـ زاد بحرا وسماه المتدارك؛ لأنّه تدارك به ما فات الخليل.

بحور الشعر العربي

1. بحر الطويل:وهو من أكثر البحور استعمالا وشيوعا عند العرب، وقيل في سبب تسميته بالطويل؛ "لأنّه طال لتمام أجزائه حيث لا يستعمل مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا"[4]كما يعدّ أطول الشعر في الدائرة حيث يتركب من ثمانية وأربعين حرفا "[5].

1- الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص 74.

2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص51.

3- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علم الخليل،ص49.

4- الشيخ معروف النودهي: منظومة الدرة العروضية، شرح: الشيخ نوري الشيخ بابا علي القرداغي، أعده للطبع :علاء الشيخ نوري،ط1،مكتب التفسير/أربيل،2004م،ص39.

5- نفسه، ص39.

مفتاحه[1]:

طويـلٌ لـهُ دونَ البحـورِ فضـائلُ فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن
وَمِــنْ فَعُــولُنْ و مَفَــاعِيلُنْ مَعَــا طَويلُهَـــــا مُكَــــرَّرَيْنِ أَرْبَعَــــــا
عَرُوضُـــهُ مَقْبُوضَـــةٌ وَتَنْتَـــهِي إلى ثلاثـــــةِ ضُـــــرُوبُ هـَــــــذِهِ
فَـالأوَّلُ الصَّـحيحُ والثَّـاني وُصِـفْ بِـالقَبْضِ والثَّالِـثُ مِنْهَـا قَـدْ حُـذِفْ

فللطّويل عروض واحدة مقبوضة وثلاثة أضرب:

1. **صحيح**: (مفاعيلن)[2].

أَمَـــا وَيَّ إنَّ المـــالَ غَـــادٍ وَ رَائِـــحٌ ويبقَـى مـنَ المالِ الأحـاديثُ والذِّكـرُ
أمَا وَ يْيَ إنْـنَ لمالَ غـادِنْ وَ رَائِحُـنْ و يبقى من لمال لأحاديث و ذذكـرو
0/0/ 0/0/0// 0//0//0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعـــولن مفــــاعيلن فعــــولن

2. **ضرب مقبوض (مفاعلن): كقول طرفة[3]:**

سَتُبْدِيْ لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِـلاً وَ يَأْتِيـكَ بِالأَخْبَـارِ مَـنْ لَـمْ تُـزَوِّدِ
سَتُبْدِيْ لَكَ لْأَيْيَـاْمُ مَا كُنْتَ جَاهِلَنْ وَ يَأْتِيـكَ بِلْأَخْبَـاْرِ مَـنْ لَـم تُـزَوْوِدِيْ
0//0// 0/0// 0/0/0//0/0// 0//0//0/0// 0/0/0//0/0//
فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

3. **ضرب محذوف وشاهده قول أبي الأسود الذؤلي[4]:**

وَ مَا كُـلُّ ذِي لُـبٍّ بِمُؤتِيـكَ نُصْـحُهُ وَ مَــا كُــلُّ مُــؤْتٍ نُصْــحَهُ بِلَبِيــبِ
ومَـا كُلْلُ ذِيْلُبْبِن بِمؤتيـــك نصحُهُوْ وَمَــا كُلْــلُ مُؤْتِنْ نُصْــحُهُوْبلــبَيْــبِنْ
0//0//0/0// 0/0/0//0/0// 0//0///0//0/0/0//0/0//

1- الشيخ معروف النودهي: منظومة الدرة العروضية،ص39،40
2- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص38
3- الدماميني: العيون الغامزة،ص138
4- نفسه،ص142

فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

جدول تلخيصي لبحرالطويل:

بحر الطويل	العروض		الضرب		التمثيل
	نوعها	صورتها	نوعه	صورته	
	مقبوضة	مفاعلن	صحيح	مفاعيلن	أَمَا وَيَّ إنَّ المالَ غَادٍوَ رَائِحٌ ويقَسمنَ المالِالأحاديثُ والذّكرُ
			مقبوض	مفاعلنْ	سَتُبْدِيْ لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَت جاهِلاً ويَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوَّدِ
			محذوف	مفاعيْ	وَمَا كُلُّ ذِي لُبٍّ بِمُؤتيكَ نُصْحُهُ وَمَا كُلُّ مُؤْتٍ نُصْحَهُ بِلَبِيبٍ

2–بحر المديد: وسمّيمديدا حسب ما حكى الأخفش عن الخليل؛لتمدّدسباعية حول خماسية، أو لامتداد سببين في طرفي كلّ جزء من أجزائه السباعية، ففي كل جزء منها سببان: أحدهما في أوّله، والآخر في آخره، والوتد بينهما"[1]، وأصل تفاعيله:[2]

بَحْـــرُ المدِيـــدِ فَاعِـــلاَتُنْ أُتْبِعَـــا بِفَـــاعِلِنْ مُكَـــرَّرَيْنِ أَرْبَعَـــا

ثُمَّ الأَعَـــارِيضُ اللَّـــوَاتِي تثْبُـــتُ لَـــهُ ثَـــلاَثٌ والضُّـــروبُ سِـــتَّةٌ

فـــاعلاتن فـــاعلن فـــاعلاتن فـــاعلن فـاعلاتن فـاعلن فـاعلاتن فـاعلن

1– الدماميني:العيون الغامزة،ص149،وينظر: الشيخ معروف النودهي:شرح الذرة العروضية،ص42

2– الشيخ معروف النودهي:شرح الذرة العروضية،ص43

ولا يأتي المديد إلاّ مجزوءا:

لمديـــدِ الشِّـــعْرِ عِنْـــدِي صِـــفَاتُ فـــاعلاتن فـــاعلن فـــاعلاتن

– أوجه المديد:

1 . عروض صحيحة(فعلاتن) وضربها صحيحة(فاعلاتن) كقول المهلهل:[1]

يَـــا لَبَكْـــرٍ أَنْشِـــرُوا لِيْ كُلَيْبًـــا يَـــا لَبَكْـــرٍ أَيْـــنَ أَيْـــنَ الفِـــرارُ

يَـــا لبكـــرِنْ أَنْشِـــرو لِي كُلَيْـــبَنْ يَـــا لَبَكْـــرِنْ أَيْـــنَ أَيْـــنَ لْفِـــرَارُو

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

فـــاعـــلاتن فـــاعـــلنفاعلاتـــن فـــاعلاتـــن فـــاعـــلـــن فـــاعلاتن

2 . العروض الثانية محذوفة(فاعلاتن ـ فاعلن)و أضربها ثلاثة:

أ ـ **محذوفة:** مثل قول القائل[2]:

فَـــــاهوَى لِي قَـــــدَرٌ غَالِـــــبٌ كَيْـــفَ أَعْصِـــي القَـــدَرَ الغَالِبَـــا

فَلْهَـــــوَى لِي قَـــــدَرُنْ غَـــــالِبُنْ كَيْـــفَ أَعْـــصِ لْقَـــدَرَ لْغَالِبَـــا

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

فاعـــلاتن فـــــعلن فـــاعـــلن فاعـــــلاتن فـــــعلن فاعلن

ب . مقصورة مثل:[3]

لاَ يَغُـــــرَّنَّ امـــــرأً عَيْشُـــــهُ كُـــلُّ عَـــيْشٍ صَـــائِرٌ للـــزَّوَالِ

لاَ يَغُـــــرْرَنْنَ مْـــــرُءَنْ عَيْشُـــــهُوْ كُلْـــلُ عَيْشِـــنْ صَـــائِرُنْ لـــزْزَوَالِي

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

فاعـــلاتن فـــــاعلن فـــــاعلن فاعـــــلاتن فـــاعلن فاعـــلاتن

ج . مبتورة: كقول القائل[4]:

1– الدماميني: العيون الغامزة،ص152

2– سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص42

3– نفسه،ص41.

4– نفسه،ص41

إِنَّ صَــــرْفَ الــــدَّهْرِ ذُوْ رِيبَـــــةٍ رُبَّمَـــــا يَأْتِيـــــكَ بِــــــالهَوْلِ

إِنْـــنَ صَــرْفَ دْدَهْـــرِ ذُوْ رِيْبَـــتِنْ رُبْبَمَــــا يَأْتِيـــكَ بِلْهَـــوْلِيْ

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

فـــاعــلاتـــــن فـــــاعلن فـــاعلن فاعـــلاتـــن فـــــاعـــــلن فـــاعل

د . العروض الثالثة محذوفة مخبونة وزنها فعلن :ولها ضربين

1. ضربها المحذوف المخبون كقول طرفة[1]:

لِلْفَـــــتَىْ عَقْـــــلٌ يَعِـــــيشُ بِـــــهِ حَيْـــثُ تَهْـــدِيْ سَـــاقُهُ قَدَمُـــهْ

لِلْفَـــــتَى عَقْلُـــــنْ يَعِـــــيشُ بِــــهِ حَيْـــثُ تَهْـدِيْ سَـاقُهُو قَدَمُـــهْ

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

فاعــــلاتن فـــــاعلن فعِـــــلن فاعـــلاتن فــــاعلن فعـــــِلن

ب . ضربها مبتور ومثلها[2]:

كُـــــلُّ شَـــــخْصٍ لَسْـــــتَ تَعْرِفُـــــهُ كَكِتَـــــابٍ لَسْـــــتَ قَارِيــــــهِ

كُلْــــلُ شَخْصِـــنْ لَسْـــتَ تَعْرِفُهُـــوْ كَكِتَـــــابِنْ لَسْـــــتَ قَـــــارِيهِيْ

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

فاعـــلاتـــــنفاعـــــــلن فعلـــن فعـــلاتـــن فـــاعـــلن فعْلن

جدول تلخيص البحر المديد:

المديد	العروض		الضرب		التمثيل
	نوعها	صورتها	نوعه	صورته	
مجزوء	صحيحة	فاعلاتن	مثلها	فاعلاتن	يَا لَبَكْرٍ أَنْشِرُوا لِيْ كُلَيْبًا يَا لَبَكْرٍ أَيْنَ أَيْنَ الفرارُ
	محذوفة	فاعلاْ	مثلها	فاعلا	فَالهَوَى لِي قَدَرٌغَالِبٌ كَيْفَ أَعْصِي القَدَرَ الغَالِبَا

1- الدماميني: العيون الغامزة،ص152

2- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص42

			مقصور	فاعلاتْ	لاَ يَغُرَّنَّ امرأً عَيْشُهُ كلُّ عيشٍ صائرٌ للزَّوالِ
			أبتر	فاعلْ	إنَّ صرفَ الدَّهْرِ ذو ريبةٍ ربَّما يأتيكَ بالهَوْلِ
	محذوفة مخبونة	فعِلا	مثلها	فعلاْ فعلنْ	لِلْفَتَىْ عَقْلٌ يَعِيشُ بِهِ حَيْثُ تَهْدِيْ سَاقُهُ قَدَمُهْ
			البتر	فعلُنْ	كُلُّ شَخْصٍ لَسْتَ تَعْرِفُهُ كَكِتَابٍ لَسْتَ قَارِيهِ

3 . **بحرالبسيط**: وسمّاه الخليل بسيطا؛ " لأنّه انبسط عن مدى الطويل والمديد فجاء وسطه فَعِلُنْ وآخره فَعِلُنْ"[1]، وقيل سمّي بسيطا لسهولته و كثرة استعماله"،[2] وقال الزجاج" سمّي بسيطا لانبساط الأسباب في أوائل أجزائه السباعية"[3].

مفتاحه:[4]

إنَّ البســـيطَ لديـــهِ يُبســـطُ الأمـــلُ   مستفعلن فـاعلن مستفعلن فعلـن

بَسِـــــيطُهَا مُسْـــتَفْعِلُنْ قَـــدْ أُتْبِعَـــا   بِفَـاعِلُنْ مُكَرَّرَيْـــنِ أَرْبَعَـــــــا

أوجه البسيط: للبسيط ثلاثة أعاريض وستة أضرب كما هي موضّحة في الجدول التالي مع أمثلتها:

1- الدماميني:العيون الغامزة،ص155

2- الشيخ معروف النودهي: شرح الذرة العروضية،ص49

3- الدماميني: العيون الغامزة،ص155

4- معروف النودهي: شرح الذرة العروضية،ص49

البحر	العروض		الضرب		التمثيل
	نوعها	صورتها	نوعها	صورتها	
تام	مخبونة	فَعِلُنْ	مثلها	فَعِلُنْ	يَا طُولَ شَوْقِي إِنْ كَانَ الرَّحِيلُ غَدَاالافرَّقَ اللّهُ فيمَا بينَنا أبدَا[1]
			مقطوع	فاعل	وَ إِنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمُّ الهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ[2]
مجزوء	صحيحة	مُسْتَفْعِلُنْ	مثلها	مُسْتَفْعِلُنْ	أَ هَكَذَا بَاطِلاً عَاقَبْتَنِي لاَ يَرحَمُ اللهُ منْ لاَيَرْحَمُ[3]
			مذيَّلْ	مُسْتَفْعِلاَنْ	لَاتَلْتَمِسْ وَصْلَةً مِنْ مُخْلِفٍ وَلاَتَكُنْ طَالِبًا مَالاَ يُنَالُ[4]

مجزوء			مقطوع	مُسْتَفْعِلْ	سِيرُوا مَعًا إِنَّمَا ميعَادُكُمْ يومَ الثلاثاءِ بَطنَ الوَادِي[5]
	مقطوعة	مُسْتَفْعِلْ	مثله	مُسْتَفْعِلْ	مَاهَيَّجَ الشَّوقُ مِنْ أَطْلاَلِ أَضْحَتْ قفارًا كوحْيِ الوَاحِي[6] الوَاحِي[6]
	مخبونة مقطوعة	متفعلن	مخبون	متفعلن	مَنْ كنتُ عنْ بَابِهِ غَنِيًّا فَلَا أُبَالِي إِذَا جَفَانِي[7]

1- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علم الخليل، ص61.

2- نفسه، ص 62.

3- سعد بن عبد الله الواصل: موسوعة العروض والقافية. ص 47.

4- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل ص62.

5- ابن جني. العروض، ص116.

6- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص63.

					جَفَانِي[1]

4. **بحرالوافر**: هو أصل الدائرة الثانية ـ دائرة المؤتلف ـ وسمّي وافرا "لوفور أجزائه وتدا فوتدا–قال به الخليل –وقيل لوفور حركاته باجتماع الأوتاد والفواصل في أجزائه"[2].

أصل تفاعيله" مفاعلتن" مكرّرة ستّ مرات[3]:

مفـــاعلتن مفـــاعلتن مفـــاعلتن   مفـــاعلتن مفـــاعلتن مفـــاعلتن

ثُمَّ مُفَــــــاعَلَتُنْ الـــــــوافِرُ إِنْ   كَرَّرْتَـــــهُ سِــــتُّ مِــــرَارٍ يَتَّـــزِنْ

ولكنّه لم يرد صحيحا أبدا بل لابد من قطف عروضه مفاعلتن ـ مَفَاعِلْ– وتحوّل إلى فَعُولُنْ.

مفتاحه:

بُحُـــورُ الشِّـــعْرِ وَافِرُهَـــا جَمِيْــــلُ   مُفَـــاعَلَتُنْ مُفَـــاعَلَتُنْ فَعُـــولُ

أوجهه: للوافر عروضان وثلاثة أضرب، عروضه الأولى مقطوفة وزنها (فَعُولُنْ)ولها ضرب واحد مقطوف مثلها، وعروضه الثانية مجزوءة صحيحة ولها ضربان(صحيح ومعصوب).

البحر	العروض		الضرب		التمثيل
تام	نوعها	صورتها	نوعه	صورته	مَــلَأْنَا البرَّ حــتى ضــاقَ عنَّا
	مقطوف	مُفَاعَلْ	مقطوف	مُفَاعَلْ	ومــاءُ البــحرِ نَمْلَأُهُ سَــفِينَا[4]
مجزوء	صحيحة	مُفَاعَلَتُنْ	صحيح	مُفَاعَلَتُنْ	تَـــرَاءَتْ لِي لِتَـــقْتـُلَنِي فَصَــادَتْــنِيوَلَمْ أَصِــدِ[5] أَصِــدِ[5]

1– محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل ، ص63.

2– الدماميني: العيون الغامزة،ص102.

3– الشيخ معروف النودهي: شرح الدرة العروضية،ص55.

4– حسين عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، الهيئة المصرية للكتاب،الاخراج الفني ماجد البنا 1989م،51/1.

5– الدماميني: العيون الغامزة، ص165.

أُعـــــاتِبُهَا وَآمُــرُهَا فَتُغْضِبــُنِي وَتَعْصِــينِي[1]	مُفَاعَلْتُنْ	معصوب	مُفَاعَلَتُنْ		

5 -**بحرالمقتضب:** سمي مقتضبا؛ لأنّه اقتضب من الشعر أي اقتطع من بحر المنسرح، تحذف تفعيلته الأولى [2].

وزن البحر بحسب الدائرة:

مَفعــولاتُ مُســتفعلنْ مُســتفعلنْ   مَفعــولاتُ مُســتفعلنْ مُســتفعلنْ

لا يستعمل إلاّ مجزوءا ومفتاحه:

اقتضـــــبْ كَمَـــــا سَأَلُــــوا   مَفْعُــــــــولاَتُ مُسْــــــــتَعَلُ

أوجه المقتضب: له عروض واحدة مجزوءة مطوية و لها ضرب واحد مثلها، وشاهده قول الشاعر[3]:

هَـــــلْ عَلَـــــيَّ وَيْحَكُمَــــــا   إِنْ لَهَـــــوْتُ مِـــــنْ حَـــــرَجِ

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

مَفْعُــــــــلاَتُ مُسْــــــــتعلُن   مَفْعُــــــلاتُ مُسْــــــتعلنْ

وقول آخر[4]:

أَقْبَلَـــــــتْ فَـــــلاَحَ لَهَـــــا   عارضَـــــــــانِ كـــــــــالبَرَدِ

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

مَفْعُــــــــلاَتُ مُسْــــــــتعلُن   مَفْعُــــــلاتُ مُسْــــــتعلنْ

1- الدماميني: العيون الغامزة ،ص165

2- ينظر: الدماميني: العيون الغامزة ،ص210

3- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص80

4- الدماميني: العيون الغامزة،ص210

6. بحرالمجتث: سمي بهذا الاسم؛ لأنّه اجتث أي قُطع من طويل دائرته، وقيلاقتطع من بحر الخفيف، والاختلاف بينه وبين الخفيف يكمن في التقديم والتأخير.[1]

أصل تفاعليه في الدائرة:

مُستفعلنْ فَاعلاتُنْ مُستفعلنْ مُسْتفعلنْ فَاعلاتُنْ مُستفعلنْ

لا يستعمل إلاّ مجزوءا،**ومفتاحه:**[2]

إنْ جُثَّتِ الحَرَكَاتُ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلاتُنْ

أوجهه: للمجتث عروض واحدة مجزوءة صحيحة وزنها(فاعلاتن) ولها ضرب منها[3]:

أَتَيْتُ جُرْمًا شَنيعًا وَأَنْتَ لِلْعَفْوِ أَهْلُ

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

متفع لن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

وههنا تمت دائرة المشتبه –الرابعة–

7. بحرالمتقارب: هو أصل دائرة المتفق التي تضم بحرين مستعملين هما المتقارب والمتدارك، وسمي متقاربا لتقارب أجزائه لأنها خماسية، وقيل لقرب أوتاده من أسبابه[4].

وأصل تفاعيله في الدائرة:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

مفتاحه:

عَنِ المتَقَارِبِ قَالَ الخَلِيلُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

1- ينظر نفسه،ص212

2- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص81

3- نفسه،ص83

4- ينظر: الدماميني: العيون الغامزة،ص215.

أوجه المتقارب: يأتي تاما ومجزوءا، وله عروضان وستة أضرب:

المتقارب	العروض		الضرب		التمثيل
	نوعها	صورتها	نوعه	صورته	وَلَا تَــأْخُــذَنِّي بِقَــولِ الوُشَاة
تام	صحيحة	فَعُولُنْ	مثلها	فَعُولُنْ	فَــإِنَّ لكــلِّ زَمَــانٍ رِجَالَا[1]
			مقصور	فَعُولْ	وَيَــأْوِي إِلَى نِسْــوَةٍ بَائِسَــات وَشُعْثِمَـرَاضِـيعَمِثْلَ السُّعَالِ[2]
			محذوف	فَعُوْ	أَتُوبُ إِلَيكَ مِنَ السَــيِّئَاتِ وأَستَـغْفِرُاللهَمِـنَ فِـعْلَتِي[3]
			أبتر	فَعْ(فلْ)	تَعَفَّــفْ وَلَا تَبْتَــئِسْ فَمَـايُقْــضَ يَأْتِيــكَا [4]
مجزوء	محذوفة	فَعُوْ فَعِلْ	مثلها	فَعُوْ فَعِلْ	وكَــمْ لِي عَلَــى بَلْــدَتِي بُــكَاءٌ وَمُسْتَــعْبِرُ[5]

1- محمود مصطفى: أهدى سبيل ،ص119.

2- سعد ابن عبد الله الواصل: موسوعة العروض: ص87.

3- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علم الخليل،ص119.

4-سعد ابن عبد الله الواصل: موسوعة العروض والقافية ،ص120.

5-نفسه ،ص90.

8. **بحرالمتدارك:** سمي المتدارك بهذا الاسم؛ لأنّ الأخفش الأوسط تدارك به على أبحر الخليل، وقيل في علّة تسميته أنّه تدارك بحر المتقارب أي التحق به وله عدّة أسماء{المخترع والخبب والشقيق}[1].

وزنه بحسب الدائرة العروضية:

فَـــاعِلُنْ فَـــاعِلُنْ فَـــاعِلُنْ فَـــاعِلُنْ   فَـــاعِلُنْ فَـــاعِلُنْ فَـــاعِلُنْ فَـــاعِلُنْ

مفتاحه[2]:

حرَكـــــــاتُ المحـــــــدَثِ تَنتقِـــــلُ   فَعِلُـــــنْ فَعِلُـــــنْ فَعِلُـــــنْ فَعِـــــلُ

أوجهالمتدارك: يستعمل تاما ومجزوءا ، وله عروضان وأربعة أضرب:

المتدارك	العروض		الضرب		التمثيل
تام	نوعها	صورتها	نوعه	صورته	لمْ يــدعُ منْ مَضَـــى للّذِي قَدْ عَبَرْ
	صحيحة	فَاعِلُنْ	صحيح	فَاعِلُنْ	فَضْـلَ عِلمٍ سوى أخــذُهُ بالأَثَرْ[3]
مجزوء	صحيحة	فَاعِلُنْ	صحيح	فَاعِلُنْ	قِــفْ على دارهـــــمْ وابكيْنْ بَيْنَ أطْلاَلِهَا والــدِّمَـــنْ[4]
			مذيَّل	فَاعِلاَنْ	هَـــــــذهِ دارُهـــمْ أَقفـــرَتْ أَمْ زبـورٌ محَتْـــــــهَا الدّهورْ[5] الدّهورْ[5]

1- الشيخ معروف النودهي: شرح الذرة العروضية،ص105.

2- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص88.

3- نفسه ،ص90.

4- نفسه ،ص90.

5- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علم الخليل،ص123.

			مرفل	فَاعِلاَتُنْ	لاَ تَكـــُنْ للـــجوى ناصــحًا يَعْجزُ الطبُّ حيـــثُ الغرامِ[1]

9. بحرالخفيف: سمي خفيفا لخفّته وهذه الخفة اكتسبها من كثرة أسبابه الخفيفة، فقد توالت ثلاثة أسباب والأسباب أخفّ من الأوتاد،[2] ويبنى في الدائرة على التفاعيل التالية:

فـــاعلاتن مســـتفع لـــن فـــاعلاتن   فـــاعلاتن مســـتفع لـــن فـــاعلاتن

مفتاحه:[3]

يَـــا خَفِيفًـــا خَفَّـــتْ بِـــهِ الحركـــاتُ   فـــاعلاتن مســـتفع لـــن فـــاعلاتن

أوجهه: للخفيف ثلاثة أعاريض وخمسة أضرب:

الخفيف	العروض		الضرب		التمثيل
تام	نوعها	صورتها	نوعه	صورتها	مَـــا مَضـــَى فاتَ والمؤمَّـــلُ عيبٌ
	صحيحة	فَاعِلاَتُنْ	صحيح	فَاعِلاَتُنْ	ولَكَ السَّـاعةُ التي أنـتَ فيهَا[4]
			محذوف	فَاعِلَا (فَاعِلُنْ)	خـــلِّ عنـكَ الأسَـى وعشْ في ظِلالِ المنى ودفـئِ الهـــوَى[5]
	محذوفة	فَاعِلُنْ	محذوف	فَاعِلُنْ	إنْ قَـــدرنَا يومًـــا على عـــامرٍ نمتـثلْ منهُ أوندعْـهُ لكمْ[6]
مجزوء	صحيحة	مُسْتَفْعِ لُنْ	صحيح	مُسْتَفْعِ لُنْ	فانـــــشــــرُوا العلــــمَ إنّمَا سَـادَ بالعلمِ منْ ظَفَــرَ[1]

1- سعد ابن عبد الله الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص90.

2- ينظر: الدماميني: العيون الغامزة،ص204.

3- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص84

4- نفسه،ص76.

5- نفسه،ص76.

6- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علم الخليل،ص109.

			مخبون مقصور	مُتَفْعِ لْ	كُلُّ خَـطْـبٍ إن لم تكُو نُــواغضـبتُم يسـيرُ[2]

10. بحرالمضارع: اشتقّ من المضارعة بمعنى المشابهة لمضارعته بحر الهزج من حيث الاستعمال، وقيل أنّ الخليل .-رحمه الله -سماه مضارعا لمضارعته المقتضب في أنّ أحد جزئيه مفروق الوتد.[3]

وزن البحر بحسب الدائرة العروضية:

مفـــاعيلن فـــاع لاتـــن مفـــاعيلن مفـــاعيلن فـــاع لاتـــن مفـــاعيلن

ولا يستعمل إلاّ مجزوءا.

مفتاحه[4]:

تُعَـــــــــــدُّ المضَــــــــــارَعَاتُ مَفَـــــــــاعِيلُنْ فَـــــــــاعِ لاَتُ

أوجه المضارع: ندر نظم الشّعر على هذا البحر عند جمهور الشعراء، "فلم يُسمع من العرب ولم يجئ فيه شعر معروف"،[5] وله عروض واحدة مجزوءة صحيحة وزنها(فاع لاتن)، ولها ضرب مثلها، كقول الشّاعر[6]:

دَعـــــــــَانِي إلَى سُعَـــــــــادِ دَوَاعِـــــــي هَـــــوَى سُعَـــــادَ

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

مفاعيــــــل فـــــاع لاتــــــن مفاعيـــــل فـــــاع لاتـــــن

11. بحرالمنسرح: ثاني بحور دائرة المشتبه،سمّي بذلك لانسراحه وسهولته على اللسان .[7]

وزن المنسرح بحسب الدائرة:

1- سعد ابن عبد الله الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص76.

2- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علم الخليل،ص109.

3- الدماميني: العيون الغامزة،ص207.

4- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص77.

5- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي،ص117.

6- نفسه،ص117.

7- ينظر: الشيخ معروف النودهي: شرح الدرة العروضية،ص85،وينظرالدماميني:العيون الغامزة ص200.

مســـتفعلن مفعـــولات مســـتفعلن   مســـتفعلن مفعـــولات مســـتفعلن

مفتاحه:

مُنســـــرحٌ فيـــهِ يُضـــربُ المثـــلُ   مســـتفعلن مفعـــولات مســـتفعلن

أوجهه: للمنسرح ثلاثة أعاريض وأربعة أضرب:

المنسرح	العروض		الضرب		التمثيل
تام	نوعها	صورتها	نوعه	صورته	إنـــِّي إذا لمْ يــكنْ أخِــي ثِقَةً
	صحيحة	مستفعلنْ	مطوي	مُسْتَعِلُنْ	قطَّـعتُ منـهحبـائلَ الأمـلِ[1]
منهوك	منهوكة موقوفة	مَفْعُولَاتْ	وهي الضرب		صبـــرًا بـــني عبـــد الدّار[2]
	منهوكة	مَفْعُولاَ	وهي الضرب		ويـــلُ أمّ سعـــدٍ ســعـْدَا[3]

12.**بحرالسريع:** هو أصل الدائرة الرابعة المشتبه، وسمي سريعا ؛لأنّه "يسرع على اللسان كما قال الخليل" [4]وقيل: "لسرعة النطق به عند ذوي الطبع السليم"،[5]وقيل لخفّة أجزائه أجزائه من كثرة الأسباب فيه، وأصل تفاعيله:

مُسْــــتَفْعِلُنْ مُسْـــــتَفْعِلُنْ مَفْعُــــولاَتُ   مُسْـتَفْعِلُنْ مُسْـتَفْعِلُنْ مَفْعُـولاَتُ

مفتاحه[6]:

1- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص 105.

2- نفسه،ص105. -

3 نفسه.ص106. -

4- الدماميني: العيون الغامزة،ص194

5- الشيخ معروف النودهي: شرح الدرة العروضية،ص79

6- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص68

بَحْـــــرٌ ســــــريعٌ مالَـــــهُ سَــــــاحلُ مســـتفعلن مســـتفعلن فـــاعلن

أوجه السريع: للسريع أربعة أعاريض وستة أضرب كما هي موضحة في الجدول التالي:

السريع	العروض		الضرب		التمثيل
	نوعها	صورتها	نوعه	صورته	
تام	مطوية مكشوفة	مَفْعُلَا (فَاعِلُنْ)	مثلها	مَفْعُلَا (فَاعِلُنْ)	مَــنْ دعَــا النَّـــاس إلى ذمِّــــهِ ذمُّـوهبالحـقِّ وبالبـاطِـلِ[1]
			مطوي موقوف	مَفْعَلَانْ (فَاعِلَانْ)	غُضِّـي جفـونَ السِّــحرِ أوفـارحِمِي متـيَّمًا يخشَى نِـزَالَ الجفونْ[2]
			أصلم	مَفْعُوْ (فِعْلُنْ)	إنَّ بقـلبِي روعــــةً كلّمــــَا أضـــمرَ لــي قلبُــكِ هِـجرانُ[3]
	مخبولة مكشوفة	مَعُلَا (فَعِلُنْ)	مثلها	معلا (فعلن)	النّـشــرُ مســكُ والوجــوهُ دنـا نيــرُ،وأطـراف الأكـفِّ عنـمْ[4] عنـمْ[4]
مشطورة	مكشوفة	مَفْعُولَا	هي نفسها الضرب		يـا صـاحبي رحْــلِي أقـلاَّ عــذلـــيْ[5] عــذلـــيْ[5]
مشطور	مشطورة	مَفْعُولَاتْ	العروض هي الضرب		خلَّيتُ قـلـــبِي فـي يديْ ذاتِ الخـالِ[6] الخـالِ[6]

1- نفسه ،ص69.

2- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية ، ص69.

3- محمود مصطفى: أهدى السبيل إلى علمي الخليل، ص99.

4- نفسه،ص100.

5- سعد الله الواصل: موسوعة العروض. ص69.

6- نفسه، ص69.

13. بحرالكامل: وهو البحر الثاني من المؤتلف وقد اختلف في سبب تسميته، فقيل:"لكماله في الحركات،فهو أكثر البحور حركات إذ يشتمل على ثلاثين حركة، وقيل: لأنّه كمل عن الوافر الذّي هو الأصل في الدائرة، وذلك باستعماله تاما، وقيل لأنّ أضربه أكثر من أضرب غيره من البحور فليس بين البحور بحر له تسعة أضرب سوى الكامل"[1].

مفتاحه:

كَمَـلَ الجمــالُ مــن البحــورِ الكامــلُ   متفاعــــل متفاعــــل متفاعــــل

أوجهه: للكامل ثلاث أعاريض وتسعة أضرب:

الكامل	العروض		الضرب		التمثيل
تام	نوعها	صورتها	نوعه	صورته	ولقـدْ شَـفَنَـفْـسِي وَأَبــرَأَسُقْمَهَا
	تامة	مُتَفَاعِلُنْ	مثلها	متفاعلنْ	قـــيلُالفـوارسُويكَ عنــترُ أقــدمِ[2]
	صحيحة		مقطوع	متفاعلْ	إنّـــي امرؤٌ سمْـحُ الخليقَـةِ ماجدٌ لا أتـيعُ النّفـسَ اللّجوج هـــواهَا[3]
			أحد مضمر	مُتْفَا(فِعْلُنْ)	يا ربِّ بيـــتٌ زرتـهُ فكأنّمَا قدْضَمَّني منْ ضيــقِـهِسجنُ[4]
	تامة حذاء	مُتَفَا	مثلها	مُتَفَاْ (فَعِلُنْ)	مَــن كـــانَ جمــعُ المـالِ همَّتُهُ لَمْ يَخْلُمِنْ همٍّ ومِنْ كمـــدٍ[5]
			أحد مضمر	مُتْفَاْ	عَيْـــنِـي جَنـتْ مـن شؤمِ نـظرتِها مَالاَ دواءَلَهُعَلَى قـــلْبي[6]

1- الشيخ معروف النودهي: شرح الدرة العروضية،ص51،وينظر:الدماميني:العيون الغامزة،ص170.

2- حسني عبد الجليل يوس: موسيقى الشعر العربي،ص54.

3- نفسه،ص55.

4- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص55.

5- نفسه،ص55

6- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية ،ص55.

مجزوء	مجزوءة صحيحة	مُتَفَاعِلُنْ	مثلها	مُتَفَاعِلُنْ	اصــبرْ عـلى مضـضِ الحـسو دِ فَإِنَّ صَبْرَكَ قـــاتلُه[1]
			مذيل	مُتَفَاعِلاَنْ	الحـــرُّ لا يخـــشى إِذَا قـاَلَ الحقيقـةَ مـنْ مَلاَمْ[2]
			مرفل	مُتَفَاعِلاَتُنْ	وَأحـــبُّـــهَا وتحـبُّـــني ويُحِبُّ نَاقتَهَا بـعـيرِي[3]
			مقطوع	مُتَفَاعِلْ	وَإذَا هُـــمُ ذكــروا الإسـَا ءةَأكْثرُوا الحسنَاتِ[4]

14بحرالهزج: هو أصل الدائرة الثالثة – المجتلب- ذكر الدماميني في سبب تسميته، أنّ الخليل سمّاه هزجا تشبيها له بهزج الصوت،[5]وقيل سمي كذلك؛ " لأنّ العرب تغنّي به أو لتردّد صوته وصداه"[6]، وواضح جليّ أن هذا البحر سهل الترديد تطرب له الأذن.

وأصل تفاعيله:

مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن

إلّا أنه لم يستعمل إلاّ مجزوءا وشدّ مجيئه تاما؛ أي على أربعة أجزاء فقط[7].

مفتاحه:

علـــــى الأهـــــزاجِ تســـــهيلُ مفـــــاعيلن مفـــــاعيلن

أوجه الهزج: للهزج عروض واحدة مجزوءة صحيحة(مفاعيلن) ولها ضربان الأولى مثلها(مفاعيلن) والثانية مجزوء محذوف(فعولن).

الهزج	العروض	الضرب	التمثيل

1- نفسه،ص55.

2- نفسه، ص55.

3- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص55.

4- الدماميني: العيون الغامزة،ص182.

5- ينظر: الدماميني: العيون الغامزة ،ص177.

6- الشيخ معروف النودهي: شرح الدرة العروضية،ص66.

7- الدماميني: العيون الغامزة،ص177.

مجزوء	نوعها	صورتها	نوعه	صورته	
	صحيحة	مَفَاعِيلُنْ	مثلها	مَفَاعِيلُنْ	إلَى هِنْدٍ صَبَا قَلْبِي وهنْدٌ مثْلُها يـَصْبِي[1]
			محذوف	مَفَاعِيْ فَعُولُنْ	ومَا ظهرِي لباغِي الضّي مِ بالظَّهرِ الذَّلُولِ[2]

15. بحرالرجز: اختلف في سبب تسميته، فقيل لاضطرابه، وهو مأخوذ من الناقة التّي يرتعش فخذاها، وتسميها العرب رجزاء[3]،وقال ابن دريد" سمي رجزا لتقارب أجزائه وقلة حروفه، وقيل: لأنّ أكثرها تستعمل منه العرب المشطور الذي على ثلاثة أجزاء، فشبه بالراجز من الإبل وهو الذّي إذا اشتدّت إحدى يديه بقي على ثلاثة قوائم"[4]وقد أفاض في الحديث عن هذا البحر إبراهيم أنيس.[5]

مفتاحه:

في أَبْحُـر الأرجـاز بحـرٌ يَسْـهلُ   مستفعلن مستفعلن مستفعلن

أوجهه: للرجز أربع أعاريض وخمسة أضرب:

الرجز	العروض		الضرب		التمثيل
تام	نوعها	صورتها	نوعه	صورته	أورثَنِيْ المجدُ أبٌ من بعد أبْ
	صحيحة	مُسْتَفْعِلُنْ	صحيح	مُسْتَفْعِلُنْ	رُمْحِي رُدَيْنِي وَسَيْفِي المستَلَبْ[6] المستَلَبْ[6]
			مقطوع	مُسْتَفْعِلْ	القلبُ منهَا مستريحٌ سالمٌ

1- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية.ص58.

2- الدماميني: العيون الغامزة،ص178،وينظر:سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية. ص58.

3- ينظر: الدماميني: العيون الغامزة،ص182.

4- الدماميني: العيون الغامزة ،ص182

5- ينظر ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص126.

6-محمود مصطفى: أهدى سبيل، ص 87.

					والقَلْبُ مِنّي جَاهدٌ مجْهودُ[1]
مجزوء	صحيحة	مُسْتَفْعِلُنْ	صحيحة	مُسْتَفْعِلُنْ	قدْ هـــاجَ مـــني منـــزلٌ منْ أمِّ عمرُومُقْفرُ[2]
مشطور	صحيحة	مُسْتَفْعِلُنْ	العروض هي الضرب		الشِّـعرُ صعبٌ وطويـــلٌ سُلَّمُهْ[3]
منهوك	صحيحة	مُسْتَفْعِلُنْ	العروض هي الضرب		لبّيــكَ إنَّ المــلـــــكَ لـــــــكْ[4]

16. بحرالرمل: سمي بذلك تشبيها له" برمل الحصير أي نسجه، وقال الزّجاج بالرّمل وهو سرعة السّير، وقيل أنّ الرّمل الذي هو نوع من الغناء يخرج على هذا الوزن"[5].

مفتاحه:

رَمَـــلُ الأَبْحُـــرِ تَرْوِيـــهِ الثِّقَـــاتُ فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن

أوجه الرمل: للرمل عروضان وستة أضرب: عروضه الأولى تامة محذوفة وزنها(فاعلن)، ولها ثلاثة أضرب(صحيح، مقصور، محذوف)، وعروضه الثانية مجزوءة صحيحة(فاعلاتن) ولها ثلاثة أضرب (مسبغ، صحيح، محذوف).

الرّمل	**العروض**		**الضرب**		**التمثيل**
تام	نوعها	صورتها	نوعه	صورته	قَـــادَنِي طَـــرْفِيْ وَقـــَلْبِي لِلْـــهَوَى
	محذوفة	فَاْعِلَا	صحيح	فَاعِلاَتُنْ	كَيْفَ مِنْ قَلْبِي وَمِنْ طَرْفِي حَذَارِيْ[6] حَذَارِيْ[6]
			محذوف	فاعلا	لاَ تَــقُلْ أَصْـلِي وَفَصْلــِي أَبَدًا إِنَّمَا أَصْلُ الفَتَى مَا قَـــدْ حَصَلْ[7]

1- أبو الحسن العروضي: الجامع في العروض والقوافي،ص131،وينظر: الدماميني: العيون الغامزة،ص183.

2- نفسه،ص132، وينظر الدماميني: العيون الغامزة،183

3- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل.88.

4- نفسه ص 89.

5- الدماميني:العيون الغامزة،ص190

6- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل.96.

					حَصَلْ[1]
			مقصور	فاعلات	مَـنْ رَآنَـا فَلْيُحـدِّثْ نَفْـسَهُ أَنَّهُ مُوفٍ عَلَى قَرْنِ زَوَالِ[2]
مجزوء	صحيحة	فاعلاتن	صحيح	فاعلاتن	أَيّـُمَا وَاشٍ وَشَـى بـِي فَـامْـلـئِي فَاهُ تُـرَابَا[3]
			مسبغ	فاعلاتان	لاَنَ حـتَّى لَـوْ مَشَى الذُّ رُ عَليهِ كَادَ يُـدْمِيه[4]
			محذوف	فاعلن	مَـا لمِـا قَـرت به العَـي نَان مِنْ هـذا ثمـن[5]

-وبه تمّت دائرة -المجتلب -

وبهذا تمّت الدوائر التي وضعها العروضيون لهذا الفنّ وقُسّمت كالآتي:

-1-**دائرة المختلف**: يندرج ضمنها خمسة أبحر، ثلاثة منها مستعمل الطويل والمديد والبسيط، واثنان مهملان المستطيل والممتد.

-2- **دائرة المؤتلف**: سمّيت بذلك لائتلاف أجزاء أبحرها[6]، وتضمّ الوافر والكامل المستعملان والمتوفر المهمل.

-3- **دائرة المجتلب**: تشترك في هذه الدائرة ثلاثة أبحر مستعملة الهزج والرجز والرمل

-4-**دائرة المشتبه**: يرجع سبب تسميتها إلى تشابه أجزائها في كونها سباعية[7]، وتشترك وتشترك فيها ستّة من الأبحر المستعملات وهي: السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث

1- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية.ص66. :

2- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل97.

3- نفسه،ص97.

4- سعد الواصل، موسوعة العروض و القافية ص66.

5- أبو الحسن العروضي: الجامع في العروض والقوافي،ص137.

6- ينظر:الشيخ معروف النودهي: شرح الدرة العروضية،ص110.

7- ينظر نفسه،ص110.

وثلاثة مهملة وهي: المتّئد والمنسرد والمطرد

-5- دائرة المتفق: سميت بهذا الاسم لاتفاق أجزائها فكلّها خماسية[1]، وهي عند الخليل تضم بحرا واحدا وهو المتقارب، وأضاف له الأخفش المتدارك.

وبهذا العرض المبسّط لأوزان الشعر العربي تمّت المساحة الموسيقية التي كان يتحرّك فيها كلّ قول شعريّ، والتي ظلّت ردحا من الزمن القانون الذي يحكم الجماعة (الشعراء)، والقالب الذي يصبّ فيه الشاعر أشجانه فلا يحيد عنه إلى أن تشبّ الانفلاتة القوية التي شقّت طريقها نحو التمرّد على الأوزان والخروج عن النمطية إلى التعدّد.

البنية التقفوية

تعدّ القافية أحد الأقطاب التي ينبني عليها الشعر،و بها عرّف الشّعر قديما فقيل:"كلام موزون مقفّى"؛ ولهذا عدّ الوزن والقافية العنصران المحرّكان للشعر، هذا ما انتهى إليه النّقاد القدامى إذ أعلن ابن رشيق أنّ" القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يُسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية[2]، ويعزّز الفارابي هذا الرأي بإقراره أنّ أشعار العرب كلّهاذات قواف إلّا الشّاذ منها.[3]

ويذهب ابن فارس في إيضاحه للمفهوم اللغوي:" القاف والفاء والحرف المعتلّأصل صحيح يدلّ على إتباع شيء لشيء"[4]، وعن ابن الأعرابي:" يقال قفوت فلانا أي

1- ينظر:الشيخ معروف النودهي: شرح الدرة العروضية ،ص110

2- ابن رشيق: العمدة ،. 134/1.

3- ينظر: الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير،ص1091.

4- ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر بيروت 112/5.

اتّبعت أثره... وفي نوادر الأعراب قفا أثره أي تبعه... وفي التنزيل العزيز﴿ ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا﴾ أي أتبعنا نوحا وإبراهيم رسلا بعدهم"[1].

وعليه اتفقت المعاجم على فكرة واحدة مفادها، أنّ القافية تفيد الإتباع والتّتابع وقد نقل هذا اللفظ من المعنى اللغوي إلى الاصطلاحي.

-اصطلاحا: القافية في اصطلاح العروضيين هي" علم بأصول يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشّعرية من حركة ولزوم وسكون وحوار... وموضوعه أواخر الأبيات الشّعرية من حيث ما يعرض لها"[2]، فالقافية" بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترديدها، ويستمتع بمثل هذا التّردد الذي يطرق الآذان في نظام خاصّ يسمّى الوزن".[3]

نخلص من هذه الأراء إلى أنّ القافية هي المقاطع الصوتية التّي تتمركز في أواخر الأبيات، ويلزم تكرارها عند نهاية كل بيت،أمّا حدودها فقد اختلف النقاد حول تحديد القالب الصوتي للقافية، فمنهم من ضيّق حدّها حتى اقتصرت على حرف الرويّ واتسعت عند آخرين حتى شملت القصيدة بكاملها ، مستشهدين بقول الخنساء:[4]

وَقَافِيــــةٍ مِثْــــلَ حَــــدِّ السَّنَـــــا نِ تَبقَــــى وَيَـــذْهبُ مَــــنْ قَالَهَــــا

وذهب الأخفش إلى أنّها" البيت؛ لأنّ القافية لا تعرف إلاّ إذا تعدّدت الأبيات محتجّا بقول الشّاعر:[5]

أَشَــارَتْ بِمَــدَارِهَا وَقَالَــتْ لِتُرْبِهَــا أَعِيْدُ بَنِيْ الحَسْحَاسِ يُزْجِيْ القَوَافِيَا.

وعند قطرب وثعلب هي الحرف التّي يتكرّر آخر كلّ بيت من أبيات القصيدة[1]، وذات الرأي تبنّاه الفراء أيضا؛ لأنّه الحرف الذي تنسب إليه القصيدة فيقال قصيدة

1- ابن منظور : لسان العرب، المجلد الخامس عشر،مادة (قفا) ص194.
2- أحمد بن أحمد بن عثمان الدمنهوري: الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العروض والقوافي، المطبعة الميمنية بمصر. 1307هـ. ص15.
3- إبراهيم أنس: موسيقى الشّعر ص 246.
4- أبو يعلى التنوخي: القوافي، تحقيق د، عوفي عبد الرؤوف، مطبعة الحضارة العربية، الفجالة بمصر 1975. ص29.
5- محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية. مكتبة الخانجي بمصر. ص02.

نونية وعينية،[2] وذهب حازم القرطاجي إلى أنّها " الأجزاء المتطرفة من بيوت الشّعر التّي وضعت الحركات و السكناتوالحروف الهوائية فيها وضعا متحادي المراتب، لتتساوق المقاطع الشعرية بالاتفاق في جميع ذلك تساوقا واحدا، ويطّرد اطّرادا متناسبا، وهي مقطع البيت الذي طرفاه ساكنان ليس بينهما ساكن، أو الذي جملته ساكنان".[3]

يبدو أنّ هذا التّعريف أقرب إلى رأي الخليل الذّي يقول:" إنّ القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذّي قبل السّاكن"[4]،وعليه تكون القافية(**عُذْرًا**) في قول الشّاعر:

إِذَا مَا أَتَتْ مِن صَاحِب لَكَ زَلَّة فَكُنْ أَنتَ مُحتَالاً لِزَلَّتِهِ عُذْرَا

صورها: للقافية خمسة أضرب وكل صورة منها تزيد على التي تليها حركة:

1 . **المتكاوس**: وهو الذي يجتمع فيه " أربعة أحرف متحركات بعدها ساكن"،[5]كقول الشّاعر:[6]

قَدْ جَبَرَ الدِّينَ الإلهُ فَجَبَرْ.

فالقافية تبدأ من هاء الإله إلى آخر البيت(هُ فَجَبَرْ).

2 . **المتراكب**: وهو الذّي يجتمع فيه ثلاثة متحركات بين ساكنين ومثاله قول زهير[7]:

قِفْ بِالدِّيَارِ التِي لَمْ يَعْفُهَا القَدَمُ بَلَى وغَيْرُهَا الأَرْوَاحُ والدِّيَمُ.

فالقافية تتمثل في (دِّيَمُ)

3 . **المتدارك**: عبارة عن" اجتماع حرفين متحركين بين ساكنين"[8]

1- ينظر:نفسه، ص03.

2- ينظر حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة. مكتبة الآداب 1418هـ/ 1998م /ص20.

3- حازم القرطاجي: الباقي من كتاب القوافي. تح علي لغزيوي. هـ، دار الأحمدية للنشر،ط1، الدّار البيضاء،1417هـ،ص 36.

4- محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية. ص03.

5- حازم القرطاجي: الباقي من كتاب القوافي ، ص37.

6- الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي، تمهيد: أ. عمر يحيى، تح: د. فخر الدين قباوة،دار الفكر،ط4،2002م،ص197.

7- نفسه ،ص197

8- ينظر: الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي. ص197.

نحو قول زهير:[1]

وَمَـنْ يَـكُ ذَا فَضْـلٍ فَيَبْخَـلْ بِفَضْـلِهِ عَلَـى قَوْمِـهِ يُسـتغْنَ عَنْـهُ وَيُـذْمَمُ

4 . **المتواتر**: عبارة عن" متحرك بين ساكنين"[2]

نحوقول الهذلي":[3]

حَمَـدْتُ إِلَهِـي بَعْـدَ عُـرْوَةَ إِذْ نَجَـا خَرَاشُ وبَعْضُ الشَرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ

5 . **المترادف**: عبارة عن" اجتماع ساكنين في آخر البيت"[4]نحو قول الشّاعر:[5]

مَـا هَـاجَ حَسَّـانَ رُسُـومُ المَقَـامِ ومُطْعِـنُ الحَـيِّ وَمَبْـنَى الخِيَـامْ.

حروفالقـافية: حروف القافية ستة وهي: الرّويّ، الوصل، الخروج، الرّدف، الدّخيل، التّأسيس.

1-**الرّويّ**:" وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه فيقال قصيدة ميميّة أو داليّة أو لامية"[6]، " وليس عند العرب معرفة بشيءمن هذه الحروف إلّا بالرّوي وقد ذكره ذكره النابغة فقال":[7]

بِحَسْـبِكَ أَنْ تُهَـاضَ بِمُحْكَمَـاتِ يَمُـرُّ بِهَـا الـرَّوِيُّ عَلَـى لِسَـانِي

ويذكر علماء القافية أنّ جميع حروف المعجم تصلح رويّا إلّا ما يأتي:

1. **ألف الإطلاق كقول الإمام الشافعي**[8]:

يُخَـاطِبُنِي السَّـفيهُ بكُـلِّ قُـبحٍ فَـأَكرَهُ أنْ أَكـونَ لـهُ مُجيبَـا

(الرّوي الباء).

1- التنوخي:القوافي،ص40.

2- حازم القرطاجني: الباقي من كتاب القوافي،ص37.

3- حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة،ص36.

4- ينظر: القوافي للأخفش الأوسط،دط،دت،ص4.

5- الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي،ص199،وينظر:القافية دراسة صوتية جديدة ص36.

1- محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم سعد بن عبد العزيز مصلوح وعبد اللطيف بن محمد الخطيب، ص104

7- التنوخي:القوافي.ص11.

8- الإمام الشافعي: ديوانه، اعتنى به: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر، ط3،بيروت-لبنان 1426هـ/2005م ص21.

2. **ألف الاثنين كقول القائل**[1]:

سَـأَطْلُبُ بُعـدَ الـدّارِ عَـنْكُمْ لِتَقْرُبـوُا   وتَسْكُبُ عَيْنَايَ الدُّمُوعُ لِتَجْمَدَا

(الروي:الدال)

3. **ألف التّنوين كقول الإمام الشافعي**[2]:

لَـــذُلُّ السُّـــؤالِ وهَـــوْلُ المِمَـــاتِ   كُـــلاًّ وَجَـــدْنَاهُ طُعْمًـــا وَبِـــيلاً(ل)

فـــإنْ كـــانَ لابـــدَّ إحْـــدَاهُمَا   فَمشـــيًا إلى المـــوتِ مشـــيًا جمـــيلاً

4-**الألف المنقلبة عن نون التّوكيد كقول الشاعر**[3]:

وَقَالَـتْ لِأُخْتَيْهَـا اذْهَبَـا فِي حَفِيْظَـةٍ   فَورًا أَبَا الخَطَّابِ سَرَا وَسَلِمَا(الألف)

وَقُـولاَ لَـهُ واللهِ مَـا المِـاءُ للصَـدَى   بِأَشْـهَى إِلَيْنَـا مِـنْ لِقَائِـكَ فَاعْلَمَـا

5. **الألف اللّاحقة لضمير الغائبة كقول المتنبي**[4]:

كُـــلُّ جَـــرِيحٍ تُرْجَـــى سَـــلاَمَتُهُ   إلاَّ فُـــؤادًا دَهَتْـــهُ عَيْنَاهَـــا (ن)

6. **واو الإطلاق كقول الإمام الشافعي**[5]:

ولَـــرُبَّ نازِلـــةٍ يضـــيقُ بِهَـــا الفَـــتَى   ذَرْعـاً وعنـدَ اللّـه مِنْهـا المِخْـرجُ (ج)

7. **واو الجماعة**: **(بشرط أن يُضمَّ ما قبلها) مثل قول الشافعي**[6]:

مـاذَا تؤمّـلُ مـن قـومٍ إذَا غضـبُوا   جَـاروا عليـكَ وإنْ أَرْضـيتهم ملُّـوا (ل)

8. **ياءالإطلاق**: وهي التي تتولد عن إشباع كسرة حرف الرّويّ كقول الشافعي أيضا[7]:

ومـــنْ رامَ العـــلاَ مـــن غـــيرِ كـــدٍّ   أضَـــاع العُمْـــرَ في طَلَـــبِ المِحَـــالِ(ل)

1- عبدالله درويش: دراسات في العروض والقافية،مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة،ط3،ص97

2- الإمام الشافعي: ديوانه،ص92

3- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي،دار الكتب العلمية،ط1 بيروت-لبنان، 1425هـ/2004م،ص166

4- المتنبي: ديوانه، ص271.

5- الإمام الشافعي: ديوانه، ص39.

6- نفسه،ص94.

7- الإمام الشافعي ، ص100

9. ياء المخاطبة كقول الشاعر[1]:

يَــــا نَفْــــسُ تُـــــوبِي قَبْـــــلَ أَنْ لاَ تَسْـــــتَطِيعِي أَنْ تَتُـــــوبِي (ب)

10. ياء المتكلّم كقول المتنبي[2]:

تَظُـــنُّ ابْتِسَـــامَاتِي رَجَـــاءً وغِبْطَـــةً وَمَـا أَنـا إلاَّ ضَـاحِكٌ مِـنْ رَجَائِيَا(يـا)

11. هاء الضّمير مثل قول الشافعي[3]:

تَصَبَّرْ عَلَى مُرِّ الجَفَا مِنْ مُعَلِّمٍ فَــإِنَّ رُسُــوبَ العِلْــمِ فِي نَفَرَاتِــهِ(ت)

12. هاء التّأنيث كقول الإمام الشافعي[4]:

واخْتَــــرْ لِنَفْسِــــكَ حَظَّهَــــا واصْــبِرْ فَــإِنَّ الصــبرَ جُنَّــه(ن)

13. هاء السّكت كقول الإمام الشافعي[5]:

لاَ تَحْمِلَـــــنَّ لِمَـــــنْ يَمُـــــنُّ مِـــــنَ الأَنَــــامِ عَلَيْــــكَ مِنَّـــــهْ (ن)

14. إذا سكن ما قبل الهاء فهي رويّ مثل قول الإمام الشافعي[6]:

وتَجْتَنِــــبُ الأســــودُ وُرُودَ مَــــاءٍ إِذَا كَـانَ الكِـلَابُ وَلَغْـنَ فيْـهِ (هـ)

2-**الوصل(الصّلة)**: وهو حرف مدّ ينشأ عن إشباع حركة الرّوي المتحرك، فيتولّد من الفتحة ألف، ومن الضمّة واو، ومن الكسرة ياء[7]، وسمّي الوصل بهذا الاسم لوصله بالرّوي، ومجيئه بعده مباشرة، والعرب إنّما أشبعوا هذه الحركات؛ لأنّها المبدأ في انبثاق الغناء والحداء والترّنم، وليس شيء يجري فيه الصوت غير حروف اللّين" فزادوهنّ لتمام

1- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص166.

2- المتنبي: ديوانه، ص294

3- الإمام الشافعي: ديوانه، ص37

4- نفسه، ص 127

5-الإمام الشافعي: ديوانه ، ص127

6- نفسه، ص 126

7- محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية. ص106. وينظر: عبدالله درويش: دراسات في العروض والقافية،ص95.

البيت واختصّوهنّ لأنّ الصوت يجري فيهن"[1]، كما يأتي الوصل بهاء ساكنة أو متحركة تلي حرف الرّويّ"[2] وإذا جاءت متحركة سميت النفاد، وإنّما أجروها مجرى الياء والواو والألف؛" لأنّها حرف خفيّ، ومخرجها من مخرج الألف وتبيّن بها حركة ما قبلها في قولك: عليّه، وأرمه، وأغزه"[3]والوصل إن وجد لزم في القصيدة كلّها.

وأمثلته في قول الشّعراء:

1. **ألف المـــــد:** كقول الشاعر[4]:

وَمَعصـــيةُ الشَـــفيقِ عَليـــكَ ممّـــا يَزيـــدُكَ مـــرَّةً منـــهُ اســـتِماعَا

فالسّين هي الرّوي، وإشباع الفتحة(الألف) وصل وهي للترّنّم.

2. **واو المـــــد:** (**ومثال الواو بإشباع الضمة في قول طرفة:**[5]

وكَيْـفَ تَضِـلُّ القَصْـدَ والحَـقُ واضِـحٌ ولِلْحَـقِّ، بَـيْنَ الصَّـالِحِينَ سَـبِيْلُ

3. **ياءالمـــــد:** ومثال الياء بإشباع الكسرة قول عديّ بن زيد:[6]

وَلَـوْ أَنَّـني أَسْـعَى لأَدنى مَعيشَـةٍ كَفَـاني وَلَمْ أَطلـبْ قَليـلٌ مـنَ المـالِ

4. **الهـاء:** سواء كانت ساكنة أو متّحركة بكسرة أو فتحة أو ضمّة" فإن كانت متحركة فحركتها تسمى النّفاذ".[7]

ـ أما الوصل بالهاء السّاكنة التّي تلي حرف الرّوي فمثاله قول الإمام الشافعي[8]:

مـنْ نـالَ مـنِّيْ أو علقـتُ بِذِمَّتِـهْ أَبْرَأْتُـــهُ للّـــهِ شـــاكرَ منَّتِـــهْ

1- الأخفش:القوافي، ص6.

2- عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية ص 94.

3- الأخفش:القوافي ص 05..

4- التنوخي:القوافي،ص20

5- طرفة : ديوان طرفة. دار بيروت للطباعة والنشر.1986م، ص80.

6- التنوخي:القوافي،ص20

7- السيد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربي ص86.

8- الإمام الشافعي: ديوانه،ص37

أأَرَى معـــوِّقَ مـــؤمنٍ يـــوم الجـــزَا   أو أن أســـوءَ محمَّـــدًا في أَمَّتِـــهْ؟

ـ أمّا الوصل بالهاء المحركة كقول الشّافعي[1]:

ومَــنْ لم يــذُقْ مُـرّ الـتعلّمِ سـاعةً   تجـــرَّعَ ذُلّ الجهـــلِ طـــولَ حياتِـــهِ

3- **الخـروج**: وهو حرف مدّ يلي هاء الوصل ويتولّد من إشباع حركتها، ويكون بثلاثة أحرف، وهي الألف والياء والواو.[2]

. مثال الألف قول الشّاعر[3]:

يَمْشِـيْ الفَقِيْــرُ وكُـلُّ شَـيْءٍ ضِـدُّهُ   والنَّـــاسُ تُغْلِـــقُ خَلْفَـــهُ أَبْوَابَهَـــا

. ومثال الياء(فيهي) من قول الإمام الشافعي[4]:

سَـأَتْرُكُ حُـبَّكمْ مــن غـيرِ بُغْـضٍ   وذَاكَ لكثـــرةِ الشُّـــركاءِ فيـــهِ

إذَا سَـقَطَ الـذُّبابُ علـى طعـامٍ   رفعْـــتُ يـــدِي ونفْســـي تشـــتَهِيهِ

. ومثال الواو(ناهو) من قول المتنبي[5]:

النَّـــاسُ مَـــا لَمْ يَـــروْكَ أشْـــبَاهُ   والـــدَّهرُ لفـــظٌ وأنـــتَ معْنَـــاهُ

والجـــودُ عـــينٌ وأنـــتَ ناظرُهَـــا   والبـــاسُ بـــاعٌ وأنـــتَ يمُنَـــاهُ

4-**الرّدف**: وهو حرف مدّ أولين قبل الرّوي مباشرة،" وهو مأخوذ من ردف الرّاكب؛ لأنّ الرّويّ أصل فهو الرّاكب وهذا كردفه".[6]

. مثال الألف كقول امرؤ القيس:[7]

أَفْسَـدْتَ بِـالمنِّ مَـا أَوْلَيْـتَ مِـنْ نِعَـمٍ   لَـيْسَ الكَـرِيمُ إِذَا أَسْـدَى بمَنَّـانِ

. ومثال الواو قول عنترة:[8]

1- نفسه،ص37

2- ينظر:التنوخي:القوافي،ص22.

3- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص105.

4- الإمام الشافعي: ديوانه،ص126

5- أبو الطيب المتنبي: ديوانه، ج4،ص264

6- التنوخي: القوافي ص 84.

7- امرؤ القيس: ديوانه، ص170.

8- عنترة، ديوان عنترة ابن شداد،دار الكتب العلمية،ط1،بيروت،لبنان،1983م،ص121.

سَـــأَحْمِلُ بِالأُسُــودِ عَلَــى أُسُــودِ وأُخَضِّــبُ سَـاعِدِي بِـدَمِ الأُسُـودِ
بِمَمْلَكَــةٍ عَلَيْهَــا تَــاجُ عِــزٍّ وقَــوْمٌ مِــنْ بَــنِي عَـبْسٍ شُهُــودِ

ومثال الياء قول الإمام الشافعي[1]:

تَعْصِـي الإِلَـهَ، وأَنْـتَ تُظْهِـرُ حُبَّـهُ هَــذَا مُحَــالٌ في القِيَــاسِ بَــدِيعُ
لَــوْ كَــانَ حُبُّـكَ صَـادِقًا لَأَطَعْتَـهُ إِنَّ المحِــبَّ لِمَــنْ يُحِــبُّ مُطِيْــعُ

ويجوز أن تجتمع الواو والياء في قصيدة واحدة، أمّا الألف فلا يكون معها غيرها، وشاهد اجتماع الواو والياء قول الشّاعر:[2]

يَأَيُّهَــا الخَــارِجُ مِــنْ بَيْتِــهِ وهَارِبًــا مِــنْ شِــدَّةِ الخَــوْفِ
ضَـيْفُكَ قَـدْ جَـاءَ بِـزَادٍ لَـهُ فَـارْجِعْ وكُـنْ ضَـيْفًا عَلَـى الضَّـيْفِ

5-**التّأسيس**: وهو" مأخوذ من أسّست البناء"[3]، والتّأسيس لا يكون إلّا بألف قبل حرف الرّوي بحرف واحد صحيح ويسمّى بالدّخيل وسمّيت الألف تأسيسا؛ لأنّه يحافظ عليها في قافية القصيدة كأنّها أسّ للقافية ومثاله قول النّابغة الذبياني[4]:

كِلِيــنِي لِهَــمٍّ يَــا أُمَيْمَــةَ نَاصِــبِ وَلَيْــلٍ أُقَاسِــيْهِ بَطِــيءَ الكَواكِــبِ

وقول الإمام الشافعي[5]:

المــرْءُ في كَوْرَتِــه ضَــائِعُ واللّيــثُ في غَيْضَــتِهِ جَــائِعُ
فـاخْرُجْ تَـرَ النَّـاسَ وتَلْـقَ الغِـنَى فــالموتُ لا يَدْفَعُــهُ دافِــعُ

6- **الدّخيل**: هو حرف متحرّك يقع بين ألف التّأسيس والرّويّ وسميّ دخيلا؛ لأنّه دخيل في القافية وذلك لوقوعه بين حرفين الرّويّ وألف التأسيس، ومثاله قول الشاعر[6]:

إِذَا كُنْــتَ في كُــلِّ الأُمُــورِ مُعَاتِبًــا صَــدِيقَكَ لَمْ تلــقَ الــذي لاَ تُعَاتِبُــهْ

1-الإمام الشافعي: ديوانه،ص،78

2- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية ص105.

3- التنوخي: القوافي. ص 83.

4- النابغة، ديوان النابغة،دار الكتب العلمية،ط2 ،بيروت،لبنان1986م، ص117.

5_ الإمام الشافعي: ديوانه،ص75.

6- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص106.

فالدّخيل جاء حرف(التاء)بين ألف التأسيس والروي (الباء)

ـ **حركات القافيةاللازمة:** حركات حروف القافية ستّ وهي :المجرى والنّفاذ والإشباع والرّسّ والحذو والتّوجيه.

1 ـ **المجرى:** هو حركة حرف الرّوي المطلق، وينشأ عنها أحد حروف المدّ الثلاثة(الألف والواو والياء)، وقيل لها مجرى؛" لأنّ الرّوي يجري فيها"[1] كقول الإمام الشافعي[2]:
الشافعي[2]:

أَرى كـلَّ ذي عُمـرٍ وإنْ طَـالَ عمْـرُهُ وعَـاشَ لـهُ سُـمٌّ مـن المـوتِ مُنقـعُ

وكـلُّ امـرئٍ لاقٍ مـن المـوتِ سـكْرةً لهـا سـاعةٌ فيهـا يـذلُّ ويخضـعُ

فللّـــهِ فانصـــحْ يـــابن آدم إنّـــه مـتى مـا تُخادعـه فنفسـكَ تخـدعُ

2 ـ **النّفاذ:** هو حركة هاء الوصل في الروي فتحة أو كسرة أو ضمة،وسمّيت بالنّفاذ؛ لأنّ "الهاء كانت في الأصل ساكنة فنفذت فيها الحركة"[3] ومثال ذلك قول المتنبي[4]:

إذَا حلَلْـتَ مكَانًـا بعـدَ صـاحبهِ جعلـتَ فيـهِ علـى مـا قَبلـهُ تيهَـا

لا تنكـرِ العقـلَ مـن دارٍ تكـونُ بهَـا فـــإنَّ ريحَـــكَ روحٌ في مَغانيهَـــا

3 ـ **الحذو:** هو حركة ما قبل الردف، فتحة كانت أو ضمة أو كسرة، فإن كان الرّدف واوا، فالحذو ضمة، وإن كان الرّدف ألفا فالحذو فتحة، وإن كان ياء فالحذو كسرة ومثال ذلك قول الشّاعر:[5]

فَـــإِنْ تَسْـــأَلُونِي بِالنِّسَـــاءِ فَـــإِنَّنِي خَبِـــيرٌ بِـــأَدْوَاءِ النِّسَـــاءِ طبيـــبُ

ـ وما كان حذوه ضمّة كقول الإمام الشافعي[6]:

1- التنوخي: القوافي. ص 103.

2- الشافعي: ديوانه،ص76

3- التنوخي: القوافي ،ص104

4- المتنبي: ديوانه،268/4

5- التنوخي: القوافي، ص 105.

6- الإمام الشافعي: ديوانه، ص129

أَعْـــرِضْ عـــنِ الجاهـــلِ السّـــفيهِ فكـــلُّ مـــا قَـــالَ فهْـــوَ فِيـــهِ
ماضـــرَّ بحـــرَ الفُـــراتِ يومًـــا أنْ خـاضَ بعـضُ الكـلابِ فيـهِ

4 . **الإشبـاع**: هو حركة الدّخيل فتحة كانت أو ضمة أو كسرة، وقيل:"هذه الحركات إشباع من قولك أشبعت الثّوب، إذا أحكمته وقويته ولا يُمتنع أن يكون مأخوذا من أنّ هذه الحركة لا يمكن فيها من الحذف ما يمكن في حركة الرّوي وهاء الوصل، فقد تحذفان تارة وتثبتان تارة أخرى،ولا يمكن في حركة الدّخيل الحذف بل يأتي أبدا مشبعا بالحركة"[1]

ومثال ذلك قول الإمام الشافعي[2]:

لاَ تـأْسَ في الـدُّنيَا علـى فائِـتٍ وعنـــدكَ الإســـلامُ والعافِيـــةْ
إنْ فاتـكَ أمـرٌ كنـتَ تسـعَى لـهُ ففيهمـــا مـــن فائـــتٍ كافيـــةْ

5 . **الـــرسّ**: هو" حركة الحرف الذّي قبل ألف التّأسيس، ولا يكون إلّا فتحة"،[3]"والرسّ الثبات وسميت بذلك لأنّها ثابتة على حال واحدة"[4] ويرى التّنوخي:" وكأنّ الرسّ: القلّة والخفاء ومنه رسيس الهوى أي بقيته، فكأنّ حركة ما قبل الألف حسّ خفي ومثال ذلك قول الشّاعر:[5]

إِذَا كَـانَ غَـيرُ اللهِ لِلْمَـرْءِ عِـدَّةً أَتَتْـهُ الرَّزَايَـا مِـنْ وُجُـوهِ الفوَائِـدِ

فحركة الواو رسّ، والألف تأسيس، والهمزة دخيل والدال روي، والياء وصل، وحركة الهمزة إشباع.

1-التنوخي:القوافي،ص103،102
2- الإمام الشافعي: ديوانه،ص131.
3-الأخفش: القوافي، ص 11.
4- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية ص110.
5- التنوخي: القوافي ص99. 100.

6 ـ **التّوجيه**: هو حركة الحرف السابق للروي المقيّد، الخالي من الرّدف والتّأسيس، ضمة كانت أو فتحة أو كسرة، وسمي بذلك؛ " لأنّ الشّاعر له الحقّ أن يوجّهه إلى أيّ جهة شاء من الحركات ومثاله قول الشاعر":[1]

إذَا كُنْـــــتَ فِي نِعْمَـــــةٍ فَارْعَهَـــــا   فَـــإِنَّ المعَاصِــي تُزِيْـــلُ الــنّعمْ

فالتّوجيه هو حركة العين.

ويرى التّنوخي أنّ التّوجيه "قد يكون مع الرويّ المطلق أيضا ويورد شواهد عن ذلك، كحركة اللام في قول زهير":[2]

بـــانَ الخلــيطُ ولَمْ يَـــأْوُوْا لِمَـــنْ تَرَكُــوا   وَزَوَّدُوكَ اشــتياقًا أَيَّـــةَ سَـــلَكُوا

ـ أنـــــواع القـــــــافية

صنّف العروضيون القافية حسب رويها إلى نوعين:

1 ـ **قافيةمطلقة:** وهي ما كانت متحرّكة روي ينتهي بحرف إشباع.

2 ـ **قافيةمقيدة:** وهي ما كانت ساكنة الرّوي.

أ ـالقافيةالمطلقة: ستّة أنواع:

1ـ مجرّدة من التّأسيس والرّدف موصولة بحرف لين أو مدّ ألفا كان أو واوا أو ياء.

ومثالها قول امرئ القيس[3]:

قفَـا نَبْـكِ مِـنْ ذِكْـرَى حَبِيْـبٍ ومَنْـزِلِ   بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

القافية: (حوملي) موصولة باللّين وهو الياء النّاشئة عن إشباع كسرة اللام مجردة من حرفي الردف والتّأسيس.

2ـ مطلقة مجرّدة من الرّدف والتّأسيس، موصولة بالهاء ومثالها:

قول الإمام الشافعي[1]:

1–سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية ص111.

2– التنوخي: القوافي ص 106.

3–أحمد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر،ص62

مَـــا حَـــوَى العِلْـــمَ جميعًـــا أحَـــدٌ   لا ولَـــوْ مَارَسَـــه ألْـــفَ ســـنَهْ
إنَّمَـــــا العِلْـــــمُ بَعِيـــــدٌ غَـــــوْرُهُ   فَخُـذُوا مـن كُـلِّ فـنٍّ أحْسَـنَهْ

فالقافية(مِنْ أَدَبِهْ) والرّوي الباء، والهاء وصل، فهي مجردة من الرّدف والتّأسيس، موصولة بهاء ساكنة.

3. مطلقة مردوفة موصولة بحرف لين ألفا كانت أو واوا أو ياء.

ومثالها قول الأعشى:[2]

ألاَ قَالَـــــتْ قُتَيْلَـــــةُ إِذْ رَأَتْـــــنِي   وَقَـدْ لاَ تُعْـدَمُ الحسـناءُ ذَامَـا

فالقافية(ذَامَا) والروي(الميم) والألف التّي قبل الرّوي ردف والتّي بعد الروي وصل، فهي مردوفة موصولة بلين.

4. مطلقة مردوفة موصولة بهاء ومثالها قول الأعشى:[3]

رَحَلَـــتْ سُمَيَّـــةُ غُـــدوةً أَجْمَالَهَـــا   غَضَـبِي عَلَيْـكِ فَمَـا تَقُـولُ بَـدَا لَهَـا

فالقافية(دَالهَا) والرّوي اللام، سبق بالألف وهو الرّدف، والهاء التي بعد الروي وصل والألف التي بعدها خروج، فالقافية مطلقة مردوفة موصولة بهاء.

5. مطلقة مؤسسة موصولة بحرف اللين ألفا كانت أو واوا أو ياء: ومثالها قول الأعشى:[4]

أَجِـــدُكَ وَدَّعْـــتَ الصَـــبِيَّ والوَلاَئِـــدَا   وأَصْبَحْتَ بَعْدَ الجُورِ فِيهِنَّ قَاصِدَا

فالقافية(قَاصِدَا) والرّوي الدال، والألف فيها تأسيس، والصّاد دخيل والألف النّاشئة عن إشباع فتحة الرّويّ وصل، فالقافية مطلقة مؤسسة موصولة بلين.

6. مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء سواء كانت متحركة أو ساكنة: فالمتحركة كقول عدي بن زيد:[1]

1- الإمام الشافعي: ديوانه، ص127

2- الأعشى: ديوانه،دار الكتب العلمية،ط1،بيروت،لبنان،1983م، ص134.

3-الأعشى: .ديوانه ، ص77.

4-الأعشى: .ديوانه، ص 115.

فِي لَيْلَـــةٍ لاَ نَـــرَى بِهَـــا أَحَـــدًا يُحْكَـــيْ علينَـــا إِلَّا كَوَاكِبُهَـــا

فالقافية(وَاكِبُهَا) والرّويّ الباء والألف التي بعد الواو تأسيس، والكاف دخيل، والهاء وصل، والألف التي بعد الهاء خروج وعليه فالقافية مطلقة مؤسسة موصولة بهاء.

ب ـالقافيةالمقيّدة: وهي على ثلاثة أنواع كلّها خالية من الوصل:

1. مقيّدة مجرّدة من الرّدف والتّأسيس: كقول الأعشى:[2]

أتهجـــرُ غانيـــةً أمْ تُلِـــمْ أمْ الحبـــلُ واهٍ بهَـــا مُنْجَـــذِمْ

فالقافية(مُنْجَذِمْ) وهي مجردة من الرّدف والتّأسيس.

2. مقيّدة مردوفة بالألف أو الواو أو الياء: كقول الشّاعر:[3]

دُنْيَـــاكَ سَـــاعَاتٌ سِـــرَاعُ الـــزَّوَالِ وإنَّمَـــا العُقْـــبَى خُلُـــودُ المـــآلِ

فالقافية(دُلْمَآلِ)والرّوي اللام والألف التي قبله ردف.

3. مقيّدة مؤسسة: ومثالها قول الأعشى:[4]

قالـــتْ سميَّـــةُ مَـــنْ مَـــدَحْ تَ؟ فقلـــت مســـروق بـــن وَائِـــلْ

فالقافية(وَائِلْ) واللام روي، والهمزة دخيل، والألف التي قبلها تأسيس، فهذه أنواع القوافي التي أحصاها العروضيون وأثبتوها في كتبهم.

ما أحدثه المولّدون في أوزان الشعر وقوافيه

لقد دعا داعي الغناء إلى استحداث أوزان تتلاءم والترف الموسيقي الذي هيمن على الساحة الأدبية العباسية،فجنح المولّدون إلى أوزان وقواف تتّفق والأنغام الموسيقية التي يسهل تلحينها والتغنّي بها، ومن هذه الفنون التي ابتدعوها:السلسة، الدوبيت، القوما،الموشح، الزجل، كان وكان، والمواليا(وقد سبق التطرق إليها في الفصل الأول)،أمّا

1- الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العرض القوافي، تح الحساني حسن عبد الله الناشر، مكتبة الخانجي بالقاهرة،ط3، 1415هـ 1994م،ص174.

2- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم،ط1، دمشق. 1416هـ.1991م/ص143.

3- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية ص 112.

4- الأعشى. ديوانه ص391.

الخروج عن القافية فنجد أولى وثباتها منذ القدم فمنها ما نسب إلى امرئ القيس في قصيدة مسمّطة

ومن الفنون التي ابتدعت في القافية:

1- **الشعر المزدوج:(المثنيات)**:يعمد فيه الشاعر إلى تصريع أبيات القصيدة جميعا ،فقافية الشطر الأوّل هي نفس قافية الشطر الثاني، ويكون ذلك في الأراجيز وقيل"أنّ وكيع بن سعيد هو أوّل من نظم المزدوج إذ يقول:[1]

في أَيِّ يَـومَيَّ مِـنَ الَمـوتِ أفـرْ   أيَـومَ لم يُقـدَّرْ أمْ يـومَ قُـدِرْ
لاَ خـيرَ في أَحْـزمْ جِيَـادِ القَـرِعْ   في أيّ يَـومٍ لمـأزعَ يـرَعْ

وقد ازدهر هذا النوع من الشعر على يد رؤبة بن العجاج، فقد نظم أرجوزة مزدوجة من أربعمائة بيت، ونظم على وزنه كبار الشعراء العباسيين كبشار بن برد وأبي العتاهية وأبي نواس،وابن المعتز وغيرهم.

فلأبي نواس مزدوجة يقول فيها[2]:

يَـا رَاقِـدَ اللَّيْـلِ   احْـذَرْ مِـنَ الوَيْـلِ
لاَتَـأْمَنِ الـدَّهْرَا   إنَّ لـهُ غَـدْرَا
يَـا نَفْسِـيْ يَـا نَفْسِـيْ   يَرْمِيـكَ بِـالحَتْفِ
لاَبُـدَّ مِـنْ بَـيْنٍ   بَـيْنَ الفَـرِيقَيْنِ
لاَ تُطِـلِ النَّومَـا   إنَّ لـهُ يومَـا
للـدَّهرِ تقليـبُ   فيـه أعاجيـبُ
مـنْ غالـهُ الحـينُ   لمْ تـرهُ العـينُ.

1- ينظر: محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي-مصر،ص181.

2- محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية،ص182.

ويروي الأصفهاني أنّ أبا العتاهية عارض هذه المزدوجة التي كتبها أبو نواس في الزهد بمزدوجة أخرى قال فيها:[1]

إِنَّـــــا لَفِـــــي اغْـــــتِرَارِ	بِاللَّيْـــــــــلِ والنَّهَـــــــــارِ
حَـــــتَّى مَـــــتَى التَّـــــوَانِي	وَنَحْـــــــنُ فِي التَّفَـــــــانِي
مَـــــا أَوْضَـــــحَ السَّـــــبِيْلا	وأَسْـــــــرِعَ الـــــــرَّحِيْلَا
أَمَـــــا تَـــــرَى العُيُـــــونَ	مَـــــا تَصْـــــنَعُ المُنُـــــونَ
أَيْـــــنَ الـــــذِينَ كَـــــانُوا	أَفْنَـــــــاهُمْ الزَّمَـــــــانَ
رَأَيْـــــتُ كُـــــلَّ يَـــــوْمٍ	فِيـــــهِ هَـــــلاَكُ قَـــــوْمٍ

كما نظم أبو العتاهية أرجوزته المشهورة ذات الأمثال[2]:

حسْـبُكَ مِمَّـا تَبْتَغِيـهِ القُـوتُ	مَـا أَكثَـرَ القُـوتَ لِمَـنْ يَمُـوتُ
الفَقْـرَ فيمـا جـاوزَ الكفافَـا	مَـنِ اتَّقَـى اللّهَ رَجَـا وخافَـا
هِـيَ المِقَـادِيرُ فَلْمُـنَى أو فـذَرْ	إنْ كنـتَ أخْطـأْتَ فمـا أخطـأَ القَـدرْ

كما نظم المحدثون على هذا النّمط،فنجد لأمير الشعراء أحمد شوقي مزدوجة يستهدي فيها "حسين واصف باشا" شجيرات لكرمته يقول فيها:[3]

إِلَى حُسَـينٍ حَـاكِمِ القِنَـالِ	مِثَـالُ حُسْـنِ الخَلْـقِ فِي الرِّجَـالِ
أُهْـدِى سَـلاَمًا طَيِّبـاً كَخُلقِـهِ	مَـعَ احْـتِرَامٍ هُـوَ بَعْـضُ حَقِّـهِ
وَاحْفَـظِ العَهْـدَ لَـهُ عَلَـى النَّـوَى	والصِـدْقِ فِي الوِدِّأَهْـلٌ وفِي الهَـوَى

وسار عباس محمود العقاد في الركاب نفسه فيقول على المزدوج[4]:

مَـا بَالُهَـا تَطْفِـرُ كَـالغَزَالِ	سَـاحِرَةً بِالتِيـهِ والجَمَـالِ
هَيْفَـاءَ مِـنَ أَوَانِـس الأَنْـدَلُسِ	ذَاتُ جَبِـينٍ كَالنَّهَـارِ المشْـمِسْ

1- نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية،ط1995،1م،ص42،43

2- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص124.

3- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص280.

4- نفسه،ص280.

قَـــدْ أَسْـــفَرَتْ حَالِيَـــةً بِـــالنُّورِ فِي وَجْنَـــــةٍ ومُقْلَـــــةٍ وَشَـــــعْرِ

نلحظ مما سلف، أنّ المزدوج شاع في أقوال الشعراء سواء القدامى أو المحدثين تبعا لما يحمله من حرية في اللّعب على التنوّع التقفوي فيزيد من موسيقى الوزن، كما جعله البعض مطية نظموا عليه أناشيد الأطفال لما يحمل من يسر وقرب للأسماع.

2- **المثلّثة**: وهي أرجوزة ينظّم فيها الشاعر كلّ ثلاثة أشطر متتالية على قافية واحدة،مثل مقدمة محمد بن إبراهيم بن حبيب الغزاوي[1]:

الحَمْـــدُ لله العَلِـــيِّ الأَعْظَـــمِ ذِي الفَضْـــلِ والمِجْـــدِ الكَبِـــيرِ الأَكْـــرَمِ

الـــوَاحِـــدِ الـــفَـــرْدِ الجَـــوَادِ الـمُنْـــعِمِ

الخَـــالِقُ السَّـــبْعِ العُـــلاَ طِبَاقًـــا والشَّـــمْسُ يَجْلُـــو دَاؤُهَـــا الأَغْسَـــاقَا

والـــبَـــدْرُ يَمْـــلأُ نـُـورُهُ الـآفَـــاقَـــا

ومثاله قول العقاد:[2]

يَـــا أَبِي طَـــالَ فِي الظَّـــلاَمِ قُعُـــودِيْ فَمَـــتَى أَنْـــتَ مُخْرِجِـــيْ لِلْوُجُـــودِ؟

طَـــالَ شَـــوْقِـــيْ إِلَـــيْكَ فَاحْلـُـلْ قـُـيُودِيْ

يَـــا أَبِيْ عَـــالَمُ الظَّـــلاَمِ مُخِيـــفُ لَـــيْسَ يَقْـــوَى عَلَيْـــهِ طِفْـــلٌ ضَـــعيفُ

فَـــأَجِـــرْنِـــي مِـــنْ ظِـــلِّـــهِ المَـــسْـــدُودِ

حَـــدَّثُونَا عَـــنِ الحَيَـــاةِ العُجَـــابِ فَلَهَجْنَـــا بِحُسْـــنِهَا الخَـــلاَّبِ

وظَـــمِـــئْـــنا لِـحَـــوْضِـــهَا المَـــــوْرُودِ

نرى أن قوافي الأشطر الثلاثة جاءت متفقةعلى غرار المثلثة الأولى، إذا فالمثلثة قد تأتي على ثلاثة أشطر متّحدة في القافية ثم يليها شطران على قافية أخرى، ثم يمتثل الشطر الثالث إلى قافية المثلثة الأولى.

1- محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية،ص188.

2- عباس محمود العقاد: ديوانه، المكتبة العصرية،ص216

3-**المربع**:وتأتي فيه كلّ أربعة أشطر على قافية، والمربع في العبرية mrobg أقدم وزن نسج العبريون على منواله، ويعتبر الحريري أول من استعمل المربع في المقامة الحادية عشرة،وقد نسبت إلى بشار بن برد رباعية هزلية يداعب فيها جاريته[1]:

رَبَابَـــــــةُ رَبَّـــــــةُ البَيْـــــــتِ   تَصُـــــبُّ الخَـــــلَّ فِي الزَيْـــــتِ
لَهَــــا عَشْــــرُ دَجَاجَــــاتِ   وَدِيــــكُ حســــنُ الصــــوتِ

وقد يلتزم فيها تقفية الشطر الرابع كما في قول العقاد[2]:

هَــــــذَا بَشِــــيرُ الزَّمَــــانِ   فَانْشُــــرْ دَفِــــينَ الأمَــــانِي
عَلَــــى دُعَــــاءِ المَثَــــانِي   وَضَــــــجَّةِ النَّــــــدْمَانِ
وَنَــــادِ بِــــالخَمْرِ حُــــوبَى   فِي كُـــلِّ عِــــرْقٍ طَــــرُوبِ
وَخَــــالِطِي فِي القُلُــــوبِ   مَوَاضِــــــعَ الأحْــــــزَانِ
قُــــلْ لِلْوَئِيْــــدَةِ غَــــدْرَا   هُــــمْ قَــــدْ أجَنُّــــوكِ دَهْــــرَا
فَجَــــدِّدِي اليَــــوْمَ عُمْــــرَا   قَضِــــيَّتُهُ فِي القَنَــــانِي

وقد مثّل هذا الزي من النّظم اللّبنات الأولى لبزوغ الموشّح وقد استمال العباسيين إلى النظم عليه.[3]

4- **المخمّس(المخمسات)**:هو شعر يقسّم فيه الشاعر قصيدته إلى خمس قطع، في كلّ قطعة منها خمسة أشطر،وهو على نوعين.

أ-النوع الأول: تتفرّد فيه كلّ خمسة أشطر بقافية، وتستقلّ عن الأشطر التي تليها بوزنها وقافيتها، ومثالها قول إلياس فرحات في قصيدته(بين الطفولة والشباب)[4]:

ظَلَمْتَــــنِي ظَلَمْتَــــنِيْ يَــــادَهْرُ   مَــاذَا تَشَــا؟ هَــلْ لَــكَ عِنْــدِي ثَــأْرُ
كَــأَنَّ دَمْعِــيْ فَــوْقَ خَــدِّيْ نَثْــرُ   كَــأَنَّ صَــدْرِيْ مِــنْ سِــقَامِيْ شِــعْرُ

1- ينظر: عوفي عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية،ص190.

2- العقاد:ديوانه،ص128

3- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص283.

4- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية، ص125.

وَكُـــــلُّ ضِــــلْعٍ مِــــنْ ضُـلُوعِي شَطْرُ

قَـدْ صِـرْتُ مِـنْ حُـزْنِيْ وامْتِعَاضِـيْ كَالهَيْكَــلِ الهَــادِيْ إِلَى الأَرْبَــاضِ

إِنَّ أَذْكُـرَ العَهْـدِ اللَّذِيـذِ المَاضِـيْ يَخْـــتَلِطُ السَّـــوَادُ بِالبَيَـــاضِ

وَتُمْـــطِرُ العَـــيْنُ عَلَـــى الأَنْـــقَاضِ

ب–النوع الثاني:تمثل فيه قوافي الشطر الخامس من كلّ مخمسة إلى قافية واحدة،وتستقلّ باقي أشطر مخمّسات القصيدة بقافيتها، وقد نسبت إلى أبي نواس مخمّسة مكونة من اثني عشر مقطعا يقول فيها[1]:

مَـــا رَوْضُ رَيْحَـــانِكُمْ الزَّاهِـــرُ وَمَـــا شَـــدَى نَشْـــرِكُمْ العَـــاطِرُ

وَحَـــقَّ وَجْـــدِيْ والهَـــوَى قَـــاهِرُ مُـــذْ غِبْتُمُـــوا لَمْ يَبْـــقَ لِيْ نَـــاظِرُ

والقَـــلْـــبُ لاَ سَـــالٍ ولاَ صَـــابِرُ

قالـــتْ ألاَ لاَ تلجْـــنَ دَارنَـــا وكَابِـــدِ الأَشْـــواقَ مِـــنْ أَجْلِنَـــا

واصْـبرْ علـى مُـرِّ الجَفَـا والضَّـنَى ولاَ تمُـــرنَّ عَلَـــى بَيْتِنَـــا

إنَّ أَبَـــانَـــا رَجُـــلٌ غَـــائِـــرُ

وقد شكّك النقاد في نسبة هذه المخمسة لأبي نواس لبعدها عن أسلوبه من جهة؛ ولأنّ القصة المقترنة بها من دخول المأمون إلى بغداد كانت بعد وفاة أبي نواس[2].

ومن قول المحدثين مخمسة الرصافي التي يقول فيها[3]:

إِلَى كَـمْ أَنْـتَ تَهْتِـفُ بِالنَّشِـيدِ وَقَـدْ أَعْيَـاكَ إِيْقَـاظُ الرُّقُـودِ

فَلَسْتُ، وَإِنْ شَدَدْتُ عُرَى القَصِيدِ بِمُجْـدٍ فِي نَشِـيدِكَ أَوْ مُفِيـدِ

لِـأَنَّ الـقَـوْمَ فـي غَـيٍّ بَعِـيدِ

إِذَا أَيْقَظَـتْـهُمْ زَادُوا رُقَـادَا وَإِنْ أَنْهَضْـتَهُمْ، قَعَـدُوا وِئَـادَا

فَسُـبْحَانَ الـذِي خَلَـقَ العِبَـادَا كَـأَنَّ القَـوْمَ قَـدْ خُلِقُـوْا جَمَـادَا

1– محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، ص 191.

2– ينظر: نفسه، ص 191.

3– سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية، ص125.

وَهَـــلْ يـَـخْــلُو الجَــمَـــادُ عَــنِ الجُــمُودِ.

ومنها قول العقاد:[1]

سَائِلُوا النُّخْبَةَ مِنْ رَهْطِ النَّدَى أَيْـنَ مِـيُّ؟ هَـلْ عَلِمْـتُمْ أَيْـنَ مِـيْ؟

الحَـدِيثُ الحلوُ واللّحنُ الشجيُّ والجبـينُ لحـرُّ والوجـهُ النسـيْ

أَيْـــنَ وَلَّــى كَـوْكَـبَاهُ؟ أَيْــنَ غـَـابْ؟

أَسِـفَ الفَـنُّ عَلَـى تِلْـكَ الفُنُـونْ حَصَـدَتْهَا، وَهِـيَ خَضْـرَاءْ

كـلُّ مَـا ضَـمَّتْهُ مِـنْهُنَّ المنُـونُ غَصَـصٌ مَـا هَـانَ مِنْهَـا لاَ يَهُـونْ

وَجِـرَاحَـاتٌ، وَيَـأْسٌ، وعَـذَابْ

هذا واستحسن المحدثون النّظم على هذه المخمّسات، فنظم عليها حافظ إبراهيم في رثاء الملكة فيكتوريا.[2]

إنّ هذه البنى من النظم تقسّم القصائد إلى أشطر، ويختصّ كلّ شطر منها بقافية،هكذا جاء المزدوج والمثلث والمربع والمخمس، وينسب أهل العروض كلّ الذي ذكرناها إلى المشطّر، كونه يقوم على الشطر لا البيت .

5- **المسمّط(المسمطات)**:نظْم من الشعر يبتدئ فيه الشاعر ببيت مصرّع، ثم يأتي بأربعة أقسام على غير قافية الأوّل،ثم يعيد قسما آخر من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى نهاية القصيدة، واشتقاقه من السمط هو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة أوخرزة ما، ثم تنظم كلّ سلك منها على حِدَتِه باللؤلؤ يسيرا، ثم تجمع عدّة سلوكات كلّها في زبرجدة أو شبهها أو نحو ذلك، ثم تنظم أيضًا كلّ سلك على حِدته وتصنع به كما صنعت أوّلا إلى أن يتمّ السمط،[3] ومثاله ما ينسب إلى امرئ القيس:[1]

1- العقاد: ديوانه،ص714،715.

2- ينظر:سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص126

3- ينظر: ابن رشيق:العمدة: 179،180/1

تَوَهَّمْــتُ مِــن هنــدِ عــا لمَ أَطْــلاَلِ عَفَاهُنَّ طُولُ الدَّهرِ في الزمنِ الخَالِي
مَرَابِــعُ مــن هنــدِ خَلَــتْ ومَصَــايفُ يَصِــيحُ بمُغَنَّاهَــا صَــدَى وعَــوازِفُ
وَغَيَّرَهــا هَــوَجُ الرِيَــاحِ العَوَاصِــفُ وَكُــــلَّ مُسِــــفٌّ ثم آخــــرُ رَادِفُ
بِأسْــــحَمَ من نــــوءِ السَــــمَّاكِينَ هَــــطَّالِ

إلاّ أنّ ابن رشيق نفي في "عمدته " هذا اللّون من الشعر ف"المتقدّمون لا يخمّسون ولا يسمّطون"[2]

ويأتي السّمط بأربعة أشطر على أيّ جهة شاء،ثم يكرّر شطرا خامسا على قافية البيت الأوّل ويسمّى عمود (القصيدة)، وقد يختلف عدد الأشطر فربما جاءوا بأوّله أبياتا خمسة على شرطهم في الأقسمة، ثم يأتون بأربعة أشطر، كما قال خالد القناص، وأنشده الزجاجي أبو القاسم:[3]

لَقَــدْ نَكِــرتْ عَيْــنِي مَنَــازِلَ جِــيرَانِ كَأَسْــطَارِ رقٍّ نــاهجٍ خلــقٍ فــانِ
تَوَهَّمْتُهَــا مِــنْ بَعْــدِ عِشــرين حِجَّــةً فمَــا أَسْــتَبِينُ الــدَّارَ إلاَّ بِعِرْفَــانِ
فَقُلْــتُ لَهَــا: حُيِّيــتِ يَــا دَارَ جِــيرَتِي أَبِيــــنِيْ لَنَــــا أَنَّى تَبــــدَّدَ إِخْــــوَانِي
وَأَيُّ بِــلاَدِ بَعْــدَ رِبْعِــكَ حَــالَفُوا فــإِنَّ فُــؤادِي عِنْــدَ ظَبْيَــةَ جِيْــرَانِي

فجاء بأربعة أبيات ثمّ قال بعدها:

وَمَــا نَطَقَــتْ واسْــتَعْجَمَتْ حِــينَ وَمَــا رَجَّعَــتْ قَــوْلاً وَمَــا إِنْ تَرَمْرَمَــتْ
وَكَــانَ شِــفَائِيْ عِنْــدَهَا لَــوْ تَكَلَّمَــتْ إِلَيَّ، ولَــوْ كَانَــتْ أَشَــارَتْ وسَــلَّمَتْ
وَلَكِــــنَّها ضنَّــــتْ علــــيَّ بِــتِــــبيانِ

وصل الشعراء إلى النّظم على موسيقى المسمّط بعد أن ألفوا المربع والمخمس، فجاء السّمط تتويجا لهذه الهندسات التقفوية، فمثّل بذاك العتبة إلى محراب الموشّح، فليست

1-شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع،دار غريب للطباعة والنشر،ط4 ، ص325، وينظر: محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، ص192

2- ابن رشيق:العمدة،ج182/1

3-شعبان صلاح: بين الاتباع والابتداع ،ص.326

الموشّحات قبل تلحينها إلاّ نوعا من الشعر المسمّط، ففيها تتكرَّرُ قوافي الأقفال حتى نهاية الموشح"[1].

6- الموشّح:إنّ البيئة الأندلسية أخرجت لنا شعرا موسيقيا جميلا، عني فيه ناظموه بالناحية الموسيقية، وتفنّنوا فيه ما شاء لهم فنّهم الموسيقي في الأوزان والقوافي، وينطلق بناء هندسة الموشح بالمطلع إذا كان تامّا يليه الدوريحوي عدّة أجزاء متّحدة الوزن والقافية،ويسمّى كلّ جزء فيها سمطا وهكذا تتوالى الأدوار والأقفال حتى نصل إلى الخرجة،ونسمّي الدور والقفل الذي يليه بيتا (تمّ توضيحه في الفصل الأول)،ونمثّل له بموشحة الشيخ شمس الدين الواسطي رحمه الله[2]:

رَمَـــــانِي الهَــــوَى في جَحِــــيمْ   ومَـا مِـنْ صَـدِيقٍ حمِيمْ   **(مطلـع)**

رَمَـــــانِي الهَــــوَى في سَعِــــــيرْ   **(دور)**

بِعِشْــــــــقِي لِبَــــــدْرٍ مُنِـــــيرْ

بِخَــــــدٍّ كَــــوَرْدٍ نَضِــــــــــيرْ

وثَغْــــــــرٍ كَعقــــــــدٍ نَظِــــــيمْ   وقــدٍّ كَغُصــنٍ قــويمْ   **(قفـــل)**

إِلَـــــى كَــــــمْ يـُقَـــــاسِي الهُـــمُومْ   **(دور)**

فَتـًــــــــى في حــَـــــشَاهُ كُـــــــــلومْ

وكـــــــــــمْ نظْــــــرةٍ في النُّـــــــجومْ

لــــــهُ في الظَّــــــلامِ البَهــــــيمِ   ومــا أقــل "إنّي ســقيمْ "**(قفـــل)**

شَـــــــجٍّ، دَمْـــــعُه قَــــدْ همَــى**(غصن)**

يَهِــــــــيمُ بِظَـــــبْيِ الحِـــــمَى

وَيَهْــــــوَى الطِّــــــلاَ كُلَّـــــمَا

عَلَــــــتْ في مقــــــامٍ كَــــرِيمْ   عَلَـــى كَـــفِّ سَــــاقٍ كَــــرِيمْ

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص286

2- عبد الله شمس الدين محمد بن علي النّواجي: عقود اللآل في الموشحات والأزجال،تح:أحمد محمد عطا،مكتبة الآداب- القاهرة-،ص226.

فَنـــــيْ مـــــنْ هــــواكَ الجَــــلـــــدْ
فَــــــدَعْ مــــن جَــــفَــــاكَ الأَمَــــدْ
فَــــأَلْحَـــــاظُ عيــــــنْيكَ قــــدْ:
فَـــــتَكْنَ بِقَلْــــــبِيْ الكَلِــــيمْ وَجَـــــاءُوا بِسِـــــحْرٍ عَظِـــــيمْ
فَــــلَمْ أنــــسَ خـــــوْداً تــــــقولْ
وَقَــــــدْ أَبْــــصَرَتْــــــني أَجُـــــــولْ
وَمَـــــالِي لِوَصْـــــــلٍ وُصـــــــــولْ
يصِـــرْ عِظَـــمُ ذَا الشَـــيْخِ رَمِـــيمْ وَهْـوَ في ضَـلالُو القَـدِيمْ **(خرجـة)**

لقد امتثلت أقفال هذا الوشاح إلى قافية واحدة، كما جاء تامّا استهلّه بمطلع، وارتحل الشاعر في كلّ دور إلى قافية واختتمه بخرجة من النّظم العامّي،إذا فالشاعر لم يغيّر إلاّ في القافية فأتى بمطلع من نفس القافية،وتلاه بثلاثة أشطر من قافية واحدة، ثم بشطرين من القافيتين ذاتهما،ثم يتبعهما بثلاثة أشطر من قافية واحدة، ويعود ليأتي بشطرين من نفس قافية الشطرين الأوّلين(المطلع) وهكذا إلى أن ينهي وشاحه، وعليه يبدو الموشح ثورة على القافية قبل كلّ شيء،وقدمهّدت هذه الفنون الموسيقية لبزوغ الشعر الحرّ وتحرّره من الأبجدية العروضية.

ـ عيـــــوب االبنـــية التـــقفوية

العيوب في القوافي هو" خروج الشّاعر عن قواعدها، وذلك غالبا، دون الحياد عن النّظام العام، كأن يغيّر حرفا بحرف يقاربه في المخرج أو يستعمل حركة بدل أخرى"[1]، وقد عدّ العروضيون هذا الخروج عيبا يقع فيه من خانته ملكته، وقد تكون هذه العيوب"صوتية أو إيقاعية أو نحوية أو دلالية أو قد تكون كلّ ذلك معا"[2]، حصرها

1- مصطفى حركات: . نظريات الشعر،ص94.

2- مصطفى حركات: قواعد الشعر دار الآفاق. دط .دت.ص180.

العروضيون في سبعة عيوب أشهرها: الإقواء، الإصراف، الإكفاء، الإجازة، الإيطاء، التّضمين، السّناد، وهي كما قال الدّماميني:" عيوب تتّقى ويجب اجتنابها وعدم الوقوع فيها"[1].

1. **الإيطاء**: يرى التبريزي" أنّ الإيطاء أن يطأ الإنسان في طريقه على أثر وطء فيعيد الوطء على ذلك الموضع، فكذلك إعادة القافية هو من هذا، واختلفوا في كيفية تكراره، فذهب الخليل إلى أنّ كل كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها في قافية بيت آخر، وكانت العوامل تقع عليهما اتّفق معناهما أو اختلف فهو إيطاء، نحو ثغرتريد الفم، وثغرتريد الحرب، وما أشبه ذلك"[2]، وارتأى آخرون كالأخفش والنضر بن شميل والجرمي أنّ الإيطاء يقع عندما تكون الكلمتان متطابقتين في اللّفظ والمعنى، أمّا إذا كان الاتّفاق في اللّفظ دون المعنى فهذا لا يعد عيبا، ويسمّيه مصطفى حركات التّكرار وعدّه عيبا إيقاعيا[3].

ومثال ذلك قول النّابغة[4]:

أَوْ أَضَعُ البيتَ في خرساءَ مظلمةٍ　　　تُقَيِّـــدُ العــيرَ لاَ يَسْــرِىْ بِهَــا السَّــارِي

وفيها:

لاَ يخفــضُ الــرزَّ عــنْ أرضٍ ألمَّ بِهَــا　　　ولاَ يَضِــلُّ علــى مصــباحِهِ السّــارِي

وإذا قرب الإيطاء كان أقبح،وإذا تباعد كان أحسن[5].

2- **التّضمين**: وهو تعلّق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه وجاء في لسان العرب: " المضمّن من الشّعر ما ضمنته بيتا، وقيل لم تتمّ معاني قوافيه إلاّ بالبيت الذي يليه"[6]،سمّي

1-محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم: سعد بن عبد العزيز مصلوح، وعبد اللطيف بن محمد الخطيب،مكتبة أهل الأثر،ط1، الكويت2004م،ص113.

2- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي،ص 162.

3- ينظر:الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي. ص163.وينظر: ومصطفى حركات، نظريات الشعر، ص 92.

4- النابغة: ديوانه،ص58،59.

5- ديوان الشافعي. ص 58، 59.

يليه"[1] ،سمّي بالتّضمين؛ " لأنّك ضمّنت البيت الثاني معنى الأوّل؛ ولأنّ الأوّل لا يتمّ إلّا بالثّاني"[2]، وبذاك تمّ وزن البيت الأوّل لكن لم يتمّ معناه، كقول النّابغة[3]:

وَهُـــمْ وَرَدُوا الجفـــارَ علـــى تمـــيمٍ   وَهُـــمْ أَصْــحَابُ يــومِ عكــاظَ إِنِّ

شَـــهِدْتُ لهـــمْ مـــواردَ صـــادقاتٍ   شَـــهِدْنَ لَهُـــمْ بِصِـــدْقِ الـــودِّ مـــنّي

وهناك ضرب آخر من التّضمين بحيث يكون البيت قائما بنفسه،إلّا أنّه يدلّ على جمل غامضة، ويكون في البيت الثاني تفسير لها، فيكون الثاني يقتضي الأول، كاقتضاء الأول له، كقول امرئ القيس[4]:

وَتَعْــرِفُ فيــه مِــنْ أَبِيــهِ شَمَــائِلاً   ومِـنْ خَالِـه ومـن يزيـدٍ ومـن حُجُـر

سَمَاحَـــةَ ذَا وبِـــرَّ ذَا ووفـــاءَ ذَا   و نائــلَ ذَا إذا صــحَا وإذا سكـــرْ

فهذا ليس بعيب، إلّا أن العروضين" كانوا حريصين على أن يستقلّ كلّ بيت بمعناه، تحقيقا لنظريتهم في الشعر واتّساقا مع موقفهم الكلاسيكي ذي القوانين الصارمة، فإنّهم حرصوا على وحدة القافية ووحدة البيت دون أي تنازلات"[5]، ويردّ السيد البحراوي البحراوي دافع حرص العروضين على تعييب التضمين إلى حرصهم على وحدة النغمة في نهاية البيت، بحيث إذا جاء البيت مستقلّ المعنى تقريريا، فإنّ نغمته الأخيرة ستكون هابطة، لكن إذا ارتبط هذا البيت بالبيت الذي يليه فإنّ نغمته ستحول إلى الاستواء[6]، ولابن السّراج الشنتريني رأي مفاده أنّ "الخليل لم يذكر التضمين في العيوب، ولا عدّه

1- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي ص 163.

2- ابن منظور: لسان العرب ،المجلد الثالث عشر،، مادة (ضمن)، ص258

3- النابغة:ديوانه،ص138.

4- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي ص 166 . 167.

5- سيد البحراوي: العروض وايقاع الشعر، ص129.

6- سيد البحراوي: العروض وايقاع الشعر ، ص129.

منها؛لأنّ المعنى صحيح، وكذلك الأخفش لا يراه عيبا ولكن بعضه حسن وبعضه قبيح، والمتأخرون عدّوه في العيوب وسمّوه تضمينا"[1].

3. **الإقواء:** هو اختلاف حركة الرّوي بين الضمّة والكسرة في القصيدة الواحدة، أي اختلاف حركة المجرى في القصيدة الواحدة وهو" مأخوذ من قوى الحبل المختلفة الفتل، مثل أن يأتي الشّاعر بالضمّ مع الكسرأو بالكسر مع الضّم، ولا يكادون يأتون إقواء بالنّصب فإذا وجد هذا فالأجود تسكينه"[2]، ومثاله قول النّابغة[3]:

أَمِـــنْ آلِ ميّـــةَ رَائِـــحٌ أوْ مُغْتَـــدِي عَجْـــلاَنَ ذا زادٍ وغـــيرَ مُـــزوّدِ
زَعِـــمَ البَـــوَارِحُ أنَّ رحلتنَـــا غـــدًا وبـــذاكَ خبّرنَـــا الغُـــرابُ الأســـودُ
لاَ مرحبًـــا ولاَ أهـــــلاً بِـــــه إنْ كـــانَ تفريـــقُ الأحبّـــةِ في غـــدِ

فقد جاء الرّويّ (الدال) في البيت الأوّل مكسورا،وفي البيت الثاني مضموما وفي البيت الثالث مكسورا.

4. **الإصراف:** وهو الانتقال بحركة الرّويّ(المجرى) من الفتح إلىغيره، ويرى التبريزي أنّ"الإصراف إقواء بالنّصب"[4]، وهو مأخوذ من قولهم:"صرفت الشّيء أي أبعدته عن طريقه، كأنّ الشّاعر صرف الرّويّ عن طريقه الذي كان يستحقّه من مماثلة حركته لحركة الرّوي الأوّل، ومثاله قول الشّاعر[5]:

ألمْ تَـــرَنِي رَدَدْتُ عَلَـــى ابْـــنِ ليلَـــى مَنِيحَتَــــــــهُ فَعَجَّلْــــــــتُ الأَدَاءَ
وَقُلْـــتُ لِشَـــاتِةِ لمـــا أَتَتْنَـــــا رَمَـــاكِ اللهُ مـــن شـــاةٍ بـــداءِ

فقد جاء الرّويّ في البيت الأوّل مفتوحا، وفي البيت الثاني مكسورا.

1- الشنشريتي ابن السراح . المعيار في أوزان الأشعار. والكافي في علم القوافي، تح: محمد رضوان الداية، بيروت، المكتب الإسلامي،1971م،ص114.

2- أبو يعلي التنوخي: القوافي ص 139.

3- النابغة : ديوانه. ص105.

4- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي ص160.

5- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية،ص117.

5. **الإكفاء:** هو اختلاف حرف الرّوي في قصيدة واحدة، وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة المخارج، وأصله "من كفأت الإناء وغيره إذا قلبته، ويقال أيضا أكفأت الشّيء إذا أملته فالمُكْفَأُ المخالف به عن جهة العادة، فكذلك لما اختلف حرف الرّويّ، أولما اختلفت حركاته سمي ذلك العيب إكفاء، ومثاله قول الشّاعر"[1]:

رمـــاكِ اللهُ مـــن شـــاةٍ بـــداءِ

كأنّهَـــا كُشـــبةُ ضَـــبٍّ في صُـــقُعْ

فالبيت الأول رويّه الغين، والثّاني العين، والعين والغين من مخرج واحد وهو الحلق.

ومثل قول الراجز[2]:

كأنّهَـــا كُشـــبةُ ضَـــبٍّ في صُـــقُعْ

إذَا نزلـــــتُ فـــــاجعلاَنِيْ وســــطَا

إنّـــــي شيـــــخٌ لاَأطيقُ العُنَّـــــــدَا

فالبيت الأول رويّه الطاء، والثاني الدال، وهما من مخرج واحد، وهو طرف اللسان وأصول الثنايا.

6. **الإجازة:** وهو اختلاف الرويّ بحروف متباعدة المخارج في قصيدة واحدة، وسمّي بذلك لتجاوزه الحدود المرسومة وتعدّيها،ومثاله قول الشّاعر[3]:

خَلِيلَـيَّ سـيرَا واترَكَـا الرحـلَ إِنَّـنِي بِمَهْلَكَـــةٍ والعَاقِبَـــاتُ تَـــــدُورُ

فَبَيْنَـاُه يَشْـرِيْ رَحْلَـهُ قَـالَ قَائِــلٌ لمـنْ جمـلٌ رِخـوُ المـلاطِ نجيـبُ؟

فالبيت الأول رويّه الرّاء ومخرجه الذلق، والبيت الثاني رويّه الباء ومخرجه الشفتين، وهما متباعدا المخرج.

1- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي ص161.

2- سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية ، ص 117.

3- نفسه،ص118.

7. **السّناد:** وهو اختلاف ما يراعى قبل الرّويّ من الحروف والحركات ،ويرى التبريزي أنّ أصل السّناد من قولك:"أسندت الشّيء إلى الشّيء إذا حملتَه عليه وأضفته، أو من قولهم:خرج بنو فلان متساندين، أي خرجوا على رايات شتّى، فهم مختلفون غير متّفقين فكذلك القصيدة اختلفت ولم تأتلف بحسب جاري العادة في انتظام القوافي واستمرارها"[1]، وقد ذكرت العرب السّناد في شعرها، من ذلك قول عدي بن زيد[2]:

وَقَصِيدَةٍ قَدْ بِتُّ أَجْمَعُ شَمْلَهَا ـــ حَتَّى أُقَوِّمَ ميلَهَا وسِنادَها

وقال جرير بن عطية[3]:

فلاَ إقواءَ إذْ مَرِسَ القوافِي ـــ بأفواهِ الرّوّاةِ ولا سنَادَا

وقال أبو حزام العكلي[4]:

قوافٍ على الهاءِ سحْجيَّة ـــ بغير السّنادِ ولا المكفوءةَ

والسّناد على أوجه، اثنان باعتبار الحروف، وثلاثة باعتبار الحركات.

7. 1: **سناد الرّدف**:وهو اختلاف القافية بالرّدف، كأن يأتي البيت الأوّل مردوفا والثاني غير مردوف ومثاله قول طرفة[5]:

إذَا كنتَ في حاجةٍ مرسلاَ ـــ فأرسلْ حكيمًا ولاَ توصِهِ

وإن بابُ أمرٍ عليكَ التوَى ـــ فشاورْ حكيمًا ولا تعصِهِ

فالبيت الأول مردوف والثاني غير مردوف.

7. 2: **سناد التّأسيس:** "وهو أن يجيء بيت مؤسّسا وبيت غير مؤسّس[6]" ومثاله قول الشّاعر[7]:

1- التبريزي: الكافي في العروض والقوافي ص165.

2- التنوخي:القوافي،ص154.

3- نفسه،ص155.

4- التنوخي: القوافي،ص155.

5- طرفة:ديوانه،ص64.

6- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي،ص165.

7: موسوعة العروض والقافية،ص116. - سعد الواصل

الــــرأيُ رأيُ أمــــيرِ المـــؤمنينَ إذَا حــارتْ رجــالٌ وظَلَّــتْ في مرَائيهَــا
أســـدَى إليَّ أمـــيرُ المـــؤمنينَ يـــدًا جلَّتْ كمَا جلَّ في الأملاكِ مُسْدِيهَا
بيضـــاءَ مـــا شـــبابَهَا للأبريـــاءِ دمٌ ولا تكـــدَّرَ بالآثَـــامِ صَافِيــــــهَا

فالبيت الأوّل والثالث فيهما ألف تأسيس، والبيت الثاني غير مؤسس.

7ـ 3: **سنادالإشباع**: وهو تغيير حركة الدخيل في القافية المطلقة والمقيدة، مثل قول الشّاعر[1]:

وَهَـلْ يَتَكَـافَى النَّـاسُ شَـتَّى خِلَالُهُـم ومَـا تَتَكَـافَى في اليَـدَينِ الأَصَـابِعُ
يُبَجّـلُ إجـلالاً ويُكْـبرُ هَيبـــةً أَصِـيلُ الحِجَـى فيـه تُقًـى وتواضُـعُ

ففي البيت الأوّل حركة الدخيل وهو الباء كسرة، وفي البيت الثاني حركة الدخيل وهو الضاد ضمة.

7ـ 4: **سنادالحذو**: وهو اختلاف حركة ما قبل الردف،كقول الشّاعر[2]:

السّـحرُ مـن سـودِ العيـونِ لقيتـهُ والبـــابليُّ بلحظهــــنَّ سُــــقِيْتُهُ
النَّاعِسَـاتُ الموقِظَـاتُ مِـنَ الهَـوَى المغْريَـــاتُ بِـــهِ وكنـــتُ سَـــلَيْتُهُ

فحركة القاف في البيت الأول جاءت كسرة، وحركة اللام في البيت الثاني جاءت فتحة، وكان ينبغي أن يتّحد ما قبل اليائين.،كما يرى التبريزي" أنّ حركة ما قبل الرّدف إذا كانت فتحة مع الضمة أو الكسرة فذلك سناد، فإن كانت ضمّة مع كسرة لم يكن عيبا كقول الشّاعر:[3]

ألاَ هُبـّي بصَــــحنِكِ فاصبحِــــينَا

ثم قال:

تــَرَبــَّعَتِ الأَجَــــادِعُ و المُنُــــونَا

1- نفسه ،ص115.

2- سعد الواصل موسوعة العروض والقافية ص 116.

3- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي،ص164.

فحركة الحاء الكسرة، وحركة النون الضمّة وهذا لا يعدّ عيبا عند التبريزي.

4.7:**سنادالتوجيه:**"وهو اختلاف حركة ما قبل الرّوي المقيّد فتحة مع ضمة أو كسرة ،فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سنادا، وإن جاءت الفتحة مع إحداهما فهو سناد عند الخليل و"وكان سعيد بن مسعدة لا يراه سنادا لكثرته في أشعار العرب"[1]، ومثاله قول امرئ القيس[2]:

فَـــلَا وَأَبِيـــكَ ابْنَـــةَ العَـــامِرِي لاَ يَـــدَّعِي القَـــوْمُ أَنَّـــنِي أَفِـــرْ

تَمِـــيمُ بـــن مُـــرٍّ وأَشْيَاعِهَـــا وكِنْـــدَةِ حـــولي جميعًـــا صُـــبُرْ

إِذَا رَكِبُـــوا الخَيْـــلَ واسْـــتَلْأَمُوا تَحَرَّقَـــتِ الأَرْضُ واليـــومُ قَـــرْ

8. **الرمل والتحريد:** وذكروا من عيوب الشّعر أيضا الرّمل والتحريد فالرّمل هو:" كلّ شعر مهزول ليس بمؤلف البناء، ولا يحدّون في ذلك شيئا، وهو كقول عبيد بن الأبرص[3]:

أَقْفَـــرَ مِـــنْ أَهْلِـــهِ مَلْحُـــوبُ فالقطبيّـــــاتُ فالـــــــذّنوبُ

وأمّا التحريد" فاسم لاختلاف الضروب في الشعر وذلك يبين في العروض*، نحو فَعِلُنْ في ضرب المديد إذا وقع معها فَعْلُنْ، وكذلك فَعِلُنْ في تامّ البسيط إذا استعمل معها فَعْلُنْ والتحريد من البعير الأحرد وهو الذي تتقبض إحدى يديه في السّير فلما جاء الشّعر مخالفا وَبَعُدَ عن النّظائر سمي ذلك العيب فيه تحريدا"[4]، وقد ذكره جرير في قوله[5]: قوله[5]:

نَبْـــنِي عَلَـــى سُـــنَنِ العَـــدُوِّ بُيُوتَنَـــا لاَ يَسْـــتَجِيرُ ولا يُحُـــلُّ حَرِيـــدَا

1- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي ،ص164.

2- امرؤ القيس: ديوانه، ص68.

3- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي،ص164.

***العروض** أي العلم المسمى بالعروض ،وليبس المراد بالعروض هنا،الجزء الأخير من الشطر الأول

4-الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي،ص165.

5- التنوخي:القوفي،ص157.

إلاّ أنّ هذه العيوب تتفاوت فيما بينها، يؤكّد ذلك موسى الأحمدي بتصريحه أنّ " مراتب تلك العيوب متفاوتة، فأشدّها عيبا الإجازة، فالإكفاء، فالإصراف، فالإقواء،كما قسّم العروضيون عيوب القافية إلى قسمين، قسم أجازه النّقاد وأباحوه في شعر المولدين* (المتأخرين) ولكن يحسن الاحتراز منه، يتمثّل في الإيطاء والتضمين والسناد، وقسم منعوه في شعر المولّدين منعا باتا وإذا جاء يعتبر عيبا مشينا، وما جاء منه في شعر الأقدمين فهو زلاّت لا يصلح للمتأخرين تقليدهم ويتمثّل في الإقواء والإصراف والإكفاء والإجازة.[1]

---

*ا**لمولد**:هو مايعود زمانه إلى ما بعد منتصف القرن الثاني الهجري،أي إلى ما بعد عصر الاحتجاج بالنسبة إلى عرب الأمصار،وإلى أواخر القرن الرابع الهجري إلى عرب البوادي،وأول المولدين بشار بن برد

1-ينظر: سعد الواصل موسوعة العروض والقافية ص116. وينظر: د مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية . ص166.

الفصل الثالث

تمثّلات المكون الموسيقي في الشعر العربي

"يعمل الإيقاع بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجا وصيرورة من خلال إنتاج الفعل الصوتي في النص"–محمد صابر عبيد –

تصدير

أجمعت جلّ الدراسات العربية والغربية على السّواء، أنّ الإيقاع مصطلح غامض وعصيّ التحديد لاستعمالاته المختلفة في شتى المجالات،فهو ظاهرة شائعة في جميع الفنون؛لذلك لم يتّفق النقاد والباحثون حول مفهوم واحد،بل تعدّدت الرؤى حوله، إذ ورد مفهومه في معجم مصطلحات الأدب بأنّه :"التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت،أو النور والظلام،أو الحركة والسكون،أو القوة والضغف، أو الضغط واللين أو القصر والطول، أوالإسراع والإبطاء،أو التوتر والاسترخاء....فهو يمثّل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء والأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي،ويكون ذلك في قالب متحرّك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشّكل الفنّي"[1]، ومن هنا ينهض الإيقاع على منظومة يحكمها التناوب الزمني المنتظم للعناصر المكونة له، وقبل أن نلج إلى الدراسات التي جنحت إلى الإحاطة بهذا المصطلح ومعاينته،يجدر بنا أن نعرّج على التعريف اللغوي، علّه يحمل بين ثناياه البذرة التي أنتشت هذا العطاء الفني، فخالدة سعيد ترى أنّ "الإيقاع لغة بل هو سابق على اللغة المصطلح على تسميتها كذلك إنّه ما قبل الاصطلاحات،كان الانسان القديم يحدث أصواتا متسارعة متصاعدة تعبّر عن اقتراب خطر"[2].

1–التعريف اللغوي

جاء في لسان العرب أنّه :"من إيقاع اللّحن والغناء،وهو أن يوقّع الألحان ويبنيها،وسمّى الخليل– رحمه الله –كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[3]،وذات المعنى ورد عند الفيروزابادي بأنّ :"الإيقاع إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقّع الألحان ويبنيها"[4]، وفي المعجم الوسيط:" الإيقاع اتّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[5].

---

[1]– مجدي وهبة:معجم مصطلحات الأدب،مكتبة لبنان،بيروت،1974م،ص481.

[2]– خالدة سعيد:حركية الإبداع،دار العودة،بيروت،ط2،1982م،ص111.

[3]– ابن منظور: لسان العرب،المجلد الثامن، مادة(وقع)،ص408 .

[4]– الفيروزابادي،مجد الدين محمد بن يعقوب بن ابراهيم السيرازي الشافعي،القاموس المحيط،دار الكتب العلمية،بيروت،1999م،دط،127/1.

[5]– معجم اللغة العربية:المعجم الوسيط –المكتبة العلمية_ط3,دت،ج2،مادة وقع.

وممّا نقله ابن سيدة عن الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب "العين":"أنّ الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية"[1]، كما أعلن صاحب المرام في المعاني والكلام أنّ"الإيقاع مصدر أوقع النّقر على الطبلة باتّفاق مع الأصوات والألحان"[2]،وجاء في معجم اللسانيات أنّه"العودة المنتظمة في السلسلة الكلامية للتوقعات السمعية المتشابهة التي تولّدها العناصر النغمية المتنوعة"[3].

وفق ما تقدّم أفضت المساءلة الأولية للمعاجم أنّ الإيقاع على صلة وثقى بالموسيقى والغناء واللّحن،ينهض على مبدأ الانتظام الزمني في التوزيع الكمّي للأبنية، ويترصّع وفق جملة التكرارات التي تؤديها الأنساق باختلاف بناها.

2-مفهومه الاصطلاحي

أ-عند العرب القدامى: يضرب ارتباط الشعر بالموسيقى جذوره في القدم إذ كان على صلة قوية بالإنشاد والغناء،فالإيقاع هو الأصل في القول الشعري قبل العروض وميزانه، شرع به العربي في ترحاله بالحداء-أغنيةالصحراء- وأعقبه بالنّصب بنغماته الرقيقة وأشجانه العذبة، ثم هلّت الركبانية بترنيمات جمعية، وإيقاعات نظمية مع بعض الآلات الموسيقية، ثم القلس وجاء مصحوبا بالدفّ والضرب والرقص، والتهليل والتغبير وغيرها من الظواهر التعبدية التي ارتبطت بالصيغ الإنشادية الملحّنة،وصولا إلى الرجز الذي يوسم ببساطته وسهولة نظمه،وقوفا عند الشعر الجاهلي بوصفه لوحة فنّيةإيقاعية مزخرفة بشتّى ألوان الموسيقى.

ولما كان الشعر ديوان العرب، والذاكرة الجمعية التي ينتسبون إليها،اهتمّوا بكلّ ما يمتّ إليه بصلة، ومن ذلك ظاهرة الإيقاع، فحاولوا دراستها واستجلاء قوانينها كلّ بحسب وجهته وتخصّصه، لاقتناعهم المطلق بالجدلية القائمة بين الموسيقى والشعر، فمنهم من صرّح بلفظه وورد في أقواله ومنهم من ضمّن معناه دون أن يفصح عن لفظ

[1]- ابن سيدة:المخصص،السفر 13،مادة"وقع"،الكتب العلمية،لبنان،دت،ص10.

[2]- مؤنس رشاد الدين: المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل،دار الرتب،ط1،بيروت -لبنان-2000م،ص127.

[3]-*Jean Dubois-DictionnaireDe la linguistique :Paris1989. p424*

"الإيقاع"،فهذا **ابن طباطبا** يقول:" للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه....وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها،وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقص أجزائه"[1]؛ لهذا عدّ ابن طباطبا الإيقاع الركيزة التي يُبنى فهم الشعر عليها، بل المحدّد لجودة الشعر من عدمه،ويعدُّ "ابن طباطبا" أوّل ناقد عربي استعمل مصطلح "إيقاع".[2]

وشرع"قدامة بن جعفر" في حديثه عن البلاغة يقدّم مفاهيم أقرب ما تكون إلى الإيقاع؛ إلا أنّه لم يصرّح بلفظه :"فأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتّساق البناء واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحّة التقسيم بإتقان المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف"[3].

أمّا أبو هلال العسكري فعرّج على" الإيقاع"بمعناه دون لفظه في تمييزه بين الشعر والنثر بقوله :"الألحان التي هي أهنأ اللذّات إذا سمعها ذوو القرائح اللّطيفة لا تتهيّأ صنعتها إلاّ على كل منظوم من الشعر فهو لهم بمنزلة المادة القابلة بصورها الشريفة"[4]، كما جاء ذكر الإيقاع على لسان السجلماسي عند تعريفه للشعر بأنّه:" الكلام المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية،وعند العرب مقفّاة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي،ومعنى كونها متساوية أن يكونكلّ قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمنالآخر،ومعنى كونها مقفاة أن تكون الحروف التي يختم بها كلّ قول منها واحدة"[5]،فربط بذلك بين الإيقاع وتساوي الأوزان، وكلّما كانت البنى المقطعية موزونة متساوية أحدثت إيقاعا .

---

[1]- محمد أحمدابن طباطبا العلوي:عيار الشعر،دار الكتب العلمية،شرح وتحقيق:عباس عبد الساتر،ط1 ،بيروت 1982م،ص53

[2]- محمد بنيس:الشعر العربي الحديث – المركز الثقافي العربي_الدار البيضاء – المغرب- ط1999،1م،172/1.

[3]- قدامة بن جعفر:جواهر الألفاظ،تح:محمد محي الدين عبد الحميد،مطبعة السعادة،ط1،مصر 1932م،ص3.

[4]- أبو هلال العسكري:الصناعتين،ص144.

[5]- السجلماسي:المنزع البديع،تقديم وتحقيق علال الغازي،مكتبة المعارف،الرباط- المغرب،1980،ص216.

أمّا حازم القرطاجني فقد تعرض إلى مفهوم الإيقاع لكنّه لم يصرح بلفظه إبّان حديثه عن تحسين الكلام عند العرب ف:"لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختصّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأنّ في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنّم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأنّ في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها؛ ولأنّ النفس في النقلة على النغم من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجدادا لنشاط السّمع بالنقلة من حال إلى حال"،[1] فإذا تماثلت المقاطع وتنوّعت مجاري الأصوات كان الإيقاع الذي يحدث استحسانا ولذّة لدى السامع.

وحدّثنا أبو حيان التوحيدي عن الإيقاع ودوره في أفضلية الشعر وامتاح من المقولة التي تؤمن أساسا بالارتباط الوثيق بين الشعر والإيقاع :"فمن فضائل النّظم أنّه لا يُغنّى ولا يُحدى إلاّ بجيده، ولا يؤهّل للحن الطنطنة ولا يحلّى بالإيقاع الصحيح غيره؛ لأنّ الطنطنات والنقرات والحركات والسكنات لا تتناسب إلاّ بعد اشتمال الوزن والنظم عليها"[2]،وطالعنا في موضع آخر من كتابه "المقابسات" عن الترجيع الذي اقتبسه من الموسيقى ودوره في إحداث الإيقاع إذ "يقال ما اللّحن؟ الجواب: صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدّة ومن حدّة إلى غلظ بفصول بيّنة للسمع واضحة للطبع"[3]، فالظاهرة الإيقاعية تؤسّس لها الفوارق الصوتية التي تنهض على الترجيع والتكرار، فضلا عن التوزيع الكمّي للأبنية المقطعية وتوزيعها الزمني.

وذهب الفارابي إلى أنّ:" الأقاويل إنّما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل، والفواصل إنّما تحدث بوقفات تامّة وذلك إنّما يمكن أن يكون بحروف ساكنة،

---

[1]- ينظر:حازم القرطاجني:منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص122.

[2]- أبو حيان التوحيدي:الإمتاع والمؤانسة،ج2،تح:أحمد أمين وأحمد الزين،منشورات مكتبة الحياة،بيروت،ب ت،136/2.

[3]- أبو حيان التوحيدي:المقابسات،،تح:حسن السندوسي،المطبعة الرحمانية،مصر،ط1929،1م،ص310.

فلذلك يلزم أن تكون متحرّكات حروف الأقاويل الموزونة متحرّكات محدودة وأن تتناهى أبدا إلى ساكن ،فإذاً نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع إلى النغم فإنّ الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات تواصل، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل"[1]، وبذلك يتوسّع مفهوم الإيقاع ليشمل الحروف التي هي أهمّ أصوات تتناغم في النقلة المنتظمة فيكون لها فواصل تحدث بوقفات، كما نلفي هذا المفهوم في حديثه عن الشعر الجيد إذ يقول :"والجمهور وكثير من الشعراء إنّما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية، وليس يُبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أو لا، والقول إذا كان مؤلّفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يُعدُّ شعراً، ولكن يُقال هو قول شعري فإذا وزن مع ذلك وقسّم أجزاء صار شعرا"[2].

وفقا لهذا المأخذ، نخلص إلى أنّ التفاتة الفلاسفة الموسيقيين من العرب القدامى للإيقاع عمّقت الفهم به لانبثاقه من الموسيقي أساسا، ولإحاطتهم الشاملة بهذا الفن(الموسيقى)، ولوعيهم التام بهذه الظاهرة؛ لأنّهم لم يتحدثوا عن الإيقاع إلّا بعد أن عرفوا أهميته في الفنون عامّة وفي الشعر خاصّة، كما أنّهم نظّروا لهذه الظّاهرة –الإيقاع– بعد أن قطعوا شوطا كبيرا في العزف على الآلات الموسيقية، هذا ما أكّده جابر عصفور في قوله :"إنّ دراسة الفلاسفة الموسيقى عمّقت هذا الجانب ومكّنت ابن سينا من تقديم تمييز يفصل بين دراسة كل من دارس الموسيقى ودارس العروض للوزن الشعري"[3]، فالشعر والموسيقى انبثقت عند العربي من نبع واحد، فعلّة وجود الشعر هي اللحن والغناء، وما يفنّد هذا الرأي قول الجاحظ " وزن الشّعر من جنس وزن الغناء وكتاب

[1]– الفارابي:كتاب الموسيقى الكبير،ص1085.

[2] – الفارابي:جوامع الشعر ،تح:محمد يالم/ضمن كتاب تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،القاهرة،1971م،ص172.

[3]– جابر عصفور:مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي المركز العربي للثقافةوالعلوم –القاهرة_1982،ص370.

العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حدّ النفوس تحدّه الألسنة بحدّ مقنع،قد يُعرف بالهاجس كما يُعرف بالإحصاء والوزن"[1]

ومن التعريفات السالفة الذكر، نخلص إلى انصهار الموسيقى والشعر في كلٍّ مزدوج، والإيقاع كمفهوم موسيقي دخل على الشعر عن طريق ذاك القول الموزون الذي كان يُتغنّى به،مما جعل الأسلاف يربطون الإيقاع بالعروض وتساوي أوزانه تارة، وبالنّقرات والألحان الموسيقية تارة أخرى،كما امتاح من جماليات الأسلوب وفردوس البلاغة ليتعانق مع معلم الاستعارة والمجاز، نتيجة لهذا تمّ للإيقاع مكنة الانصهار بالموسيقى والشعر.

ب- عند العرب المحدثين

إنّ البينية التي خصّت مفهوم ظاهرة الإيقاع عند الباحثين المحدثين ترجع إلى تأثرهم بالدراسات الغربية من جهة،وإلى الإبهام الذي لفّهذه الظاهرة من جهة أخرى، إذ لا نجد مفهوما جامعا مانعا يزيل اللبس عن هذه الظاهرةفجاكوبصون "Jakobson" يصفها بأنّها لفظة ملتبسة إلى حدّ ما،بل إنّه من أكثر المفاهيم غموضا قديمًا وحديثًا إلى حدّ أنّنا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له"[2]، "ورأوا فيه معضلة مصطلحا ومفهوما؛لأنّه من الأمور التي لا تتحدّد بالوصف"[3]،كونه "ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه،فبين ضربات القلب انتظام،وبين وحدات التّنفس انتظام،وبين النّوم واليقظة انتظام"[4] وهكذا كان الإيقاع فطري في الانسان يستريح إذا وجده،ويقلق إذا فقده.

وقد جنحت البحوث العربيةالحديثة إلى تقصّي هذه ظاهرة وتحديد ماهيتها،من أبرزها دراسة محمدمندورفي"الميزان الجديد"،ودراسة إبراهيم أنيس في"موسيقى الشعر"،ودراسة محمد النويهي في"قضية الشعر الجديد"، ودراسة شكري عياد في"موسيقى

---

[1]- الجاحظ:الرسائل-رسالة القبان-،المكتبة السلفية،القاهرة،1910م،ص230.

[2]- رومان ياكوبصون:قضايا الشعرية،ص43.

[3]- حاتم الصكر:بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي،مهرجان المربد الشعري العاشر،العراق ص5.

[4]- زكي نجيب محمود:في فلسفة النقد،دار الشروق ،القاهرة،ط1،1979م،ص22.

الشعر العربي" ودراسة كمال أبو ديب في" البنية الإيقاعية للشعر العربي"،والسيد البحراوي في"العروض وإيقاع الشعر العربي"،وعلي يونس في "النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد"ومصطفى حركات في"نظرية الإيقاع" وغيرها من الدراسات التي حاولت إضفاء طابع العلمية على دراسة هذه القيمة المراوغة في النصوص "الإيقاع".

ولعلّ أولى المحاولات الجادّة التي حرّرت الإيقاع من دائرة العروض، دراسة محمد مندور الذي اعتبره أحد الأساسين الذين يقوم عليهما الفنّ الأدبي عامة،وهما الإيقاع والكمّ، فقصد بالكم"كمّ التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما،وكلّ أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها منقسما إلى تلك الوحدات،وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث،والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا"[1] أمّا الإيقاع فهو"عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ماعلى مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة،فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة، وكرّرت عملكهكذا تولّد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كلّ ثلاث نقرات،وقد يتولّد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات"[2]، وبذاك يقسّم الزمن إلى بنى صوتية متوازية،أو صمت متوازن،يتولّد عنه ما يسمى بالإيقاع.

أمّا إبراهيم أنيس فقد جعل من الإيقاع نغمة موسيقية تتأرجح مابين صعود وهبوط ينفعل لها السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان عنده،بوصفه "وحدة النغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"[3]،ويفصحعن الصفة المائزة للشعر المتجلية في الإنشاد الذي يتجاوب صعودا وهبوطا مع النغمة،ف"موسيقى

[1]- محمد مندور:في الميزان الجديد،نهضة مصر،القاهرة،دت،ص233.

[2]-نفسه ،ص234.

[3]- إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر،ص164.

الشعر لاتبدو ولا تحدث أثرها في النّفوس إلاّ مع الإنشاد، والإنشاد يتطلّب مع مراعاة نظام توالي المقاطع شيئا آخر يتّصل اتّصالا وثيقا بنغمة الكلّ في الصعود والهبوط"[1].

وفق هذا المأخذ، إن جعل محمد منذور من الارتكاز(النبر) بؤرة تشكّل بنية الإيقاع، فإنّ إبراهيم أنيس جعل من النغمة الأساس الموسيقي في الشعر رافضا فكرة أساسية النبر في اللّغة "فليس لدينا من دليل يهدينا إلى مواضع النبر في اللغة العربية كما كان ينطق بها في العصورالإسلاميةالأولى"،[2]وبذاك قصروا عناصر الإيقاع في المد الزمني (المقاطع)، والنبر، والتنغيم القادرة على تكشّف النواحي الموسيقية.

وينهض الإيقاع عند عز الدين إسماعيل على الجانب الصوتي من خلال التلوينات التي يصطبغ بها الكلام فالإيقاع عنده"التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"،[3]فالمستوى الصوتي هو الأساس فيبناء الإيقاع في النص الشعري، أمّا كمال أبو ديب فأكّد أنّه :"الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية،ذاتحيوية متنامية،تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا لعوامل معقّدة"[4]، فركّز بذلك على الأثر الحسّي والموسيقي الذي تولّده النغمات،أمّا محمد صابر عبيد فيعطي لجملة البنى التكرارية بؤرة تشكّل الإيقاع بوصفه"النّقرة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب،أوتقدير لزمان النقرات أو قسمة زمان اللّحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة؛ أي أزمنة تتوالى متساوية، وكلّ واحد يسمّى دورا"،[5]فهو تكرار وترداد صوتي

---

[1]- إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر،ص158.

[2]- إبراهيم أنيس:الأصوات اللغوية،مطبعة نهضة مصر،دت،ص99.

[3]-عز الدين اسماعيل:الأسس الجمالية في النقد العربي،دار الفكر العربي،القاهرة،دط،1974،ص37. -

[4]-كمال أبو ديب:في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ص231،230.

[5]- محمد صابر عبيد:القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،جيل الرواد والستينيات إتحاد كتاب العرب،دط،دمشق،2007م،ص12.

يقسّم الزمن بصورة منتظمة، وذات الرأي يتبنّاه السيد البحراوي فيقرّبأنّ الإيقاع" تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد"[1].

ضمن هذا المعطى،نلحظ أنّ جل تعريفات المحدثينتجعل من "**الزمن**"عاملا جوهريا ذا قيمة كبرى في تحريك الإيقاع،وعدّت التناوب الزمني المنتظم الخاصّة المائزة له،كما جعلت من التكرار المنتظم وترديد الأصوات واللّعب على أوتار النغمات الحافز الذي يستفزّ المتلقي ويشعره بالوقع الصوتي،وهو الذي يُكسب الألفاظ إيقاعها وعليه يضحى النظام والتكرار هما اللذان يسمحان للإيقاع بالجريان.

هذا وقد حاول محمد العياشي إرساء قواعد للإيقاع من خلال بحثه في التراث بقوله:"وأمّا الإيقاع فهو ما وحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة الناقة وما شاكل ذلك؛ لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي:النسبية في الكميات،والتناسب في الكيفيات والنّظام والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع[2]، وعليه يجعل الحركة لازمة من لوازم الإيقاع،ومن ثمّ تأتي النسبية في تحقيق العلاقة بين العناصر المكونة له،ويعمل التناسب على إيجاد التوافق الذي يحقّق بتكراره البنية المشكلة للإيقاع،إذ لا إيقاع بلا تكرار ومعاودة، ومنهم من ربط مفهوم الإيقاع بالأثر الذي يخلّفه في نفسية وسمع المتلقي،منهم"رضا بوصبيع صالح" في كتابه"الجديد في سلّم الإيقاع الشعري" إذ ذهب إلى أنّ الإيقاع"ذلك التواتر النغمي المثير المنبعث من روح النص المصور لخلجات النّفس ومكنوناتها،والذي يضفي عليه جاذبية وسحرا واندهاشات لدى المتلقي تطرب لها الآذان ويهتزّ لها الوجدان،وتمتزج معها الروح وتسكن إليها النّفس والعقل والقلب"[3]، وقريب من هذا يذهب إليه "عميش" في كتابه "خصائص الإيقاع الشعري"فالإيقاع بدءا هو المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللّسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبيري تستلذّ الأذن مسمعه حتى إذا انتظمتالانتظام

[1]- سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي،ص112.

[2]- محمد العياشي:نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية،تونس 1976م،ص69.

[3]- رضا بوصبيع صالح:الجديد في سلم الإيقاع الشعري،مطبعة الجنوب الجزائري،تقرت،دط،دت،ص6.

الإيقاعي القائم على الاستواء والاعتدال والانسجام، اطمأنّت إليه نفسية الأعراب واتّخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حريّ بالمباركة والتمجيد باعتباره تحفة لسانية،والتوقيع كان أصلا بالعصيّ والعيدان قبل أن تنزاح دلالته بعد ذلك إلى التوقيع بالأصوات والمعاني والصور التخييلية"[1].

إذن فالمتملي في التعريفات التي ربطت الإيقاع بالأثر الذي يحدثه إنّما ربطوه بالنّغم والإنشاد من خلال تناغم العناصر الصوتية المكونة للنسيج الشعري ف"الإيقاع نوع من الانزياح في الخطاب،ينقله من المستوى النثري إلى المستوى الشعري،وهذا الانزياح يختصّ بالكيفية التي تُرتّب بها الأصوات في النص،فالشعرية لاتتحقق دون الإيقاع"[2]؛ لذلك عدّه النقّاد عنصر قارّ من العناصر المكونة للنسيج الشعري؛ لأنّ الشعر العربي عرف منذ القدم بغنائيته وهذا ما أكّده محمد الحوفي بقوله:" ارتبط الشعر والغناء في النشأة الأولى ارتباطا وثيقاولا غرابة في ذلك؛ لأنّهما معا يصدران عن العاطفة ويعبّران عنها،فبواعث الغناء هي بواعث الشعر،ثم إنّ الموسيقى أساس فيهما معا،ففي الغناء موسيقى النّغمات والألحان،وفي الشّعر موسيقىالألفاظ والأوزان،ولذلك لا نعرف شعبا تغنّى بالنثر؛ لأنّ الناس إن تغنوا به أوّل الأمر لا يلبثون أن يحسّوا أنّ الغناء بالكلام الموزون أولى وأكثر طواعية للتنغيم والترنيم،وظواهر هذا الارتباط كثيرة في الأدب العربي القديم وفي غيره من الآداب،فقد كان شعراء العصر الجاهلي يغنّون شعرهم وينشدونه وهم يلقونه،كما روي عن المهلهل أنّه شرب خمرا وتغنّى بقصيدته التي مطلعها[3]:

طِفْلَـــةٌ مَـــا ابْنَـــة المحَلَّـــلِ بَيْضَـــا ءُلَعُـــــوبٌ لَذِيـــــذَةٌ فِي العِنَـــــاقِ

ورغم كلّ هذا، ظلّ مفهوم الإيقاعمتفلّتا ذوطبيعة زئبيقة متجلّيا في جميع الفنون،متّخذا أبعادا فضفاضة أدّت إلى ظهور خلط اصطلاحي(الموسيقى

[1]- عميش العربي:خصائص الإيقاع الشعري،دار الأديب للنشر والتوزيع،دط،2005م،ص135.

[2]- هدى الصحناوي: مقال(الإيقاع الداخلي للقصيدةالمعاصرة"بنية التكرار عند البياتي أنموذجا") ،مجلة جامعة دمشق –المجلد 30_العدد 1+2- 2014،ص92.

[3]- أحمد محمد الحوفي:الحياة العربية في الشعر الجاهلي،دار النهضة،مصر للطبع والنشر،القاهرة 1972م،ص182.

الداخلية،الموسيقى الخارجية، الجرس،التنغيم،النغمة.....) ممّا جعل الظاهرة محك التّنظير والإبداع،إذأفرد مصطفى حركات كتابا سمّاه "نظرية الإيقاع" أدرج فيه حدّا للإيقاع بوصفه:"حدث متكرر يقطّع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة"[1]، وبذاك قدّم تعريفا جادّا اختصر فيه كلّ التعريفات،فكلّ إيقاع يقتضيحدثا،قد يكون قطرات الماء،أو دقّات القلب، أومقاطع صوتية..... وهذه الأحداث بدورها تتكرّر في الزمن مكونة بتعاقبها تقطيعا لهذا الزمن، كما أنّ لكلّ حدث ماهيته،فالصوت الأوّل غير الصوت الثاني،وإنّما سوينا بينها لتجانسها والعلاقة بين الأزمنة هي التي تكتسي هنا دلالة أساسية،ولم يحدّد هنا حركات نوعية العلاقة لكي لا يجعل الإيقاع مقتصرا على صنف دون الآخر .[2]

ويتمظهر الإيقاع في الشعر من خلال ترتيب مقاطع الكلام، إذ يقابل المقطع القصير قصير مثله، والكبير كبير مثله، وعليه يظلّ الإيقاع كما أعلن عنه محمد مفتاح بوصفه "ترداد ارتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابه،وهذا التناظر يولّد لنا موسيقى تطرب لها النفس"[3]، وقد أفصح عن هذا الرأي ابن رشيق في حديثه عن جمال الألفاظ"إذ الألفاظ من الأسماع كالصور من البصر، فالعين يفتنها كل ما هو جميل،والأذن أيضا تطرب لما هو جميل"[4]

وفي ظلّ هذا الطرح، يغدو الإيقاع المحرّك الجوهري للقصيدة، إذ يلعب كلّ الدور في تحقيق الانسجام الموسيقي الذي يتخلّل النص الشعري،فلا يعدّ الشعر شعرا إذا خلا منه؛ولهذا لم يختلفوا في عدِّه الملمح النوعيالحاضر في كلّ النصوص التي لم يُنازع في شعريتها،وهذه حقيقة نقدية أقرّها ابراهيم أنيس في قوله: "فليحاول النقّاد إذن ما شاءت لهم المحاولة التفتيش عن كلّ أسرار الشعر وليصوّروها لنا ما شاء لهم التصوير،وليكشفوا

---

[1]- مصطفى حركات:نظرية الإيقاع الشعر العربي،ص18.

[2]- ينظر:نفسه،ص16،17،18.

[3]- ينظر:محمد مفتاح،في سيمياء الشعر القديم،دراسة نظرية تطبيقية،دار الثقافة،الدار البيضاء،المغرب1988م،ص38

[4]- ابن رشيق:العمدة،ص128.

لنا عمّا قد يكون فيه من أخيلة واستعارات ومجاز ليؤلّفوا من مثل هذا علما أو فنّا للناس،غيرأنّا نطمع منهم أن يضعوا موسيقى الشعر في محلّها الأسمى وألاّ يقرنوها بشيء آخر قد يعثرون عليه في بعض الأشعار،أويعثرون في البحث عنه والتنقيب،فليسالشعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقييا تنفعل لموسيقاه النّفوس وتتأثر القلوب"[1].

نخلص من التعريفات السالفة الذكر، أنّ الإيقاع يشقّ طريقه أساسا من الموسيقى التي كانت الباعث الأول في تخلّقه ولا تزال، وسيظلّ محتفظا بحميميته الأولى للموطن الأصلي الذي وفد منه، كما أنّ الجمالية الموسيقية التي يكرّسها الإيقاع، تنبعث من الانسجام والتجانس الذي يجمع بين الوزن المقطعي في تراكيبه، والتزمين المنظم في الوقفات الفاصلة بين تلك البنى المقطعية.

ج- الإيقاع عند الغرب

إذا تجاوزنا آراء النقاد العرب وحاولنا أن نقف على بعض التعريفات الغربية في موضوع الإيقاع نجد أنّ الدارسين أجمعوا على أن مصطلح"إيقاع" ذو نشأة غربية فهو:" مصطلح إنجليزي اشتق من اليونانية *Rhuthmos*وهو بدوره مشتقّ من الفعل *Rheetm*بمعنى ينساب ويتدفّق ويقصد به التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت ،أوالنّوروالظلام أوالضعف والقوة"،[2] ويعرّفه ريتشاردز بأنّه"نسيج من التوقّعات والاشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع"[3]، ويرى كولريدج أنّه ينشأ من عاملين أوّلهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة بحيث تعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما المفاجأة أوخيبة الظنّ التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي[4]،فالإيقاع وفقا لهذا التعريف لا يقتصر على البنية التشكيلية للأصوات،بل ما تخلّفه من أثر يحدثه سياق المقاطع،سواء كان هذا الأثر متوقّع الحدوثأو يخرق أفقه

---

[1]- إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر،ص15.

[2]- محمد صابر عبيد :القصيدة العربية الحديثة،ص12.

[3]- ريتشاردز:مبادئ النقد الأدبي،تر:مصطفى بدوي،المؤسسة المصرية العامة 1961،ص192.

[4]- ينظر:محمد زكي العشماوي،فلسفة الجمال،دار النهضة للطباعة والنشر،بيروت،1981م،ص122.

فتحدث الصدمة التي تتولّد عن خيبة الظنّف"سواء كان ما نتوقّع حدوثه يحدث بالفعل،أو لايحدث،وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريا،فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبّل تتابع جديد من النّمط السابق"[1].

كما يذهب لورنس جيمس ومارسيل كريسوت إلى أنّه"حدث فيزيائي يتعدّى إطار الإحساسات السمعية،وما يسري على البيت الشعري من قوانين يجب أن يسري على الأقل على النثر الذي كوّن لنفسه نظاما خاصّا به لا يختلط مع نظام البيت ولا يلتبس معه"[2]، يذهبان في تعريفهما أنّ الإيقاع لا يقتصر على الشعر بل يتعداه إلى النثر،فهو أوسع وأشمل ولا يمكن أن يُحجز في زاوية معينة، وعلى هذا الأساس بنى هويتهد تصوّره "بأنّ الصيغة الإيقاعية ليست تكرارا متشابها فحسب ،بل تقوم –إضافة إلى ذلك–على التمايز والاختلاف داخل البنية أو القالب،ولكن ليس أي قالب بل هو قالب متكرّر يقوم على الحدّة والتشابه، إنّه حركة مقوسة توحي لنا أنّها تكرّر نفسها ولكنّها ليست كذلك،إنّها حركة انطلاق لباعث داخلي لا يمكن أن يُصنّف أو يقاس بطريقة دقيقة؛ لأنّه حركة الشعور في جيشانه وتحويمه ثم زواله"[3]؛ لذلك يرى (ت.س.إليوت) أنّ النغم المتناسق لايشكّل الإيقاع برمّته وإنّما يعدّ عنصرا من عناصره وأنّه "من الخطأ أن نعتقد أنّ كلّ شعر يجب أن يكون متناسق النغم ،فليس النغم المتناسق سوى عنصر واحد من عناصر موسيقى الألفاظ .....بل هناك محل مشروع لتنافر الأصوات،والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدّة حتى تطابق ما يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصعود والهبوط، وبهذا التراوح تتمّ الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككل"[4]؛فالإيقاع مقترن بحركة النفس الداخلية،وتأجّج الشعور وفتوره أكثر من تعلّقه بجزء من جزيئات النص.

---

[1]– ريتشاردز:مبادئ النقد الأدبي،ص188.

[2]– أحمد عزوز:علم الأصوات اللغوية،ديوان المطبوعات الجامعية الجهوية بوهران،ص67.

[3]- أحمد حمدان ابتسام: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،دار القلم العربي،حلب،ط1418،1هـ،1997م ،ص22.

[4]- محمد النويهي:قضية الشعر الجديد،دار الفكر،بيروت،ط1971،2م،ص22.

نركن بعد ما ذكر، إلى أنّ الإيقاع خاضع لموقعية الأصوات وتآلفها،في شكل تتابعي منظّم ليعطي التناسق الصوتي المرجو؛ لكن هذا لايمثّل سوى جزء ضئيل من الإيقاع إذ يتوجّه إلى النّفسفيغوص في أعماقها ويستبطن مكنوناتها التي تتجلّى في بنى النص فتتأرجح بين نغمات الصعود والهبوط،أو التجلي والخفاء تبعا للعاطفة التي تحرّكها.

الإيقاع والوزن

استقرّ في أذهان القدامى أنّ الإيقاع ينحصر في الوزن والقافية،وبذاك عرّفوا الشعر، فحدّه عند قدامة بن جعفر:"كلام موزون مقفّى يدلّ على معنى"[1]، وامتثلوا نظرة معيارية صارمة في تحديدهما مما لا ينزاح عن الأسس التي أرساها الخليل، فأهملت الحركة الإيقاعية ولم يلحظ هؤلاء الإيقاع إلاّ من خلال الموسيقى والوزن الشعري"[2]،ثم أخذ هذا الانصياع إلى هيمنة الوزن والقافية يتلاشى مع القصيدة الحديثة التي شقّت طريقها نحو بنية إيقاعية تتمرّد على المعايير الموسيقية التقليدية،إذ انمازت بالجرأة في الانزياح عن الأطر القديمة وحاولت تأسيس بنى شعرية وإيقاعية جديدة.

وعليه ينبغي لنا أن نميز بين الوزن *meter*،والإيقاع*rhythm*،وإن كان أهل العروض مجموعين على أنّه:"لافرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع،إلّا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم،وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة"[3]، وللتمييز بينهما نلجأ إلى الصوت بوسمه اللبنة الأولى التي ينبني عليها كلّ من الإيقاع والعروض:"فنميّز بين الصوت بوصفه بنية مستقلة،والصوت باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقته الخاصة،وفي ظروف لغوية خاصة،ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم،أو ضمة أو فتحة مثلا(تشكيلته الفيزيولوجية)،وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه السياقية كدرجته علوا وانخفاظا،ومداه طولا وقصرا،ونبره قوة وضعفا،وتردّده في التركيب اللغوي قلّة وكثرة،وهذه الميزات نلحظ فيها طريقة النطق

[1]- قدامة بن جعفر:نقد الشعر،تح:كمال مصطفى،مكتبة الخانجي،القاهرة،دط،1963،ص171.

[2]- عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي،ص281.

[3]- ابن فارس:الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ص.238

بالصوت،إضافة إلى السياق الذي ورد فيه،والنسق اللّغوي الذي تضمنه مع غيره"[1]،فالصوت في العروض ينظر إليه من وجهة أكوستيكية بوصفه بنية معيارية قارّة تمتثل إلى قواعد وتحكمه ضوابط،بينما في الإيقاع فينماز بالتفلّت وينظر إليه من وجهة فونولوجية تنتزع مفاتيحها من شبكة من العلاقات، تنهضبها مجموعة الأصوات المتجانسة مجسّدة جرسا موسيقيا يتشكّل باندفاعات صوتية ذات صورة أكثر تعقيدا من الصوت المجرّد"ويعمل الإِيقاع بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجا وصيرورة من خلال إنتاج الفعل الصوتي في النص"[2].

وعليه "لا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن والقافية،أو ما يسمّى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية،بل يتعدّاه إلى طبيعة التركيب اللغوي للقصيدة (التقابل، التكرار، التوازي، التنويع، اللازمة....) أو مايسمى بالموسيقى الداخلية،سواء تعلّق الإيقاع بالظّلال النغمية الدلالية بمفرده أم بموضعه في سياق الجملة والمقطع أم قيامه في النص بأكمله"[3]، وبهذا يعدّ الوزن جزءا من أجزاء التشكيل الإيقاعي إذ هو:" نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، الإيقاع يشمل الكلمات وتجاورها وتجاور الحروف وتنافرها أو علاقة بعضها ببعض، كما يحتوي على الموسيقى الخارجية وعلى الموسيقى الداخلية وهو ما يجعل من الوزن تآلفا إيقاعيا معينا وليس الإيقاع كلّه"[4].

وقد أشار القدامى إلى أنّ الوزن وحده في الكلام لايجعل منه شعرا،من بينهم الجرجاني الذي أدرك مفهوم الإيقاع وربطه بمفهوم النظم (ماتفق عليه بالشعرية) بقوله:"الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيئ،إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة،فليس بالوزن ماكان

---

[1]-محمد فتوح أحمد،مقال(ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)،مجلة البيان،العدد28-1990،الكويت.نقلا عن:
RENE Wellek and Austen Warren,TheoryOf Literature،London،1954,p160.

[2]- ينظر: محمد صابر عبيدالقصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص9.

[3]- إبراهيم رماني:الغموض في الشعر العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1991م،ص207.

[4]- أدونيس :زمن الشعر،دار العودة،بيروت،1972م،ط1،ص150

الكلام كلاما ولا به كان كلّ كلام خيرا من الكلام"، وقريب من هذا ذهب إليه عبد الله الغدامي في التفريق بين الوزن والإيقاع فيقول:"ويعرف قرّاء الشعر أنّ لكلّ قصيدة وقعا على قارئها يختلف عمّا سواها من قصائد حتى وإن تماثل وزنهن العروضي.....والسبب في ذلك أنّ لكلّ كلمة لغوية وزنا عروضيا،ولها وزن صرفي،كما أنّ لها نظاما مقطعيا،وفيها نظام نبري"[1]وبذاك تتكون بنية الإيقاع وتتلاحم في شبكة من العلاقات حصرها محمد العمري في المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر العربي الذي ينهضعلى ثلاثة عناصر رئيسية هي:

1-الوزن المجرد القائم على المقاطع أوالتفعيلات،وهو مجال الدراسة العروضية،يقع بين اللغة الطبيعية والموسيقى،وهو هنا فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن.

2-التوازن أوالموازنات ويتألّف من عناصر لغوية مشخصة،كونه عبارة عن تردّد الصوامت"التجنيس" والصوائت "الترصيع" وغيرها.

3-الأداء: هو عملية التجسيد الشفوية،حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية والتوازنية،وما يقع بينهما من انسجام واختلاف في تفاعل مع الدلالة اتّساقا واختلافا،وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف"[2].

وههنا يبرز الوزن كخاصّية من الخواصّ المشكّلة للنظام الإيقاعي"فالمبدأ الذي يؤدّيه الإيقاع وهو الانسجام،يمكن أن يتحقّق بطرق عديدة ليس الوزن إلّا واحدا منها،فيما يظلّ للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجالا لاستجلاء صور متعددة للإيقاع،يحقّقها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعانيوإخفاء الدلالات،كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جماليا؛ أي أنّ المهمة الفنّية للإيقاع يتولاّها الشاعر فيما يستكملها القارئ جماليا"[3]، فالمهمة الفنّية للإيقاع تتمخّض عن التجربة الشعرية إذ يتولاّها الشاعر ويولّدها

---

[1]- عبد الله الغدامي:الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية،النادي الأدبي الثقافي ،جدة،ط1985،1م،ص311

[2]-محمد العمري:الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية،منشورات دار سال،الدار البيضاء،ط1991،1م،ص3

[3]- محمد صابر عبيد:القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص25

بتوازناتها وانسجام أجزائها فيحين يقبلها المتلقي ويستكمل عناصرها الجمالية، فيتدخل المتلقي في تكملة صرحالبنية الإيقاعية.

هذا ويفرق عبد الرحمان موافي بين الوزن والإيقاع بقوله:"الوزن يتأسّس على التفاعيل التي تحكمها الحركات والسكنات بطريقة منتظمة،بينما الإيقاع يمثل مفهوما موسيقيا أكثر اتساعا،يشتمل-إلى جانب الوزن —على أنظمة صوتية أخرى تعتمد على الكمّ كما في حالة الوزن العروضي،أوالارتكاز كما في حالة النبر،وقد تتأسّس على بعض الظواهر البلاغية مثل:الترصيع، والتجنيس الداخلي، والتقسيم، والمقابلة، والمطابقة إلىجانب بعض الظواهر الصرفية"[1]، ولا يمكن أن نغفل دور أيّ منهما فالوزن بوصفه "إيقاع منتظم عنصر أساسي من عناصر الشعر لا غنى عنه،ومن المغالطة التعامل معه وكأنّه قيد محض"[2] أوحلي زائدة فهو ليس "لباسا يلصق باللّغة دونما ضرورة بل هو أداة فعّالة في الشعر"[3]، فيغدو الوزن شطرا من الإيقاع يُمثّل صورته الخارجية، فعادة"مايسمّي الباحثون الوزن بالموسيقى الخارجية والإيقاع بالموسيقى الداخلية،ولعلّ في التسميتين ما يقرّ بسطحية دلالة الوزن؛ لأنّه حسّي،وعمق دلالة الإيقاع باعتباره عقليا"[4]فالنظرة الجديدة إلى الإيقاع ترى فيه مجالا أرحب من الوزن يستأثر ببنى النص ككل كما أعلن عنه محمد بنيس بوصفه"الدال الأكبر في الخطاب الشعري،به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري،ومسار التفاعل بينها هو ما يحقّق للخطاب دلاليته"[5]

---

[1]- عبد العزيز موافي:قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1،2004م،ص181

[2]- ينظر:أحمد حساني: أحمد حساني:الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه،إشراف د.طاهر حجار،جامعة الجزائر،2006/2005مص19.

[3]- جون كوهين:بنية اللغة الشعرية،تر:محمد الولي ومحمد العمري،دار بوتقال للنشر،الدار البيضاء،1968م،ص51

[4]- عميش العربي:خصائص الإيقاع الشعري،ص41

[5]- محمد بنيس:الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها(الرومانسية العربية)،دار توبقال للنشر،ط2،المغرب2001م،69/2.

وعليه يغدو الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر نابع من طبيعة التجربة الشعرية ذاتها،يتخلّق منه تفاعلا عضويا بين الأنظمة اللغوية والصوتية في القول الشعري،وقد استأثرت الدراسات الحديثة بتجزئته إلى:

1-**إيقاع خارجي**:ويتمظهر على مستوى الأصوات،والتشكيلات السمعية المتمثلة في الوزن والقافية،وقواعد العروض العربي الذي وضع قيمه الخليل،وقد ميّز صلاح فضل بين المستويين الداخلي والخارجي بقوله:"المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها، ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات التموج وعلاقاتها"[1]،فتمّ حصره فيما عرف بالعروض الخليلي من وزن وقافية وروي(قد حاولنا الإحاطة به في الفصل الثاني).

2-**إيقاع داخلي**: ويرتبط بعناصر عدّة،منها طبيعة التركيب اللغوي من تكرار وتقابل وتنافر وتجانس وغيرها،كما يتعلّق بالنغم المنبعث من جرس الأصوات "فلقد ارتبط بما يرتبط وشبكة العلاقات التي تنشأ بين الكلمات في صلب البيت الواحد، من وجوب التناغم الصوتي والدّلالي، والتّجانس وجودة الصياغة والنّظم"[2]، وهو عند أحمد عزوز"جرس اللفظة ووقعها على السمع، الناشئ من تأليف أصوات حروفها وحركاتها وسكناتها ومدى توافقه مع دلالة اللفظة؛لأنّ للحرف في اللغة العربية إيحاء خاصّا فهو إن لم يكن يدلّ دلالة قاطعة على المعنى فإنّه يوحي به"[3]، ولذلك وُصف الإيقاع الداخلي بأنّه حسّي؛ لأنّه لا يتمركز في بنية معينة من بنى النص وإنّما "مرتبط بالنّظام الهرموني الكامل للنص الشعري"[4]

وهذا التقسيم لا يعدو المستوى التنظيري إذ هناك تلازم بين الموسيقى الداخلية والخارجية يصعب الفصل بينهما ف"الإيقاع الشعري ذو وترين متلازمين يعزفان معا في

---

[1]- صلاح فضل:أساليب الشعرية المعاصرة،دار الآداب،بيروت،1995م،ص22.

[2]- أمين مصريي:مقال(الشّعرية العربية-مصطلح ومقومات-)،مجلة الآداب واللغات،العدد2011،18م،ص160.

[3]- أحمد عزوز:علم الأصوات اللغوية،ص68

[4]- صلاح فضل:أساليب الشعرية المعاصرة،ص22

نفس المتلقي،وفي أذنيه،وهما وتر خارجي يتجلّى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية،ووتر داخلي يتجلى من خلال النّغم النفسي العميق"[1]، فالإيقاع لايُلتمس من خلال عناصر صوتية تجتزئ النص،وإنّما يتسامى على بقية مكونات النص.

ووفاء للتوجّه العلمي الذي ارتضيناه لم نقف عند الدراسات التي لازالت تلهث وراء إحداث فوارق بين الوزن والإيقاع بقدر ما حرصنا على الأثر الذي يخلّفه كلّ منهما في بلورة شعرية الشعر،ف"الوزن في شكله الأساسي المجرد الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكلّ الفعاليات الإيقاعية في النص،وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لاتكتسب شكلها إلاّ من خلال النوع المزروع فيها،وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير "مادة وإيقاعا"بتغير النوع"[2]،فتصبح حركة الوزن طبقا لهذا المفهوم متماهية مع حركة الإيقاع يلتحمانفي بناء التّشكيل الموسيقي،ومن هنا يكتسي النص الشعري جماليته الخاصة التي لا يمكن لها أن تتحقّق دون الوصل بين الوزن والتفاعل مع الإيقاع وما يتمخض عنه من آفاق دلالية قادرة على التّعبير عن التجربة الشعرية بكلّ عمقها وثرائها وتعقيدها.

إلاّ أنّ الجامع في هذه الآراء التي تناولت مفهوم الإيقاع أنّها تتفق في اعتباره أكثر الوسائل الشعرية تجسيدا لتلك القيمة المراوغة في النصوص التي لم يُتنازع في شعريتها،والتي لا يمكن أن نردّها إلى الوزن وإلاّ لكانت كلّ القصائد التي امتثلت إلى الوزن شعرا جيّدا،بل يعدُّ الوزن الزي الذي يتزيّ به الإيقاع والوعاء الذي يصبُّ فيه كلّ طاقاته الشعريةف"الوزن هو مادة موسيقى الشعر،ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها،وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن"[3]، فبُنى النص ماهي إلاّ كتل جامدة يتسرّب إليها الإيقاع فيبثّ فيها الروح والحركة بدل الجمود الجاثم عليها ،"فهو ذو طبيعة زئبقية مراوغة يتجلّى حينا ويختفي أحيانا،يتسرّب

[1]- خليل موسى:الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر،مطبعة الجمهورية،دمشق،ط1991،1م،ص93.

[2]- محمد صابر عبيد:القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص10.

[3]-نفسه ،ص26

إلى كلّ أرجاء النص فيتلبّس بعناصره دون أن يستقلّ بذاته"[1]،ولا يتموضع في بنية محدّدة يمكن حصرها،كما أنّ مهمّته الأساسية تأكيد المعنى وتثبيته لدى المتلقي والتأثيرفيه، ولايتأتّى ذلك إلاّ بائتلاف الصوت والمعنى وانصهارهما في كلّ واحد، إذ يبدأ تكوّن الشعرية من نقطة بؤرية "الصوت" يلتقي فيها الوزن والإيقاع ويتمّ الاتّحاد بينهما في منطقة الشعر الغامضة،وبهذا الاتّحاد يكتسي الشعر قوّته الشعرية، فتندفع نحو التخلّق الكامل ممّا يتمخّض عنه انفجار في البنية الإيقاعية ،محقّقا تماسكا نصيا يستحيل فصله،من هنا يغدو الإيقاع عنصرا منتجا ومدخلا شرعيا يمكن التعويل عليه في الاهتداء إلى مظانّ الشعرية.

العروض والموسيقى

لقد زاوجت الدّراسات العروضية بين إيقاعات البحور وإيقاعات الغناء ومردّ ذاك إلى النبع الموسيقي الذي تفرّعا عنه فبين العروض والموسيقى وشائج وثيقة الصلة "فكلّما تعمّقنا في علم الإيقاع ازددنا يقينا بأنّ علم العروض وعلم الإيقاع واحد؛لأنّ القسم الأعظم من مفاهيم العلمين مشترك،وإن تعارضت المصطلحات أحيانا ...وأنّ العروض لا يحيد إلاّ في حدود خصوصيات اللّغة ،وأنّ علم الموسيقى لا يحيد إلاّ بسبب خصوصيات الموسيقى وإمكاناتهاالأكبر والأدقّ"[2]، يتأيّد الرأي بما بثّه ابن رشيق في عمدته"وزعم صاحب الموسيقى أنّ ألذّ الملاذّ كلّها اللّحن،ونحن نعلم أنّ الأوزان قواعد الألحان،والأشعار معايير الأوتار لامحالة"،[3] فأصول العلمين مشتركةومردّها جميعا إلى اللّحن الذي أوحى للخليل بوضع أوزان صبّ فيها ألحان أشعار العرب"ومعروف عند

[1]- مسعود وقاد:مقال(استراتيجية المقاربة الإيقاعية للنص الشعري القديم أبو تمام نموذجا) مجلة الواحات للبحوث والدراسات العدد13،2011م،الصفحات49_63،ص49

[2]-أحمد رجائي: أوزان الألحان بلغة العروض،ص63.

[3]-ابن رشيق القيرواني:العمدة،26/1

العرب أنّها كانت تزن الشعر بالغناء"[1]، فالأساس الشعري والموسيقي واحد،والإيقاع المعتمد في الموسيقى هو ذاته في الشعر.

وعليه يتبدّى لنا أنّ أصل الأوزان مستنبط من إيقاعات احتضنها الشعر العربي وسلّط عليها الخليل الضوء ليخرج لنا بتلك الأوزان، أيّد هذا الرأي محمد الهادي الطرابلسي بقوله:" أنّ الأوزان العروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلا ليست في أصلها إلاّ صورا مجردة لإيقاعات كانت قد تحقّقت في شعر العرب القديم"،[2]وهذا ما نادى به أرسطو في كتابه "فنّ الشعر" إذ يرى أنّه"من الواضح أنّ الأوزان ما هي إلاّ أجزاء من الإيقاعات"[3]ذلك أنّ"منزلة الإيقاع في الغناء بمنزلة العروض في الشعر،وسمّوه ولقّبوه بألقاب، وهو أربعة أجناس الثقيل الأول وخفيفه والثقيل الثاني وخفيفه والرمل الأول وخفيفه والهزج وخفيفه"[4].

ولعلّ أبرز معالم التنظير للإيقاع فيالموسيقى العربية ترجع إلى العالم الموسيقي الفذ الفارابي في كتابه"كتاب الموسيقى الكبير"والتي أرسى من خلالها دعائم الإيقاع،وقسّمه إلى إيقاع مفصل وآخر موصّل،يعرفهما صفي الدين البغدادي بأنّ"كلّ جماعة نقرات إن كان بينها أزمنة متساوية فإنّه يسمّى الإيقاع الموصل،وإن كانت متفاضلة فإنّه يسمّى الإيقاع المفصل"[5]،ويربط ميخائيل ويردي بين مصطلحاتعلم الموسيقى ومصطلحات علم العروض من سبب ووتد وفاصلة:[6]

ـــسبب خفيف:متحرّك يليه ساكن مثل:(قُلْ تَنْ)

ـــسبب ثقيل:متحرّكان مثل:(لِمَ تَنَ)

ـــوتد مقرون:متحرّكان يليهما ساكن مثل(صَفَا تَتَنْ)

---

[1]- محمد عبد الحميد:في إيقاع شعرنا العربي وبيئتهً،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط1،الأردن2005م،ص31.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي:التوقيع والتطويع،عندما يتحول الكلام نشيد كيان،دار محمد علي للنشر،ط1،صفاقص،تونس 2006م،ص17.

[3]- أرسطو:فن الشعر،ت:عبد الرحمان بدوي،دار الثقافة بيروت،1973م،ص13.

[4]- ربيعة الكعبي:العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي،ص334.

[5]- الأب خليل أدة اليسوعي:مقال(الإيقاع في الشعر العربي)،مجلة فصول،المجلد6،العدد3،ص116.

[6]-ميخائيل خليل الله ويردي:فلسفة الموسيقى الشرقية في أسرار الفنّ العربي،دمشق،مطبعة ابن زيدون،ص467.

ـــوتد مفروق:متحرّكان بينهما ساكن مثل:(هَاتِ تَنْتَ)

ـــفاصلة صغرى:ثلاث متحرّكات يليها ساكن مثل:(جَبَلُنْ فَعِلُنْ تَتَتَنْ)

ـــفاصلة كبري:أربع متحرّكات يليها ساكن مثل:(وَلَدُهُمْ فَعِلَتُنْ تَتَتَتَنْ).

وعليه فالإيقاع الموصل ماكانت الأزمنة بين نقراته متساوية ويمكن تمثيلها بمجموعة أسباب متتالية(تَنْ تَنْ تَنْ)أي مَفْعولنْ، والمفصّل ماكانت الأزمنة بين نقراته متفاضلة أي تتناوب فيهاالأزمنة بين الطويلة والقصيرة،مثلالفاصلة الصغرى(تَتَتَنْ)والكبرى(تَتَتَتَنْ) ويصنف الفارابي الإيقاعات على النحو التالي:

1ـــالإيقاعات الموصلة:

1ـــ1ـــسريع الهزج:وهو نقرة نقرة ولا يمكن أن يتّسع الزمن بينهما لنقرة "[1]وهو ما يعادل السبب الثقيل(تَنَ)

1ـــ2ـــخفيف الهزج:وهو نقرة نقرة ويمكن أن يتّسع الزمن بينهما لنقرة واحدة "[2]وهو مايعدل سببين خفيفين(تَنْ تَنْ)

1ـــ3ـــخفيف ثقيل الهزج:وهو"الإيقاع الموصلبزمان مساوٍ ثلاثة أمثال الزمن الأول فرضا، ويتوالى نقرة نقرة بينهما نقرتان"[3] وهو ما يعدل الوتد المجموع(تَتَنْ–تَتَنْ–تَتَنْ)

1ـــ4ـــثقيل الهزج:وهو نقرة نقرة بينهما مايتّسع لثلاث نقرات ووزنه وهو ما يعدل الفاصلة الصغرى تَتَتَنْ–تَتَتَنْ..."وكلّ ماتوالت نقراته نقرة نقرة،وكانت الأزمنة التي بينها متساوية كلّها فنحن نسميه الهزج والمستعمل من هذه الأربع هو:"خفيف الهزج"و"خفيف ثقيل الهزج" والمزاولون لأعمال هذه الصناعة في زماننا يسمّون هاذين جميعا الهزج ويستعملونهما معا على أنّهما صنف واحد"[4].

---

[1]- الفارابي:الموسيقى الكبير،ص450

[2]- نفسه،ص451

[3]- نفسه،ص452

[4]- الفارابي:الموسيقى الكبير ،ص452

2–الإيقاعات المفصلة:

أما الإيقاعات المفصلة فهي مصنفة في أجنا س، وهي المفصل الأول والثاني والثالث والرابع، وتتخلّل نقراتهما أزمنة متفاضلة، ومجمل النقرات يسمى جملة، والجملة مؤلّفة إمّا من نقرتين أو من ثلاث نقرات أوأربع، وقد يكون في أزمنها المساواة أو عدمها، غير أنّه يشترط أن يكون فيها الزمن الفاصل بين جملتين أكبر من أيّ زمن كان من أزمنةالجملة.

2–1–**المفصل الأول**: و جملته فيها نقرتان زمن واحد وهو يصنّف إلى أربعة أنواع بمقتضى الزمن[1] و نوردها فيما يلي بإيجاز، إذ لا حاجة لنا إلى تفصيلها، وهي:

–سريع المفصل ووزنه يساوي وتد.

–خفيف المفصل ووزنه فاعلن وهي جملة بحر المتدارك، والجملة الثالثة من بحر الرمل أيضا.

–خفيف ثقيل المفصل الأول ووزنه يساوي فاعلاتن وهي جملة بحر الرمل في الشعر.

–ثقيل المفصل الأول ووزنه مستفعلاتن.

ويشير الفارابي إلى أنّ المستعمل من هذه :الثاني والثالث أي جملتا (فاعلن و(فاعلاتن)، وأنّ أهل زمانه يسمون الاثنين معًا خفيف الرمل[2]

2–2 –**المفصل الثاني**،:هو إمّا مساوٍ ثلاثي وإما متفاضل ثلاث،[*] و المتساوي الثلاثي يصنف أيضا إلى أربعة أنواع:

–سريع المساوي الثلاثي ووزنه فعلُن أي هو على وزن الفاصلة في العروض أي بحر الخبب في الشعر.

–خفيف المتساوي الثلاثي ووزنه (مفعولات).

---

[1]– الأب خليل أدة اليسوعي: الإيقاع في الشعر العربي، ص117.

[2]– الفارابي:الموسيقى الكبير،ص460.

* **والثلاثي**: عند الفارابي ما تألف من ثلاث نقرات وتختلف حسب أزمنة السكوت بين نقراتها أو في نهايتها أما الثلاثي في أيامنا كما يوضحه رجائي مكون من ثلاثة أجزاء متساوية من حيث مجموع أزمانه.انظر رجائي:أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من الغريض،دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر،ط1999،1م،ص122.

-خفيف ثقيل المتساوي الثلاثي ووزنه (فاعلن)،(فعولن).

-ثقيل المتساوي الثلاثي ووزنه مفعولاتن، مفعول.

2-3- **المفصل الثالث**:وجملته فيها أربع نقرات وثلاثة أزمنة وتسمّى نقراته الرباعيات ومنها ماهو متساوي الأزمنة ومنها ماهو متفاضل الأزمنة، يتنـــوع أيضا ولأنواعه أسماء و أصول في تركيبها، وهذه الجمل هي كالأجزاء في بيت الشعر، منها تتألّف أدوار الإيقاع وهي كثيرة،[1] والشعر ينتمي إلى الإيقاع المفصل [2] إذ يرى الفارابي :"أنّ الأشعار ليس فيها موصلا أصلا"،[3] ويعقّب الأب أدة خليل اليسوعي عن مقولة الفارابي" فبنفيه الإيقاع الموصل أثبت أنّ للشعر إيقاعا مفصلا وأدخل وزن الشعر في حكم إيقاع الغناء؛ ولكن إذا كان إيقاع الشعر مفصلا، فترى أيّ نوع هو من المفصلات ؟ أو هل يمكن وجود إيقاعات مشتركة بين الغناء والشعر؟ هذا سؤال لم أر جوابا عليه عند العروضيين[4]

وبعد وفاة الفارابي بأكثر من عقدين من الزمن ينشط إخوان الصفا ويستمرّون بعد ذلك بحوالي نصف قرن ويلحّون على"مماثلة أصول العروض لقوانين الموسيقى؛ ذلك أنّ الأصول التي تتشكّل على أساسها تفاعيل أو مقاطع الأشعار العربية وهي السبب والوتد والفاصلة،هي ذاتها التي تشكّل جميع ما يتركّب من النغمات والألحان في جميع اللغات، وهذه الأصول في كلّ من الشعر والموسيقى قوامها الحركة والسكون"[5] .

فهم يشيرون إلى أصل العروض ومماثلته لقوانين الموسيقى بقولهم"إنّ العروض هو ميزان الشعر نعرف به المستوي والمنزحف وهي ثمانية مقاطع في الأشعار العربية وهي هذه:فعولن، مفاعيلن،متفاعلن،مستفعلن، فاعلاتن، فاعلن، مفعولات ،مفاعلن، وهذه الثمانية مركبة من ثلاثة أصول وهي السبب والوتد و الفاصلة...وأصل هذه الثلاثة حرف

---

[1]- أحمد رجائي:أوزان الألحان،ص122.

[2]- ينظر:ديمة الشكر:مقال(علم العروض في عصر النهضة)،المعهد الفرنسي للشرق الأدنى،دمشق،ص59

[3]- ينظر:الأب خليل أدة اليسوعي: الإيقاع في الشعر العربي، ص118.

[4]- نفسه،ص118.

[5]- ألفت كمال الروبي:نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)،دار التنوير للطباعة والنشر،ط1،بيروت،1983م،ص250.

ساكن وحرف متحرك، فهذه قوانين العروض وأصوله"[1]،وأمّا قوانين الغناء والألحان فهي أيضا أصول وهي السبب والوتد والفاصلة، فأمّا"السبب فنقرة متحركة يتلوها سكون مثل قولك:تُنْ تُنْ....ويُكرّردائما والوتد نقرتان متحركتان يتلوهما سكون،مثل قولك تُنُنْ تُنُنْ تِنُنْ تِنُنْ،يُكرّر دائما والفاصلة ثلاث نقرات متحركة يتلوها سكون،مثل قولك تَنْنُنْ تَنْنُنْ تَنْنُنْ تَنْنُنْ،فهذه الثلاثة هي الأصل والقانون في جميع ما يركّب منها من النغمات وما يركّب من النغمات في جميع اللّغات من الألحان وما يتركّب منها في الغناء في جميع اللغات"[2]ومن هنا فهم يرون أنّ التركيبات الإيقاعية ثلاثة أنواع.

1–التركيبات الإيقاعية:

1–1–الأصول المفردة: وهي الأصول ذاتها من سبب ووتد وفاصلة عندما يستعمل واحد منها ويتكرّر على مدى اللّحن، وهم يوازنون السبب(تُنْ) بنقرة واحدة والوتد (تَنُنْ)بنقرتين، والواضح أنّ أولى النقرتين قصيرة والثانية طويلة تعادل السبب، والفاصلة تَنَنُنْ (بثلاث نقرات :اثنتان منها قصيرتان، والثالثة طويلة)

1–2 –التركيبات الثنائية :(الجمل) وهي تسع جمل:

–نقرة ونقرتان (تُنْ تُنُنْ) وهي توافق فاعلن في جملة بحر المتدارك.

–نقرتان ونقرة (تُنُنْ تُنْ)توافق فعولن في بحر المتقارب.

–نقرة وثلاث نقرات(تُنْ تُنُنُنْ) توافق(مفتعلن)أو(فاعلتن) في جملة بحر الرجز مطوية أي دخل عليها زحاف السبب الثاني.

–ثلاث نقرات ونقرة(تُنُنُنْ تُنْ) وتوافق(فعلاتن) في جملة بحر الرمل مخبونة أي دخل عليها زحاف السبب الأول فتحولت من (فاعلاتن) إلى (فعلاتن).

–نقرتان ونقرتان(تُنُنْ تُنُنْ) توافق (مفاعلن) وهي الجملة الرابعة من البحر الطويل

–نقرتان وثلاث نقرات (تُنُنْ تُنُنُنْ) وتوافق (مفاعلتن)وهي الجملة المميزة للبحر الوافر.

---

[1]–ألفت كمال الروبي:نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ،ص250.

[2]– رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا: الرسالة الخامسة في الموسيقى198/1.

-ثلاث نقرات ونقرتان (تُنُنُنْ تُنُنْ) وتوافق متفاعلن وهي جملة البحر الكامل.

-ثلاث نقرات وثلاث نقرات(تُنُنُنْ تُنُنُنْ)وتوافق (متفاعلتن) التي بدورها توافق جملتين متواليتين (فعلن فعلن) من بحر الخبب.

-نقرة وسكون قدر نقرة (تُنْ تُنْ تُنْ تُنْ)توافق فِعْ(لن) وهذه لا توافق في الشعر جملة معينة غير أنّها توافق السبب المذيل (عندما يأتي في جملة القافية[1])

-1-3- التركيبات الثلاثية وهي عشر تركيبات:

-نقرة ونقرتان وثلاث نقرات(تُنْ تُنُنْ تُنُنُنْ) وتوافق فَاعِلُنْ فَعِلُنْ.

-نقرتان و نقرة وثلاث نقرات(تُنُنْ تُنْ تُنُنُنْ) وتوافق فَعُوْلُنْ فَعِلُنْ.

-نقرة وثلاث نقرات ونقرتان(تُنْ تُنُنُنْ تُنُنْ) وتوافق مُفْتَعِلُنْ فَعِلْ[2].

-ثلاث نقرات ونقرة ونقرتان(تُنُنُنْ تُنْ تُنُنْ) وتوافق فَعِلُنْ فَاعِلُنْ.

-نقرتان و ثلاث نقرات ونقرة(تُنُنْ تُنُنُنْ تُنْ) وتوافق فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ.

-ثلاث نقرات ونقرتان ونقرة (تُنُنُنْ تُنُنْ تُنْ) وتوافق مُتَفَاعِلاَتُنْ.

-نقرة وثلاث نقرات ونقرة (تُنْ تُنُنُنْ تُنُنْ) وتوافق مُفْتَعِلاَتُنْ.

-نقرتان وثلاث نقرات ونقرتان(تُنُنْ تُنُنُنْ تُنُنْ) وتوافق مُفَاعَلَتُنْ فَعِ.

-ثلاث نقرات ونقرة وثلاث نقرات (تُنُنُنْ تُنْ تُنُنُنْ) وتوافق فَعِلَاتُنْ(مُتَفَاْعِلْ) فَعِلُنْ.

-ثلاث نقرات ونقرتان وثلاث نقرات(تُنُنُنْ تُنُنْ تُنُنُنْ) وتوافق مُتَفَاْعِلُنْ فَعِلُنْ.

والمتملّي في هذه الإيقاعات يلفي توافقا بين تركيبات الألحان وتفاعيل الأوزان الشعرية خاصّة في النّوعين الأوّلين في الأصول المفردة وفي التركيبات الثنائية،أمّا في النوع الثالث والمتمثّل في التركيبات الثلاثية فإنّه يبتعد عمّا توافر في العروض العربي.[3]

إنّ الخصيصة التمييزية لهذه الدراسات كلّها تتجلّى في إيجاد مشترك قويّ بين الإيقاع في الغناء والإيقاع في الشعر نظرا للآصرة القوية التي جمعت بينهما، ويحاول الأب

---

[1]- محمد رجائي:أوزان الألحان بلغة العروض،ص131.

[2]- نفسه، ص131.

[3]- ينظر: أحمد حساني:الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي،ص39.

إدّه تحديد ثلاثة أصول للوزن:الأوّل هو المدّة،والثاني هو القرع،والثالث تساوي الأزمنة في الأدوار وقد أعطى في كلّ ذلك قيمة للنقر،ف" يكون الغناء موزونا إذا كانت أزمنة النغم محدودة في أدوار متساوية كما في الشعر، ولبيان هذا الوزن ينقر أهل الطرب على آلة في وقت الغناء كي يوفي المغنّي الأنغام حقّها من الطول أو القصر، وهذه هي فائدة النقرات في الغناء، والفرنج يدلّون على الوزن بإشارة اليد أو العصا أو بآلة يدعونها قياس الغناء(metronome)"[1] .

والنقرات في تعريف الفارابي هي" أحد القرعات التي تخيّل غير منقسمة وهي بدايات النغم ...التي يقع على أطراف الأزمنة المسمّاة أناءات(وقفات) وتحدّها في المسامع وهي النقرات"[2]وهو بهذا ينطلق" من قياس الزمن الذي يفضل بين النقرات معتبرا أنّ النقرة لا زمن لها،فهي كالنّقطة في المكان عند أصحاب الهندسة أي تساوي الصفر، والزمن هو ما يفصل بين نقرة ونقرة، والوحدة الزمنية هي الزمن الذي لا ينقسم"[3]والنقرة لها مراتب:القوية والمتوسطة واللّينة، فالقوية تشبه التنوين في اللّسان العربي(تُنْ)،وأمّا المتوسطة فيعني بها إظهار خفيفها ويسميها"الإشمام "وكانت الناس تسميها"المسحة"، وأما اللينة فيسمّيها الفارابي" الروم"، وهي أن تروم النقرة بتوضيح موقعها لكي لا يفطن إليها، وكانت الناس تسميها" الغمزة[4]"

وفي موضع آخر يميّز الفارابي بين كلّ من النقرة الثقيلة والخفيفة، فالثقيلة هي ما طال زمن السكوت وراءها، والخفيفة هي ما قصر وراءها، ويضيف"والنقرة التي تعقبها وقفة يسمّيها العرب النقرة الساكنة والتي لا تعقبها وقفة ولكن تعقبها حركة إلى نغمة أخرى يسمّونها النقرة المتحركة"[5]ومن أهم ما أضافه"ومتى كان الإيقاع تعقب نقراته

[1]- الأب خليل أدة اليسوعي:الإيقاع في الشعر العربي، ص114.

[2]- نفسه،ص114.

[3]- أحمد رجائي: أوزان الألحان،ص112.

[4]- أحمد رجائي: أوزان الألحان ، ص112.

[5]- نفسه،ص113.

وقفات سمّوه"الجنس"ومتى كان الإيقاع من نقرات متحركة سمّوه المحثوث"[1]، وربما كان النّقر أحد أسباب تفطّن الخليل إلى علم العروض، بل هناك من العروضيين من يستند إلى النّقر من أجل التعرف على وزن البحور الشعرية،[2]وعلى هذا الأساس جعل الفلاسفة العرب النّظر في الوزن من اختصاص أهل الموسيقى والعروض معا إذ يرى الفارابي أنّ"القول المستقصي في تنوّع الأقاويل الشعرية من جهة الأوزان،إنّما هو لصاحب الموسيقى والعروضي،في أيّ لغة كانت تلك الأقاويل، وفي أيّ طائفة كانت الموسيقى"[3]

والذي نستشفّه من كلّ هذا، أنّ الوزن الشعري يناظر الإيقاع الموسيقي باتّحادهما في تعاقب منتظم للحركة والسكون، فالأوّل يتمظهر في الحروف المتحركة والساكنة، والثاني تجلّيه النغمات.

الإيقاع العربي والإيقاع اليوناني

إنّ دراسة العروض اليوناني ينبني أساسا على نظام المقاطع،ومحاكاة لهم قام بعض المستشرقين بدراسة العروض العربي وفق النّظم المقطعي وهي مصنّفة عندهم كما يلي:

-مقطع قصير:يتكون من حرف +حركة قصيرة،مثل:بَ

-مقطع طويل :يتكون من حرف +حركة قصيرة+حرف،مثل:كُن،أوحرف +حركة طويلة،مثل:مأْ.

وهي تطابق تماما النّظام المقطعي العربي لذلك حاولوا دراسة العروض العربي وفقا لنظام المقاطع وانكبّ المستشرقون على دراسة عروض الشعر العربي،ونظروا إليه بوصفه شعر اكمّيا ينبني على أساس مقطعي إذ حاولوا تكييف العروض العربي وفقا لما توفّر

[1]- أحمد رجائي: أوزان الألحان،ص113.

[2]- ينظر:ديمة الشكر: علم العروض في عصر النهضة،ص63.

[3]- ألفت كمال روبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد ،ص251.

عندهم من أقدام، هذا وذهب "مصطفى حركات" إلى أنّ"الحسّ الإيقاعي عندنا هو الحسّ الإيقاعي عند اليونانيون"[1].

1-2 -الأقدام اليونانية والبحور الشعرية:

تتكوّن الأقدام في الشعر اليوناني من المقاطع الطويلة والقصيرة وهو ما يشبه الأسباب والأوتاد في المستوى الأول ليأتي مستوى الأقدام والتفاعيل،وسمّيت بالأقدام؛ لأنّها تعتمد في الإنشاد على موقع قوة وموقع ضعف، فيرفعون الرجل في الزّمن الضّعيف ويضربونها على الأرض في الزّمن القوي،[2] والأقدام في الشعر اليوناني خمسة ووفقا لهذه الأقدام قاموا بتوزيع بحور الشعر العربي الستة عشر عليها:

1-اليامب (الأيامب):مقطع قصير يتلوه مقطع طويل(ص ع+ص ع ص)وهو مايعادل الوتد المجموع (//0)، ويجعلون هذه القدم أساسا لأوزان:الرجز والسريع والكامل والوافر، ويسمّونها الأبحر الأيامبية،[3].ويقطعون الرجز على نحو:(ق=ص ع مقطع قصير،ط= ص ع ص مقطع طويل)

ق ط ق ط/ق ط ق ط/ق ط ق ط/

مُتَفْعِلُنْ /مُتَفْعِلُنْ /مُتَفْعِلُنْ

ويجعله "مصطفى حركات" موافق لبحر الرجز إلى حدٍّ كبير" فلليامب ضربان مشهوران المربع اليامبي والمثلث اليامبي والمربع اليامبي موافق لمجزوء الرجز:

ط ط ق ط/ط ط ق ط/ط ط ق ط/ط ط ق ط

مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

[1]- مصطفى حركات:المعجم الحديث للوزن والإيقاع،دار الآفاق،دط،الجزائر العاصمة،ص127.

[2]- ينظر: نفسه، ص120.

[3]- ينظر:شكري عياد:موسيقى الشعر،ص69.

أمّا من ناحية التوقيع فإنّ اليامب يشبه الكامل الذي يحمل موقعين قويين في التفعيلة"[1].

2ـ**التروُشي**:وهو مقلوب اليامب مقطع طويل يتلوه مقطع قصير(ص ع ص+ ص ع) وهو مايعادل الوتد المفروق(/0/).

3–**الأنابست**:عبارة عن مقطعين قصيرين يتبعهما مقطع طويل(ص ع+ص ع+ص ع ص) وهو ما يعدل الفاصلة الصغرى (///0)فَعِلُنْ،وهوالخبب بعينه[2]،كماينسبون بحر الهزج لهذه القدم ويجعلون الأصل في تفعيلته الكفّ، ذاك أنّ العروضيين استحسنوا الكفّ في هذا البحر [3].

4–**الداكتيل**:وهو مقلوب الأنابست عبارة عن مقطع طويل متبوع بمقطعين قصيرين(ص ع ص+ص ع+ ص ع)وهو ما يعدل سبب خفيف+سبب ثقيل(فاعلُ)، ويرى حركات أنّ هذا البحر مهمل في العربية ذلك أنّ تفاعيله لا تنتهي بمتحركين حتى وإن لحقه الزحاف.[4]

5–**البيون**:عبارة عن مقطعين طويلين يتوسّطهما مقطع قصير(ص ع ص+ص ع+ص ع ص) وهو ما يعادل تفعيلة (فَاعِلُنْ).

ولعلّ الأقدام التي أوردها "شكري عياد" غير الأقدام التي أوردها "مصطفى حركات" ،فشكري عياد ينسب كلّ من بحر المتقارب والطويل والمضارع إلى القدم" الأمفيبراخية"–لم ترد عند "حركات" كما مرّ سلفا–وهي مقطعان قصيران يتوسّطهما مقطع طويل،ويدرج بحر المتدارك والبسيط والمنسرح والمقتضب ضمن القدم "الإناباستية

[1]– مصطفى حركات:المعجم الحديث للوزن والإيقاع،ص124.

[2]– نفسه،ص126.

[3]– شكري عياد:موسيقى الشعر،ص69.

[4]– ينظر حركات:المعجم الحديث للوزن والإيقاع،ص130.

"وهي مقطعان قصيران فمقطع طويل، والأبحر الأيامبية نسبة إلى قدم "الأيامب" تعدّ أساسا لكلّ من بحر الرجز والسريع والكامل والوافر وتتكوّن من مقطع قصير يتلوه مقطع طويل، وذكرها حركات ونسب إليها بحر الرجز،ومن الأقدام لديهم أيضا القدم"الاتنسباستيكية"وتنبني على مقطع قصير يليه مقطعان طويلان فمقطع قصير وتضمّ بحر الهزج بعد دخول الكفّ عليه، وتضمّ القدم الأخيرة الأيونية الرمل والخفيف والمجتث،وهي مقطعان قصيران فمقطعان طويلان.

-**الإيقاعات اليونانية**: لقد تفرّعت عن الأقدام إيقاعات الشعر اليوناني وقد أحصى اليونانيون خمسة إيقاعات أساسية :[1]

-**الإيقاع اليامبي**:يتكوّن من مقطع قصير يليه مقطع طويل على وزن (فَعَلْ).

-**الإيقاع التروشي**:يتكوّن من مقطع طويل يليه مقطع قصير على وزن (فَاْعِ).

-**الإيقاع الأناباستي**:يتكوّن من مقطعين قصيرين يليهما مقطع طويل على وزن (فَعِلُنْ).

-**الإيقاع الداكتيلي**:يتكوّن من مقطع طويل يليهما مقطعان قصيران على وزن (فَاعِلُ).

-**الإيقاع البيوني**: يتكوّن من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير على وزن (فَاْعِلُنْ).

لئن كانت هذه المحاولات التي قدّمها المستشرقون حاولوا فيها إرغام أوزان الشعر العربي على الأقدام اليونانية، فإنّها لا تفي بالغرض في الكشف عن أسرار ومكنونات البنى الإيقاعية لهذه الأوزان "باختيارهم صورة واحدة من صور التفعيلة؛ لأنّها هي التي تتّفق مع القدم التي اعتبروها أصلا، يجعلون الواقع في خدمة النظرية، ولا يجعلون النظرية

[1]- مصطفى حركات: المعجم الحديث للوزن والإيقاع ،ص،121،122.

في خدمة الواقع"[1]،فعلى سبيل المثال ليتجاوب بحر الطويل مع القدم الإيامبية لابدّ أن يحافظ على الصورة ذاتها: فَعُوْلُ مَفَاْعِلُ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُ.

رغم أنّ هذه الدّراسة كان لها صدى في إبراز المقاطع وإقامة جسور بين الإيقاع العربي واليوناني إلاّ أنّها لا تفي بالغرض في تحليل العروض العربي فهم "لم يبصرونا بنغمة هذا الشعر في إنشاده، ولم يطلعونا على تلك الصفة الموسيقية التي تميز بها الشعر حين يُقرأ قراءة عادية رغم احتمال اتفاق الاثنين في نظام توالي المقاطع"[2].

بين الوزن اللغوي الوضعي والوزن الشعري الفنّي

في غمرة المدّ الموسيقي الذي ينبسط على الشعر نلمح تشكّل إيقاعي لأصوات يصنعها الوزن الصرفي وتوقّعه الكلمات بتلحينها وغنائها، لذلك كانت نشأة الشعر غنائية كما ألمعنا إليه سلفا.

والصرف في اشتقاقه اللّغوي، اسم مصدر للفعل صَرَفَ يَصْرِف صَرْفًا فانْصَرَفَ، وصَرَّفْنَا الآيات: أي بيَّنَّاها، وتصريفُ الآياتِ: تبيينُها،والصَّرفُ أن تصرِفَ إنسانًا عن وجهه يريده إلى مَصْرِفٍ غير ذلك،[3] أمّا عن تحديده الاصطلاحي فيعرّفه ابن الحاجب بأنّه: "علم بأصول تعرف بها أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب"[4]،وذهب الجرجاني إلى أنّه "علم يعرف به أحوال الكلم من حيث الإعلال"[5].

وقد عُدَّ علم الصرف من أجلّ علوم العربية وأحقّها بالعناية، أيّد ذلك ابن عصفور بقوله: "كان ينبغي أن يُقدّم علم التصريف على غيره من العلوم العربية إذ هو معرفة ذوات الكلم،في أنفسها، من غير تركيب، ومعرفة الشيء في نفسه قبل أن يتركّب"[6]وعلى

---

[1]- شكري عياد:موسيقى الشعر،ص72.

[2]- إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر،ص150.

[3]- ابن منظور:لسان العرب، المجلد التاسع، مادة(ص ر ف)، ص189.

[4]- رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي:شرح شافية ابن الحاجب ،دار الكتب العلمية،ط1،بيروت،لبنان،1982م،1/1.

[5]- الشريف الجرجاني:كتاب التعريفات،مكتبة لبنان،ط1،بيروت ،1985م،ص139

[6]- ابن عصفور الإشبيلي:الممتع في التصريف،تح:فخر الدين قباوة ،دار المعرفة،ط1،بيروت،1987م،30/1.

إثره انبنى علم العروض في انتقاء التفاعيل، وتبنّى أهل العروض النّهج نفسه في تحديد أصول الأوزان؛ لأنّ الوزن يقوم على تكرار التفعيلة التي تعدُّ "وحدة قياس صوتية تقاس بها الأصوات المنطوقة في بيت من الشعر"،[1] وهذه التفعيلات العروضية تشبه الصيغ الصرفية في الجذر الذي اختاره الخليل لقياس أوزانه على حدّ قول الدماميني:" فاختاروا للأجزاء الدائرة بينهم في وزن الشعر الفاء والعين واللام اقتفاءً لأهل الصرف في عادتهم وزن الأصول بهذه الحروف فحذوا حذوهم في مطلق الوزن بها لما كان على ثلاثة أحرف مع قطع النظر عن الأصالة والزيادة، وأضافوا إلى ذلك من الحروف الزوائد سبعة وهي الألف والياء والواو والسين والتاء والنون والميم ويجمع هذه الحروف قولك(لمعت سيوفنا)"[2]، فكان لكلّ بحر من بحور الشعر العربي وزن خاصّ به، هذه الأوزان لا تخرج عن نوعين:

1-أوزان خماسية :فعولن –فاعلن.

2-أوزان سباعية :مستفعلن –فاعلاتن –مفاعيلن –مفاعلتن –مفعولات _ مستفع لن- فاع لاتن.

ومعرفة الساكن من المتحرك ركيزة من ركائز العروض، إذا اعتورها نقص أو زيادة نشأ عنها بنى غريبة بعض الشيء بعيدا عمّا ألفته الأذن، وهنا يسعى العروضي إلى التخلّي عن بنيتها هذه مستبدلا إيّاها بصيغ مأنوسة في السمع، مألوفة في الأذواق، يمثّل هذا إحدى مظاهر اتّكاء علماء العروض على علم الصرف؛ فمن ذلك أنّ تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) إذا أصابها الخبن تصبح (مُتَفْعِلُنْ)، فعادة ما تحوّل (مُتَفْعِلُنْ) هذه إلى (مَفَاْعِلُنْ)، صيغة اسم الفاعل نحو مجاهد ومناسب..، وإذا أصاب (مُسْتَفْعِلُنْ) الطي تصبح (مُسْتَعِلُنْ)، فعادة ما نقل إلى (مُفْتَعِلُنْ) وهي صيغة اسم الفاعل أيضا نحو مُجتهد، ومُقتسم..،كذلكتفعيلة (فَعِلُنْ) التي تطابق إحدى أوزان صيغ الصفة المشبهة نحو

[1]- محمد حماسة :البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة، دار غريب، القاهرة 2007م، ص19.

[2]- أبو عبد الله الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة ،ص26.

حَذِرْ، وفَرِحْ..و(فَعُوْلُنْ) التي تطابق إحدى صيغ الصفة المشبهة أيضا، مثل حنون، عطوف...هذه الأمثلة وغيرها تثبت وشائج الترابط بين علم العروض وعلم الصرف في إطار باب الوزن.[1]

ولوزن البنى الصرفية إيقاع يسهم في بناء هندسة موسيقى القصيدة، إذ لا يخفى على أحد أنّ اللغة العربية لغة إيقاعية، وكلّ لفظ فيها محكوم بوزن صرفي، وإذا ما تردّد في بيت أو في مجموعة أبيات، وفَّرَ جرسا صوتيا ينضاف إلى هندسة موسيقى القصيدة، يظهر أثر الوزن الصرفي في قول امرئ القيس مثلا[2]:

أَفَـــادَ فَجَـــادَ وَسَـــادَ فَـــزَادَ وَقَـــادَ فَـــذَادَ وَعَـــادَ فَأَفْضَـــلْ

نتج عن توافق الصيغ الصرفية والتفعيلات العروضية إيقاع زائد في البيت، ولّده انبساط البنية الصرفيةذاتها على البيت كلّه والتي وافقت تفعيلة بحر المتقارب (فَعُوْلُ)، ممّا أكسب البيت رنّة تكرّرت مع تكرار كلّ صيغة صرفية.

ومثله أيضا ما جاء في قصيدة الإمام الشافعي "وقْفة الحرّ بباب النحس"[3]:

لَقَلْـــعُ ضِـــرْسٍ وضَـــرْبُ حَـــبْسِ وَنَـــزْعُ نفْـــسٍ وَرَدُّ أمْـــسِ
وَقَـــرُّ بَـــرْدٍ وَقَـــوْدُ قِـــرْدِ ودبـــغُ جِلْـــدِ بغَـــير شَمْـــسِ
وأَكْـــلُ ضـــبٍّ وَصَـــيدُ دُبٍّ وصَـــرْفُ حـــبٍّ بـــأرضِ خَـــرْسِ
وَنَفْـــخُ نـــارٍ وحمْـــلُ عَـــارٍ وبَيْـــعُ دارٍ بِرُبْـــعِ فَلْـــسِ
أَهْـــوَنُ مِـــن وَقفَـــةِ الحُـــرِّ يَرجـــوا نَـــوالاً بِبـــابِ نَحْـــسِ

نلحظ تردّد صيغ وزنية في قوله(نَفْسٍ–أَمْسٍ–شَمْسٍ–خَرْسٍ–فَلْسٍ) على وزن (فَعْلٍ)(نارٍ–عارٍ–دارٍ)(ضبٍّ–حبٍّ–دبٍّ) فوفّرت هذه القوالب الصرفية المتماثلة

[1]– ينظر:محمد عبد الجبار بوشعالة: مقال(منزلة الوزن الصرفي بين الوزن العروضي والوزن التصغيري) بحث منشور في كتاب "الصرف بين التحويل والتصرف"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقص، تونس 2010م،ص291.

[2]– امرؤ القيس: ديوانه،ص471.

[3]– الإمام الشافعي:ديوانه ،ص66،67.

وحدات موسيقية متماثلة، وسّعت المساحة الإيقاعية للقصيدة، كما انتهت بحروف منتمية إلى نفس العائلة الصوتية مما زادها انسجاما، وأدّى بها إلى خلق تسارع في الوزن وخفّة في الألفاظ، فأنتجت وحدات إيقاعية متشابهة في النّغم، متساوية في الكمّية، أخرجت القصيدة في زي إيقاع شعري عال، ويجدر بالشاعر أن ينطلق من بناء الأنساق المتماثلة صرفيا ليبني المعمار الموسيقي للقصيدة؛ لأنّ التشاكلات الصرفية تغذّي الإيقاع، وتسهم في إغناء الحقل الموسيقي للشعر.

الإيقاع الداخلي

إذا سلّمنا جدلا أنّ موسيقى الشعر تنتزع مفاتيحها من شبكة معقّدة من العلاقات تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة مجسّدة جرسا موسيقي يتشكّل باندفاعات صوتية منتظمة (ذات صورة أكثر تعقيدا من الصوت المجرد)، بوصف التجربة الشعرية بكلّ عمقها وثرائها وتعقيدها لا يمكن حصرها في حركة الوزن وبنية القافية، فذاك الوجه الظاهر منها "ووراء هذه الموسيقى موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات.....وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء"[1]، فموسيقى الشعر خاضعة في حقيقتها لموقعية الأصوات وتآلفها في شكل تتابعي منتظم تجلّيه "توازنات لامتناهية، كالتّقابل والتّشاكل والتّكرار على أنواعه، تكرار الحروف بنفسها أو الكلمات"،[2] وقد تضاعف الاهتمام بالإيقاع الداخلي بعدما نزل الشعر عن صهوة العبودية للجبرية العروضية فكان لزاما على الشاعر أن يلجأ إلى إشاعة الجمالية الموسيقية حتى يتمكن من الحفاظ "على التوازن الإيقاعي، فيعمد إلى مجموعة من الموازنات الصوتية لتعويض نقص النص ما فقده من جرّاء خرق التقطيع النظمي"[3]،وذات الرأي تبنّاه الدكتور "علوي الهاشمي" فإذا "لم يرتكز النّص الشعري على

[1]- شوقي ضيف: في النقد الأدبي،دار المعارف،ط6،مصر1981م،ص97.

[2]- يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري(قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين)،منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2004م،ص78.

[3]- نفسه،ص60.

مجال الوزن مباشرة فلا مفرّ له من الارتكاز على مجال الموسيقى الداخلية؛ لأنّ هذا المجال الحاضر أكثر المجالات تعبيرا عن مجال الوزن/الغائب، وكأنّما هو امتداد له، وإن لم يكن هو بعينه"[1]، وعليه سنحاول أن نجلّي هذه الظواهر الموسيقية التي نافست الإيقاع المتولّد عن الوزن ونبيّنها في أقوال الشعراء أنّى استطاع لنا ذلك .

بنية المقطع

تتمايز اللّغات فيما بينها ولكلّ لغة من لغات العالم نظام مقطعي يخصّها وتحدّد من خلاله الخصائص البنيوية لنسيج كلماتها، وللّغة العربية نظام صوتي خاصّ بها،يحدّد أبنيتها ويرسم كيانها،وينطلق هذا النظام من أصغر وحدة نطقية ألا وهي المقطع الذي شكّل عائقا أمام الباحثين في تحديد مفهوم واحد له،فتباينت رؤاهم نتيجة امتثالهم لتوجّهاتهم الصوتية الفيزيولوجية،والفيزيائية والوظيفية،هذا من جهة،وجرّاء "عجز الأجهزة المستعملة حتى الآن من تعيين حدود المقاطع على الخطوط البيانية،ولهذا رأى فندريس بأنّ تعريف المقطع أمر عسير"[2]وذات الرأي أكّده كمال بشر إذ"ليس هناك حتى الآن تعريف واحد متّفق عليه يمكن أخذه منطلقا لدراسة المقطع وأنماطه"[3].

أحال التوجّه الفونتكي إلى تحديد المقطع بأنّه"تتابع من الأصوات الكلامية له حدّ أعلى أو قمّة إسماع طبيعية تقع بين حدّين أدنيين من الإسماع"[4]،ومن هذا القبيل تعريف دانيال جونز بأنّه"سلسلة من الأصوات تشتمل على قمّة إسماع"،[5]ويقصد بها الحركة (الصائت)التي تكتنز قوة وضوح سمعي، وهذا ما أكّده "أحمد كشك" إذ ينظر إلى المقطع على أنّه"وحدة لغوية تمثّلها قمّة بين صوتين، فكلمة "**مَنْ**" مقطع قمّته الحركة وقاعدته الميم والنون"[6].

---

[1]- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،بيروت،2006م،ص37.

[2]- فوزي الشايب:أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية ،عالم الكتب الحديث،أربد،الأردن 1425هـ/2004م،ص97.

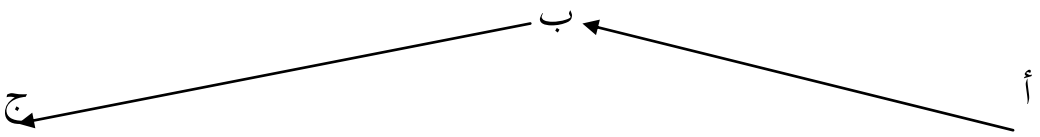
[3]-كمال بشر:علم الأصوات،دار الغريب،القاهرة،2000م،ص503.

[4]- أحمد مختار عمر:دراسة الصوت اللغوي،القاهرة 1976م،ص284.

[5]- حازم علي كمال الدين:دراسة في علم الأصوات ،مكتبة الآداب،ط1،القاهرة 1420هـ-1999م،ص87.

[6]- أحمد كشك:الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،ص162.

أمّا الذين تبنّوا الوجهة الفيزيولوجية فحدّدوه انطلاقا من توصيف كيفية حدوثه،منهم عالما الأصوات الفرنسيان"موريس جرامونت"وبيير فوش" إذ حدّدوا المقطع الصوتي بتزايد شدّة العضلات المنتجة للصوت من الناحية الميكانيكية متبوعا بتقليل الشدّة العضلية وعلى هذا يفسّر قوّة النّطق في بداية المقطع ثم يقلّ تدريجيا، وحدّد المقطع الصوتي بالرسم التخطيطي التالي"[1]



الخط(أب)يشير إلى بداية المقطع الصوتي والذي تتزايد شدّته لتصل إلى أقصى شدّة،والنقطة (ب) تمثل قمّة المقطع،أمّا الخط(ب ج)فيشير إلى تقليل الشدّة تدريجيا حتى تتلاشى.

أمّا الطرح الفونولجي فانعطف إلى تحديد المقطع انطلاقا من جملة الوظائف التي يؤدّيها،وقد تبنّى هذا الطرح أبو اللسانيات البنيوية "فرديناند ديسوسيور" إذ عرف المقطع الصوتي بأنّه"الوحدة الأساسية التي يؤدّي الفونيم وظيفة داخلها"[2]،وقريب من هذا المأخذ رأي رمضان عبد التواب الذي وسم المقطع بأنّه"كمّية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة يمكن الابتداء بها والوقوف عليها"[3].

وضمن هذا المعطى، ندرك أنّ التحديد المفاهيمي للمقطع بُني على اتجاهين أحدهما فونتيكي،يقيم أساس المقطع على قمّة إسماع،وآخر وظيفي يقيمه على أساس الصائت(الحركة)،وقد أثبتت الدراسات الصوتية الحديثة أنّ قمم الأسماع تتحقق في الحركات(القصيرة والطويلة).

-أشكال المقاطع الصوتية: قسّم الدارسون المقطع الصوتي بموجب معيارين:نوعي(نهاية المقطع)وكمّي(مدة النطقبه).

---

[1]- فوزي الشايب:أثر القوانين الصوتية،ص98.

[2]- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي،ص243.

[3]- حازم علي كمال الدين: دراسة في علم الأصوات،ص87.

1–**نهاية المقطع**:إذا انتهى المقطع بصوت صائت(قصيرا كان أو طويلا) سمّي مفتوحا على نحو:لا،بِمَ، فالمقطع الأوّل ينتهي بحركة طويلة،والمقطعين بِ،مَ كلّ منهما ينتهي بحركة قصيرةوسمّي مفتوحا؛ لأنّه يقبل زيادة أصوات أخرى،أمّا النوع الثاني فيسمى مغلقا؛لأنّه ينتهي بساكن على نحو:مَنْ (ص ع ص)وإذا انتهى بحرفين ساكنين سمي مزدوج الانغلاق كقولنا:عِلْمْ(ص ع ص ص).

2–**الكم**:(طول المقطع أو مدة النطق به):وهو ثلاثة أنواع:

أ–مقطع قصير:وينتهي بحركة قصيرة.مثل:كَتَبَ(ص ع/ص ع/ ص ع).

ب–مقطع متوسط:يتشكّل من ثلاثة أصوات أو من صوتين أحدهما طويل.مثل:كَمْ(ص ع ص)،مَا(ص ع ع).

ج–مقطع طويل:يتشكّل من أربعة أصوات،أو ثلاثة أحدهما طويل على نحو:بَحْرْ (ص ع ص ص) ومثال الثاني:نَارْ(ص ع ع ص)[1].

وقد لاحظ إبراهيم أنيس شيوع المقاطع الثلاثة الأولى في العربية وهي(ص ع)(ص ع ع)و (ص ع ص) وهي التي تبنى عليها أوزان الشعر العربي[2].

المقطع الصوتي والعروض العربي

حاول بعض الدّارسين إرساء نظرية لعروض الشعر العربي تنبني أساسا على علم الأصوات تمتاز بالشمولية والبساطة،وذلك بتسليط الضوء على المقطع بوصفه البنية الأولى للتفعيلات،إلاّ أنّهم لم يوفّقوا لا على المستوى التنظيري ولا التعليمي وذاك لسببين في نظر مصطفى حركات:

–**أوّلا**:إنّ الذين اهتمّوا بإدخال المقاطع اللغوية في العروض لم يكونوا لغويين بمعنى الكلمة ليعرفوا حدود المقاطع اللغوية،ومكانتها الحقيقة في البنيان اللغوي.

[1]– ينظر:أحمد مختار عمر:دراسة الصوت اللغوي،ص94.

[2]– ينظر:إبراهيم أنيس:الأصوات اللغوي،113،114.

-**ثانيا**:إنّ هؤلاء لم يكونوا عروضيين بمعنى الكلمة ليحيطوا بقضايا الأوزان من جميع النواحي على مستوى النظرية وعلى مستوى الواقع الشعري"[1].

هذا ولا ينكر الباحثون دور المقطع في بنيان العروض،إذ يرى فايل"أنّ الشرط الأساسي لنظام الخليل هو تجميع المقاطع المحايدة حول اللّب الإيقاعي لإنتاج تفعيلات يشترط فيها ألاّ تشتمل على مقاطع أقل من ثلاثة مقاطع أو أكثر من خمسة مقاطع وكذلك كان نظام الخليل"[2]،فالمقطع كواقعة اصطلاحية وإن لم يعرف عند اللغويين القدامى مثله مثل الظواهر الصوتية الأخرى(النبر)إلاّ أنه كان مدركا عند الخليل وأمارة ذلك رصده للتفعيلات المكونة للأوزان.[3]

موقعية المقطع من البنية العروضية

ذهب جملة من الباحثين إلى أنّ المقطع يتشكّل على مستوى الأسباب والأوتاد، إلاّ أنّ مصطفى حركات يرى"أنّ المقاطع اللّغوية لا تكون أيّ مستوى من مستويات اللغة ومن البديهي أنّ المقطع اللغوي لا يستطيع أن يكون البيت ولا الشطر ولا التفعيلة،وقد ظنّ الكثير من العروضيين أنّالمقطع يتمظهر على مستوى الأسباب،والأوتاد،ولكنّنا إذا أمعنّا النّظر فإنّنا نلاحظ أنّ التّكافؤ لا يقع على هذا المستوى،وإنّما على مستوى الساكن والمتحرك،وسواء درس العروض بواسطة السواكن والمتحركات أو بواسطة المقاطع اللغوية فإنّ بنية العروض لا تتغير"[4]

وإذا ما قابلنا مصطلحات العروض المتمثّلة في الأسباب والأوتاد والتفاعيل بالمقاطع الصوتية التي أثبتها الألسنيون تحصّلنا على:

-السبب الخفيف:(لَمْ) يقابله مقطع متوسط (ص ع ص)=(/0).

-السبب الثقيل:(أَرَ) يقابله مقطعان قصيران (ص ع ص ع) =(//).

---

[1]- مصطفى حركات:نظريات الشعر ،ص38:

[2]- أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي،ص194.

[3]- ينظر:سيد البحراوي:الإيقاع في شعر السياب،مكتبة شرقيات القاهرة،ص12

[4]- ينظر:مصطفى حركات:نظريات الشعر،ص42.

-الوتد المجموع: (عَلَى) يقابله مقطع قصير (ص ع)+مقطع متوسط (ص ع ع)=(0//).

-الوتد المفروق:(ظَهْرِ) يقابله مقطع متوسط(ص ع ص) +مقطع قصير(ص ع =(/0/).

-الفاصلة الصغرى:(جَبَلٍ)يقابلها مقطعين قصيرين (ص ع+ص ع)+مقطع متوسط(ص ع ص)=(0///).

-الفاصلة الكبرى:(سَمَكَةٍ)يقابلها ثلاثة مقاطع قصيرة (ص ع+ص ع+ص ع)+مقطع متوسط(ص ع ص)=(0////).

أمّا التفعيلات:

-فَعُولُنْ=ص ع/ص ع ع/ص ع ص.

-فَاعِلُن=ص ع ع/ص ع/ص ع ص.

-مُفَاعَلَتُنْ=ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع/ص ع ص.

-مُتَفَاعِلُن=///0//0=ص ع/ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع ص.

-مَفاعِيلُنْ=//0/0/0=ص ع/ص ع ع/ص ع ع/ص ع ص.

-مُسْتَفْعِلُنْ=/0/0//0=ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص.

-فَاعِلاَتُنْ=/0/0//0=ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع ص.

-فَاعِ لاَتُنْ=/0/ /0/0=ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع ص.

-مَفْعُولاَتُ=/0/0/0/=)ص ع ص/ص ع ع/ص ع ع/ص ع.

-مُسْتَفْعِ لُنْ=/0/0/ /0=ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص.

وقد يحدث أن يتغيّرنظام المقاطع بدخول بعض الزحافات،فالسبب الخفيف المكون من مقطع طويل يصير مكوّنا من مقطع قصير،فتنتقل مثلا:فَعولُنْ=ص ع/ص ع ع/ص ع ص إلى فَعولُ= ص ع/ص ع ع/ص عفتركيبها تغيّر لكن عدد المقاطع بقي ثابتا وكذا فاعِلُنْ=ص ع ع/ص ع/ص ع ص عندما يلحقها الزحاف تصبح فَعِلُنْ=ص

ع/ص ع/ص ع ص وعدد مقاطعها ثلاث لا يتغيّر في شكلها السالم أو المزاحف،ومُسْتَفْعِلُنْ مثلا قد تصير بالزحافمُتَفْعِلُنْ،مُفْتَعلُنْ،مُتَعِلُنْ وعدد مقاطعها يبقى مساويا لأربعة،ذلك أن عدد المقاطع في أيّ نصّهو عدد المتحركات،أما التفاعيل مُفاعَلَتُنْ=ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع/ص ع ص تصبح بالزحاف مَفاعيلُنْ=ص ع/ص عع /ص ع ع/ص ع ص وتفعيلة مُتَفاعِلُنْ=ص ع/ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع ص تصبح مُسْتَفْعِلُنْ=ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص فتتحول من خمسة مقاطع إلى أربعة مقاطع،ويحلّ المقطع المتوسط بدل المقطعين القصيرين ويلخص مصطفى حركات تصنيف التفاعيل كالآتي[1]:

1–التفاعيل ذات ثلاثة مقاطع:عددها ثابت بالزحاف وهي:فَعولُنْ،فاعِلُنْ.

2–التفاعيل ذات أربعة مقاطع عددها ثابت بالزحاف

وهي:مَفاعيلُنْ،مُسْتَفْعِلُنْ،فاعِلاتُنْ،فاَعِلاَتُنْ،مَفْعولاَتُ،مُسْتَفْعِ لُنْ.

3– التفاعيل المبنية على تكافؤ مقطعين قصيرين بمقطع طويل:وهي مُفَاعَلَتُنْ،مُتَفَاعِلُنْ، وعدد المقاطع فيها متغير ويكون خمسة أو أربعة.

النـــّبـــــر

إذا ما ألقينا بنظرة خاطفة على التراث فستجد النبر في:

أ–مفهومه اللغوي: يدلّ على ارتفاع الصوت،يقال نبر الرجل نبرة إذا تكلّم بكلمة فيها علو،ونبرة المغنّي رفع صوته عن خفض، والمنبر مرقاة الخاطب سمّي بذلك لارتفاعه وعلوه،والنبر مصدر نبر الحرف ينبره نبرا همزه،والنبر بالكلام الهمز والهمز يمثّل الضغط،وقد همزت الحرف فانهمز[2]،ويقول سيبويه عن الهمزة أنّها "نبرة من الصدر تخرج باجتهاد"[3]

وعليه يتبيّن لنا أنّ الهمز قد استقرّ في أذهان القدامى على أنّه النبر، وما يفنّد هذا الرأي ما جاء في لسان العرب أنّه" قيل لرسول الله صلى الله عليه وسلم :يا نبيئ الله

---

[1]– مصطفى حركات:نظريات الشعر،ص44.

[2]–ابن منظور:لسان العرب،، المجلد الخامس، ص189

[3]– سبويه:الكتاب،تح:محمد عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي بالقاهرة،ط2،دار الرفاعي بالرياض،1406هـ/1982م،مج3،757/3.

فقال:لا تنبر باسمي أي لا تهمز،وفي رواية قال:" إنّا معشر قريش لا ننبر،والمنبور المهموز،والنبرة الهمزة "[1]،فالنّبر كواقعة اصطلاحية وجد وعرف عند القدامى إلاّ أنه ينحصر في معنى الهمز و ارتفاع الصوت وعلوّه والتّشديد عليه في بعض المقاطع كما عرف عند المغنيين،ودليل معرفتهم له ماورد في كتاب الأغاني :"عن مالك بن أبي سمح قال: إنّي سألت ذات يوم ابن سريج عن قول الناس فلان يخطئ ،وفلان يحسن ،وفلان يسيء فقال :المصيب المحسن من المغنيين هو الذي يشبع الألحان ويملأ الأنفاس ويعدل الأوزان،ويفخم الألفاظ،ويعرف الصواب،ويقيم الإعراب،ويستوفي النّغم الطوال،ويحسن مقاطع النّغم الطوال،ويحسن مقاطع النّغم القصار،ويصيب أجناس الإيقاع،ويختلس مواقع النّبرات،ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النّقرات"[2]،ولهذا ذهب د.عبد الصبور شاهين إلى أنّ المحدثين لم يزيدوا على القدامى في تصوّر فكرة النّبر أكثر من تنظيمه وتخصيصه بالمقطع؛لأنّه كان عند القدامى ارتفاع الصوت وعلوّه.

أمّا التحديد المفاهيمي للنّبر بين اللغويين الحدثيين قد ظلّ محلّ أخذ وردّ،إذ ذهب بعضهم إلى أنّ دراسته في الفصحى تتطلّب نوعا من المجازفة ذلك أنّ العربية الفصحى لم تعرف هذه الدراسة في قديمها،ولم يسجّل لنا العلماء شيئا عنه،[3]بل ذهب إبراهيم أنيس أبعد من هذا وأقرّ أن ليس للنبر أثر تمييزي في اللّغة العربية،ولذا سكت النّحاة العرب عنهوليس لدينا من دليل يهدينا لموضوع النّبر في لغتنا،كما نطق بها في العصور الغابرة.[4]

إلاّ أنّه اكتسى جملة من الخصّيصات في الدّراسات الفونولوجية الحديثة كونه مقطع فوق تركيبي،يعنى بالضّغط على صوت أو مقطع معيّن في نطق الكلمة حسب ما عرّفه تمام حسان بأنّه"وضوح نسبي لصوت أومقطع إذا قورن ببقيّة الأصوات والمقاطع في الكلام"[5]،فهو يسم المقاطع ذات القمم الصوتية في المنظومة الصوتية؛ ذلك"أنّ المقاطع

---

[1]- ابن منظور:لسان العرب،المجلد الخامس،189.

[2]- أبو الفرج الأصفهاني:الأغاني، 296/1.

[3]- ينظر:تمام حسان:مناهج البحث في اللغة ،ص164.

[4]- ينظر:إبراهيم أنيس:الأصوات اللغوية،مكتبة أنجلو المصرية،1999م،ص122.

[5]- تمام حسان:مناهج البحث في اللغة،ص160.

تتفاوت فيما بينها في النطق قوة وضعفا،فالصوت أو المقطع المنبور ينطق ببذل طاقة أكبر نسبيا،ويتطلبمن أعضاء النطق مجهودا أشد،ومثال ذلك كلمة(**ضَرَبَ**)التي ينطق مقطعها الأول بارتكاز أكبر من المقطعين الثاني والثالث"[1]، وعند جان كانتينو"إشباع أحد المقاطع بتقوية ارتفاعه الموسيقي،أو شدّته،أو مداه،أو عدة عناصر في آن واحد".[2]

وضمن هذا الطرح، ينجلي بوضوح أنّ النبر ينبني أساسا على فعل الضغط على مقطع من المقاطع،أو سلسلة صوتية،فعند النطق بمقطع منبور نستشعر جهدا زائدا في جميع أعضاء النطق بأسرها بدءا من الرئتين والوترين وصولا إلى الشفتين،مما ينجرّ عنه وضوح سمعي عالي على بقية المقاطع، إلاّ أنّ هذا الوضوح لم يأت عبثا وإنّما يصحبه تركيز على المقطع المنبور ومن أبسط الأمثلة ما نلفيه في التقطيع العروضي لتركيب (جاء طالبُ العلم)، وتركيب(طالبوا العلم)، فهما يحملان نفس التقطيع (طَالِبُ لْعِلْمِ)، ولكن هنا يتدخّل النبر ليفرّق بين التركيبين ففي الأول يقع النبر على المقطع الأول (طا= ص ع ع) وفي التركيب الثاني يقع النبر على المقطع الأخير(بُو=ص ع ع)ليبرز الجمع.

قوانين النبر المقطعي

أفضت الجهود الفونولوجية المبذولة في تقفّي أثر قوانين النبر في اللغة العربيةإلى أنّه يتموقع في منتهى اللّفظة أو الجملة،كما أنّه يقع على المقاطع الأطول كما أشار إليها كارل بروكلمان بقوله أنّ"في اللغة العربية القديمة يدخل نوع من النبر،تغلب عليه الموسيقى ويتوقف على كمّية المقطع،فإنّه يسير من مؤخرة الكلام نحو مقدمتهاحتى يقابل مقطعا طويلا فيقف عنده،فإذا لم يكن في الكلمة مقطع طويلفإنّ النبر يقع على المقطع الأول منها"[3]، وعليه نرى أن التحديد النبري يستهلّ من منتهى الصيغ وعلّة ذاك أنّ" المقاطع النبرية تتراتب في الجملة بشكل تلقائي وفي أكثر الحالات يكون المقطع الأخير

[1]-كمال بشر: علم اللغة العام،القاهرة،1970م،ص210.

[2]-جان كانتينو:دروس في علم أصوات العربية،تر:دصالح القرمادي،ط:نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعيةالجامعة التونسية1966م،ص.188

[3]-حسام البهنساوي:الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث،ص133.

الأكثر نبرا"[1]؛ ذلك أنّ الناطق يأخذ أريحيتة في النطق عندما يؤول إلى نهاية الكلمة، فلا يتقيد بزمن على غرار المقاطع المبدئية والوسطية.[2]

وعلى إثر ما تقدّم، أرسى إبراهيم أنيس قانونا في النبر كما نطق به قرّاء القرآن بقوله"ينظر إلى المقطع الأخير،فإن كان من النوعين الرابع والخامس،كان هو موضع النبروإلاّ نظر إلى المقطع قبل الأخير،فإن كان من النوع الثاني أو الثالث حكمنا بأنّه موضع النبر،وأمّا إذا كان من النوع الأول أيضا كان النبر على هذا المقطع الثالث حين نعدّ من آخر الكلمة،ولا يكون النبر على المقطع الرابع حين نعدّ من الآخر إلاّ في حالة واحدة،وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول"[3]، وعليه تتأتّى الأوّلية في طول المقاطع على النحو الآتي:

- ص ع ع ص- ص ع ص ص-ص ع ع-ص ع ص
- ص ع المقطع القصير الأول إذا كانت الصيغة مشكلة من المقاطع القصيرة فقط.

غير أنّ التجريب الذي قام به بعض الباحثين أثبت غير ما شاع بين الدارسين،وأفضى إلى أنّ النبر يقع على المقطع الطويل الأول باتجاه الخط العربي لا العكس،فكلمة(كتابنا) يقع فيها النبر على المقطع الثاني (تا) وليس الأخير(نا) كما بينتها الدراسات المخبرية بقياس درجة الصوت وشدته.[4]

التـــنـــغيـــم

يشكّل التنغيم بعدا آخر من أبعاد الإيقاع الذي يسهم في بناء موسيقى الكلام، وإن كان النبر يتحدّد على مستوى المقطع فإنّ التنغيم "نمط لحني يتحقّق بالتنوع في درجة جهة الصوت أثناء الكلام"[5]من صعود وهبوط، والتنغيم كواقعة اصطلاحية فُقد عند جمهور اللغويين القدامى إلاّ أنّهم أدركوه إدراكا جيدا مماثلا للمفهوم الذي تحدَّدَ في

[1]- د.ابراهيمي بوداود:فيزياء الحركات العربية،ص145.

[2]- ينظر نفسه،ص145

[3]- إبراهيم أنيس:الأصوات اللغوية،ص182،181.

[4]- ينظر:ابراهيمي بوداود:فيزياء الحركات العربية،149،147.

[5]- ينظر:صالح سليم عبد القادر الفاخري:الدلالة الصوتية في اللغة العربية،المكتب العربي الحديث ،الإسكندرية – مصر،ص197.

الدرس الصوتي الحديث، وخير التفاتة يمثلها ابن جني في كتابه "الخصائص" تحت عنوان (باب في نقض الأوضاع إذا ضامها طارئ عليها) إذ يقول:"ومن ذلك لفظ الاستفهام إذا ضامه معنى التعجب استحال خبرا، وذلك قولك: مررت برجل أيّ رجل؟ ،فأنت الآن مخبر بتناهي الرجل في الفضل ولست مستفهما وكذلك مررت برجل أيّما رجل؛ لأنّ ما زائدة، وإنّما كان ذلك؛ لأنّ أصل الاستفهام الخبر، والتعجب ضرب من الخبر، فكأنّ التعجب لما طرأ على الاستفهام إنّما أعاده على أصله من الخبرية"[1]،فابن جني هنا وإن لم يصرح بمصطلح التنغيم إلاّ أنّه تفطّن إلى الفرق الدلالي الذي يحدثه التبدّل النغمي في البنية الدلالية.

وإذا ما ألقينا بنظرة خاطفة على حديث الفلاسفة المسلمين نجد عندهم نظرة ثاقبة للأداءات المصاحبة للكلام على أنّها وسيلة من وسائل الإيقاع، من ذلك ما اصطلح عليه بالنغم، فالنغم عند الفارابي "الأصوات المختلفة في الحدّة والثقل التي يخيل كأنّها ممتدة"[2]أما ابن سينا فيقول "واعلم أنّ اختلاف النغم عند محاكاة المحاكي إنما يكون من وجوه ثلاثة الحدة والثقل والنبرات"[3]، ومدار الحديث عن هذه النبرات التي يفصّل فيها ابن سينا معلنا على أنّها "هيئات في النغم مدّية غير حرفية يبتدئ بها تارة، وتخلل الكلام تارة، وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر في الكلام، وربما تقل، ويكون فيها إشارات نحو الأغراض وربما كانت مطلقة للإشباع والتعريف والقطع، ولإمهال السامع ليتصور، ولتفخيم الكلام، وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصيرها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل أنّه متحيّر أو غضبان، أو تصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك، وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها مثل: أنّ النبرة قد تجعل الخبر استفهاما، والاستفهام تعجّبا، وغير ذلك"[4]، وبذلك أرسى قواعد التنغيم وأثره في توجيه المعنى فهو كلّ ما يصحب العبارة أو الجملة من موسيقى وأداءات وتلونها

---

[1]- أبو الفتح عثمان ابن جني:الخصائص،تح:محمد علي النجار،دار الكتب المصرية،القاهرة-مصر،ص197.

[2]- سيد البحراوي:الإيقاع في شعر السياب،ص25.

[3]- نفسه،ص25.

[4]- ابن سينا: كتاب الخطابة من كتاب الشفاء، تح: سليم سالم، وزارة العمومية الإدارة العامة للثقافة، القاهرة 1954م،ص198

بالحالة النفسية للناطق، رغم ذلك ظلّت مسألة التنغيم إشكالية بين الدراسين العرب، حيث ذهب نفر منهم إلى أنّ القدامىلم يتناولوا هذه الظاهرة كما أبانت عنها الدراسات الحديثة لكنّهم أدركوها كما أشار إليها البحراوي بقوله أنّهم "لم يذكروا التنغيم ولكنّنا نظنّ أنّهم أحسّوا به إحساسا دقيقا"[1]، وخير دليل اهتمامهم بالقافية واستقلاليتها في الدراسة مما جعل ابن رشيق يعدّها مركز القصيدة، وما ذاك إلاّ لحسّهم بالتنغيم وإن كان حسّا كلاسيكيا يحافظ على الوحدة والاتّساق.[2]

ولعلّ هذا ما جعل إبراهيم أنيس يصطلح على التنغيم بموسيقى الشعر، وقداتّفقت الدراسات الحديثة على تحديد التنغيم بأنّه "ارتفاع الصوت وانخفاظه أثناء الكلام"[3]،وهذا "التغير في الدرجة يرجع إلى التغير في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين، هذه الذبذبة التي تحدث نغمة موسيقية"[4]،فينوب التنغيم في الكلام المنطوق عن الترقيم في الكلام المكتوب كالاستفهام والتعجب، إلاّ أن التنغيم أوضح من الترقيم في الكشف عن ظلال المعنى؛لأنّه يستخدم نغمات أكثر مما يستخدم الترقيم من علامات، ثم أنّ للتنغيم على الترقيم ميزة الحياة والحركة، والموقف الاجتماعي لما يصاحب وجه الناطق من قرائن، كإشاحة الوجه وتجهّمه، أو انفراج أساريره ولذلك أفرد ذكر الأدوات لضمان أمن اللبس في المعنى كقولهم "لا وشفاك الله" إذ كان سيغني تنغيم الجملة من وقفة واستئناف عن ذكر الواو.[5]

ومن أمثلة الاستفهام الذي حذفت فيه الأداة، ونابب عنها التنغيم ما ورد في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم قوله:" يا أبا ذرّ عيّرته بأمّه"[6] أراد أعيّرته...؟ فاستغنى عن همزة الاستفهام في حضرة التنغيم، وقريب من هذا قول جميل بن معمر[7]:

لاَ. لَا أَبُــوحُ بِحُــبِّ بَثْنَــةَ إِنَّهَــا أَخَــذَتْ عَلَــيَّ مَوَاثِقَــا وَعُهُــودَا

---

[1]- سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب،ص26

[2]- ينظر:نفسه،ص26

[3]- إبراهيم أنيس:الأصوات اللغوية،ص123،وينظر:تمام حسان:مناهج البحث في اللغة،ص164.

[4]- محمود السعران:علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،ص192.

[5]-ينظر:تمام حسان:اللغة العربية معناها ومبناها،دار الثقافة،الدار البيضاء- المغرب1994م،ص227.

[6]- ابن مالك: شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح ،تحقيق: طه محسن،ط2،ص148.

[7] - ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ،ص228.

فهناك فرق بين أن تكون لا الأولى حرف نفي مؤكدا، أو جملة مفيدة يستحسن في تنغيمها أن نقف عليها لتمام الفائدة، إذ يتطلب التنغيم في حالة التوكيد وصل الكلام، وفي حالة الجملة المفيدة وقفة واستئنافا.

وضمن هذا المعطى، ندرك الحمولة الدلالية التي يكتنزها التنغيم، والدور الذي يؤدّيه في اقتياد المعنى وتوجيهه وحصر الدلالة "فربما كان له وظيفة نحوية هي تحديد الإثبات والنفي في جملة لم تستعمل فيها أداة الاستفهام، فتقول لمن يكلمك ولا تراه: أنت محمدُ مقررا ذلك ومستفهما عنه، وتختلف طريقة رفع الصوت وخفضه في الاثبات عنها في الاستفهام"[1]، فالاستفهام قد يكون إنكاري أو توبيخي أو تقريري، وغير ذلك من أنواع الاستفهام رغم أنّ العلامة واحدة ومن أمثلته قول الراجز[2]:

حَــتّى إِذَا جَــنَّ الظَّــلاَمُ واخْــتَلَطَ جَاؤُوا بمذْقَ؟ هَلْ رَأَيْتَ الذِئْبَ قَطْ

فالشاهد جملة (هل رأيت الذئب قط) خبرية تقريرية، تعني جاؤوا بمذق* يشبه لون الذئب، والذي أوشى بالتقرير هي النغمة الصوتية.

إلاّ أنّ هذا التصنيف ينبني أولا وأخيرا على الدور الذي تؤديه المقاطع النغمية، وفضلا عن وظيفته الدلالية "يكتسي وظيفة انفعالية،فقد يدلّ على التهكم أو الزجر أو الموافقة والرفض"[3]، وكلّ هذا يتنزّل في قوالب لفظية تحدث إيقاعات تنغيمية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالجمال الفنّي الذي تحدثه،كما يعدُّ قاسما مشتركا بين الفنون جميعاويتخلق في البنى اللغوية من رحم القرائن اللفظية بوسمه تغييرات موسيقية، تنتاب خطية البنى فوق التركيبية من صعود أو هبوط،مخلّفة أثرا موسيقيا يبغي غاية ومقصدا.

---

[1]- تمام حسان: مناهج البحث في اللغة،ص164.

[2]- عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب، مطبعة بولاق، مصر،275/1.

*مذْقَ:اللّبن الممزوج بالماء

[3]- ينظر:محمود السعران: علم اللغة ،ص193.

الوقـــــــف

أ–لغة: ورد في لسان العرب: "وقف بمعنى الوقوف، خلاف الجلوس، وقف بالمكان وقْفاً ووقوفًا، فهو واقفٌ، والجمع وقفٌ، ووقوفْ، ويقال وقفت الدابة، تقف وقوفا، ووقفْتها أنا وقفًا"[1]،فمعناه اللغوي مقترن بالجلوس

ب–اصطلاحا: هو عبارة عن "سكتة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلامي بقصد الدّلالة عن مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما وبداية آخر"[2] ،فالوقت الذي يستغرقه المتكلم عند إتمامه للمعنى جزئيا كان أو كليا أو انقطاع نفس نسميه وقفا، كما جاء في معجم مصطلحات اللغة أنّ الوقفة "هي برهة انقطاع عن مواصلة الكلام في القراءة إمّا لانتهاء المعنى أو جزء منه وإمّا لأنّ التنفس لم يسعف القارئ في مواصلة الكلام، ويكون ذلك في الشعر بين شطري البيت أو في نهايته أو في نهاية مقطع شعري"[3]، فيأتي محمّل بدلالات ومعاني تفرض على صاحبها احترام الوقف وحفظ مقامه، نبّه إلى هذا أبو هلال العسكري في ذكر المقاطع والقول في الفصل والوصل" أنّ الأحنف ابن قيس قال: ما رأيت رجلا تكلّم فأحسن الوقف عند مقاطع الكلام، وأعطى حقّ المقام، وغاص في استخراج المعنى بألطف مخرج حتى كان يقف عند المقطع وقوفًا يحول بينه وبين تبيعته من الألفاظ"[4]،وما انماز بهذه الخصيصة الجمالية عند كبار النقاد العرب إلاّ للقيمة التي يكتنزها في توجيه المعنى وتحديده.

وفي تحديد فيزيولوجي محض يعتبر جون كوهن الوقفة "حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه فهي في حدّ ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب"[5]، إلاّ أنّ هذا التوصيف الصوتي الذي انتهى إليه جون كوهن، أغفل الدور

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب،دار المعارف، المجلد السادس، ص4898

[2]– ماريوباي: أسس علم اللغة، تر تح: أحمد مختار عمر،عالم الكتب،ط8، القاهرة، 1419هـ/1998م،ص95.

[3]– مجدي وهبة .كامل المهندس،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،ط2، بيروت 1984م،ص436.

[4]- أبو هلال العسكري:الصناعتين،ص438.

[5]- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص55.

الدلالي للوقف الذي عوّلت عليه الدراسات القرآنية، وأعطته جلّ اهتمامها لما له من بالغ الأثر في تحديد المعاني وتغيير مسارها، وهي في الموسيقى تقابل" السكتة التي تأخذ معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان، فالصمت على هذا الاعتبار لحظة من لحظات الكلام والسكوت ليس بكمًا بل رفضًا للكلام فهو نوع منه"[1]، فالسكوت لا يخلو من الدلالة بل يكون أحيانا أبلغ منه.

هذا وذهب محمد بنيس إلى أنّ البياض تعبير عن الوقفات، فكما يعبّر عنها سماعيا، يعبّر عنها بصريا ويقسّمها إلى أربعة أقسام[2]:

1–الوقفة التامة: وهي الوقفة التي يكتمل فيها الوزن والتركيب والدلالة في البيت.

2–الوقفة الوزنية: وهي الوقفة التي تجعل البيت في حاجة إلى البيت الذي يليه؛ لأنّ تركيبته ودلالته قد قطعت، وما هو إلاّ تام وزنا.

3–الوقفة المركبية والدلالية: وهي عكس الوقفة الوزنية، إذ نجد المعنى تاما في البيت أي لا حاجة لها لبيت آخر، بينما الوقفة الوزنية فهي ناقصة هنا وقد تربط الأبيات في بعضها البعض، فتعمل على تدويرها.

4– وقفة البياض: وهي الوقفة التي وصلتها عمليات الهدم المتواصلة للقوانين التقليدية، فتتحول الوقفة إلى فسحة الكتابة.

وإذا ماعدنا إلى الموروث اللغوي العربي وجدناه يصدح بإدراكه لهذه المحدّدات الدلالية ومدى فاعليتها في توثيق المعنى، من ذلك مارواه السيوطي إذ يقول:حدّثنا المرزباني عن إبراهيم بن إسماعيل الكاتب، قال: سأل اليزيدي الكسائي بحضرة الرشيد، فقال: انظر أفي هذا الشعر عيب؟ وأنشده:

مَـــا رَأَيْنَـــا خَرْبـــاً نفـــرُّ عنـــه البـــيضُ صُـــفْرُ

لاَ يَكُـــونُ العـــيرُ مهْـــراً لا يَكـــونُ. المهـــرُ مهـــرُ

[1]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص51.

[2]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)،دار توبقال للنشر،ط2، الدار البيضاء 1996م،121/3.

فقال الكسائي: قد أقوى الشاعر، فقال له اليزيدي: انظر فيه، فقال: أقوى لابدّ أن ينصب (المهر) الثاني على أنه خبر ل (يكون)، فضرب اليزيدي بقلنسوته الأرض، وقال: أنا أبو محمد.... الشعر صواب، إنّما ابتدأ فقال:(المهرُ مهرُ)"[1]، فاليزيدي تفطّن للوقف الوارد في البيت، وأدرك المعنى الذي يبغيه الشاعر، والوقف هنا أخرج المعنى من النفي إلى الإثبات.

إيقاع التكرار

يعدّ ظاهرة من الظواهر الأسلوبية التي تسهم في فضّ مغاليق النص الأدبي "فمن سنن العرب التكرار والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية، وعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله جلّ ثناؤه من قوله "فَبِأَيِّ آلاَءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَان"[2]،وهو في اللغة من الكرّ بمعنى الرجوع، ويرى ابن منظور أنّ "الكرّ: الرجوع يقال كرّه وكرّ بنفسه....والكرّ مصدر كرّ عليه يكرّ كرّا وكرورا وتكرارًا:عطف عليه،وكرّ عنه رجع وكرّر الشيء وكرّره: أعاده مرّة أخرى، فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار"[3].

أما عن التحديد الاصطلاحي فهو "دلالة اللفظ على المعنى مردّدا"[4] أي ما تطابقت بنيته ومعناه من ناحية الشكل البصري، وقد عرّفه السجلماسي بقوله: "والتكرار اسم محمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما، فلذلك هو جنس عال تحته نوعان: التكرير اللفظي، ولنسميه مشاكلة، والثاني التكرير المعنوي، ونسميه مناسبة، وذلك لأنّه إمّا أن يعيد اللفظ وإمّا أن يعيد المعنى، فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة"[5]، فجاء لنا السجلماسي بنوعين من التكرار المشاكلة بتكرار اللفظ والمناسبة بتكرار المعنى أما إذا اجتمعا بإعادة

---

[1]- جلال الدين السيوطي: الأشباه والنضائر، تح: إبراهيم محمد عبد الله، منشورات مجمع اللغة العربية،1986م،ج3،ص245

[2]- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة ،ص77.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد الخامس، ص135.

[4]- ابن الأثير: المثل السائر ، 3/3.

[5]- السجلماسي:المنزع البديع،ص476،477.

اللفظ والمعنى فذاك ما عابه نقادنا القدامى كابن رشيق الذي رأى "أنّ للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرّر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلاّ على جهة التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب"[1]، فعلى الشاعر أن يحسن استغلاله وأن يطوعه لخدمة قوله، "فيلمسه الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات؛ لأنّه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته وقدرته في إحداث موسيقى يستطيع أن يظلّل الشاعر، ويوقفه في مزلق تعبيري"[2].

وتلعب هذه الظاهرة الصوتية بشتى صيغها الصوتية واللفظية والتركيبية والمعنوية وسيلة فنّية يتقصّدها الشاعرفي تعميق الإيقاع، فكلّ "تكرار مهما يكن نوعه تستفيد منه زيادة النغم وتقوية الجرس"[3] لذاك أولوه عناية كبرى، فرصدوا أشكاله وأطلقوا أشكالا من البديع تبعا لمواقع تردّده في الكلام، فجاءوا بالترديد والتصدير وردّ الأعجاز على الصدور وما ذاك إلاّ لأنّه "أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هي الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع"[4] وإذا ما حاولنا رصد حركة التكرار في الشعر ألفيناه ينبسط على مستوى بنية الصوت فالتركيب فالصيغة.

1-التكرار الصوتي(الحرفي): إلى الصوت يعود الفضل في هندسة إيقاع القصيدة،وهو أبسط أنواع التكرار اللفظي الشائعة في الشعر العربي قديمه وحديثه لما له من "مزيّة سمعية وأخرى فكرية،الأولى ترجع إلى موسيقاه والثانية إلى معناه"[5] يكتسيها من السياق الذي

---

[1]- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده،59/2.

[2]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص264،269.

[3]- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ط2،بيروت 1970م،548/2.

[4]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص) ،المركز الثقافي العربي،ط3،بيروت،الدار البيضاء1992م،ص39.

[5]- عز الدين علي السيد:التكرير بين المثير والتأثير،ص09.

يتأتّى فيه،ونقصد بالصوت هنا تكرار الحرف، الذي يتخيّره الشاعر وينتقيه ليساير النبض الإيقاعي للقصيدة،ذلك أنّ"الحسن في المسموع أن تكون الأصوات لها كيفيات من الهمس والجهر والرخاوة والشدّة والقلقة والضغط والتناسب فيها وهو الذي يوجب له الحسن"[1]،ومثله ما جاء في قصيدة ابن الفارض "جوركم عليّ عدل" التي يقول فيها[2]:

وإن ذُكـرت يومًـا فَخُـرّوا لـذكرِها سـجودًا، وإنْ لاَحَـتْ إِلَى وَجْهِهَـا
وفي حُبِّهـا بعـتُ السَـعَادَةَ بِالشَّـقَا ضَـلَالاً، وعقلي من هـدايَ به عَقـلُ
وقُلْـتُ لِرُشْـدِي والتَّنَسُّـكِ والتُّقَـى تَخَلُّـوا، ومَـا بَيْـنِي وبَـيْنَ الهَـوَى خلُّـوا
وفرَّغـتُ قَلْـبِي عَـنْ وُجُـودِي، مُخْلِصًـا لَعَلِّـي في شُـغْلِي بِهَـا مَعَهـا أَخْلُـوا

فاللاّفت في هذه الأبيات استهلالها بحرف "الواو" التي أفضت إلى ربط فنّي وموضوعي بين أبيات القصيدة، سخّرها ابن الفارض ليلملم شتاته فقد ابتاع السعادة بالشقا،فجاءت الواو لإقامة جسر صوتي محمّل دلاليا ليساير الامتداد الإيقاعي والدّلالي للأبيات، فأفادت المشاركة في العمل(تكريس وجوده لحبّها) أفادت نقلة دلالية إيقاعية صحبت أبيات القصيد،فالتكرار يمس اللفظ ويتناسب مع الجانب الدلالي، فيستحوذ على طاقة إيقاعية وقيمة جمالية لا يمكن الاستهانة بهاكما نجدها عند البياتي في تكريره لهمزة الاستفهام في قصيدة "سفر الفقر والثورة"[3]:

أَهَذَا الثَّلْجُ مِنْ بَرْدِ لَيَالِيكْ
أَهَذَا الفَقْرُ مِنْ جُودِ أَيَادِيكْ
أَهَذَا الحَجَرُ الصَامِتُ مِنْ قَبْرِي
أَهَذَا الزَّمَنُ المصْلُوبُ في السَّاحَاتِ مِنْ عُمْرِي
أَهَذَا أَنْتَ يَا فَقْرِي

[1]- ابن خلدون: المقدمة ،ص455.
[2]- ابن الفارض عمر: ديوانه، شرح: د عمر فاروق الطباع، دار القلم،بيروت،1997م،ص138.
[3]-عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،1965م،ج2،ص42

أَهَذَا أَنْتَ يَا زَمَنِي

تفضح همزة الاستفهام الحزن العميق والتيه الذي يتخبط فيه الشاعر؛ لأنّها صاحبت مفردات تئنّ بالألم كالفقر، الصمت ،القبر، البرد فدلالات الانكسار والسوداوية تناغمت مع إيقاع همزة الاستفهام الذي يؤازره إيقاع "ها" التنبيه المهموس في بداية اسم الإشارة الذي ينتهي بالمد فيواسي الشاعر بإطلاق زفرة التوجع والأنين.

كما نجد شعراء يلجؤون إلى تكرار أصوات بعينها ليمدّ النص بمساحة صوتية أرحب تمكّنه من بثّ أشجانه كتكرار صوت النون في " نونية" ابن زيدون التي مطلعها[1]:

أَضْحَى التَّنَائِيْ بَدِيْلًا مِنْ تَدَانِيْنَا وَنَابَ عَنْ طِيْبِ لُقْيَانَا تَجَافِيْنَا

أَلَا وَقَدْ حَانَ صُبحُ البينِ، صَبَّحْنَا حَيْنٌ، فَقَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ ناعينَا

يشنّف الشاعر آذاننا بتكرار حرف النون حيث كرره ست عشرة مرة في بيتين، لتتماشى والحالة اليائسة التي تعتري الشاعر"فتكرار الحروف يخفي إيقاعا باطنيا يرتبط بموضوع النص وجوهره"[2]،فمعظم البنى التي أتت النون في تركيبها تنتمي إلى معجم الحزن والأسى (البين، النأي، تجافينا، ناعينا، التّنائي) فضلاعن الطاقة الإيقاعية التي تشكلت جراء التراكم الصوتي للنون، بوصفه أكثر الحروف تصويرا للرنين ولهذا وضعت في الفعل رنَّ، كما أنّ كلا من النون والميم حرف أغنّ، أي فيه غنّة ومن تكرارها يتبدّى لنا سحرها القوي ودقّتها التصويرية الفائقة[3].

كما اهتم الوشاحون اهتماما كبيرا بهذا الجانب، ولذلك نجد موشحاتهم حوت ألفاظ رقيقة ذات نغم جميل، تكرّرت فيها أصوات بعينها مما أسهم في التكثيف الإيقاعي للموشح، منه قول ابن الوكيل في موشحته:[4]

---

[1]- ابن زيدون: ديوانه، شرح: د يوسف فرحات ،دار الكتاب العربي،ط2 بيروت 1994م،ص298.

[2]- علي مصطفى صالح:مقال(أسلوب التكرار في شعر نزار)، مجلة الأنبار، لسنة 2010م،العدد 3،ص195.

[3]- ينظر:محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة،ج1،ص100.

[4]- شمس الدين محمد بن حسن النّواجي: عقود اللآل في الموشحات والأزجال،تح:أحمد محمد عطا،مكتبة الآداب، القاهرة،1999م،ص260.

غَـــدَا مُنَادينَـــا مُحَكَّمًـــا فِينَـــا يَقضـي عَلَينَـا الأَسَـى لَـولاَ تَأَسِّـينَا

فقد كرّر الوشاح في هذا القفل حرف النون ست مرات سواء كان الحرف أصليا، أو تولّد عن التنوين مما أضفى على إيقاعه قيمة جمالية ولّدتها النون فهو "من الحروف الجهرية، التي تداعب الأوتار الصوتية فتعزف سيمفونية حزينة مشبعة بالأنين والآهات التي كابدها الشاعر"[1] لذلك اقترنت بكلمات تئنّ وجعا سواء عند ابن الوكيل أو ابن زيدون.

2-**التكرار اللفظي**: يقصد به "تكرار الكلمة أو ما يقارب جذرها تكرارا يفيد المعنى نفسه أو معنى مقاربا"[2] فيكرر الشاعر ألفاظ بعينها، ليضاعف من تأكيده على المعنى من جهة، ويسم قوله بأثر موسيقي رجعي يتخلق من ترداد أنساق لفظية بعينها من جهة ثانية، وكثر هذا اللون في أقوال الشعراء قدامى ومحدثينكونه أيسر أنواع التكرار[3]، وإذا ما ألقينا بنظرة خاطفة على قصيد الشعر الجاهلي وجدناه يحفل بهذا النمط من التكرار كتكرار "**الاسم**"اسم الممدوح أو أسماء المحبوبة التي تكاد تتكرر في كل بيت من غزلهم كتكرار اسم سلمى في قصيدة لطرفة في أبيات متفرقة يقول فيها[4]:

-دِيَـارٌ**لِسَـــلْمَى** إِذْ تَصِـيدُكَ بِـالمنَى وإِذْ حَبْـلُ**سَـلْمَى** مِنْـكَ دَانٍ تَوَاصُـلُهُ

-سَمَا لَـكَ مِنْ**سَلْمَى** خَيَالٌ ودُونَهَا سَـــوَادُ كَثِيْـــبٌ، عَرَضَـــهُ فَأُمَايِلُـــهُ

ــوأَنَّى اهْتَـدَتْ**سَـلْمَى** وَسَائِلُ بَيْنَنَا بَشَاشَـةُ حُـبٍّ، بَاشَرَ القَلْـبُ دَاخِلَـهُ

-وَكَـمْ دُونَ**سَـلْمَى** مِـنْ عَـدُوٍّ وَبَلْـدَةٍ يُحَارِبُهَـا الهَـادِيْ، الخَفِيْـفُ ذَلاَلُـهُ

-وَمَا خِلْتُ**سَلْمَى** قَلْبُهَا ذَاتُ رُجْلَةٍ إِذَا قُسُـورِي اللَّيْـلِ جِيبَـتْ سَـرَابِلُهُ

وقَـدْ ذَهَبَـتْ **سَـلْمَى** بِعَقْلِـكَ كُلِّـهِ فَهَـلْ غَيْـرُ صَـيْدٍ أَحْرَزَتْـهُ حَبَائِلُـهُ

-فَوُجْـدِيْ بِ**سَـــلْمَى** مِثْـلَ وُجْـدِ بِأَسْمَـــاءَ، إِذْ لَا تَسْـــتَفِيقُ عَوَاذِلُـــهُ

---

[1]- عبد الحميد جودي: الموسيقى الشعرية في شعر الزهد عند أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع4،مطبعة منصور، جامعة الوادي-الجزائر،مارس2012م،ص132.

[2]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص231.

[3]- ينظر:نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص246

[4]- طرفة:ديوانه، ص76 ومابعدها.

قَضَـى نَحْبَـهُ، وُجْـدًا عَلَيْهَـا مُـرَقَشُ　　　وعَلِقْـتُ مِـنْ**سَـلْمَى** خَبَـالاً أُمَاطِلُـهُ

وقول عنترة[1]:

يَــا دَارَ**عَبْلَـــةَ** بِـــالجِوَاءِ تَكَلَّمِــي　　　وعَمِّــيْ صَـبَاحًا دَارَ**عَبْلَـةَ** واسْـلَمِيْ

وَتَحِـــلُّ**عَبْلَـــــةَ** بِـــالجِوَاءِ وَأَهْلِنَـــا　　　بِـــــالحُزْنِ فَالصَـــــمَانِ فَـــــالمتَلَثَّمِ

وقوله[2]:

يَـا عَبْـلُ؟ قَـدْ هَـامَ الفُـؤَادُ بِـذِكْرِكُمْ　　　وَأَرَى دُيُـــونِيْ مَـــا يَحِـــلُّ قَضَـــاهَا

يَــا عَبْــلُ؟ إنْ تَبْكِـيْ عَلَـيَّ بِحُرْقَـةٍ　　　فَلَطَالَمَـــا بَكَـــتْ الرِّجَـــالَ نِسَـــاهَا

يَــا عَبْــلُ؟ إِنِّيْ فِيْ الكَرِيْهَــةِ ضَـيْغَمٌ　　　شَـرِسٌ إِذَا مَـا الطَعْـنُ شَـقَّ جِبَاهَـا

يَـا عَبْـلُ؟ كَـمْ مِـنْ فَـارِسٍ خَلَّيْتُـهُ　　　فِي وَسَـــطِ رَابِيَـــةٍ يَعُـــدُّ حَصَـــاهَا

يَـا عَبْـلُ؟ كَـمْ مِـنْ رَاحَـةٍ خَلَّيْتُهَـا　　　تَبْكِــيْ وتَنْعِــيْ بَعْلَهَـــا وأَخَاهَـــا

يَـا عَبْـلُ؟ كَـمْ مِـنْ مُهْـرَةٍ غَادَرْتُهَـا　　　مِــنْ بَعْــدِ صَــاحِبِهَا تَجُــرُّ خُطَاهَــا

يَــا عَبْــلُ؟ لَـوْ أَنِّي لَقِيـتُ كَتِيبَـةً　　　سَــبْعِينَ أَلْفًــا مَــا رَهِبْــتُ لِقَاهَــا

كرّر الشعراء ذكر أسماء محبوبتهم وهي عند العرب حسنة إن كانت "من باب الاستعذاب والتلذّذ في التغزّل والنسيب"[3]، وكذا تكرار عنترة لفظ "سيفي" ليؤكّد قوته و رباطة جأشه في الردّ على أحد حاسديه[4]:

وَسَــــيْفِيْ صَـــارِمٌ قَبَضْـــتُ عَلَيْـــهِ　　　أَشَـــاجِعَ لَا تَـــرَى فِيهَـــا انْتِشَـــارَا

وَسَـــيْفِيْ كَالعَقِيْقَـــةِ وَهُـــوَ كَمْعِــي　　　سِـــــلاَحِي لاَ أَفِـــــلَ ولَا فِطَـــــارَا

ومن ذلك أيضا تكرار الخنساء لاسم "صخر" مسبوقا بالتوكيد لتبيان مآثره وتعزيز خصاله في قولها[5]:

وَإِنَّ صَـــــخْرًا لَوَالِيْنَـــا وَسَـــيِّدُنَا　　　**وَإِنَّ صَـــــخْرًا** إِذَا نَشْـــتُوا لَنَحَّـــارُ

---

[1]- عنترة بن شداد:ديوانه، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، كلية الآداب، جامعة القاهرة 1964م،ص88

[2]- نفسه،ص236،237

[3]- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده،298/2.

[4]- عنترة بن شداد: ديوانه،ص234.

[5]- الخنساء:ديوانها، اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس،ط2، دار المعرفة، بيروت –لبنان،1425هـ/2004م،ص46.

وَإِنَّ صَــــخْرًا لمقْدَامُــدٌ إِذَا رَكِبُــوا   **وإِنَّ صَــــخْرًا** إِذَا جَــاءُوا لَعَقَّــارُ
وإِنَّ صَــخْرًا لَتَــأْتَمُّ الْهُــدَاةُ بِــهِ   كَأَنَّــهُ عَلَــمٌ فِي رَأْسِــهِ نَــارُ

وتكرار المهلهل لاسم أخيه كليب في قوله[1]:

كُلَيْبُ لَا خَيْرَ فِي الدُّنْيَا وَمَا فِيْهَا   إِنْ أَنْــتَ خَلَيْتَهَــا وَمَــنْ يُخَلِيهَــا
كُلَيْــبُ أَيُّ فَــتَى عَــزٍّ ومَكْرُمَــةٍ   تَحْتَ الصِّفَاتِ التي يَعْلُوكَ سَاقِيْهَا

ومن التكرار اللفظي نجد تكرار "الضمير" معبِّأ بالدلالات كترار- **نحن**- في قول عنترة[2]:

وَنَحْــنُالحَــاكِمُونَ إِذَا عَــدِلْنَا   **وَنَحْــنُ** المشْــفِقُونَ عَلَــى الرَعِيَّــة
ونَحْــنُ المنْصِــفُونَ إِذَا دُعِيْنَــا   إِلَى طَعْــنِ الرِمَــاحِ السَــمْهَرِيَة
ونَحْــنُ الغَــالِبُونَ إِذَا حَمِلْنَــا   عَلَــى الخَيْــلِ الجِيَــادِ الأَعْوَجِيَــة
ونَحْــنُ الموقِــدُونَ لِكُــلِّ حَــرْبِ   ونَصْــلَاهَا بِأَفْئِــدَةٍ جَرِيَــة

وتكرار الضمير المتكلم "**نحن**"هنا يوحي بقوة الحضور الذي يبغيه الشاعر، كما أنّها ارتبطت بمعاني السيطرة والقوة(الحاكمون، الغالبون، الموقدون)،ومثله تكرار الضمير الغائب-**هم**-في قول الشاعر[3]:

هُـمْ ملهَمونَ فلاَ تقُلْ منْ أينَ قدْ   دَلَــفَ السّــدادُ ونُــزِّلَ الإلهَــامُ
هُــمْ مُخْلِصُــونَ فَــإِنْ يَقُولُــوا   فَاخْضَــعْ لَهَــا، إنَّ الخُضُــوعَ لِــزَامُ

تكرار ضمير الغائب تساوق مع ضمائر وأفعال حكام العرب الغائبة الذين لا يريدون من شعوبهم إلاّ الطاعة العمياء، كما أنّ هذه الضمائر ربطت الأبيات موسيقيا،وقد تردّد هذا النوع من التكرار في قول الشعراء على مرّ العصور، من ذلك تكرار كلمة "**يا موت**" في قول أبي العتاهية[4]:

يَــا مَوْتُيَــا مَــوْتُ كَـمْ أَخِـيّ ثِقَـةٍ   كَلَّفْتَــنِي غَمْــضَ عَيْنَيْــهِ بِيَــدِيْ

---

[1]- الأب لويس شيخو: شعراء النصرانية، منشورات دار المشرق،بيروت،ص166.

[2]- عنترة:ديوانه،ص240.

[3]- محمود عبد الرحيم: الأعمال الكاملة (القصائد والمقالات)،تح: عز الدين المناصرة،ط1،دار الجليل،دمشق1988م،ص44

[4]- أبو العتاهية:ديوانه،ص63

يَــا مَوْتُيَــا مَــوْتُقَــدْ أَضَــفْتَ إِلَيَّ الفِلَـــةَ مِـــنْ ثَـــرْوَةٍ ومِـــنْ عَـــدَدِ

يَـــا مَوْتُيَـــا مَـــوْتُصَـــبَّحَتْنَا بِـــكَ الشَّـــمْسُ ومَسَّـــتْ كَوَاكِـــبُ الأَسَـــدِ

يَـــا مَوْتُيَـــا مَـــوْتُلَا أَرَاكَ مِـــنَ الخَلْـــقِ جَمِيعًـــا تَبْقَـــي عَلَـــى أَحَـــدِ

تكرّر لفظ الموت إيذانا منه بدقّ جرس الخوف والضعف أمامه في كلّ وقت وحين، كما نجد تكرار الكلمة ظاهرة بارزة في قصائد المعاصرين من ذلك تكرار لفظة"**مخبر**" في قول أحمد مطر[1]:

مِخْبرٌ يَسْكُنُ جَنْبِيْ

مِخْبَرٌ يَلْهُو بِجَيْبِي

مـِخْبَرٌ يَفْحَصُ عَقْلِيْ

مـِخْبَـــرٌ يَنْبُشُ قَلْبِي

مِـخْبَـــرٌ يَدْرِسُ جِلْدِيْ

مـِخْبَرٌ يَقْرَأُ ثَوْبِيْ

مـِخْبَرٌيَزْرَعُ خَوْفِيْ

مـِخْبَرٌ يَحْصَدُ رُعْبِيْ

مـِخْبَرٌ يَرْفَعُ بَصَمَاتُ يَقِيْنِي

مـِخْبَرٌ يَبْحَثُ فِي عَيِّنَاتِ رَيْبِي

مِـــخْـــبَرٌ خَارِجَ أَكْلِيْ

مِـــخْـــبَرٌ دَاخِلَ شُرْبِيْ

مِـــخْـــبَرٌ يَكْنُسُ دَرْبِي

مِـــخْـــبَرٌ فِي مُخْبَرِ

مِنْ مَنْبَعِي حَتَى مَصَبِّيْ

---

[1]- أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة،لندن،2003م،ص213.

أوحت لنا كلمة "**مخبر**" بالحصار الذي يعيشه الشاعر، فردّده في كلّ سطر ليؤكّد مدى مراقبة الأمن له، وحصار الواشين به حتى أصبح يراهم في مأكله ومشربه، كما نلحظ تكرار الكلمات ظاهرة بارزة في لافتات أحمد مطر ومصداق ذلك تكراره المكثّف في قصيدة "لن أنافق" التي يقول فيها:[1]

نـــَـــافِـــقْ

ونـــَـــافِـــقْ

ثُمَّنَـــَـــافِـــقْ، ثُمَّ نـــَـــافِـــقْ

لَا يَسْلَمُ الجَسَدُ النَّحِيْلُ مِنَ الأَذَى

إِنْ **لَمْتُنَـــَـــافِـــقْ**

نـــَـــافِـــقْ

فَمَاذَا فِي **النِّـــَـــفَاقْ**

إِذَا كَذَبْتَ وأَنْتَ صَادِقْ؟

نـــَـــافِـــقْ

فَإِنَّ الجَهْلَ أَنْ تَهْوِيْ

لِيَرْقَى فَوْقَ جُثَّتِكَ **المُنَـــَـــافِقْ**

إنّ نظرة عجلى تكشف عن تكرار يفضح حالة الشاعر المفعمة بالتّأسي والتحسّر،هذه التكرارية أسهمت في الربط بين الجمل من جهة، وأسهبت في إبراز الدلالة التي ينشدها الشاعر من جهة أخرى، وقد سيطر هذا اللون من التكرار على أقوال الشعراء؛ لأنّ "تكرار الكلمات يمنح القصيدة امتدادا وتناميا في الصور والأحداث وتنامي حركة النص"[2].

[1]- أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة،ص84.

[2]- إلياس مستيري: التكرار ودلالته في ديوان الموت في الحياة عبد الوهاب البياتي، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 10،11،جامعة محمد خيضر، بسكرة 2012م،ص160.

3-**التكرار التركيبي**: يعمد فيه الشاعر إلى تكرار عبارة بعينها، فقد تكون شطرا من بيت أو سطرا شعريا يعبّؤها صاحبها بكلّ ما أوتي من قوى دلالية، من ذلك ما جاء في قصيدة الحارث بن عباد في رثاء ابنه بجيرا[1]:

قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ لَفَحَـتْ حَـرْبُ وَائِـلٍ عَـنْ حِبَـالِ
قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ لَـيْسَ قَـوْلِيْ بِـرَادٍّ لَكِـنْ فِعَـالِيْ
قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ لَقحَـتْ حَـرْبُ وَائِـلٍ عَـنْ حِبَـالِ
قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ جَـدَّ نَـوْحُ النِّسَـاءِ بِـالإِعْوَالِ
قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ شَـابَ رَأْسِـيْ وَأَنْكَـرَتْنِيْ القَـوَالِيْ
قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ لِلسَّـرَى والغُـدُوِّ والآصَـالِ
قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ طَـالَ لَيْلِـيْ عَلَـى اللَّيَـالِيْ الطِّـوَالِ
قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ لاعْتِنَـاقِ الأَبْطَـالِ بِالأَبْطَـالِ
قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ لَـيْسَ قَلْـبِيْ عَـنِ القِتَـالِ بِسَـالِ
قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ كُلَّمَـا هَبَّـتْ رِيـحُ ذَيْـلِ الشَـمَالِ
قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ لِبُجَـيْرٍ مُفَكِّـكِ الأَغْـلَالِ
قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ لِكَـرِيْمٍ مُتَـوَّجِ الأَعْمَـالِ
قَرِّبَــا مَــرْبِطَ النَّعَامَــةِ مِنِّــيْ لاَ نَبِيْـعُ الرِّجَـالَ بَيْـعَ الرِّجَـالِ
قَرِّبَاهَــا لِحَــيِّ تَغْلِــبَ شَوسَــا لاعْتِنَـاقِ الكُمَـاةِ يَـومَ القِتَـالِ
قَرِّبَاهَــا وَقَــرِّبِي لامَــتِي دِرْعَــا دلَاصَـا تَـرُدُّ حَـدَّ النِبَـالِ

صبّ الشاعر في تكراره لصدر البيت عواطفه المتأجّجة وأحزانه الضارمة في صدره على فقدان وحيده، وقرب انتقامه له، كما أنّ هذا التكرار أضفى إشعاع إيقاعي على القصيدة، شدّ السامع إليه شدّا ولاسيما المقصود منها(المهلهل)، ولما بلغ قوله المهلهل ردّ

[1]- الأب لويس شيخو: شعراء النصرانية قبل الإسلام،ص273،272.

عليه بقصيدة من نفس البحر (الخفيف) والقافية، كرّر فيها هو الآخر اسم فرسه "المشهر" ويقول فيها[1]:

يَـا خَلِيْلَـيَّ قَرِّبَـا اليَـوْمَ مِـنِّي ... كُـلَّ وِرْدٍ وَأَدْهَـمٍ صِـهَالِ
قَرِّبَـا مَـرْبِطَ المُشَـهَّرِ مِنِّـيْ ... لِكُلَيْـبِ الـذِيْ أَشَـابَ قِـذَالِيْ
قَرِّبَـا مَـرْبِطَ المُشَـهَّرِ مِنِّـيْ ... وَاسْـأَلَانِيْ وَلَا تُطِـيْلَا سُـؤَالِيْ
قَرِّبَـا مَـرْبِطَ المُشَـهَّرِ مِنِّـيْ ... سَـوْفَ تَبْـدُو لَنَـا ذَوَاتُ الحِجَـالِ
قَرِّبَـا مَـرْبِطَ المُشَـهَّرِ مِنِّـيْ ... إِنَّ قَـوْلِيْ مُطَـابِقٌ لِفِعَـالِيْ
قَرِّبَـا مَـرْبِطَ المُشَـهَّرِ مِنِّـيْ ... لِكُلَيْـبِ فِـدَاهُ عَمِّـيْ وَخَـالِيْ
قَرِّبَـا مَـرْبِطَ المُشَـهَّرِ مِنِّـيْ ... لاعْتِنَـاقِ الكُمَـاةِ والأَبْطَـالِ
قَرِّبَـا مَـرْبِطَ المُشَـهَّرِ مِنِّـيْ ... سَـوْفَ أُصْـلِيْ نِيْـرَانَ آلِ بِـلاَلِ
قرّبـا مـربط المشـهر منـي ... إِنْ تَلاَقَـتْ رِجَـالُهُمْ وَرِجَـالِيْ
قرّبـا مـربط المشـهر منـي ... طَـالَ لَيْلِـيْ وأَقْصَـرْتُ عُـذَّالِيْ
قرّبـا مـربط المشـهر منـي ... يَـا لَبَكْـرٍ وَأَيْـنَ مِـنْكُمْ وِصَـالِيْ
قرّبـا مـربط المشـهر منـي ... لِنِضَـالٍ إِذَا أَرَادُوا نِضَـالِيْ

إلى أن يقول:

قَـدْ مَلَّكْنَـاكُمْ فَكُونُـوا عَبِيْـدَا ... مَـالَكُم مِـنْ مُلَاكِنَـا مِـنْ مَجَـالِ
وَخُـذُوا حِـذْرَكُمْ وَشُـدُّوا وَجِـدُّوا ... واصْـبِرُوا للنِّـزَالِ بَعْـدَ النِّـزَالِ

نجد أنّ الشاعرين ألحوا على تكرار العبارتين "قربا مربط النعامة مني ،قربا مربط المشهر مني" واتخذاها بدايات لأبياتهما ليُسمع كلّ منهما الآخر ذويّ صداه عبر إيقاعات متتالية، فتكرار البداية صرخة قوية أمام العدو،وبذاك تكون أبلغ تأثيرا، كما نجد هذا اللون من تكرار الصدر الذي يكون مفعم بدلالات الحماسة وشحذ الهمم عند شعراء محدثين كقول مفدي زكريا[2]:

[1]- الأب لويس شيخو: شعراء النصرانية قبل الإسلام،ص274،275.

[2]- مفدي زكريا: ديوان اللهب المقدس،موفم للنشر،ط4،الجزائر،2000م،ص122.

يَـا رَسُـولَ الشَّـرْقِ قُـلْ للشَّـرْقِ إِنَّـا عَلَـــى عَهْـــدِ العُرُوبَـــةِ بَـــاقِيْنَ
يَـا رَسُـولَ الشَّـرْقِ قُـلْ للشَّـرْقِ إِنَّـا نَنْسَـــامُ الخسْـــفَ أَلْوَانـــاً ونُسْـــقَى

ولعلّ هذا النوع من التكرار المتّكئ على البنى التركيبية النحوية أكثر قدرة على ضبط الإيقاع واستمالة المتلقي لقرب تأتّيه وسهولة استقباله، كما أنّ "الإيقاع الأغنى هو الذي يقوم على تكرار عبارات بذاتها"[1]،إذ يعمد الشعراء إلى تكرارها بغية إشاعة لون عاطفي يقوّي الصورة التي بنيت عليها القصيدة

وقد يتمركز التكرار في مطلع القصيدة أو نهايتها وفق منطق جمالي ودلالي ينحوه صاحبه، ومثال هذا ما تردّد في شعر عبد الوهاب البياتي من قصيدة(في المنفى)[2]:

مَاذَا تُرِيْدْ؟

"القَمْحُ مِنْ طَاحُونَةِ الأَسْيَادِ يَسْرِقُهُ العَبِيْدْ"

مَاذَا تُرِيدْ؟

"الوَرْدُ لَا يَنْمُو مَعَ الدَّمِ والحَدِيْدْ

طَلَلٌ وَبِيْدْ

تَقْضِيَ بَقِيَّةَ عُمْرِكَ المَنْكودِ فيها تَستَعيدْ

حُلُمًا لماضِي لَنْ يعودْ/

حُلُمُ العُهُودِ الذَّابِلَاتِ مِنَ الورودْ

كَانَتْ حَيَاتُكَ مِنْ جَلِيْدْ

ولْتبقَ ــرُغمَ أشعَّةِ الحبِّ المذيبةِ–منْ جليدْ/

في وَحْشَةِ المنفَى البَعِيدْ

في وَحْشَةِ المنفَى البَعِيدْ.

[1]– عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر،2005م،ص228.

[2]– عبد الوهاب البياتي: ديوانه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،1995م،180/1.

هذا وقد كثرت بنية التكرار في قصائد الشعراء المعاصرين من بينهم محمود درويش في قصيدته "عابرون في كلام عابر" إذ يقول :[1]

أيُّهَا المَارُونَ بَيْنَ الكَلِمَاتِ العَابِرَة

احْمِلُوا أَسْمَائَكُم وانْصَرِفُوْا

واسْحَبُوا سَاعَاتِكُمْ مِنْ وَقْتِنَا، وانْصَرِفُوا

وخُذُوا مَا شِئْتُمْ مِنْ زُرْقَةِ البَحْرِ وَرَمْلِ الذَاكِرَة

وَخُذُوا مَا شِئْتُمْ مِنْ صُوَرٍ، كَيْ تَعْرِفُوْا

أَنَّكُمْ لَنْ تَعْرِفُوْا

كَيْفَ يَبْنِيْ حَجَرٌ مِنْ أَرْضِنَا سَقَفَ السَّمَاءِ

أيُّهَا المَارُونَ بَيْنَ الكَلِمَاتِ العَابِرَة

عمد درويش إلى افتتاح قصيدته بالنبرة الندائية ليسدل الستار عن مبتغاه من أول وهلة، ومن ثمّ تكررت عبارة(**أيُّهَا المارونَ بينَ الكلماتِ العابرة**) ستّ مرات في جسد القصيدة إلى أن ينهي بها كلامه، فتوشّحت بجملة من المعاني توحي كلّها بالرّحيل والانصراف، وهذا ما أكّده بقوله(**آن أن تنصرفوا**) التي تكررت مرتين، فساهمت حرارة الموقف الخطابي النّدائي في إعداد البنية الإيقاعية للقصيدة وألحّ بتكراره هذا إلى السيطرة على انتباه السامع من أول وهلة، إلى أن يختتم بذات المقطع، فهذه الاستهلالية والختامية بنفس المقطع تسهم في تعزيز الاحساس بوحدتها؛ لأنّ الشاعر عمد إلى العودة من النقطة التي بدأ بها، ويقول محمد لطفي اليوسفي في هذا المضمار: "إنّها تمكن القصيدة من العودة إلى نقطة البدء، أي لحظة الولادة".[2]

وعليه يغدو التكرار توقيعا موسيقيا وتشكيلا فنّيا رائعا إذا أُحسن مداعبته، فضلا عن كشفه الحجب عن الجانب الدّلالي فهو "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها

[1]- محمود درويش:ديوانه،دار العودة،ط6، بيروت 1978م،13/1.

[2]- دهنون آمال: مقال(جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثاني والثالث 2008م،ص8.

الشاعر أكثر من عنايته بسواها"، كما تتجلّى فائدته العظمى في التقرير وقد قيل: "الكلام إذا تكرَّرَ تقرّرَ"[1] وكانت عادة العرب في خطاباتها إذا همّت بشيء إرادة لتحقيقه وقرب وقوعه، أو قصدت الدّعاء عليه كرّرته توكيدا؛ذلك أنّ التكرار يشكل ترجيعا نغميا يرفع مستوى التأثير الانفعالي عند القرّاء، لما يصحبه من لمسات عاطفية وجدانية يفرزها إيقاع المفردات والجمل المكرّرة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة.[2]

هذا ولا يمكن أن نقف على كلّ أنواع التكرار الذي ورد في النسيج الشعري؛لأنّه "باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر ثم يتنوع ترتيب المكرورات....وكله واقع في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي..."[3].

ومن ثمّ فلا يرقى إلينا شكّ، أنّ التكرار من الثوابت الإيقاعية التي تبعث الموسيقى الغنائية،محقّقا توازنا إيقاعيا مولّدا نغما يغدو فيه أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه،كما تعدُّ البنى المكرّرة مفاتيح القصيدة التي تكتنز الإشعاع الدلالي لها، فينماز بذاك الشعر عن النثر.

الترصيع

تنهض بنية الشعر على مجموعة من العلاقات بين العناصر الإيقاعية، منها العلاقات الترصيعية، والترصيعمأخوذ من "ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثلما في الجانب الآخر"[4] ويرى قدامة بن جعفر أنّ "من نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف"[5]، وجاء في الصناعتين أن الترصيع "هو أن يكون حشو البيت

[1]- الزركشي،محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، تح: أبي الفضل الدمياطي،دار الحديث،ط1، القاهرة 2006م،ص138.

[2]- ينظر:عبد الرحيم محمد الهبيل،مقال(ظاهرة التوازي في شعر الشافعي)، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات العدد33،2014م،ص113.

[3]- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي،ص163.

[4]- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية، مكتبة لبنان،ط2 بيروت1996م،ص186 .

[5]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: د. عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص80.

مسجوعا، وأصله في قولهم: رصّعت العقد إذا فصلته"[1] وبذلك عدُّ الترصيع عنصر إيقاعي موروث يتحدّد بتجانس الحركات في البيت الشعري أوالقصيدة ككل، ويتمثل في "توازن الصوائت(الحركات والمدود)، ومنه صرفي حال توازنها بالنوع، وتقطيعي حال توازنها مقطعيا، وسجعيّ وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة"[2] فيُولّد إيقاعا يتخلق من التماثلات الصوتية والتوازنات الصرفية ويمكن تلمُّس ذلك في نماذج من الشعر العربي كقول الخنساء:[3]

فالحَمْــــدُ خِلَّتُــــهُ، والجُــــودُ عِلّتُــــهُ   والصِــدْقُ حَوْزَتُــهُ، إِنْ قَرْنُــهُ هَابَــا

خَطَّــابُ مَفْصَــلَةٍ فَــرَّاجُ مَظْلَمَــةٍ   إِنْ هَــابَ مَقْطَعَــهُ، أَتَــى لَــهُ بَابَــا

حَمَّـــالُ أَلْوِيَـــةٍ، شَـــهَّادُ أَنْدِيَـــةٍ   قَطَّـــاعُ أَوْدِيَـــةٍ لِلْـــوِتْرِ طَلَابَـــا

وقول امرئ القيس[4]:

فُتُـــورُ القِيَـــامِ قَطِيـــعُ الكَـــلَا   تَفْتُـــرُ عَـــنْ ذِي غُـــرُوبٍ خَضْـــرٍ

كَـــأَنَّ المـــدَامَ وَصُـــوبُ الغَمَـــا   مِ وَرِيْـــحُ الخُزَامَـــى، ونَشْـــرُ القِطْـــرِ

يَعِـــلُّ بِـــهِ بَـــرْدُ أَنْيَابِهَـــا   إِذَا طَـــرِبَ الطَّـــائِرُ المسْـــتَحَرِ

أَلَـــصُّ الضَـــرُوسِ حَـــنِيَ الضُـــلُوعِ   ثَبُـــوعُ طَلُـــوبُ نَشِـــيْطٍ أَشَـــرِ

فالترصيع ظاهرة جمالية في الشعر بوصفه "عنصر بديعي وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة، فيضفي عليها شيئا من الرونق يحيي ماءها الذي يمنحها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدّد"[5]، وإذا كان يتموضع في حشو البيت التراثي فإنّه في القصيدة المعاصرة غير محدد يسري في جسدها ككلّ وخير مثال على ذلك قول محمود درويش:[6]

[1]- أبو هلال العسكري:الصناعتين،ص375.

[2]- محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية،ص138.

[3]- د. حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي،170/1.

[4]- امرؤ القيس:ديوانه،ص69 وما بعدها

[5]- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1،القاهرة،ص240.

[6]- محود درويش: ديوانه، 113/1.

فَاخْرُجُوا مِنْ أَرْضِنَا

مِنْ بِرِّنَا ..مِنْ بَحْرِنَا

مِنْ قَمْحِنَا.. مِنْ مِلْحِنَا.. مِنْ جُرْحِنَا

جاءت كلمات درويش متوافقة إيقاعيا (أرضنا–برّنا–بحرنا–قمحنا–ملحنا–جرحنا) فهذا الترصيع يقوّي الوشيجة الصوتية الإيقاعية للقصيدة لذلك اشترط نقادنا القدامى في التصريع "أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متّفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه وشين التعسف، والاستكراه يتوخّى في كلّ جزأين منها متواليين أن يكون لهما جزآن متقابلان، يوافقانهما في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف"[1] وذات الرأي يشير إليه ابن الأثير في حديثه عن الموازنة التي تضفي على الكلام طلاوة ورونقا ناتجين عن الاعتدال، ويمثللها بآيات من الذكر الحكيم في قوله تعالى:"وَآتَيْنَاهُمَا الكِتَابَ المسْتَبِينْ(117)وَهَدَيْنَاهُمَا الصراطَ المسْتَقِيْمْ(118)"[2]فالمستبينْ والمسْتقيمْ جاءت على على وزن واحد[3]،هذا وعدّ محمد العمري الموازنة بين الصوائت، أي بين أنواع المدّ وأنواع الحركات ترصيعا[4] ومثاله في قصيدة درويش[5]:

آنَ أَنْ تَنْصَرِفُوا

وَتُقِيمُوا أَيْنَمَا شِئْتُمْ وَلَكِنْ لاَ تُقِيْمُوا بَيْنَنَا

آنَ أَنْ تَنْصَرِفُوا

وَتَمُوتُوا أَيْنَمَا شِئْتُمْ وَلَكِنْ لاَ تَمُوتُوا بَيْنَنَا

فهنا تتماثل كلمتا(تُقِيمُوا أَيْنَمَا، تُقِيْمُوا بَيْنَنَا) في الصوائت تماثلا تاما، وكذا كلمتا(تَمُوتُوا أَيْنَمَا، تَمُوتُوا بَيْنَنَا) كما نلحظ تماثلا بين السطر الثاني والسطر الرابع صوائتيا

[1]– قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ،ص3.

[2]– سورة الصافات،الآية: 117،118

[3]– ينظر: ابن الأثير الجزري: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،269/1.

[4]– ينظر:محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية،ص20.

[5]– محمود درويش:ديوانه،113/1.

إلاّ في بعض الحركات،ويزداد هذا التماثل الصوائتي تأثيرا حينما يتوشّحبوحدة الدلالة المتمثلة في الإلحاح على الرحيل.

وههنا يبرز الترصيع كأداة فعّالة ورافدا موسيقيا يمدّ القول الشعري بطاقات إيقاعية جديدة يوفّرها التماثل والتكافؤ بين الكلمات من حيث البنية الوزنية،فهو ينوب عن القافية في خلق تجانس صوتي داخل البيت أو السطر وبهذا "يمكن أن نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور، وتبدو أعم من القافية واللغات التي لا تستخدم القافية تتوسع في استخدامه"[1] فعوّض بذلك الفراغ الذي تركته القافية.

الترصيع

تشكيل فنّي امتازت به مطالع القصائدوهو "تبعية العروض (آخر الصدر) للضرب(آخر العجز)قافية ووزنا وإعلالا،سمّي البيت الذي له قافيتان مصرّعا تشبيها له بمصراعي باب البيت المسكون، واشتقاقه من الصّرعين وهما نصفا النهار، فمن غدوة إلى انتصاف النهار صرعُ، ومنه إلى سقوط الشمس صرعُ"[2] وذات المعنى يبثّهابن رشيق في عمدته فيرى أنّ"اشتقاق التصريع من مصراعي الباب ولذلك قيل لنصف البيت "مصراع" كأنّه باب القصيدة ومدخلها وقيل بل هو من الصرعين، وهما طرفا النهار الأوّل من طلوع الشمس إلى استواء النهار والآخر من فيلالشمس عن كبد السماء إلى غروبها"[3]وهو" ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[4] فيلجأ الشاعر إلى تصيير عروض بيته لتلحق بضربه كقول امرئ القيس[5]:

أَلاَ عَـمْ صَـبَاحًا أَيُّهـا الطَلَـلُ البَـالي وَهَـلْ يَـنْعَمْنَ مـنْ كَـانَ في العُصَـيْرِ

---

[1]- جون كوهين: بنية لغة الشعر،ص106،105.

[2]- الدماميني:العيون الغامزة على خبايا الرامزة،ص140.

[3]- ابن رشيق:العمدة،174/1.

[4]- نفسه،173/1.

[5]- امرؤ القيس:ديوانه،ص122.

وإذا ما قطّعنا البيت نتحصل على التفعيلات التالية:

فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعيلن   فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعيلن

نجد الشاعر قد وظّف "مفاعيلن" وتخلّى عن "مفاعلن" التي هي عروض الطويل المقبوضة، بغية إحداث جرس من أوّل وهلة؛ ذلك أن التصريع يلعب دورا موسيقيا يراه كثيرمن الشعراء والنّقاد على قدر كبير من الأهمية، إذ أنّه يحدث لونا من ألوان التماسك النصّي فضلا عن التماسك الإيقاعي في البنية الشعرية"[1]

وقد أولاه الشعراء والنقاد عناية خاصة كونه أبرز الظواهر الإيقاعية التي ينهض عليها الشعر العمودي لذلك عُدّ من لم يصرّع قصيدته "كالمتسور الداخل من غير باب"[2] عند ابن رشيق، فدوره في الشعر يشبه دور السجع في الكلام المنثور، كما أنّ فيه دلالة على التمكن من أفانين الكلام حسب ابن الأثير[3]، ونماذجه وفيرة في الشعر العربي وقد رصعت به المعلقات كقول زهير في معلقته[4]:

أَمِــــنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَــــةٌ لَمْ تُكَلَّـــمِ   بِحَوْمَانَــــةِ الـــــدَرَّاجِ فَـــــالمتَثَلَّمِ

وقول امرئ القيس[5]:

قِفَـا نَبْـكِ مِـنْ ذِكْـرَى حَبِيْـبٍ وَمَنْـزِلِ   بِسِقْطِ اللِّـوَى بَـيْنَ الـدَّخُولِ فَحَوْمَـلِ

ثم بعد هذه الأبيات يقول:

أَفَــاطِمُ مَهْــلًا بَعْــضَ هَــذَا التَــدَلُّلِ   وإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صُرْمِيْ فَأَجْمِلِيْ

ويقول بعد بيت واحد:

أَغَــرَّكِ مِــــنِّي أَنَّ حُبَّـــكِ قَــاتِلِيْ   وأَنَّـكِ مَهْمَـا تَـأْمُرِيْ القَلْـبَ يَفْعَـلِ

1- رحماني ليلى:(رسالة دكتوراه) البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا،إشراف:د عباس محمد 2014/2015م،جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان،ص229.

2-ابن رشيق: العمدة،174/1.

3- ينظر:ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 177/1.

4- زهير:ديوانه،ص74

5- امرؤ القيس:ديوانه،ص114

وقد أسرف امرؤ القيس في تصريع أبياته كما أشار إلى ذلك قدامة بن جعفر، مرجعا سبب ذلك إلى مكانة امرئ القيس الشعرية.[1]

ومنه قول طرفة في معلقته[2]:

لِخَوْلَـــةَ أَطْـــلَالٍ بِبُرْقَـــةِ ثَهْمُـــدِ تَلُـوحُ كَبَـاقِيْ الوَشْـمِ فِي ظَـاهِرِ اليَـدِ

ومنه قول عنترة[3]:

هَـــلْ غَـــادَرَ الشُّـــعَرَاءُ مِـــنْ مُتَـــرَدَّمِ أَمْ هَـــلْ عَرِفَـــتْ الـــدَّارَ بَعْـــدَ تَـــوَهُّمِ

وقد تبنّاه الشعراء على مدّ العصور و فُتن به الشعراء العباسيين منهم أبو تمام الذي يقول[4]:

وتقفُـوا إلى الجـدوى بجـدْوى وإِنَّمَـا يَروقُـكَ بيـتُ الشّـعرِ إذْ يُصـرَّعُ

وهو القائل:

السَّـيفُ أصـدقُ أنبـاءً مـن الكُتُـبِ في حـدِّه الحـدُّ بـينَ الجـدِّ واللّعـبِ

ومثله قول أبي نواس[5]:

لَمَّـــا غَـــدَا الثَّعْلَـــبُ في اعْتدائـــهِ والأجـــلُ المقْـــدُورُ مِـــنْ وَرَائِـــهِ

صَـــبَّ عَلَيْـــهِ اللهُ مِـــنْ أَعْدَائِـــهِ سَـوطَ عـذابٍ صُـبَّ مـن سمَائِـهِ

والحقّ أنّ المطالع تحوي مالا تحويه الأبيات الأخرى من القصيدة من حيث الأثر ووقعها على النفس؛ لذلك "ينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره فإنّه أوّل ما يقرع السمع وبه يُستدلُّ على ما عنده من أول وهلة "[6] فينبو عن إجادة الشاعر وسعة فصاحته وغزارة مادته اللغوية، وقد يأتي به الشاعر في جسد القصيدة وذلك "إذا خرج من قصّة

---

[1]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص88.

[2]- طرفة:ديوانه،ص19.

[3]- عنترة: ديوانه،ص37.

[4]- أبو تمام: ديوانه،99/4.

[5]- أبو نواس: ديوانه،ص27.

[6]- ابن رشيق: العمدة،217/1.

إلى قصّة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه".[1]

كما نجد ذلك عند امرئ القيس في معلقته التي مطلعها "قفا نبك" يصرع أبياتا أخرى عندما ينتقل إلى وصف الليل مثلا فيقول:[2]

أَلاَ أيُّهَـا اللّيـلُ الطويـلُ ألاَ انجلِـي بِصُـبحٍ ومَـا الإِصـباحُ منـكَ بأَمثَـلِ

وبعد الانزياح الذي أصاب البيت الشعري لم تغب ظاهرة التصريع تماما، كما يشير إليها محمد عبد المطلب إذ نتج عن تفكّك بنية البيت الشعري العمودي أن فقد التصريع مكانته كبنية أساسية في معمار القصيدة العمودية، لكن كيّفه الشعراء ومتطلبات الحداثة، وذلك بتوحيد الروي في السطرين الأول والثاني فيعادل السطران من الناحية الإيقاعية، للشطرين في البيت التقليدي.[3]

وعليه غدا التصريع سنة من سنن الإبداع في الشعر عند الأقدمين لما له من " أثر في إنتاج الإيقاع الصوتي والقيمة الموسيقية البالغة التأثير"[4]، فيتملّك المتلقي من الوهلة الأولى الأولى ويشنّف آذانه بتقابل موقعي وتماثل تقفوي يشدّه إلى تذوق القصيدة، وقد صدق ابن رشيق حين قال "حسن الافتتاح داعية الانشراح ومظنّة النجاح"[5]فكان المفتتح الشعري أكثر مظاهر الغنائية تجليا.

التصدير(ردّ الأعجاز على الصدور)

وهو ضرب من ضروب التكرار، ولون من ألوان الإيقاع، والتصدير كلمة " مأخوذة من الحبل الذي يُصدّرُ به البعير إذا جُرَّ حِملُهُ إلى خلفٍ والحبلُ اسمه التصدير"[6]

---

[1]- ابن رشيق: العمدة ،174/1.

[2]- امرؤ القيس: ديوانه،ص117.

[3]- ينظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، المكون البديعي، دار المعارف،القاهرة،ط2،1995م،ص371،370.

[4]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء،ص283.

[5]- ابن رشيق: العمدة،388/1.

[6]- ابن منظور: لسان العرب، مادة(صدرَ)،المجلد الرابع،ص448

أمّا عن تحديده الاصطلاحي فقد عرّفه ابن رشيق في عمدته قائلا هو: "أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أُبَّهَةً، ويكسوه رونقاً وديباجةً، ويزيده مائيةً وطلاوةً"[1] فهو على صلة وثقى بالقافية، يعمل على تحقيق تجانس صوتي جمالي بين بنى البيت الشعري،وقسّمه البلاغيون إلى ثلاثة أقسام:

1-القسم الأول"أن يقع أحد اللفظين في آخر الشطر الأول من البيت، والآخر في عجزه"[2]ومثاله في قول أبي نواس:[3]

فـلاَ زلـتَ للإسـلامِ عـزًّا وناصـرًا　　　كمَـا أنـتَ للإسـلامِ عـزٌّ وناصـرُ

ومثله قول عنترة:[4]

فَأَجَبْتُهَـــا إِنَّ المنِيَّـــةَ مَنْهَـــلُ　　　لَابُـدَّ أَنْ أُسْـقَى بِكَـأْسِ المنْهَـلِ

وكذلك قول جرير:[5]

زَعِــمَ الفَــرَزْدَقُ أَنْ سَـيَقْتُلَ مُرَبَعَـا　　　أَبْشِــرْ بِطُــولِ سَــلَامَةٍ يَــامُرَبَّعُ

2- القسم الثاني "أن يقع أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في حشوه"[6] ومثاله قول امرئ القيس:[7]

فَلَــوْ أَنَّهَــا نَفْــسٌ تَمُــوتُ جَمِيعَــةً　　　وَلَكِنَّهَــا نَفْــسٌ تَسَّــاقَطُ أَنْفُسَــا

وقول زهير:[8]

وإِنَّ سِفَاهَ الشَّيْخِ لَا حِلْمَ بَعْدَهُ

1- ابن رشيق: العمدة،3/2.
2- أبو هلال العسكري:الصناعتين،ص285.
3- أبو نواس:ديوانه،ص252.
4- عنترة: ديوانه،ص251.
5- جرير:ديوانه،ص34.
6- أبو هلال العسكري:الصناعتين، ص286.
7- امرؤ القيس:ديوانه،ص87.
8- زهير: ديوانه،ص89.

وقول عنترة:[1]

تُعَيِّرُنِيْ العِدَا بِسَـوَادِ جِـــلْدِيْ وبِيْـضُ خَصَـائِلِي تَمْحُـو السَّـــوَادَ

3-القسم الثالث "أن يقع أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول"[2] ومثاله قول الأقيشر[3]:

سَـرِيعٌ إِلَى ابْـنِ العَـمِّ يَلْطُـمُ وَجْهَـهُ ولَـيْسَ إِلَى دَاعِـي الـوَغَى بِسَـرِيْعِ

ومثله قول عنترة[4]:

رَمَـاهُ بِسَـهْمِ الْمَـوتِ رَامٍ مُصَـمِّمِ فَيَـا لَيْتَـهُ لَمَّـا رَمَـاهُ رَمَـانِيْ

وكذا في قول بشار[5]:

ظَمِئْتُ فَلَـمْ أَظْمَـأْ إِلَى بَـرْدِ مُشْـرَبٍ ولَكِـنْ إِلَى وَجْـهِ الحَبِيْـبِ ظَمِيْـتُ

ويعدّ هذا القسم من التصدير أحسن أنواعه جرسا؛ لأنّه يقوي موسيقى البيت ويجمع بين طرفيه ويشكّل بنيته الدلالية ويجعلها مستقلة قائمة بذاتها[6]، ويضيف أبو هلال العسكري قسم آخر يختصّ بالتكرار الواقع في حشو النصفين، ومثاله قول النمر[7]:

النمر[7]:

يَـوَدُّ الفُـتَى طُـولَ السَّـلَامَةِ والغِـنَى فَكَيْـفَ تَـرَى طُـولَ السَّـلَامَةِ تَفْعَـلُ

وهذا التقسيم نزر قليل من أقسام متعددة له، فابن معصوم يزيد في تقسيمه أنواع التصدير مفصلا أنّ لفظي التصدير إمّا أن يكونا مكررين متفقين في اللفظ والمعنى أو متجانسين متشابهين في اللفظ والمعنى أو ملحقين بهما يجمعهما الاشتقاق أو شبه الاشتقاق وعليه تصير أقسامه ستة عشر[8].

---

[1]- عنترة:ديوانه،ص124.

[2]- أبو هلال العسكري:الصناعتين،ص286.

[3]- نفسه، ص430.

[4]- عنترة: ديوانه، ص70.

[5]- بشار بن برد:ديوانه،39/2.

[6]- ينظر:محمد الواسطي:ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين "دراسة بلاغية نقدية"، دار نشر المعرفة،ط1،الرباط-المغرب،2003م،ص244.

[7]- أبو هلال العسكري: الصناعتين،ص432.

[8]- ينظر:ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر،ط1،مكتبة العرفان كربلاء،ط1،1968/1969م،95/3.

وعمد الشعراء إلى حشو أبياتهم بألفاظ متشابهة لإحداث نغمة موسيقية متكررة تعمل على تعزيز الإيقاع ونسيجه الصوتي، فاللّفظ"إن قبل اشتراكا زاد النوع حسنا"[1]،والتصدير في مجمله قائم على سنن التكرار ليزداد المعنى تأكيدا وترسيخا من جهة الدّلالة، ويسم الكلام جرسا موسيقيا منوعا ينتج عن تكرار كلمات بعينها في البيت الواحد مما يجعل المتلقي مشدودا لما سيواجه من تكرار.

التجنيس

اشتقَّ هذا اللّفظ من الجنس "وهو كل ضرب من الشيء أو النّاس أو الطيور، والجمع أجناس وجنوس، والجنس أعمّ من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس"[2]

أما حدّه الاصطلاحي فقد استأثر به البلاغيون بعبارات مختلفة اللّفظ متفقة المعنى إذ عرّفه ابن المعتز بأن "تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام؛ أي أنّها تشبهها في تأليف حروفها"[3]، وذهب قدامة في مفهومه "أن تكون في الشعر معانٍ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة"[4]، فالمعاني مختلفة إلاّ أنّها جاءت في قوالب لغوية متجانسة على حدّ تعبير ابن الأثير ف "حقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا"[5] وبهذا التمايز الدّلالي يوقظ ذهن المتلقي ويشدّ انتباهه فضلا عن التناغم الصوتي الذي يتخلق من البنى المتشابهة.

أمّا عن أقسامه فقد اختلف أرباب البديع في ذلك، وأفرد له البلاغيون كتبا منهم الشيخ صفي الدين الحلي في كتابه "الدرّ النفيس في أجناس التجنيس" والشيخ صلاح الدين الصفدي في كتابه الموسوم ب" جنان الجناس" وكلّ ذهب مذهبه في تقسيم التجنيس إلى أنّ الدرس البلاغي استقرّ على قسمين هما الجناس التام والجناس الناقص،

---

[1]- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو،ط1،دار ومكتبة الهلال،بيروت،1987م،256/1.

[2]- ابن منظور: لسان العرب،مادة جنس، المجلد الأول، ص 700

[3]-عبد الله ابن المعتز:البديع،دار الجيل،ط1،1990م،ص17.

[4]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص96.

[5]- ابن الأثير: المثل السائر،ص99

فالتام ما اتفقت فيه الكلمتين اتفاقا كليا من حيث عدد الحروف وأنواعها وترتيبها وحركاتها واختلفت في المعنى، أمّا الناقص فهو اختلاف الكلمتين إمّا في عدد الحروف أو الترتيب أو الحركة .[1]

ولا يرقى إلينا شكّ، أنّ التجنيس يولّد طاقة موسيقية ويفجّر القدرة الصوتية للغة في تبليغ المعاني بصورة تكتنز قدرا كبيرا من الجمالإذا لم يتكلّف إليه صاحبه، فهذا عبد القاهر الجرجاني يرى "أنّ أحلى تجنيس تسمعه، وأعلاه، وأخفّه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهّب لطلبه أو هو لحسن ملاءمته"[2]، وقد لجأ إليه الشعراء طلبا لهندسة أبياتهم الشعرية فهذا أبو تمام يجانس في أربعة أسماء في بيته إظهارا لبراعته[3]:

بحـــوافرِ حُفـــرٍ وصُـــلبِ صُـــلَّبٍ وأشـــاعرِ شُـــعرٍ وخُلـــقِ أَخْلـــق

فشمل الجناس البيت كلّه وأحدث تناغما موسيقيا رغم التكلّف الذي نلمسه، ويجانس أبو العتاهية في هذا البيت الذي يهجو فيه يزيد بن معن[4]:

بَـــنَى معـــنٌ ويهدمـــهُ يَزيـــدُ يزيـــدُ يزيـــدُ في منـــعِ وبخـــلٍ

يزيـــدُ يزيـــدُ في منـــعِ وبخـــلٍ ويـــنقُصُ في النّـــوالِ ولا يزيـــدُ

جانس بين الاسم(يزيد) والفعل المضارع (يزيد) فزاد المعنى حسنا بتكرار اللفظ ذاته؛لأنّ تشابه ألفاظ التجنيس تستفزّ السمع وتستميله إلى استكناه المعنيين المنوط بهما، ويصل المتنبي في توظيف التجنيس إلى حدّ يجمع فيه بين جمال الموسيقى ودلالتها في قوله[5]:

إِذَا غَـدَرَتْ حَسْـنَاءُ وَفَّـتْ بِعَهْـدِهَا فَمِـنْ عَهْـدِهَا أَنْ لَا يَـدُومَ لَهَـا عَهْـدُ

---

[1]- ينظر:بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع،دار العلم للملايين،ط7،بيروت،2003م،ص134.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة،ص185.

[3]- أبو تمام: ديوانه، 410/2.

[4] -أبو العتاهية(إسماعيل بن القاسم):أخباره وأشعاره،تح: شكري فيصل، مكتبة دار الملاح،ط1 ، دمشق 1965م،ص52

[5]- المتنبي:ديوانه،4/2.

فعهدها الأول إيفاءً بالغدر–هو من عادة الحسناء عند المتنبي–وعهد الثانية غدر، أمّا عهد الأخير فجاءت بمعنى الوفاء، إذ ألبس التجنيس التام حلية رائعة للبيت، فالشعار يعيد عليك اللّفظة تامّة كأنّه يختالك ويخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنّه لم يزدك وقد أحسن الزيادة وأوفاها فينال بذلك إعجاب المتلقي وقبوله واستحسانه على نحو ما استحسن عبد القاهر الجرجاني من أمثلة التجنيس التام وعاب أُخر[1].

هذا وكثرت صور الجناس في أقوال الشعراء، وتفنّن الوشاحون في توظيفه بأنواعه، ومنها قول لسان الدين بن الخطيب[2]:

يَـــــا حَـــــادِيَ الجَمَـــــالِ عَـــــرَّجْ عَلَـــــى **سَـــــلَا**

قَـــــدْ هَـــــامَ بِالجَمَـــــالِ قَلْـــــبِيْ وَمَـــــا **سَـــــلَا**

ف(سلا) الأولى مدينة مغربية، و(سلا) الثانية من الفعل سلا يسلو، ويرد الجناس التام أيضا في موشحات العقيلي حيث يقول في إحداها[3]:

بَـــــانَ لِيْ ثُمَّ**بَـــــانَ** ذَا خُـــــدُودٍ حُمْـــــرٍ

يثْـــــنِيْ مِثْـــــلَ**بَـــــانَ** فِي ثِيَـــــابٍ خُضْـــــرٍ

فالجناس وقع في لفظة بان ثلاث مرات التي وردت بمعان مختلفة "فالأولى بمعنى اتّضح وظهر للعيان، والثانية بمعنى رحل وابتعد وغاب، أما الثالثة فهي اسم لشجر تشبه النساء في قوامهن بأغصانه المستقيمة، وهذا الإبداع التجنيسي يكسب النص نغما وإيقاعا يثريالنص"[4]،ومن أمثلة الجناس الناقص قول امرئ القيس[5]:

مِكَـــرٍّ مِفَـــرٍّ مُقبَـــلٍ مَـــدبرٍ مَعًـــا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

---

[1]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة،ص14،18.

[2]- أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر،، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية،2006م، ص569.

[3]-نفسه،ص569.

[4]- أحمد بن عيضة الثقفي: قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر،ص569.

[5]- الشنقيطي: المعلقات العشر وأخبار شعرائها،ص70.

ومثله أيضا قول الشاعر[1]:

ومِـــنَ**العَجَائِـــبِ** في **المَصَـــائِبِ** فُرْقَـــــةٌ، والهـــــمُّ وَاحِـــــدْ

وكذا قول ابن الوكيل في موشحته[2]:

قَـدْ**غَيَّـــرَ** الأَجْسَـامْ و**صَـــيَّرَ** الأَيَّـامْ سُـودًا وكَانَـتْ بِكُـمْ بِيْضًـا لَيَالِيْنَـا

وكذا في قوله[3]:

يَـــــا جِيْـــــرَةً **بَانَـــــــتْ** عَـــــنْ مُغْـــــرِمٍ صَـــــبٍّ

لِعَهْـــــــدِهِ **خَانَـــــــــتْ** مِـــــنْ غَـــــيْرِ مَـــــا ذَنْـــــبٍ

مَـــــا هَكَـــــذَا **كَانَـــــتْ** عَوَائِـــــــدُ العُـــــــرْبِ

ومثله أيضا قول أمل دنقل[4]:

الـذِيْ لَمْ يَقْـضِ في الحَـرْبِ قَضَـى وهُـوَ يُعْطِـيْ**الفَـأْسَ** و**الغِـرْسَ** وَجِيبَـه

وقوله أيضا[5]:

والـــذِيْ مَـــاتَ**لِكَـــيْ** يَـــنْقُشَ فِيْ **كُـــلِّ** قَلْـبٍ نَاشِـئٍ حَـرْفَ العُرُوبَـةِ

ولِكَـيْ يَهْـوَى **حِجَـابُ** الخَـوفِ عَـنْ رُوحِ رَبَـــاتِ**الحِجَـــالِ** المسْـــتَرِيْبَة

وفضلا عن الزخرفة اللفظية التي يحقّقها التجنيس على مستوى التماثل اللفظي، فكذا يلعب على أوتار الدلالة فيخلق مفارقة وتوترا في المعنى إذ "يقوم على مفارقة بين وجهي العلامة اللغوية؛ لأنّ الأصل فيها أن يطابق وجهها الحسي(الدال) مدلوله، ولكن الجناس يشوش ذلك التطابق فيفتّق تلك اللّحمة ويخيل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب ولكنّها تخفي اختلافا في الدلالة، فتكون للمتقبّل لذّتان:

-الأولى: صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجده الجناس.

---

[1]- محمود عبد الرحيم: الأعمال الكاملة،ص88.

[2]- النّواجي: عقود اللآل في الموشحات والأزجال(مرجع سابق)،ص260.

[3]- نفسه،ص260.

[4]- أمل دنقل: الأعمال الكاملة،مكتبة مدبولي،ط2،القاهرة،2005م،ص461.

[5]-نفسه،ص462

-الثانية: دلالية إذ يبحث عن المعنى المخفي وراء تشابك صوتي-صيغي"[1]

كما يكتنز التجنيس سرّ الجمال الإيقاعي في مباغثته للمتلقي وقد نبّه إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني معقبا على قول "أبي تمام:

يَمُـدُّونَ مِـنْ أَيْـدٍ عَـوَاصٍ عَوَاصِـمُ تَصُـولُ بِأَسْـيَافٍ قَـوَاضٍ قَوَاضِـبُ

وذلك أنّك تتوهم قبل أن ترد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم، والباء من قواضب، أنّها هي التي مضت، وأرادت أن تجيئك ثانية وتعود إليك مؤكّدة، حتى إذا تمكّن في نفسك تمامها، ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنّك الأول وزلّت عن الذي سبق من التخييل، وفي ذلكما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها"[2]، ويفصح الجناس عن قدرة الشاعر اللغوية في تلاعبه بالألفاظ فيكثر من تصيّده لصوره؛ لأنّ ذلك لا يتأتّى إلاّ ل "شاعر مدرّب خبير بخبايا اللغة وطاقاتها المتنوعة، ومدرك أنّه يلعب على أوتار فنّ إمّا أن يصل به على درجة الإبداع والتفرّد، وإمّا أن يهبط إلى درك الاسفاف والبرود"[3].

وفق هذا المأخذ يبرز الجناس كصورة من صور الإيقاع، يضفي على القول الشعري جمالا وجاذبية موسيقية في قوةالرنين إذا أحسن توظيفه بوصفه "أقوى وسائل الزخرف لما يجمع فيه من قوى التأثير المختلفة على الوزن من طريق الجرس وعلى الجرس من طريق تشابه الحروف، وعلى الخطّ من طريق رسم الكلمات، وعلى العقل من طريق الإيهام والتورية التي تتبع تشابه الكلمات والحروف"[4]، فيحدث تنوّعا في الحسّ الإيقاعي من جهة ولذّة تنتج عن مباغثة المعنى من جهة أخرى فتستحضر ذهن المتلقي وإعجابه بإثارة تجعله يشعر بنشوة تتداخله وأريحية تداعب مخيلته.

---

[1]- الأزهر الزناد: دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي،ط1 الدار البيضاء-بيروت 1992م،ص156.

[2]- عبد القاهر الجرجاني:أسرار البلاغة،ص18.

[3]- منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي،ط1،المعارف- الإسكندرية،2000م،ص250

[4]- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 605/2.

المطابقة

وهو الفنّ الثالث من فنون البديع، تعدّ من المحسنات المعنوية جاء في معناها الاشتقاقي عند حازم القرطاجني أنّ"لفظة المطابقة مشتق من قولك هذا لهذا طبق، أي مقدار لا يزيد عليه ولا ينقص، وإذا كان حقيقة الطباق في مقابلة الشيء بما هو قدره ومن وفقه سمّي المتضادان إذا تقابلا ولاءم أحدهما الوضع الآخر متطابقين"[1]،كما جاء في لسان العرب: "تطابق الشيئان بمعنى تساويا"،[2]وعرّفها الخليل بقوله: "يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد، وكذلك قال أبو سعيد: فالقائل لصاحبه أتيناك لتسلك سبيل التوسع، فأدخلتنا في ضيق الزمان، فقد طابق بين السعة والضيق في هذا الخطاب"[3]،وأعلن أبو هلال العسكري اتفاق الجمهور حول مفهوم للمطابقة بقوله"قد أجمع الناس أنّ المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضدّه في جزء من أجزاء الرسالة، أو الخطبة أو البيت من بيوت الشعر مثل الجمع بين البياض والسواد"[4] وهذا ليس أوضح من كلام ابن رشيق حين يقول:"هو جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر"[5]،وفي تحديد اصطلاحي مخالف يذهب قدامة ابن جعفر إلى أنّ المقابلة " اشتراك المعنيين في لفظة واحدة بعينها"[6]، إلاّ أنّ هذا المذهب قد تناولته في التجنيس الذي يشترك فيه المعنيين، ويتأيّد الرأي بما علّق عليه العلوي "إذ يرى أنّ الناس اتفقوا على معنى المطابقة إلاّ قدامة الكاتب فإنّه قال: لقب المطابقة يليق بالتجنيس؛ لأنّها مأخوذة من مطابقة الفرس والبعير لوضع رجله مكان يده في السير"[7].

---

[1]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء،ص48

[2]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد العاشر، مادة(طبق)،ص209

[3]- ابن المعتز: البديع،ص36.

[4]- أبو هلال العسكري: الصناعتين،ص339.

[5]- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،5/2.

[6]- قدامة: نقد الشعر،ص98.

[7]- علي الجندي: فن الجناس ،ص178.

إلاّ أنّ الثابت الذي لا مراء فيه، أنّ كلاًّ من الجناس والمطابقة زينتان تزين بهما الشعر العربي فأثمرا نتاجا شعريا متميزا مما جعلنا نقف وقفة يسيرة للكشف عن مواطن الجمال فيما تناقلته الألسن من أقوال الشعراء، كقول امرئ القيس[1]:

فَتُوضِحُ فَالِمْقرَاطُ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لَمَّا نَسَجتهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ

كما ساند الطباق والمقابلة شعر أبي العتاهية في زجره الدنيا وزوالها وحثّه على الزهد فيها في كثير من أقواله منها[2]:

أَنْسَاكَ **مَحْيَاكَ المَمَاتَا** فَطَلَبْتَ في الدُّنْيَا الثَّبَاتَا

وقوله أيضا[3]:

وَمَا أَدْرِيْ إِذَا **أَمْسَيْتَحَيَّا** لَعَلِيْ لَا **أَعِيْشُ** إِلَى **الصَّبَاحِ**

فقرّبت الكلمتان المتطابقتان الصباح وأمسيت قرب الموت وسرعة زوال الدنيا، فقرعت القلوب قبل الأسماع، وقوّت الفكرة بشأن الموت، كما نجده يلجأ إلى الطباق في جميع أغراضه كالحكمة مثلا، تحسّبا للتأثير الذي يحدثه فقد قيل "بالأضداد تتضح المعاني" ومنه قوله[4]:

و**الصَّمْتُ** أَجْمَلُ بِالفَتَى مِنْ **مَنْطِقٍ** في غَيْرِ حِيْنِهِ

وقال أيضا[5]:

فَمَا يَعْرِفُ **العَطْشَانَ** مَنْ طَالَ **ريُّهُ** ومَا يعرفُ **الشَبْعَانَ** من هو **جائعُ**

جاء في أبياته بالمتقابلات(العطشان وريّه–الشبعان والجائع)ليفضح المتناقضاتالتي شاعت في عصره من غنى فاحش وفقر مذقع.

ومن لطيف ما تلاءم فيه المعنى منسجما مع الموسيقى الداخلية للإطار الشعري قول

---

[1]– أحمد أمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر،ص23.

[2]– أبو العتاهية: أشعاره وأخباره،ص74.

[3]– نفسه،ص99.

[4]– أبو العتاهية: أشعاره وأخباره ،ص403.

[5]– نفسه،ص217.

قول المتنبي[1]:

فَـإنَّ **قَلِيْـــلَ** الحُـبِّ بِالعَقْـلِ صَـالِحُ وإنَّ **كَثِيْـــرَ** الحُـبِّ بِالجَهْـلِ فَاسِـدُ

وقوله أيضا[2]:

وَلَـوْ كَـانَ النِّسَـاءُ كَمَـنْ فَقَـدْنَا لَفُضِّـلَتِ **النِّسَـاءُ** عَلَـى **الرِّجَـالِ**

ومَـا **التَّأْنِيْـثُ** لاسْمِ الشَّمْسِ عَيْـبٌ ولَا **التَّـذْكِيرُ** فَخْـرٌ لِلْهِـلَالِ

وقوله أيضا[3]:

عَلَـى قَـدْرِ أَهْـلِ العَـزْمِ تَـأْتِيْ العَـزَائِمُ وتَـأْتِيْ عَلَـى قَـدْرِ الكِـرَامُ المكَـارِمُ

وتَعْظُـمُ في عَـيْنِ **الصَـغِيرِ** صِـغَارُهَا وتَصْـغُرُ في عُـيْنِ **العَظِـيمِ** العَظَـائِمُ

وكذا قوله:[4]

عِـشْ عَزِيْـزًا أَوْ**مُـتْ** وأَنْـتَ كَـرِيْمُ بَـيْنَ طَعْـنِ القَنَـا وَخَفْـقِ البُنُـودِ

نلحظ في هذه الأبيات أنّ المتنبي استغاث بالجناس والطباق في تفجير الطاقة الموسيقية والدلالية للأصوات، فبغضّ النّظر عن القيمة الموسيقية التي تشيعها المطابقة في القصيدة، تخلق مساحة من التوتّر الدلالي المنبعث من تصادم المعاني ليمنح القصيدة حيوية وحراكا، كما تشحن الألفاظ بطاقة تعبيرية قادرة على ابتكار المعاني، إذ يعلّق عبد القاهر الجرجاني عن الأثر الجمالي والدلالي الذي تخلفه المطابقة بقوله: "وهل تشكّ في أنّه يعمل عملالسحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب ويجمع ما بين المسئم والمعرق ويريك التئام عين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماءِ والنار مجتمعين"[5].

فالطباق من الأدوات الفنّية الخصبة التي تقيم علاقات جديدة بين مفردات اللغة، وتولد عنها نوع من المباغتة للمتلقي، فيحقّق بذلك نوعا من التوازن الضروري

---

[1]- أبو البقاء العكبري: التبيان في شرح الديوان،1939م،280/1.

[2]- نفسه،15/3.

[3]- نفسه،379/3،378

[4]- العكبري:التبيان في شرح الديوان، 321/1.

[5]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر،ط1،مطبعة المدني، القاهرة،1991م،ص32.

للبقاء،[1] كما يسهم في إغناء المبالغة الفنّية للنتاج الشعري ف"مثول الحسن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخلبا عن الآخرلتبيين حالة الضد بالمثول إزاء ضده، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجبًا"[2]، ولهذا مثّلت المطابقة "أحد المنابع الرئيسية للفجوة مسافة التوتر، وإنّا إذا أحسنّا اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه في الشعر، استطعنا في نهاية المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازا وقدرة على المعاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها"[3]

السجع

إنّ السجع من خصّيصات البلاغة التي لا يخلو منها لسان أي بليغ ولو بالنزر القليل، والسجع في اللغة بمعنى"استوى واستقام وأشبه بعضه بعضا، والسجع الكلام المقفى، والجمع أسجاع وأساجيع....قال ابن جني: سمي سجعا لاشتباه أواخره وتناسب فواصله، وسجع الحمام: هدل على جهة واحدة، وسجْع الحمامة: موالاة صوتها على طريق واحد"[4]،كما ربط الخليل السجع بالفواصل فقال:"سَجع الرجل إذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشعر من غير وزن"[5].

واشترطوا الحسن في الألفاظ المسجوعة فتأتي منقادة لا تكلّف فيها "مسجوعة حلوة حارّة، طنّانة رنّانة، لا غثّة ولا باردة، وأعني بغثّ باردة، أنّ صاحبها يصرف نظره إلى السجع نفسه من غير نظر إلى مفردات الألفاظ المسجوعة وما يشترط لها من الحسن، ولا إلى تركيبها وما يشترط له من الحسن، وهو في الذي يأتي به من الألفاظ المسجوعة كمن ينقش أثوابا من الكُرسُف(القطن)، أو ينظم عقدا من الخزف الملوّن"[6]

---

[1]- مصطفى محمود راشد يوسف: الفخر عند الشاعر يوسف الثالث، جامعة النجاح الوطنية (رسالة ماجستير)، نابلس، فلسطين 1425هـ/2004م،ص91.

[2]- العسكري: منهاج البلغاء،ص45.

[3]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،1978م،ص45

[4]-ابن منظور:لسان العرب، المجلد الثامن،ص150

[5]- الخليل: كتاب العين ،م2،ص217.

[6]- ابن الأثير: المثل السائر،276/1.

فإذا استوفى هذه الشروط"فإنّه يكون قد ملك رقاب الكلم، يستعبد كرائمها، ويستولد عقائمها، وفي مثل ذلك فليتنافس، وعن مقامه فليتقاعس، ولَصاحبه أولى بقول أبي الطيب:[1]

أَنْـتَ الوَحِيـدُ إِذَا رَكِبْـتَ طَرِيْقَـةً ومَـنِ الرَّديـفُ وقـد ركبـت غَضَـنفَرَا

استُعمل فنّ السجع في أصل وضعه للنثر، ثم تجاوزوه إلى النّظم ويفنّد هذا الرأي أبو هلال العسكري بقوله:"وقد أعجب العرب السّجع حتى استعملوه في منظوم كلامهم، وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم، وسجعا في سجع، وهذا مثل قول امرئ القيس:[2]

سـليمِ الشَّـظَى عَبـلِ الشَّـوى شـنِجِ لـهُ حجَبـاتٌ مُشـرقاتٌ علـى الفـالِ

وقد ذهب نفر من البلاغيين إلى أنّ السجع مختص بالنثر مقتصر عليه، وما وجد في الشعر فذاك تصريع لا سجع وذكر بهاء الدين السبكي هذا الاختلاف فقال: "إنّ السّجع لا يكون إلاّ نثرا، وقال بعضهم السّجع قد يكون في النظم، واختصاص النثر بالسّجع، أن لا يكون إلاّ نثرا وهو المقصود..... والتصريع إنّما يرد في الشعر لا غير، والسّجع مخصوص بالمنثور، ومعناه في الشعر أن يكون عجز النصف من البيت الأول من القصيدة، مؤذن بقافيتها، فمتى عرفت تصريعها عرَفت قافيتها"[3]

نخلص إلى أنّ السجع هو البذرة التي أنبتت الشعر العربي، فضلا عنكونهحيلة ومداعبة يلجأ إليها الشاعر ليستفزّ أذن المتلقي ويشدّه إليه؛ لأنّ الانطباع الصوتي المتكرّر في أنساق متوازنة يولّد تشكيلا نغميا وقيما صوتية تثري الإيقاع الشعري.

وفقا لما تقدّم، نلج إلى أنّ الشعراء المعاصرين قد لجأوا إلى تكثيف الإيقاع الداخلي رغبة في سدّ الثغرة التي تركها كلّ من الوزن والقافية، وتعويضالفقدان تلك القواعد الجمالية بمطاردة الأنماط المكمّلة للموسيقى من تكرار ،جناس، تصريع، مطابقة، وغيرها

---

[1]- ابن الأثير: المثل السائر،ص277.

[2]- أبو هلال العسكري: الصناعتين،ص264.

[3]- بهاء الدين السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص، مطبعة عيسى البابي الحلبي،452/4.

من الهندسات الموسيقية إيمانا منهم بدورها الفعّال في لفت الأنظار وإثراء للتجربة الشعرية؛ ذلك أنّ "الموسيقى في الشعر عنصر مهم، لكنّه لابد أن يتفاعل مع العناصر الأخرى المكونة للتجربة الشعرية، محدثة أثرها في خلق الاستجابة النامية التي تبرز بعض المنبهات ذات الدور الفعال حسيا ومعنويا"[1]، كما أنّ الأساليب البديعية أغنت الإيقاع ورفعت درجة التوقع عند المتلقي، وخلقت توازيا شكليا وصوتيا زاد من انتظام الحركة الإيقاعية وأثرى الحركة الدلالية ووسّع آفاقها، فجاءت " لخدمة النظام الإيقاعي العام، على نحو جعلها عنصرا أساسيا في نسيج المبنى والمعنى معا، بل كانت نوعا من الارتياد والكشف، لا سلوكا على منهج معبد وطريقة مقصودة"[2].

الملمح التأثيري للإيقاع والوزن

يتأتّث النص الشعري من بنى تكرارية تقطّع الزمن بالحروف فيتَأتَّى لنا في قطع موسيقية متوازنة وقد تفنّن صاحبها في نظمها، تمتثل إلى قدسية الوزن والقافية بشكل رتيب، فتفصح عن ميل العربي إلى الإيقاع المتوازن بشكل لافت للنظر، المنبعث من رحم حياة الصحراء الرتيبة، فلا جديد في مشهدها المتكرر، حتّى أثّر ذلك في ذوق أبنائها وحسّهم فانطبع في فنّهم الذي ينسجم مع حياتهم الرتيبة، وإذا ما تجاوزنا الشعر العمودي إلى الشعر المتملّص من سطوة الوزن والقافية، وجدناه يلهث بمطاردة الأنماط المكمّلة للموسيقى المفقودة، بحثا عن تعويضٍ لفقدان بعض القواعد الجمالية "فالشعر العربي الحديث عامة، يفصح عن دفء غنائي دفين، يتجلّى في نزعة الشاعر العربي إلى استثمار الإيقاع والاندفاع به إلى وديانه المرهفة، وقد لا يقف هذا الوله عند الإيقاع وحده بما له من رفيف سري هادئ، بل إنّ البعض ممن يكتبون القصيدة الحديثة بحسّ تقليدي، يتجاوزون ذلك إلى تفجير ضجة النغم ودبيبها المخدّر، مبتعدين عما تمنحه الزحافات والكسرات العروضية، مثلا من ثراء وترويض للصخب العروضي الراكض"[3].

---

[1]-مطر محمد السيد: أسلوبيات علم الأسلوب،الناشر:الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي،كلية الآداب،جامعة السويس2016م،ص115.

[2]-عبد الله الطيب:المرشد إلى فهم أشعار العرب،168/2.

[3]- علي جعفر العلاف: مقال(الشعر وضغوط التلقي)، مجلة فصول، العدد الثاني، ج1،م15،القاهرة 1996م،ص160.

ولعلّ الدراسات القديمة التي أماطت اللّثام عن مفهوم الإيقاع،وحاولت استجلاء قوانين هذه الظاهرة، وتمظهراتها في القول الشعري كانت تدرك أيّما إدراك البعد التأثيري الذي تؤدّيه، فالتناسب الذي شاع بين الشعر والموسيقى يتجلى في البعد التأثيري والإقناعي لكليهما؛ولذلك كان الشعر ديوان العرب،وكانت القبيلة إذا بزغ فيها شاعر أقيمت الولائم ، وماذاك إلاّ لإيمانها بالتغيير الذي سيحدثه هذا الشاعر.

وإذا كان ابن الأثير يرى أنّ حاسة السمع هي الحاكمة بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح منها[1]،وأنّ "الكلمات القبيحة هي الكلمات التي لا تجد مكانها الملائم بين أخواتها"[2] على حدّ تعبير توماس إليوت أيقنّا الفاعلية التي تضفيها العناصر الإيقاعية على النسيج الشعري، بل إنّ فاعليتها تتجلى في "قدرتها على إضافة طبقة دلالية –إن جاز التعبير–من خلال الطبقة الصوتية، وهي في ذلك كأنّها إيماء مكثّف يختزل إضافات وصفية أو تشبيهية أو سواهما، وكأنّها–لذلك–معنى فوق المعنى"[3].

وعليه أصبح من نوافل القول، التّأكيد على الباعث الموسيقي الذي يهزّ مهجة الشاعر لقول الشعر، فالموسيقى والإحساس بالألحان والأنغام تعدّ من الدوافع الأساسية لقول الشعر وتلقّيه، وبموسيقاه يمتلك الشاعر ناصية التأثير في المتلقي؛ لأنّها "تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحسّ بمعانيه كأنّما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عمليا واقعيا، هذا كما أنّها تهب الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذّبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه"[4]، وبهذا يتخلق الإيقاع وتتفاعل خيوط نسجه بين ذات مبدعة مفعمة بالحياة وذات متلقية تمنح الحياة من جديد لهذه السمفونية، وبهذا التخلق يغدو الإيقاع "الفاعلية التي تمنح الحياة للمعطى اللغوي الذي يُكوّن البيت الشعري ،وتؤلف صورته المتحركة النابضة بالحيوية الناشرة

---

[1]– ابن الأثير: المثل السائر،ص224.

[2]– عبد الكريم مجاهد: مقال (اللفظ والمعنى عند النقد والبلاغيين)، مجلة أقلام، العدد التاسع،بغداد،أيلول،1981م،ص29.

[3]– رجاء عيد: مقال(القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد)،مجلة فصول، العدد الثاني،ج1،م15،لقاهرة،1996م،ص172.

[4]– إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر،ص14.

للإحساس المبرزة للأجسام المعنوية المجردة، الباعثة للحياة"[1]، فيسعى الشاعر بكلّ ما أوتي من قوة إلى تعبئة البنى اللغوية بقوى موسيقية تضمن أذن المتلقي وتسيطر على وجدانه، فيتوسل بالألحان والأنغام الموسيقية لتبليغ ما عجزت التركيبات المقطعية عن البوح به، ولذلك كان القدامى من النقّاد يعدّون الشعر ضربا من السحر يسيطر به الشاعر على عقول الجماهير.

وفق هذا المأخذ، نلج إلى أنّ موسيقى الشعر من وزن وإيقاع وقافية هي الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيّرها شعرا، فللوزن "هزّة كالسحر تسري في مقاطع العبارات تكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة، وهو لا يعطي الشعر الإيقاع فحسب،وإنّما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة"[2]؛ لأنّ التناسب بين السكنات والحركات وانتظامها في الزمن هو الذي يمارس قوة التأثير على المتلقي، وهذا ما أعلنه حازم القرطاجنّي في منهاجه بقوله أنّ:"لجري الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس،بحفظ المتكلم لنظام كلامه،ومقابلته بضروب هيئاته،ضروب هيئات المعاني اللائقة بها،ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب"[3]

كما أنّ الإيقاع مرهون بالأداء والنغم، وإتقانه يخدّر المتلقي ويستقطبه، وقد أفاض المنظّرين لهذه الظاهرة –الإيقاع– في تبيان ما لها من سلطة على توجيه المعنى، كما أفصح على ذلك "إخوان الصفا" بأنّ:"الأبيات الموزونة تثير الأحقاد الكامنة، وتحرّك النفوس الساكنة،وتلهب نيران الغضب"[4]، ويضيف الكندي قائلا:"إنّ الإيقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكلة للشجن والحزن، والخفيفة المتقاربة مشاكلة للطرب وشدّة الحركة والتبسّط، والمعتدلة مشاكلة للمعتدل"[5]،فانتقاء الإيقاع المناسب يتحقّق بموجبه مؤثر

[1]– عبد الرحمن تبرماسين:البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1،بيروت 1990م،ص99.

[2]– مصرني أمين:مقال (الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين)،مجلة القلم،العدد 22،أكتوبر2011م،ص74.

[3]– حازم القرطاجني:منهاج البلغاء،ص124.

[4]– الكندي:المؤلفات الموسيقية،تح:زكريا يوسف،بغداد،1962م،ص167.

[5]– الكندي:رسالة في الموسيقى،195/1.

صوتي يمنح القول الشعري صدى يتناغم ويتساوق مع الفكرة، "وقد قيل لأعرابي ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأنّا نقول وأكبادنا تحترق" [1]، وما تحقّق ذلك إلاّ لتعاضد جملة من المؤثّرات السمعية،يصيّرها الشاعر ليهُزّ السامع ويؤثّر في النفوس حتى تتملّك باقي الحواس ليشارك المتألّم ألمه لأنّ؛ "الألم الذي يُعبّر عنه بالصوت يؤثّر فينا على وجه العموم تأثيرا روحيا أبلغ من تأثير الألم الذي يُعبّر عنه بقسمات الوجه وحتى بالحركات، والشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلاّ جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أن يهزّ الأذن هزًّا أقوى"[2]، ولا يرتقي إلى هذا المدّ التأثيري في المتلقي إلاّ بعد أن يمتثل إلى هيئة سمعية متكاملة توقّعها جملة التماهيات الصوتية من تماثل وتجانس وترنيم وتوافق

كما أبان الفارابي عن الجدلية القائمة بين النغم والقرارات الدلالية والفنية التي تنجم عنه في قوله:"ومن فصول النغم الفصول التي بها تصير دالة على انفعالات النفس، والانفعالات عوارض النفس، مثل:الرحمة والقساوة والحزن والخوف والطرب والغضب واللذّة والأذى وأشباه هذه، فإنّ الإنسان له عند كل واحد من هذه الانفعالات نغمة تدلّ بواحد منها على عارض من عوارض نفسه، وهذه إذا استعملت خُيّلت إلى السامع مع تلك الأشياء التي هي دالة عليها"[3]، لذلك كان العربي يختار لموضوعاته الأناشيد التي تتساوق معها، فضلا عن البحور التي تضمّها، ويتخيّر اللغة التي تنسجم معها، إذ لكلّ حالة لبوسها ليحسن التعبير عنها، فإن نسب ذلّ وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخلّ وأوجع، وإن فخر خبّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حنّ ورجع...[4]

مما لا ريب فيه، أنّ الإيقاع ضمن للشعر صيرورته بل جعله أرقى فنون القول بدون منازع منذ بزوغه إلى يومنا هذا،"ولا شعر من دونه–الإيقاع– مهما حشد الشاعر

[1]– الجاحظ: البيان والتبيين،330/2.

[2]- منذر عيّاشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة،المركز الثقافي العربي ،ط1،الدار البيضاء،المغرب1998م،ص117.

[3]– الفارابي:الموسيقى الكبير،ص229.

[4]- ابن رشيق: العمدة، 199/1.

من صور وعواطف،لا بل إنّ الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلاّ إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن"[1]،وخير ما يمثّل هذا المأخذ ما قاله عبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي وقد سُئل: "لِم تؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ فأجاب: إنّ كلامي لو كنت لا آمل فيه إلاّ سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك، ولكنّي أريد الغائب والحاضر والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحقّ بالتقييد وبقلة التفلّت، وما تكلّمت به العرب من جيّد المنثور أكثر مما تكلّمت به من جيّد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره"[2]

إنّ أي مسعى ينحو إلى الإلمام بحقيقة الظاهرة الإيقاعية العربية يبوء بالفشل وينتهي إلى الارتياب والظنّية، رغم الانعطاف الإجرائي الطارئ الذي تمخّض عن الدراسات المخبرية الصوتية الحديثة ومحاولاتها فكّ شفرات التداخلات الصوتية وما يكتنفها من الغموض والضبابية التي طوّقت الدرس الصوتي ردحا من الزمن بوصف الصّوت " آلة اللفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التّأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلاّ بظهور الصوت"[3]، رغم الزخم المعرفي الذي كشف النقاب عن أسرار البناء الصوتي ومدّ الدّراسات المهتمّة بموسيقى الشعر قيما صوتية موضوعية، ظلّت تلك الدّراسات تتأرجح في الإعلان عن صنّافة معيارية موسيقية لنسق البحور الشعرية وحقيقة فاعليتها التأثيرية في الذات المستمعة، وخير دليل ما أقرّه شكري عياد بعدما ركب موجة الكمية والأساس المقطعي النبري في الشعر أنّ"المرء ليتهيّب الانطلاق في هذه الآفاق خشية أن يكون ساعيا وراء سراب، ألا

[1]- ابن رشيق: العمدة 74/1.

[2]- الجاحظ: البيان والتبيين،175/1.

[3]- نفسه، 56/1.

ما أشدّ حاجتنا إلى مزيد من البحث العلمي ليكون حديثنا عن فنّية الشعر شيئا أفضل من مجرد الرجم بالظنون"[1] فلا مناصّ من التنقيب عن حقيقة هذه الظاهرة الشائكة.

[1]- شكري عياد:موسيقى الشعر،ص56.

الفصل الرابع

المكون المقامي للشعر العربي

" الغناء حلّة الشعر إن لم يلبسها طويت"–ابن رشيق–

تصدير

انماز التشكيل الشعري عبر جميع الحقب التي صحبها بإيقاعه الجميل المتّزن، وبموسيقاه العذبة التي تطرب الأذان، وتجعل القارئ يبحر في جوّ موسيقي عذب، فبين الشعر والموسيقى علاقة قرابة منذ القدم لا تمّحي نجدها لدى جميع الأمم إذ "مثلت البحوث التي عنيت بموضوع الموسيقى منذ بداياتها الأولى عند اليونان موضع تعقيد وتجاذب فكري بين ماهيتها النظرية الروحية ومراسها الحسي التطبيقي أدى إلى تلازم دائم بين الموسيقى وفن الشعر"[1]، وقد أفاض الفارابي في تبيان تلازمية الشعر والموسيقى في كتابه (الموسيقى الكبير) بقوله: "إنّ الموسيقى والشعر يرجعان إلى جنس واحد هو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون، فكلاهما صناعة تنطق بالأجناس الموزونة"[2].

نشأت منذ أن بدأ الغناء نوعا من الأشعار القصيرة إلى أن تربّع على نموذج القصيدة، ومردّ ذاك بلا شك إلى انسجام أبياته ونظمها على رتم معين، فالشعر والغناء كانا يشكلان وحدة متكاملة، وقد أثبتت كتب النقد أنّ الشعراء كانوا يغنّون أشعارهم، ويعبّرون عن نظمه وإلقائه بالإنشاد، وعلى إثره تشكّلت قوالب شعرية غنائية نسج الشعراء على دربها، فظلت الموسيقى للشعر منبع سحره ،وسرّ جماله، ومظهر تميّزه عن سائر فنون القول، فهي أوّل ما تطرق الأسماع فتشدّها وتتسلّل إلى القلوب فتأسرها زمنا طويلا.

[1] - *George –Jean Pinault-Musique et poésie dans l'antiquité- collection ERGA-clermontferrand – 2001-France-p07*

[2] - الفارابي: الموسيقى الكبير، 16/1.

بين الموسيقى والشعر

إنّ الموسيقى عنصر قارّ من العناصر المكونة للنسيج الشعري؛ ذلك أنّ الشعر العربي "وُلد نشيدا ونشأ مسموعا لا مقروءا ،غناء لا كتابة"[1]عرف منذ القدم بغنائيته، وهذا ما أعلنه ابن رشيق في عمدته بقوله أنّ " الغناء حلّة الشعر إن لم يلبسها طويت"[2]، وهذا الكلام ليدلّ دلالة صارخة على ارتباط الغناء بالشعر منذ النّشوء والتّأسيس إلى يومنا هذا، بيّن ذلك محمد الحوفي بقوله:" ارتبط الشعر والغناء في النشأة الأولى ارتباطا وثيقا،ولا غرابة في ذلك؛ لأنّهما معا يصدران عن العاطفة ويعبّران عنها، فبواعث الغناء هي بواعث الشعر، ثم إنّ الموسيقى أساس فيهما معا،ففي الغناء موسيقى النغمات والألحان،وفي الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان، ولذلك لا نعرف شعبا تغنّى بالنثر ؛لأنّ النّاس إن تغنّوا به أول الأمر لا يلبثون أن يحسّوا أنّ الغناء بالكلام الموزون أولى وأكثر طواعية للتنغيم والترنيم،وظواهر هذا الارتباط كثيرة في الأدب العربي القديم وفي غيره من الآداب،فقد كان شعراء العصر الجاهلي يغنون شعرهم وينشدونه وهم يلقونه، كما روي أنّ المهلهل شرب خمرا وتغنّى بقصيدته التي مطلعها[3]:

طِفْلَــة مَــا ابْنَــة المحَلَّــلِ بَيْضَــا ءَ لَعُــوبٌ لَذِيْــذَةٌ في العِنَــاقِ.

وإزاء هذا الوضع، رسخ في أذهان القدامى أنّ الموسيقي الدِّعام البارز في العمل الشعري،بل هي أهم العناصر التي ينهض عليها هذا الفنّ الجميل، لهذا ظلّت نظرة القدامى مرتبطة بتلك المسلمة التي تجعل الجانب الموسيقي الرّكن المتصدر في كلّ عمل شعري،فهذا أبو حيان التوحيدي يحدّثنا عن الموسيقى ودورها في أفضلية الشعر ويمتح من المقولة التي تؤمن أساسا بالارتباط الوثيق بينهما"فمن فضائل النظم أنّه لا يُغنّى ولا يُحدى إلاّ بجيده، ولا يؤهل للحن الطنطنة ولا يحلّى بالإيقاع الصحيح غيره؛ لأنّ الطنطنات

---

[1]- أدونيس:الشعرية العربية، دار الآداب،بيروت،ط1958،1/ط1979،2م،ص5.

[2]-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، 39/1.

[3]-أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية في الشعر الجاهلي،ص182.

والنقرات والحركات والسكنات لا تتناسب إلاّ بعد اشتمال الوزن والنظم عليها"[1]، ويذهب جرجي زيدان إلى تشبيه الموسيقى بالشعر "فهو يعبّر عن جمال الطبيعة بالألفاظ والمعاني، وهي تعبر عنه بالأنغام والألحان، وكلاهما في الأصل شيء واحد"[2]

كما نلفي التفاتة من المنظّرين للموسيقى في هذا الباب –الموسيقى والشعر– فهذا ابن سينا يرى أنّ :" الإيقاع تقدير ما لزمن النقرات، فإن اتفقأن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات مُحدثة للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع شعريا وهو بنفسه إيقاعمطلقا"[3]، والفرق بين الإيقاعين الموسيقي والشعري يكمن في طبيعة المادة المكونة له، ففي الموسيقى يقسّم النغم وفي الشعر يقسّم الأصوات، ولكن الأساس فيهما هو الإيقاع ويبقى واحدا، وبهذا ربط الإيقاع الموسيقي بالنقرات المنغمة واللّحن، أما الإيقاع الشعري فمتعلق بالحروف التي تكون الكلام، وهو نفس الرأي الذي تبناه إخوان الصفا ومفاده أنّ الإيقاعين الشعري والموسيقي يعودان إلى أصول واحدة،[4] إذ حوت رسائلهم أنّ :"الغناء مركب من الألحان، واللحن مركب من النغمات، والنغمات مركبة من النقرات والإيقاعات وأصلها كلها حركات وسكنات،كما أنّ الأشعار مركبة من المصاريع والمصاريع مركبة من التفاعيل،والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل وأصلها كلّها حروف متحركات وسواكن"[5]، فردّوا كلّ من الموسيقى والشعر إلىالمتحرك والساكن وانتظامهما في الزمن.

وذهب الفارابي إلى أنّ:"الأقاويل إنما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل والفواصل إنمّا تحدث بوقفات تامة وذلك إنّما يمكن أن يكون بحروف ساكنة،

---

[1]– أبو حيان التوحيدي:ا لإمتاع والمؤانسة ،136/2.
[2]– جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربي،65/1.
[3]– ابن سينا: جوامع علم الموسيقى،ص81.
[4]– ينظر:أحمد رجائي :أوزان الألحان بلغة العروض،ص63.
[5]– إخوان الصفا وخلان الوفا:رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا،الرسالة الأولى،ص197.

فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونة متحركات محدودة وأن تتناهى أبدا إلى ساكن،فإذاً نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع إلى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات تواصل، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل"[1]؛وبذلك يتوسّع مفهوم موسيقى الشعر ليشمل الحروف التي هي أهمّ أصوات تتناغم في النقلة المنتظمة فيكون لها فواصل تحدث بوقفات،كما نلفي هذا المفهوم في حديثه عن الشعر الجيد إذ يقول :"والجمهور وكثير من الشعراء إنّما يرون أنّ القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية وليس يُبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أولا، والقولإذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يُعدُّ شعراً، ولكن يُقال هو قول شعري فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا"[2]،فالشعر الجيّد مرهون بموسيقاه وإلاّ انتفت عنه الشعرية.

إلاّ أنّ ما نطمئنّ إليه أنّ الشعر والموسيقى بزغا عند العربي من نبع واحد، بل إنّهم كانوا يستعينون في تغنيهم بشعرهم ببعض الآلات الموسيقية كالصّنج في قول الأعشى[3]:

وَمُسْتَجِيبٍ لصوتِ الصَنجِ يسمعهُ   إذَا ترْجِعُ فيه القَيِّنةُ الفَضْل

"والصنج هو نوع من الآلات الوترية تشبه العود استعمله الأعشى بكثرة في شعره حتى قيل أنّ الأعشى لُقِّب بصنّاجة العرب، وأمّا ما اشتهر عن الأعشى من أنّه صنّاجة العرب فقد فسّره كثير من مؤرخي الأدب بأنّه سمي كذلك لجودة شعره، وربما أرادوا بجودة شعره هنا غلبة العنصر الموسيقي في ألفاظ شعره إذا قيس بغيره ،أو لأنّ شعره كان ممّا يصلح أن يتغنّى به"[4]، كما يدْعمُ مذهب ارتباط الشعر بالموسيقى في الحياة العربية ما أفصح عنه الشعراء في شعرهم أمثال حسان بن ثابت حين قال[5]:

1- الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، ،ص1085.

2- نفسه، ص172.

3- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص154.

4- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص162.

5- ابن رشيق:العمدة،313/2.

تغـــنَّ في كـــلِّ شـــعرٍ أنـــت قائلـــهُ   إنَّ الغنـــاءَ لهـــذا الشـــعر مضـــمارُ
يميــــزُ مكْفــــأَهُ عنــــهُ ويعزلُـــــهُ   كَمَــا يميــزُ خبيــثَ الفَضَّــة النــارُ

فعلّة وجود الشعر هي اللّحن والغناء،وإذا كان النص الشعري يُكتب غالبا ليُتغنى به فقد بات انتظام الحركات والسكنات في نسق موقّع ضرورة مِلحاحة لارتباط ذلك بالسماع؛ ومن هنا نفهم دلالة القول أنّ العرب كانت " تزن الشعر بالغناء أو أنّ الغناء ميزان الشعر"[1] وأنّ " الغناء أصل القافية والوزن"[2].

وههنا ندرك أنّ الغناء والشعر نشآ متلازمين، وأنّ جلّ التعريفات التي عنيت بالظاهرة الشعرية لم تنزح عن تبنّي فكرة التزاوج بين المفاهيم الموسيقية الغنائية والشعرية،بل إنّه ليجوز لي أن أقول إنّ الشاعر مغنٍّ، أولم يقل "علي الجندي" في ذلك:" قلّما نجد شاعرا لا يصف نفسه بأنّه مغنّ أو مطرب أو منشد أو مغرّد أو حمامة أو ورقاء أو قمرية أو بلبل أو هزار أو عندليب أو كروان أو شحرور وما إلى ذلك...."[3]
من ذلك قول ابن نمير الثقفي[4]:

يُهَيِّجُـــــنِي الحمَـــــامُ إذَا تَغَـــــنَّى   كَمَـــا سَـــجَعَ الحمـــائمُ بـــالمراثي

وعليه تقود مجمل هذه الآراء إلى أنّ الشعر يستمدّ سلطته من المكون الموسيقي؛ لأنّ من" أبرز مقوماته عنصر الموسيقى، فإذا خلا منها، أوضعفت فيه إيقاعاتها خفّ تأثيره، واقترب في مرتبته من النثر، حتى إنّ النماذج الرفيعة من النثر إنّما اكتسبت سموّها بما يتخلّلها أو ينتظمها من إيقاعات"[5]، فإذا كانت الخطابات النثرية لاترقى إلى فردوسها إلاّ إلاّ إذا لامست أناملها الحسّ الموسيقي؛ فإنّ حضورها في الشعر أقوى، كونهما توأمين

---

[1]- أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،تح:محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1 ،1415هـ/1995م،ص39.

[2]- ابن رشيق: العمدة،10/1.

[3]-علي الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، مصر1969م، ص23

[4]-نفسه، ص23.

[5]-محمد علي سلطاني:العروض وإيقاع الشعر العر بي،،دار العصماء للنشر والتوزيع،ط2،2010م.ص12،11

تصاحبا في الوجود منذ أن تشكّلت السمات الجنينية لهذا الملفوظ السحري يوم كان نُتفا وأشعارا قصيرة إلى أن استشرف آفاق ما بعد الحداثة، وإليها يعزى تفرّده وقيمته الجمالية لما اكتنزه من قيم وموازنات صوتية وموسيقية أهّلته لتلحينه والترنّم به وحفظه على الألسن.

الشعر الغنائي

أُشتقَّ هذا المصطلح من الصفة اليونانية؛ ومعناها الشعر الذي يُغنّى بمرافقة القيثارة، ويعدُّ هذا اللون من أقدم أشكال فنّ القول، فمنذ أيام أرسطو جرت التقاليد على تمييزه بوصفه واحدًا من الأنواع الشعرية الثّلاثة: الملحمي والدرامي والغنائي، أما الغنائي فيرى هيجل بأنّه اللون " الذي يشتمل على مواقف محدّدة تستطيع الذات الغنائية أن تقتبس من مضمونها عددا وفيرا من العناصر لتؤالف بينها وبين مشاعرها"[1]،فهو من الأصول الشعرية الذي تمفصلت عنها باقي الأغراض، وعرّفه عز الدين اسماعيل بأنّه ذلك "الشعر الذي يتغنّى فيه الشاعر بعاطفة من العواطف، فيضمّن القصيدة طائفة من المشاعر الجزئيّة التي تأتي نتيجة انفعال سريع"[2]،كما ضمّن شوقي ضيف ذات المعنى في كتابه تاريخ الأدب إذ هو ما"يجول في مشاعر الشاعر وعواطفه، ويصوره فرحا أو حزنا، وقد وُجد من قديم عند اليونان، إذ عرفوا المدح والهجاء والغزل ووصف الطبيعة والرثاء، وكان يُصحب عندهم بآلة موسيقية يُعزفُ عليها تسمى (ليرlyre) ومن ثمّ سمّوه (lyric) أي غنائي"[3] فهو قصائد ينظمها شاعر ويغنّيها بمرافقة القيثارة، وتتحدّث هذه القصائد عن المشاعر الفردية الخاصة من حب وفرح،أو حزن وغيرها من المشاعر الإنسانية.

فالغناء كان ميدان العرب الفسيح؛ لأنّ الشعر أصله غناءسيما الشعر العربي،أكّد هذه الظاهرة ابن خلدون قائلا:" كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفنّ

[1]-هيجل:فن الشعر،تر:جورج طرايشي، دار الطليعة، بيريوت1981،ص173،172.

[2]-عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر،ص 244.

[3]-شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي،190/1.

لأنّه تابع للشعر، إذ الغناء إنّما هو تلحينه، وكان الكتّاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرصا على تحصيل أساليب الشعر وفنونه"[1] وبذلك يحدّد صناعة الغناء بأنّها " تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة"[2]، لهذا ابتدأ الشعر العربي في صورة أغان، استمدّ شرعيته من سياق الموسيقى الشائعة آنذاك،والمتمثّلة في حدائيات توافق توقيع سير الجمال في الصحراء كقول الراجز:

دَعِ المطَايَـــا تَنْســـمُ الجَنُوبَـــا إنَّ لَهَـــا لَنبَـــأ عَجِيْبَـــا

حَنِيْنهَـــا ومَـــا اشْـــتَكَتْ لُغُوبَـــا يَشْـــهَدُ أَنْ فَارَقَـــتْ حَبِيْبَـــا

مَـــا حَمَلَـــتَ إِلاَّ فَـــتًى كَئِيْبَـــا يُسَـــرُّ مِمَّـــا أَعْلَنَـــتْ نَصِـــيْبَا

لَـــوْ تَـــرَكَ الشَـــوقُ لَنَـــا قُلُوبَـــا إِذًا لَآثَرْنَـــا بِهِـــنَّ النِيْبَـــا

إِنَّالغَرِيْـــــــــــــــبَ يُسْـــــــــــــــعِدُ الغَرِيْبَـــــــــــــــا

وهـو يشـبه بتوقيعه على مقاطعه مشـي الجمـال الهوينـا"[3]،ثمّ تطور إلى مـا عـرف باسـم القصـائد الشعرية، ثمّ تفرّدت كـلّ منهـا بغرض معين، فظهـر شعر الهجـاء والمدح والنسيب والغزل والرّثاء وغيره، إلاّ أنّه يرجع في أصله إلى نوع واحد وهو الشعر الغنائي أو الموسيقي "لأنّ مرجعه إلى التأثير على النفس تأثير الموسيقى"[4]، فالجمل رغم بلادة طبعه يتأثّر بالحداء تأثّرا يستخفّ معه الأحمال الثقيلة، ويبعث فيه من النشاط ما يكره ويولهه، فتراها إذا طال عليها البوادي، واعتراها الأعياء والكلال تحت المحامل والأحمال إذا سمعت منادي الحداء، تمدّ أعناقها وتصغي إلى الحادي ناصية آذانها، فتراها تسرع في سيرها متناسية أحمالها ومحاملها[5]، فالشعر والغناء انحدرا من "أصل واحد عند جميع

1- ابن خلدون : المقدمة، ص488.

2-نفسه،ص488. -

3-جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية،71/1 -

4-نفسه،66/1.

5- ينظر: أبو حامد محمد بن أحمد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار المنهاج، المملكة العربية السعودية-جدة،ط1432،1هـ/2011م،275/2.

الأمم، والشعر وضع أولا للتغني به وإنشاده"[1]، فلمّا قنّنوا الأوزان واستوت على عودها، صار للغناء عندهم ألحان معينة فجعلوا لكل غناء أو لحن وزنًا مخصوصا فصار عندهم للرثاء وزن، وللحماسة آخر، فالنصب غناء الركبان والفتيان ويقال له: الجنابي اشتقه رجل من كلب يقال له: جناب، وهو يخرج من أصل الطويل في العروض، والسناد هو الغناء ذو الترجيع الكثير النغمات، والهزج هو الغناء الخفيف الذي يرقصون عليه فيطرب، ويستخف الحليم"[2]، وظلّوا بعد الإسلام يختصّون كل لحن بوزن[3]،وعن ذلك الارتباط الوثيق بينهما قال ابن رشيق"الغناء حلّة الشعر إن لم يلبسها طويت"[4]،وإذا كان الشعر" غناء، أو بسبب من الغناء فإنّ الشاعر مغنّ أو شبيه بالمغنّي؛ لأنّ العرب كانوا يقولون فلان يتغنّى بفلان أو بفلانة إذا صنع فيهما شعرا، من ذلك قول ذي الرمّة[5]:

أحبُّ المكانَ القَفْرَ مِنْ أَجل أنَّني   بِهِ أتغَنَّى باسمِها غيرَ مُعْجمِ

تقود كلّ الآراء إلى أنّ الشعر العربي نبع من منابع غنائية موسيقية، تمظهرت بداياتها في الحداء، وكانت العرب تقول:" حدا به إذا عمل فيه شعرًا، وفي ذلك يقول المرّار الأسدي"[6]:

ولَوْ أَنّي حَدوتُ بِهِ ارفأَنّتْ   نَعامتهُ وأبصرَ ما يقولُ

ثم تفنّن فيه ناظموه فخصّوا كلّ غرض بفنّ، فسمي هجاء ورثاء ومدحا وغيرها من الأغراض إلاّ أنّ الطابع الغنائي كان حاضرا فيهم جميعا تبعا لنظامية المعيار الشعري العربي الذي ينهض على جملة القرائن الموسيقية من أوزان وأنغام ونبرات، فضلا عن الآلات الموسيقية المصاحبة له؛ لهذا فإنّ الشعر الجاهلي نشأ في ظروف غنائية أصيلة

---

[1]-جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية،70/1.
[2]-ابن رشيق: العمدة، 241/2.
[3]- الأصفهاني: الأغاني،105/1.
[4]-ابن رشيق: العمدة ،39/1.
[5]- علي الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر،ص22.
[6]-نفسه،ص22.

طبعته، وأحالت الشعر بعده إلى تمثّل معياري لمنطلقات الطرح الغنائي القديم، كما أنّ هذا اللون من الشعر هيمن على الساحة الإبداعية آنذاك، بوصفه المعطى الوحيد الذي أتيح للقدماء ارتياده، وأعجز النقّاد عن استكناه جوهره .

تأثير النغمات

إنّ النغمات من أكبر مصايد النفوس، وأقواها سيطرة على القلوب لفطرة الخلق عليها، والشاهد على ذلك تمايل الطفل الصغير لسماعه الألحان رغم جهله بها، بل إنّ الصوت الجميل يسكته عن بكائه، فينصرف إلى الإصغاء وتلذّذ تلك الأصوات، بل شوهد تأثير السماع حتى على الحيوانات "كتدلي الطيور من الأغصان على أولى النغمات الفائقة والألحان الرائقة، وقد حكى أبو بكر الدينوري: أنّ عبدا أسودا قتل جمالا كثير بطيب نغمته إذا حداها، وكانت محملة أحمالا ثقيلة، فقطعت مسيرة ثلاثة أيام في ليلة واحدة، وأنّه حدا على جمل غيرها بحضرته، فهام الجمل وقطع حباله وحصل له ما غيبه عن حسه، حتى خرّ لوجهه"[1]، ولئن كان هذا عن تأثير الأنغام في الحيوانات فإنّه في النّفوس أقوى وأبلغ وقد قال الناظم في ذلك[2]:

نَعَـــمْ لَـــوْلاَكَ مَـــا ذُكِـــرَ العَقِيْـــقُ ولَا جَابَـــتْ لَـــهُ الفَلَـــوَاتُ نُـــوقُ
نَعَـــمْ أَسْـعَى لَـــكَ عَلَـــى جُفُـــونِي تُــــدُانِي الحَــــيَّ أو بُعْــــدَ الطَّرِيْــــقِ
إِذَا كَانَـــتْ تَحِـــنُّ لَـــكَ المِطَايَـــا فَمَـــاذَا يَفْعَـــلُ الصَـــبُّ المشَـــوِقُ

لهذا يرى أفلاطون أن الموسيقى في صدارة الفنون، وأن هناك تشابها بين تقلبات النفس وحركة النغم" لهذا كان الإغريق القدامى يقرون الموسيقى بالمبادئ، والأسكندريون يقرونها بالتأثيرات النفسية، أما العرب فقد كانوا يستعملون الموسيقى في شفاء بعض الأمراض النفسية والعصبية والعقلية"[3]، ولا تصل الموسيقى إلى هذا القدر من التأثير إلاّ

---

[1]- الغزالي: إحياء علوم الدين،2/ 275.

[2]-نفسه،275/2.

[3]- أمين بن عبد السلام الشعشوع:الموسيقى الأندلسية المغربية- الآلة-التاريخ-المفاهيم-النظرية الموسيقية، المسارة- المغرب2011م،ص171.

بعد أن تتملّك صاحبها فتأسره وتفعل فيه فعلتها من حزن وفرح، بدليل أنّنا نسمع موسيقى محزنة فتتلوّن نفسيتنا تبعا للعاطفة التي تحملها إلينا تلك الموسيقى، بل وتخدّر حواسنا فتظهر علينا إما ملامح الحزن والأسى أو غيرها من الانفعالات.

وقد روت لنا المصادر عن تقاليد خاصّة كانت في الجاهلية تصحب إنشاد الشعر،فكان بعضهم ينشد قائما مثلا، وآخر يأبى ذلك كبرياءا ورفعة، وآخر يصحب إنشاده حركات من يديه أو من جسمه منهم "الخنساء" التي كانت تهتزُّ في مشيتها وتنظر في أعطافها؛ والشاهد على ذلك مارواه أبو العباس أحمد بن يحيى النحوي" أنشد أبو السائب المخزومي قول الخنساء:

وإنّ صـــــخرًا لمولانَــــا وســـــيِّدُنا ... وإنَّ صــــخْرًا إذَا نشــــتُو لنحَّـــارُ

وإنَّ صـــخْرًا لتـــأتمُّ الهـــداةُ بـــهِ ... كأنَّـــهُ علـــمٌ في رأســـهِ نـــارُ

فقال: الطلاق لي لازم إن لم تكن قالت هذا وهي تتبختر في مشيها وتنظرُ في عطفها"[1]، فهذه الروايات وغيرها تنبئ عن التأثير الذي تحدثه النغمات في تملّك النّفوس إذ" لاشيء أسبق إلى الأسماع وأوقع في القلوب وأبقى على اللّيالي والأيام من مثل سائر وشعرٍ ناذر"[2]

وأريد بعد هذا الخلوص إلى أنّ التغنّي والترنّح الذي يتملّك الشاعر إبان نظمه الشعر يزيد من وتيرة الإلهام والتمثّل للمعاني فما ترنّحت الخنساء إلاّ طربا لما تقول،ثم إنّ داعي الغناء دعا العربي في صحراء قاحلة إلى الترويح عن نفسه، وقد ظلّ هذا الداعي المنبه الأول في نظم الشعر مهما تقادم عهده؛ لذلك قال عز الدين " ولعلّ من الطبيعي أن ينشأ الشعر في أمّة من الأمم نشأة غنائية، كما هو الحال بالنسبة لنشأة الشعر العربي، ولكنّ الغريب أن تستمرّ فيه مثل هذه النزعة، وأن تستمرّ طويلا، على الرغم من

---

[1]-علي الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر، ص44.

[2]-نفسه،ص196

تطوّر الناس، وتطوّر الحياة، ولسنا بذلك أن نقصر الغنائية على حقبة بذاتها من حياة الأمة أو حياة إنتاجها الفنّي، فإنّ الغنائية قاسم مشترك بين كلّ الشعراء في كلّ زمان ومكان، وليس ذلك من قبيل إنكار أن يطّلع الشاعر في القرن العشرين بقصيدة يتغنّى فيها بعاطفة ما من عواطفه"[1]، فظلّ الغناء مطلبا شرعيا في نظم الشعر في أيّ زمن، يستمدّ عرفيته من حادي الشعر الأول.

أبعاد المكون الموسيقي

قبل أن نلج إلى مبادئ الموسيقى من لحن ومقام ونغم، يجب الوقوف على اللبنة الأولى التي تتصدّع منها هذه القيم الموسيقية ألا وهو الصوت بوصفه الركيزة التي ينبني عليها الغناء؛ ذلك أنّ " علم الأصوات والحروف له تعلق ومشاركة للموسيقى لما فيه من صنعة الأصوات والنغم"[2]، فالموسيقى ما هي إلاّ أصوات متناسقة، تنهض على عاملين أساسيين هما الصوت والزمن؛ لهذا لابدّ من الكشف عن خصوصية كلّ منهما من وجهة موسيقية، فالصوت عامة هو" الأثر السمعي الذي به ذبذبة مستمرة مطّردة حتى ولو لم يكن مصدره جهازًا صوتيًا حيًّا" [3]كالأصوات التي نسمعها من الطبيعة مثل صوت الأشجار والرعد والماء، أو من الآلات الموسيقية.

تعريف الصوت

أ–لغة: جاء في لسان العرب "الصوت إطلاقا هو الجرس"[4]، ويعتبره ابن سينا " من بين المحسوسات يختص بحلاوة من حيث هو صوت قد تلتدّه الحاسة، ونوع تكرهه"[5]، وبذلك يغدو الصوت الركيزة المحركة للآذان واللذّات .

---

[1]– عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر،ص244.

[2]– الجرجاني: سر صناعة الإعراب,9/1.

[3]– تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1990م،ص92.

[4]–ابن منظور: لسان العرب،35/6.

[5]–ابن سينا: شرح الموسيقى، تح: غطاس عبد الملك خشبة، المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط1، 2004م،ص5.

وأمّا عن كيفية حدوثه، فقد اتفقت الآراء على أنّه تموج واضطراب هوائي سببه "القرع أو القلع"[1] وكلاهما "وصف للحركة المسبّبة لحدوث الاضطراب الهوائي، وهي حركة تماس أو انفصال بعد تماس، يصيب الأجسام في الطبيعة"[2] وقصرها صاحب كتاب كمال أدب الغناء على القرع "وهو مماسّة الجسم الصلب جسما آخر صلبا مزاحما له عن الحركة، فمتى نبا الهواء من القارع والمقروع مجتمعا متصل الأجزاء حدث الصوت حينئذ، وكلّما كان الهواء النابي أشدّ اجتماعا، كان الصوت أبين وأجود، وذلك متى قرعت الأجسام الصلبة الصلدة....ومتى كان المقروع خشنا أو متخلخل الأجزاء كان ذلك فيه أقل إمكانا، فكلّ مقروع متى قاوم القارع وجد له صوت، ومتى انحرف له ولم يقاومه لم يحدث له صوت أصلا، فهذه جملة حدوث الصوت"[3]فينتج الصوت عن تصادم جسمين أو انفصالهما، فإن كان فعل التصادم أو الانفصال قويّا والجسمين صلبين اتّسم الصوت بالقوة ومتى ضعفا اكتسى صبغة الضعف، والقرع عند الفارابي "ملامسة الجسم الصلب جسما آخر صلبا مزاحما له عن حركة، والأجسام التي لدينا تتحرك إلى جسم آخر في هواء أو في ماء، أو فيما جانسهما من الأجسام"[4]، وهو الإقرار ذاته الذي انتهى إليه ابن سينا في تشفير القلع في مقابل القرع "ذلك أنّ القرع هو تقريب جرم ما إلى جرم مقاوم له... ومقابل هذا تبعيد جرم عن جرم آخر مماس له"[5]، وكلاهما يصف الحالة التي يضطرب فيها الهواء إما تماس أو انفصال بعد تماس، وهذه الاضطرابات " إمّا أن تكون منتظمة أو غير منتظمة، فإن كانت منتظمة سُمّي

---

[1]-ابن سينا: رسالة أسباب حدوث الحروف،ط1 تحقيق محمد حسن الطيان ويحيى مير علم، تقديم ومراجعة الدكتور شاكر الفحام، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،ط1،ص9.

[2]- ابراهيمي بوداود: فيزياء الحركات العربية بين تقديرات القدامى وقياسات المحدثين، رسالة دكتوراه، إشراف: مكي درار، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران2012/2011م،ص27

[3]- الحسن بن أحمد بن علي الكاتب: كمال أدب الغناء ،تح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة: محمود أحمد الحفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ص42

[4]- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص212.

[5]- ابن سينا: رسالة أسباب حدوث الحروف،ص57.

الصوت الناشئ عنها بالصوت الموسيقي أو النغمة الموسيقية، وإذا كانت غير منتظمة سُمّي الصوت دويا كدويّ المطارق والتصفيق وقصف المدافع ولغط الأمواج"[1]، هذا عن الصوت في طبيعته بحسب تبدّل الأجسام؛ لهذا تنوعت الأصوات إلى آلية وأخرى حيوانية، ناهيك عن صوت الطبيعة وصوت الإنسان الذي يرتهن إلى أعراف وتحديدات مقننة، فإذا كان الصوت منتظما خرج إلينا لحنا متّزنا.

أمّا في عرف الموسيقيين: "فالصوت هو علم تركيب الطبقات الصوتية المتآلفة التي تكون لحنا، فيتغنّى به إمّا بواسطة الصوت الإنساني، أو بواسطة الآلات الموسيقية"[2]، فكلّ صوت منغّم تسمعه الأذن وترتاح له النفس مهما كان مصدره سواء كان صادرا من الطبيعة أو الانسان أو الآلات الموسيقية نسمّيه صوتا موسيقيا.

وفقا لما سلف نلج إلى أنّ "الموسيقى في الطبيعة هي أصوات ضمن الزمن "[3] وصناعتها عند ابن سينا تقسّم إلى جزأين "أحدهما يسمّى التأليف وموضوعه النغمة، وينظر في حال اتّفاقها وتنافرها، والثاني الإيقاع وموضوعه الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المنتقل بعضها إلى بعض، وينظر في حال وزنها وخروجها عن الوزن، والغاية منهما صناعة اللحن"[4]،وإذا تأملنا جيدا قول ابن سينا وجدنا الشقّ الأول يهتمّ بالصوت الموسيقي(النغمة) وكيف يزيّنها ناظمها لتلتئم لحنا، ووجدنا الثاني ينهض على الزمن الذي تحدث فيه هذه النغمات، فملامح هذا الفن تنهض على ثنائية الصوت والزمن بوصف الأول أنغام موسيقية تأتلف فيما بينها وتمتثل إلى قوانين مضبوطة حتى تنبو عن التنافر

---

[1]- الإمام زين العابدين(ع)، علي بن الحسين:شرح رسالة الحقوق،تحقيق وشرح: القبانجي،حسن السيد علي ،مؤسسة إسماعيليان للطباعة والنشر،ط2،1406هـ،ص130.

[2]- عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقى، دراسة صوتية مقارنة، تقديم: مبارك حنون،ط1، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،عمان،ط1،2010م،ص18.

[3]- غزوان الزركلي: الصوت والزمن رحلة عبر فنّ النغم، الإشراف الطباعي ماجد الزهر،ص12

[4]- ابن سينا : رسالة في الموسيقى ،ص403.

فتخرج إلينا ألحانا متّزنة مؤتلفة، بالإضافة إلى شرط الزمن الذي يعدُّ عنصرا أساسيا في تآلف الأنغام حتى يتحقّق الإيقاع.

ولا يتأتّى لنا فهم الصوت من وجهة الموسيقيين إلاّ بعد أن ندرك ماهية الألحان والغناء والنغمات.

–النغم: جاء في منطق الفلاسفة أنّه:" صوت بقى من النطق ولم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع*"[1] ، وأمّا حدّه فهو "صوت يظهر باصطكاك الأجرام"[2] وهي الأجسام المسؤولة عن إحداث النغم .

أمّا النغمة فيعرّفها الفارابي بأنّها " صوت لابث زمانا واحدا محسوسا ذا قدر في الجسم الذي فيه يوجد"[3]، فالنغمة في جوهرها صوت يشغل حيزا من الزمن صادر عن جسم مصوت مهما كان نوعه، وهو المتحكم في طبيعة النغمة.

-اللّحن:ورد هذااللفظ في كتب اللغة بمعان مختلفة، فمن معانيه " الخطأ في الإعراب، واللغة،والغناء،والفطنة،والتعريض، والمعنى"[4]، إلاّ أنّ هذه المعاني خفّ استعمالها وتلاشى مع الزمن واحتفظ الاستعمال الحديث بمعنيين هما الغناء والخطأ اللغوي فقط،[5] لهذا اقتصرت إشارتنا اللغوية على ما شاع من استعماله، فاللحن بمعنى الخطأهو" الخطأفي الإعراب بالعدول عن الصواب ومجانبته"[6]، وعند الزمخشري "لحَن في كلامه إذا مالَ به عن الإعراب إلى الخطأ"[7]، أمّا اللحن بمعنى الغناء فقد ورد في اللسان أنّ "اللّحن واحد

---

* **التقطيع**: يعني به التلحين، وليس النطق باللفظ

[1]-مجهول: الشّجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، تح: غطاس عبد الملك خشبة وإيزيس فتح الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1983م،ص33.

[2]- نفسه،ص33.

[3]- الفارابي: الموسيقى الكبير،ص27.

[4]- ابن منظور: لسان العرب،14/8

[5]-.ينظر: عبد الفتاح سليم: موسوعة اللحن في اللغة مظاهره ومقاييسه، مكتبة الآداب، القاهرة،ط2،2009م،ص11

[6]-ابن منظور: لسان العرب42/8

[7]-الزمخشري(محمود بن عمر): أساس البلاغة،طبع دار الكتب، القاهرة،1923م،(لحن)ص406.

الألحان واللّحون، ومنه الحديث: "اقرءوا القرآن بلحون العرب"، وقد لحن في قراءته إذا طرّب بها وغرّد، وهو ألحن الناس إذا كان أحسنهم قراءة أو غناءً"[1] فدلّ مفهومه اللغوي على جمال الصوت وتحسينه؛ لهذا ورد إلينا هذا اللّفظ من بين معاني الموسيقى "فلفظ الموسيقى معناه الألحان، واللّحن مجموع نغم ألفت تأليفا محدودا، وقرنت بها الحروف التي تركب منها الألفاظ المنظومة على مجرى العادة في الدلالة بها على المعاني"[2]، وذهب الفارابي إلى أنّه "جماعة نغم كثيرة محدودة الكثرة متفقة كلها أو أكثرها، رتبت ترتيبا محدودا من جمع محدود معلوم...ينتقل عليه انتقالا محدودًا بإيقاع محدود" [3]، وقال الكندي بأن اللّحن " ترتيب أصوات من نغم أحدّ ونغم أثقل ترتيبا مكيفا"[4]،فيتخلق الإيقاع المتّزن من جمع النغمات المؤتلفة فيما بينها تبعا لمجموعة من الأحكام والمعايير المضبوطة.

ويذهب أوتو كاروي في تشفيره لكلمة لحن من الناحية الفيزيائية ليس أكثر من سلسلة من الأصوات إلاّ أنّه يمنح الروح لهذه السلسلة، ويعطيها معنى داخليا وقدرة على الحياة، ويهبها توترا داخليا تجعل من الأصوات لحنا[5] فتحدث لدى السامع لذّة وانفعالا، وانفعالا، وتصدر هذه الألحان من الآلات الموسيقية، أو من التصويت الإنساني "وهيئة الأداء صنفان: أحدهما هيئة أداء الألحان الكاملة المسموعة بالتصويتات الإنسانية، والثاني: هيئة أداء الألحان المسموعة من الآلات الموسيقية"[6].

وقد صنّف الفارابي الألحان إلى ثلاثة أصناف "صنف يكسب النفس لذاذة وأنق المسموع ويفيدها أيضا راحة من غير أن يكون له صنع في النفس....وصنف يفيد

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب،220/2.
[2]- عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقى، ص37.
[3]- أبو نصرالفارابي: الموسيقى الكبير،ص35.
[4]- عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقى، ص38.
[5]- ينظر:أوتو كاروي: مدخل إلى الموسيقى،تر: ثائر صالح، دار نور للنشر،ط1، 2015م،ص67.
[6]- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص67.

النفس مع ذلك تخيلات ويوقع فيها تصورات أشياء ويحاكي أمورا في النفس، وصنف يكون عن انفعالات، وعن أحوال للحيوان ملذّة أو مؤذية"[1]،فربط اللحن بالوظيفة التأثيرية التي يحدثها في نفس المتلقي وهي إمّا لذّة، أو خيالا، أو انفعالا،بل إنّ هذه الألحان يتعدّى تأثيرها إلى الحيوان والشاهد على ذلك ما" يعرض للجمال العربية عند الحداء، فهذه هي الفطر والغرائز التي أحدثت الألحان"[2] وأدّت بالعربي إلى قول الشعر والتغني به، وذهب الغرب إلى أبعد من ذلك في أهمية الألحان وسيطرتها على الأبقار " فقد أثبتت التجارب في الغرب أن مردودية الحليب عند البقر مرتبطة بسماعها أو عدم سماعها للموسيقى"[3] وبذاك تكون الموسيقى العامل القوي في سخاء البقر بكميات أكبر.

هذه التأثيرات تخلفها الألحان الموسيقية أما إذا تحدثنا عن الأنساق اللغوية نكون بصدد الحديث عن التنغيم، إذ لا يمكن الحديث عنه في ظل إغفال نفسية المتكلم بوصفه " المرآة العاكسة للروح المتلونة بتلك الملابسات والتغيرات الصوتية المتتالية"[4] التي تسم مجموعة الأصوات بسمات تغني عن الحركات الجسمانية وتنوب عنها؛لأنّ "العلاقة القائمة بين تردد الذبذبات والحركة الفضائية تتيح لنا اختزال الحركات اليدوية أو الجسمية، إلى أبعاد متواضعة إخفاءها عن النظر نهائيا، إنّ الإيماء الحنجري ينسجم هاهنا أكثر من الإشارات اليدوية في إرسال الخطاب السري"[5].

ويتأيّد الرأي بأنّ دلالة اللّحن في الموسيقى يعادل التنغيم المصاحب للألفاظ ما أقرّه الفارابي في حديثه عن ترتيب النغم " أنّه على أنحاء كثيرة، فمنها ما أجزاؤها حادّ

1-الفارابي: الموسيقى الكبير ،ص62،63

2- نفسه،ص71.

3- عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقى، ص41.

4-fonagy ,I la vive voix:Essais de psychophonetique,Ed,Payo,Paris((1983)),p121

5- عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقى،ص 40.

النغم والتالي له ثقيل النغم، وعلى هذا الترتيب إلى أن تنفذ أجزاء اللحن"[1] ويهتدي الفارابي إلى أن اللحن ينشأ من تباين درجات النغم المصاحبة للألفاظ من حيث الحدّة والثقل، أو الارتفاع والانخفاض، وأن اللّحن يتدرج من الحدة إلى الثقل ، أو يتصعّد من الثقل إلى الحدة وفي ذلك يقول:" الألحان التي أجزاؤها حادة وأواخرها ثقيلة، إنّما تؤلف باستعمال الأنواع آخذة من جانب الأحدّ إلى جانب الأثقل، وعكس ذلك باستعمال الأنواع آخذة من جانب الأثقل إلى جانب الأحد، أما التي إحدى أجزاء نغمها ثقيلة والأخرى حادّة إلى أن تنفذ أجزاؤها، فإنّ صنعتها أن يخلط بين الأنواع المتناظرة، وكذلك التي يكثر فيها الارتفاعات والانحدارات وتتوالى نغمها على أن تنحط بعضها وترتفع في بعض، فهو أن يخلط بين الأنواع المتناظرة".[2]

هذا ما يتطابق والتلوينات الصوتية التي يكتسبها الصوت من تشكيلات المجرى الصوتي التي يستغيث بها المتكلم ليفصح عن خلجات نفسه من غضب وفرح وسرور واستفهام وغيرها، إلاّ أنّ هذه الانفعالات والعوارض تترك بصماتها على الصوت سواء كان نغم موسيقي أو صوت لغوي والشاهد على ذلك قول الفارابي:" ومن فصول النغم، الفصول التي بها تصير دالّة على انفعالات النفس، والانفعالات عوارض النفس مثل الرحمة والقساوة والحزن والخوف والكرب والغضب واللذة والأذى أشباه هذه، فإنّ الإنسان له عند كل واحد من هذه الانفعالات نغمة تدلّ بواحد واحد منها، على عارض عارض واحد من عوارض نفسه، وهذه إذا استعملت خيلت إلى السامع تلك الأشياء التي هي دالة عليها"[3] وبذلك يأتي الصوت في هيئات فيزيائية أثناء عملية التصويت محاكيا لخوالج النفس، فالغضب تنبعث منه نغمة بحال، والفرح يصطبغ بنغمة

[1]-الفارابي: الموسيقى الكبير، ص223.
[2]-نفسه، ص224.
[3]- الفارابي: الموسيقى الكبير ، ص1071

أخرى، ولكلّ انفعال نغمة خاصة به، ندلّل على ذلك بقراءة بيت شعري لشعراء فصل بيننا وبينهم ردح من الزمن من ذلك قول امرئ القيس:[1]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

خيّم على السلسلة الصوتية نغم رتيب حزين يستشعره الباثّ والمتلقي على السواء جرّاء التغيرات والتلوينات الصوتية التي عكست نفسية المتكلم من حسرة وتفجّع وبكاءعلى الماضي، فمن غير اللائق أن يقرأ البيت بصوت قوي وصاحبه يتلوّى من الحنين.

وعن أسباب نشأة هذه الألحان الغنائية يقول الفارابي" والتي أحدثت الألحان هي فطر ما غريزية للإنسان، ومنها الهيئة الشعرية التي هي غريزية للإنسان ومركوزة فيه من أوّل كونه، ومنها الفطرة الحيوانيةالتي يصوّت بها عند حال من أحوالها اللّذيذة أو المؤذية، ومنها محبة الإنسان الراحة بعقب التعب"[2]، ولعلّها الدوافع ذاتها التي أدّت بالشاعر في أرض قاحلة إلى الترنّم بالحداء، ومن البديهي أنّ الانسان الأوّل أصغى إلى وجدانه وما يمليه عليه،فغنّى قبل أن يعرف الآلات الموسيقية بل اتّخذ من صوته الآلة اللحنية الأولى ليعبّر عن فرحه وحزنه وغضبه وغيرها من الانفعالات.

ولئن كان اللّحن مجموع نغمات ألّفت لتستفزّ المتلقي، فإنّ **الغناء والنّشيد** هما تجسيد فعلي لهذه الألحان، وقد أفضت المسائلة الأولية للمعاجم أنّ مادة نشد، النشيد هو :رفع الصوت ،وكذلك المعرّف يرفع صوته بالتعريف،فسمّي منشدا،ومن هذا إنشاد الشعر أي رفع الصوت به[3]، وجاء في مادة غنا أن التطريب هو الغناء بالصّوت،والغناء

[1]- أحمد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر وأخبار شعرائها،ص62.

[2]- الفارابي: الموسيقى الكبير،ص70.

[3]- ابن منظور:لسان العرب،تح:عبد الله علي الكبير وآخرون،دار المعارف،القاهرة،ص4422.

بالكسر من السماع وقد أرشد النبي صلى الله عليه وسلم بالتغني بالقرآن والجهر به وتزيينه بالصوت[1]

والغناء عند ابن خلدون "تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة،يوقع كل صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة، فيلذّ سماعها لأجل ذلك التناسب"[2]،فاللحن يمتثل للانتظام والتناسب بين الصوت والزمن، إذ لا تتأتّى هذه الصنعة إلاّ لمضطلع بها، وقد ألحّ الحسن بن أحمد الكاتب على"أن يختار لتعليم هذه الصناعة أكمل الناس فيها، وقلّ ما يوجد من يكون مضطلعا بها مطبوعا فيها بيّن الصوت حسنه، يخرج النغم من حلقه غير ناقصة ولا منقطعة ولا مستبشعة"[3].

كما وضعوا شروطا يجب توفّرها في المغنّي لكي يخرج صوته جميلا صافيا من كلّ الشوائب، فاشترطوا أن يكون جهازه الصوتي سالما "مما يتعلق بفساد اللسان وبغيره، مثل التمتمة والصفير والكدارة، ويجب أن يعنى بإظهار الحروف عامة، وبحروف الصفير خاصة، وهي السين والزاي والصاد، فإنّها إذا ظهرت وخرجت صافية زادت في بهاء الصوت وحسنه جدّا...وكذلك حروف الغنّة...وقد يمكن أن يحترز من هذه الأشياء ومن كثير منها، لاسيما في الحروف التي يعثر فيها اللّسان... فأمّا من يبدل الحروف فيجعل اللام نونا والحاء خاء والسين شينا فلا يجب أن يتعرّض للغناء"[4]، فلسان المغنّي يجب أن يكون سالما من العيوب التي تشين خروج الصوت، وكلّما صفت المخارج ازدان الصوت جمالا ونعومة،ويذهب صاحب حاوي الفنون وسلوة المحزون إلى وضع حدود أربعة للغناء وإذا نقص واحد منها فسد هذا الغناء وهي:" النغم، ثم التأليف، ثم القسمة،

---

[1]- ينظر: ابن منظور:لسان العرب ،ص3309،3308

[2]- عبد الرحمان بن خلدون:المقدمة،ص405.

[3]- عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقى،ص18..

[4]-نفسه،ص19

ثم الإيقاع، وقال اسحاق بن إبراهيم الموصلي: فمن كملت له الأربعة الحدود فهو مغنّ، ومن لم يعرف جميعها كان ناقصا عاجزا"[1]، فعلى المغنّي أن يلمّ بحدود الغناء وإلاّ انتفت عنه الغنائية.

بناء على هذا التحديد ننتهي إلى أنّ الغناء ينبني على ثنائية الصوت والزمن، والتناسب بينهما، ولا مراء في أنّ الفاعلية التأثيرية للغناء أكثر وقعا وأبلغ معنى ،يؤيّد هذا ابن سينا في حديثه عن التلحين أنّه "أعظم كلّ شيء، وأشدّه تأثيرا في النفس" [2]، ويتعزّز الرأي بما بثّه إسحاق الموصليفي قوله أنّ "الغناء أجناس، فمنها ما يشجي ويبكي، ويلين القلوب، ويرققها وهو ما كان في الغزل والبكاء على الشباب والشوق إلى الوطن والمراثي والدهر وذكر الموت، ومنها ما يسرّ ويبهج ويحثّ على الكرم، وهو ما كان في المديح وذكر الوقائع والأيام والمفاخر"[3]،وغنائية الشعر هي التي ضمنت له الديمومية والخلود رغم الهنّات التي اعترته، فالعلاقة حميمة بين الشاعر وصوته، ذلك الصوت الذي يتوغل في أعماق النفس ليسبح في فضاء الروح ويتجاوز الجسد في احتقان الكلمة الموسيقى/الكلمة النشيد.[4]

المقام الموسيقي

–المقام: كواقعة اصطلاحية لم يعرف عند المنظرين الموسيقيين القدامى، وكان له تسميات مختلفة: الأجناس عند الموصلي، واللحون أو الطنينات أو الجوانب عند الكندي، والطرائق عند الفارابي، والجماعات عند ابن سينا وابن زيلة، والأدوار عند الأرموي، والشدود والأوزات عند صلاح الدين الصفدي، والأصابع عند الأصفهاني"

[1]– ابن الطحّان(أبو الحسن محمد بن الحسني):حاوي الفنون وسلوة المحزون،تح: زكريا سويف،بغداد 1976م،ص17.

[2]– ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة، ط2،بيروت 1973م،ص180.

[3]– الحسن بن أحمد الكاتب: كمال أدب الغناء، تح: غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1985م،ص77.

[4]– ينظر:أدونيس:الشعرية العربية ،ص5.

أمّا المقام كمصطلح فنّي فهو: " الأساس الذي تبنى عليه الألحان ويتكون من تتابع سبع أصوات موسيقية، وبشكل متسلسل يضاف عليها صوت ثامن(أي تكرار الصوت الأول) ويكون جوابا له وتسمى هذه الدرجات بالديوان، ثم إنّ لكلّ مقام ترتيبا خاصا فيه يميزه عن المقامات الأخرى وذلك من حيث البناء في المسافات الواقعة بين أصوات ديوانه، وكذلك درجة استقراره، وطابعه والأجناس التي يتكون منها"[1]،إذن فالمقام هو الكيفية التي ترتب بها درجات السلم الموسيقي، وطريقة تسلسل الأبعاد.

ويعرفه إيزيس بأنّه "هيئة لحنية تتألف من ترتيب نغم أجناس محددة في جمع محدد على إيقاع محدد بحيث تمثّل في الذهن صورة لحن تام"[2]، يمثل هذا اللّحن إلى سلّم موسيقي أساسه ديوان كامل ذو ثمانية أصوات أضيف إليه ديوان كامل آخر، لتكون أجوبة للأول و بذلك تتّسع ناطقة المقام ويتفنّن الملحن بحرية في كثرة الأصوات وتنويعها وبين أصوات كلّ مقام أبعاد متنوعة من المسافات الصوتية مرتبة ترتيبا خاصا بحسب طبيعة المقام ولونه اللحني حيث تتميز المقامات بعضها عن بعض وتتغير ألحانها بفضل تغيير المسافات التي بين أصواتها؛ لذلك استخدمت كلمة المقامات في البلاد العربية "للدّلالة على مجموع السلالم الموسيقية التي وضع لكلّ منها ترتيب خاص بين درجاتها المختلفة، والمقام يحوي العديد من الدرجات التي تكون نسيجا لحنيا ذا طابع نغمي خاص يأخذ أشكالا عديدة مثل: الجنس والعقد والطبع، كما تتمازج هذه الأشكال فيما بينها ليتمّ البناء النغمي للمقام كاملا بمناطقه المختلفة: المنخفضة (القرار) والوسطى والمرتفعة(الجواب)"[3].

[1]- علاء ناصر: مقال(التحويلات المقامية والمسارات اللحنية في سماعي(حجاز كار كُردي)لدى طاتويس أفندي وروحى الخماش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)المجلد 31(1)،2017،ص92.

[2]- إيزيس فتح الله: نظريات الموسيقى العربية وطرق تدريسها، رسالة دكتوراه، القاهرة، مصر 1971م،ص80.

[3]- المهدي صالح: مقامات الموسيقى العربية، المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، تونس 1982م،ص7.

وقد عرّف علي حسين البواب كلّ من السلم الموسيقي والقرار والجواب في حديثه عن القراءات القرآنية إذ يرى أنّ:

–**السلم الموسيقي**: يعني درجات ارتفاع الصوت أو انخفاضه بشكل منسق متدرج منتظم، فإذا ما تم القفز عن درجة ما فإنّه يصبح صوتا نشازا*

–**القرار**: انخفاض في عدد اهتزاز النبرات الصوتية في أداء الطبقات الصوتية الواطنة،(ويبدو ذلك واضحا في بداية القراءة التي يتبعها أغلب القراء، ويطلق عليه في الشائع عبارة التمهيد)

–**الجواب**: وهو ارتفاع الطبقة الصوتية(التي تقابل القرار) الناتج عن ازدياد نسبي في عدد اهتزاز النبرات الصوتية، وقد يعطي التعبير الصوتي بهذه الطبقة في القراءة القرآنية إيحاءا بعدم اكتمال الحدث أو القصص أو الموضوع، وربّما يثير تساؤلا معينا[1]

المقامات الموسيقية العربية

إنّ المتتبع لحقيقة المقامات الموسيقية العربية سيسبح لا محالة في تضارب الأسماء، وتعدّد تلك المسميات للمقام الواحد، بل واختلاف التعاريف من باحث لآخر، وتضاربهم حول عدد المقامات المعمول بها، والتناقض الصارخ في تقنين كيان نظري يحكم هذه الفوضى، ولعلّ أقوى الأسباب تعود إلى الركود والجمود الفكري الذي منيت به الأمّة العربية، فبعد"أدوار" الأرموني كفّ تطور التنظيم في هذا الفنّ رغم أنّ الأمة العربية أنجبت جيل عباقرة الموسيقى أمثال (الكندي– الفارابي —ابن سينا– الأرموني) لكن هذا الموروث الموسيقي ظلّ حبيس تلك القرون التي خلت ولم يساير التطورات والتأثيرات المتربعة على الساحة الموسيقية من دخول المقامات التركية في القرن السادس عشر، وتوالى

---

* **النشاز**:" هو الصوت الذي لا تقبله وتستصيغه الأذن المستمعة، نتيجة الأداء غير المتناسق في خروجه عن المقام، على سبيل المثال، أو عند تحوله من طبقة صوتية إلى أخرى بعيدا عن النسق العلمي الذي تقبله الأذن"،من مقامات الموسيقى العربية،ص10

[1] – ينظر:علي حسن البواب: القراءات القرآنية والأحاديث الشريفة، دار الفرقان للتوزيع والنشر، عمان– الأردن1983م،ص28.

بعدها التأثير والتأثر والتثاقف المتبادل والتحولاتالتي لم تلق أي تدوين أو توثيق، وفي"القرن العشرين وبعد انبثاق النهضة الفكرية العربية التي توجت بانعقاد مؤتمر الموسيقا العربية في القاهرة عام 1932م، وهو حدث تاريخي مهم نوقشت فيه عدة قضايا، كان منها" هل يمكن تسهيل تسمية الأصوات التي يتكون منها الديوان العربي، وقد تواتر هذا الموضوع في مؤتمرات عدّةفي المؤتمر الثاني للموسيقا العربية في بغداد عام 1964م، وفي عام 2009م كان محور مجلة المجمع العربي للموسيقا حول المصطلح في الموسيقا العربية"[1] إذ أغلب المصطلحات المتداولة في الموسيقى العربية ترجع لأصول تركية أو فارسية.

وجرّاء هذا الزخم الذي تتخبّط فيه الموسيقى العربية ككل سأقف على أشهر المقامات المزدوجة عربية/ أوروبية نظرا للجدل القائم حولها، وتعني كلمة مقام في معناها اللغوي:" المجلس و الجماعة من الناس، وتطلق المقامات أيضا على المنثور ومنظومه كمقامات الحريري والهمذاني، وأول من أطلق كلمة مقام هو قطب الدين بن مسعود الشيرازي في كتابه" درة التاج لغرة الديباج"[2]، كما دلّ في معناه اللغوي على " الموضع الذي تحتله النفس، عندما تستمع إلى لحن بني على الأصوات الموسيقية المشكلة لهذا المقام، وبما أن تغيير درجة استقرار أي تتال للأصوات الموسيقية يغير من تأثيرها حسب نظرية الكندي، كان لابد من تسمية المقامات المتطابقة كتسلسل صوتي، والمختلفة الاستقرار، بأسماء مختلفة"[3].

أمّا المقام كمصطلح فنّي دخل إلى موسيقانا العربية للدلالة على"تركيز الجمل الموسيقية على مختلف درجات السلم الموسيقي حتى تحدث تأثيرا معينا على مؤديه ثم على سامعيه ولعلها قيست في ذلك على معناها الأصلي في اللغة العربية وهو موضع

[1]– ينظر:فراس ياسين جاسم: مقال (تسمية المقامات الحالية ودلالتها في الموسيقا العربية، وإيجاد بدائل لهذه التسميات) كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، جامعة بغداد، بغداد، العراق،ص22

[2]– البستاني: محيط المحيط،اعتنى به وأضاف زيدات:محمد السيد عثمان،دار الكتب العلمية،،بيروت- لبنان1971م، 138/1.

[3]–فرانس ياسين جاسم: تسمية المقالات الحالية،ص23.

الأقدام أو "المنزلة"، ثم تحولت كلمة "مقام" في أغلب البلاد العربية والإسلامية فصارت تستعمل للدلالة على مجموع السلالم الموسيقية التي وضعت لكلّ منها أبعاد مخصوصة بين مختلف درجاتها لتحدث التأثير المطلوب"[1] كما يعدُّ " الأساس الذي تبنى عليه الألحان ويتكون من تتابع سبع أصوات موسيقية، وبشكل متسلسل يضاف عليها صوت ثامن(أي تكرار الصوت الأول) ويكون جوابا له وتسمى هذه الدرجات بالديوان، كما أنّ لكلّ مقام ترتيبا خاصا فيه يميزه عن المقامات الأخرى وذلك من حيث البناء في المسافات الواقعة بين أصوات ديوانه، وكذلك درجة استقراره، وطابعه والأجناس التي يتكون منها"[2]، إذن فالمقام هو الكيفية التي ترتب بها درجات السلم الموسيقي، وطريقة تسلسل الأبعاد.

ويعرفه إيزيس بأنّه "هيئة لحنية تتألف من ترتيب نغم أجناس محددة في جمع محدد على إيقاع محدد بحيث تمثل في الذهن صورة لحن تام"[3]، ويذهب سليم الحلو إلى أنّالمقامات والنغمات لها نفس المعنى وهي "عبارة عن سلم موسيقي أساسه ديوان كامل، ذو ثمانية أصوات، أضيف إليه ديوان كامل آخر مثله، أصواته أجوبة للأول، وبين أصوات كل مقام أبعاد متنوعة من المسافات الصوتية، مرتبة ترتيبا خاصا حسب طبيعة المقام، ولونه اللحني، إن المقامات تتميز عن بعضها، وتتغير ألحانها بفعل تغيير المسافات التي بين أصواتها"[4]، لهذا تعدّدت المقامات وتنوّعت ألحانها.

---

[1]- صالح المهدي: مقامات الموسيقى العربية، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، تونس، ص7.

[2]- علاء ناصر: مقال(التحويلات المقامية والمسارات اللحنية في سماعي(حجاز كار كُردي)لدى طاتويس أفندي وروحى الخماش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن المجلد 31(1)،2017،ص92.

[3]- إيزيس فتح الله: نظريات الموسيقى العربية وطرق تدريسها، رسالة دكتوراه، القاهرة، مصر 1971،ص80

[4]-سليم الحلو: الموسيقا النظرية،دار مكتبة الحياة، بيروت،ط2، 1972م،ص71

أصل المقامات

إنّ المقام كمصطلح أول من استخدمه قطب الدين الشيرازي وقبله كان يسمى (دور) أو (شد) كما أنّه أول من ذكر(يكاه، بيات، دوكاه، سيكاه، جهاركاه، بنجكاه) "[1]،وتذكر بعض المصادر القديمة أنّ الأصول الأساسية للمقامات أربعة استخرجت على تركيب العناصر الأربعة، التي هي أصل الوجود كما أثبتها صاحب "الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام" حيث يقول: "إنّ الأصول الأربعة مستخرجة على تركيب العناصر الأربعة، التي هي أسطقسات*" أصول" الوجود، واعلم أنّ أوّل ما كان من العناصر عنصر النار، وهو حار يابس، ثم استحال منه الهواء وهو حار رطب ثم من الهواء الماء وهو بارد رطب، ثم استحال من الماء التراب وهو بارد يابس، فهذه استحالات العناصر، وكذلك كانت الأصول الأربعة، فإنّه أول ما استخرج نغمة الراست، ثم استخرج منه العراق ثم استخرج من العراق الزيرفكند، ثم استخرج من الزيرفكند الأصفهان فهذه الأربعة الأصول هي أصول لوجود الأنغام كلها، ثم إنّه تولّد من تلك الأصول الأربعة ثمانية فروع من كلّ أصل فرعان.... فالراست تولّد منه الزّنكلاه والعشاق، والعراق تولّد منه الحجاز وأبو سليك، والزيرفكند تولّد منه الرهاوى والبزرك، والأصفهان تولّد منه الحسيني والنّوى "[2]، إلا أنّ صاحب "أرجوزة الأنغام "يرجع أصل المقامات كلّها إلى مقام الراست، وتتفرع منه ثلاثة مقامات، فيصبح عددها أربعة(الراست، العراق والزروكند والأصفهان) ،كما ذكر أنّ لكل مقام من المقامات الأربعة

[1]– هاشم محمد الرجب: الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة، دار الحرية للطباعة، بغداد– العراق 1982م، ص45،46.

- *أسطقسات: جمع اسطقس وهو لفظ معرب من اليونانية ويعني أصول أول ومبادئ: ينظر: مجهول: الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام،ص41

[2]– ينظر:مجهول: الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام،ص41.

مقامين متفرعين منه، فصار الجميع اثني عشر مقاما يبيّنها شمس الدين الصيداوي في منظومته[1]:

يـــا ســـائلي اصـــغِ لمِـــا أَقـــولُ	وافهَمــهُ فهــمَ مــن لــهُ معقــولُ
فصــــلُ أصــــولٍ أربــــعِ للــــنغمْ	أوضــحتُها في ذا المقــالِ فــافهمْ
اعلـمْ بـأنّ **الراسـت** أصـلٌ مسـتقلْ	جميـعُ هــذَا العلــمِ عنـهُ ينتقـلْ
وبعـــدُ **فـــالعراقُ** أصـــلٌ ثـــاني	**والزروكنـــــد** ثالـــثُ المبـــاني
والإصـــفهانُ رابـعٌ قـدْ خُتمـتْ	بـــهِ لأصـــولٌ قبلـــهُ تقـــدّمتْ
فصـــلُ فـــروعِ هـــذه الأصـــولِ	وهْـــيَ ثمـــانُ فـــاكتفي بقـــولي
للراســـــتفرعـــانِ بالاتّفـــاقِ	**الـــزّنكلا** ونغمـــة **العشّـــاقِ**
كـــذا **العـــراقُ** خُـــصَّ بالمايـــاةِ	**وأبـــو ســـليكٍ** بعـــدَها **ســـيَاتي**
والزّروكنـــــــــدبالبُزركِ متّصــــــلٌ	ولـــيسَ عنـــهُ **الرّهـــاوي** منفصـــل
والإصـــفهانُ فـــاقَ في التّحســـين	بِنَغْمِـــه **النّـــوي** مـــن **الحســـين**

لكن هذه الأسماء تلاشت مع إهمال العرب لموسيقاها فدخلت كلمات أعجمية وفارسية وتركية بفعل التثاقف الذي عمّ جميع المجالات وكانت من بينهم الموسيقى، و يعدّ قطب الدين الشيرازي أول من أدخل المصطلحات الفارسية في كتابه (ذرة التاج في غرّة الديباج)، أكّد ذلك سليم الحلو بقوله:" لقد أهمل العرب أمر موسيقاهم في إطلاق الأسماء على مقاماتها، ومصطلحاتها، وهي في هذا التعقيد في المقامات وأسمائها، والسلّم وتركيبه العجيب، وهذه الأسماء ليست عربية، بل هي من أصل فارسي أو تركي.....لو استفسرنا عن أصلها، لرأينا بأنها لا تمت إلى موسيقانا العربية بأيّة صلة، لولا أنّ ألوانها ومسافات أصواتها، مطابقة لما يوجد من المسافات في السلّم الموسيقي العربي"[2]، مما زاد هذا الفنّ تعقيدا وعسرا للفهم، فلم يستقرّ على حال وظلّ يرتهن إلى الإضافات التي

[1]-شمس الدين الصيداوي الدمشقي: كتاب الإنعام في معرفة الأنغام، ص33، مخطوط "ب".

[2]- سليم الحلو: الموسيقا النظرية، ص76.

توالت عليه جيلا بعد جيل إذ "تأثرت الموسيقا العربية بالفارسية وأثرت فيها منذ نشأتها، ومنذ القرن السادس العشر بالموسيقا التركية، خاصة أن عددا من الموسيقيين العرب درس في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في دار الألحان التركية في اسطنبول، فأدخلوا مقامات موسيقية جديدة على الموسيقا العربية ودمجوها بالمقامات العربية مثل(السوزدلار، العرضبار، الحجاز كار، الشد عربان)"[1]فتشرّب النسيج النغمي العربي لألوان وقيم موسيقية عديدة إغريقية ورومية وفارسية وتركية مما أثمر العديد من المصطلحات والرموز والآلات التي دخلت إلى قلب الحياة الموسيقية العربية.

وعليه ظلّت المحاولات تتأرجح بين المنظرين والموسيقيين إلى أن تبنت الكتب النظرية في الموسيقا العربية بعد مؤتمر القاهرة الأول عام 1932م نظرية الأجناس في تكوين المقامات، وعدّت الجنس الأول بمثابة هوية المقام، والجنس الثاني يكون متغيرا حسب الحالة المزاجية والتركيبة اللحنية للأغنية أو القطعة الموسيقية، وأخذت تسمي الأجناس الرئيسية والفرعية، أوالجذع والفرع إلى أن انتهت إلى أنّ الأجناس الرئيسية ثمانية رغم أنّ البعض رآها أكثر من ذلك وهي (عجم، نهاوند، حجاز، كرد، راست، بيات، صبا، سيكاه)، كما أن تكوين الأجناس يكون ثلاثي النغمات أوأربع أو خمس، ويسمى أيضا (طبع، جنس، عقد) وتعدّ هذه المقامات التي حدّدت في هذا المؤتمر هي " أكثر جهود الجمع المعاصر تنظيما وتحديدا، وليس من خيار في اتخاذها منطلقا لأي جمع يليها ولأي باحث يبتغي الوقوف على أرض ثابتة قبل الغوص والتنقيب"[2]

المقامات القرآنية

يهتم علم المقامات بتزيين الصوت وتحسين الأداء، وُضع في أصله لأهل الغناء، فجمعوا ألحان هذا الفنّ وحصروها في أوزان سموها بالمقامات، كما فعل الخليل في تقنين

---

[1]-فراس ياسين جاسم: مقال (تسمية المقامات الحالية ودلالتها في الموسيقا العربية، وإيجاد بدائل لهذه التسميات) ،ص25.

[2]- د.فتحي الخميسي: مقال(سقوط المفردات الموسيقية العربية)،الحياة الموسيقية، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة- دمشق الجمهورية السورية العربية، العدد 2006/40م،ص196.

أوزان الشعر العربي وجمعها في ستة عشر وزنا، وقد دعا الرسول صلى الله عليه وسلّم إلى تحسين الصوت بقراءة القرآن، من ذلك ما رواه أبو هريرة رضي الله عنه قال: سمعتُ رسول الله صلى الله عليه وسلّم يقول:" مَا أَذِنَ اللهُ لِشيءٍ مَا أَذِنَ لِنبيٍّ حَسنَ الصّوتِ يتغَنَّى بِالقرآنِ يجْهرُ به" متّفق عليه، ومعنى "أذنَ اللهُ؛ أي: استمع، وهو إشارة إلى الرّضا والقبول"[1].

ولما كان من سنن العرب التغنّي في حدائها بالإبل والترنّم في هجيرها لطرد الملل، جاء القرآن ليحلّ محلّ ذلك الترنّم والغناء، والشاهد على ذلك ما رواه البخاري في باب من لم يتغنَّ بالقرآن قوله تعالى﴿أَوَلَمْ يَكْفِهِمْ أَنَّا أَنزَلْنَا عَلَيْكَ الْكِتَابَ يُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَرَحْمَةً وَذِكْرَىٰ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴿٥١﴾﴾[2] ، وذكر الحديث بمعناه التغنّي بالقرآن: تحسين الصوت بقراءته، وقيل: الاستغناء به، وقيل: التحزّن به، وقيل: التشاغل به، وقيل: التلذّذ به والاستحلاء له، وقيل: أن يجعله هجيراه كما يجعل المسافر والفارغ هجيراه الغناء كعادة العرب، فلمّا نزل القرآن أحبَّ النبي صلى الله عليه وسلم أن يكون هجيراهم القراءة مكان التغنّي والترنّم"[3]فقال: "اقرأوا القرآن بألحان العرب وأصواتها، وإيّاكم ولحون أهل الفسق وأهل الكبائر فإنّه سيجيئ من بعدي أقوام يرجعون القرآن ترجيع الغناء والنوح"[4]، فالرسول صلى الله عليه وسلّم يدعوا أمته إلى تلحين القرآن بألحان العرب، وأمرهم بأن يؤدّوه على هيئته العربية في النطق إذ أسند ابن الجزري رحمه الله عن عبد الله بن مسعود

---

[1]- فيصل بن عبد العزيز آل مبارك: تطريز رياض الصالحين، تح: عبد العزيز بن عبد الله الزير،دار العاصمة، الرياض،ط1،1423هـ/2002م،ص 585.

[2]-سورة العنكبوت الآية(51)

[3]- نفسه، ص585.

[4]-نعيم اليافي :مقال(عودة إلى موسيقا القرآن)،مجلة التراث العربي،تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العددان25،26، 1986م/1987م،ص64.

رضي الله عنه أنّه قال:" جَوِّدوا القرآنَ، وزيِّنوه بأحسنِ الأصواتِ، وأعربوه فإنّه عربي، واللهُ يحبُّ أن يعربَ به"[1]

وههنا ندرك أنّ حسن القراءة وتزيينها باللّحن والتجويد يزيد من الفهم والتدبّر في آيات الله، لذلك اشترطوا حسن الصوت مع صحّة القراءة، "ومتى ما قرئ القرآن مجوّدا مصحَّحًا تلذّذت الأسماع بتلاوته، وخشعت القلوب عند قراءته، وجال الفكر في تدبّره، وإن لم يكن القارئ من أصحاب المقامات والتطريب، وإذا اختلّ النُّطق وموازين الحروف وتطرق الخلل إلى القراءة فإنّ ذلك يبعد الذهن والقلب عن التفهّم والتدبّر...فإن اجتمع حسن الصوت مع القراءة المجوّدة كان حُسنًا على حسن"[2] ناهيك عن قول ابن الجزري في تأكيده مدى تأثير القرآن لما يُقرأ مجوّدا مزيّنا بقوله:" وهذه سنة الله تبارك وتعالى فيمن يقرأ القرآن مجوّدًا مصحّحا كما أنزل؛ تلتذُّ الأسماع بتلاوته، وتخشع القلوب عند قراءته، حتى يكاد أن يسلب العقول ويأخذ الألباب؛ سرٌّ من أسرار الله تعالى يودعه من يشاء من خلقه، ولقد أدركنا من شيوخنا من لم يكن له حسن صوت ولا معرفة بالألحان إلاّ أنّه كان جيّد الأداء قيِّمًا باللّفظ؛ فكان إذا قرأ أطرب المسامع، وأخذ من القلوب بالمجامع، وكان الخلق يزدحمون عليه ويجتمعون على الاستماع إليه، أمم من الخواص والعوام، يشترك في ذلك من يعرف العربي ومن لا يعرفه من سائر الأنام، مع تركهم جماعات من ذوي الأصوات الحسان عارفين بالمقامات والألحان، لخروجهم عن التجويد والإتقان"[3]، وفي حديث عقبة بن عامر رفعه:" تعلّموا القرآن وتغنّوا به

---

[1]- الحافظ أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي الشهير بابن الجزري: النشر في القراءات العشر، تصحيح ومراجعة: علي محمد الضبّاع، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان210/1.

[2]- محمد بن سيدي محمّد محمّد الأمين: الوجيز في حكم تجويد الكتاب العزيز،مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة،ط1466،1هـ/2002م،ص69.

[3]- باسم بن حمدي بن حامد السيد، أثر القراءة بالتجويد في تدبر القرآن المجيد" دراسة تأصيلية"،دار الحضارة للنشر والتوزيع، الرياض،ط1 1435هـ/2014م،ص62.

وأفشوه"[1]، وقال عبيد بن عمير:" كان داود عليه السلام يتغنَّ حين يقرأ، ويبكي، ويبكي"[2] ، هذه بعض الأحاديث التي حثّنا فيها رسول الله على تحسين القراءة والتغنّي بها، وقد أشاد بصوت أبي موسى الأشعري رضي الله عنه حين قال له:" لقد أوتيت مزمارًا من مَزَاميرِ آلِ داودَ" متّفق عليه، وفي رواية لمسلم: أنَّ الرّسول صلّى الله عليه وسلم قال له:" لَوْ رَأَيتَني وأَنَا أَستمعُ لِقِراءَتِكَ البارحةَ" قوله: لو رأيتني أستمع لقراءتك البارحة جواب "لو" محذوف؛ أي: لسرّك ذلك ، فقال أبو موسى: يا رسول الله، لو أعلم أنّك تسمعه لحبَّرته لكَ تحبيرًا"[3]، وهذه شواهد على استحباب الرسول صلى الله عليه وسلم تحسين الصوت بالقراءة لما فيها من إظهار لعظمة الله، وتذوّق لكلامه، وزيادة في خشوع السامعين، ثم إنّ المقرئ ليجهر بقراءة القرآن ويزيّن صوته ما استطاع فإذا به يوافق بعض المقامات وإن لم يتقصّد ذلك، مثله في ذلك مثل من نطق بالشعر فطرة وسجية فإذا به يوافق قوانين العروض، ومن المقرئين من يتقن المقامات وأصولها عن علم ودراية، ومنهم من يتعامل معها بإحساسه الفطري، وخير مثال على ذلك تلاوة الشيخ صديق المنشاوي، من يستمع إليه يظنّه دارسا لها متعمقا بعلومها، رغم أنه لم يخضع إلى أي مدرسة تعليمية خاصة بهذا الفنّ، كما نجد بعض الأئمة المجيدين يعطي تنغيما يوحي بنهاية التكبيرات باستخدام طبقتي القرار والجواب، ومنهم من يخلط الأمر على المصلين فمنهم من يقوم ومنهم من يجلس نظرا لاستخدامه الجواب في التكبيرة الأخيرة للجلوس،[4] والنّفوس بطبيعتها تميل إلى سماع القراءة بالترنّم وتحسين الصوت وتزيينه؛ لأنّ ذاك مدعاة للتّأثير في القلب، وإثارة العين بإجراء الدمع، أكّد ذلك الحافظ بقوله:

---

[1]- فيصل بن عبد العزيز آل مبارك: تطريز رياض الصالحين، ص586.

[2] -نفسه، ص586.

[3]- فيصل بن عبد العزيز آل مبارك: تطريز رياض الصالحين، ص587،586.

[4]-ينظر علي عبد الله: مقال (التعبير الدرامي والتنغيم في ترتيل القرآن الكريم- القارئ عبد الباسط عبد الصمد أنموذجا)، المجلة الأردنية للفنون، مجلد6، عدد2013،1، ص9.

"والحاصل أنّه يمكن الجمع بين أكثر التأويلات، وهو أنّه يحسّن به صوته جاهرًا به، مترنّمًا على طريق التحزّن، مستغنيا به عن غيره من الأخبار، طالبا به غنى النفس، راجيًا به غنى اليد، وقد نظمت ذلك في بيتين:"[1]

تَغَـنَّ بـالقُرآنِ حسِّـنْ بـه الصـو ت حزينًـا جـاهرًا رنِّم

واسـتغنِ عـن كتُـبِ الألى طالبـا غـنى يـدٍ والـنفسُ ثمَّ الـزَمِ

وقد اتّفقت الكتب على المقامات التي تمثّلت في:

1**–مقام الراست:** وهي كلمة فارسية معناها المستقيم يعدّ من أعرق المقامات العربية، يرتكز على درجة (دو) التي تحمل اسمه ويشتمل على بعد كامل فثلاثة أرباع البعد مكررة، ويعدّ من الأصوات التي تعرّض لها كتاب الأغاني بكونه يبتدئ من الخنصر في مجرى البنصر بالنسبة لآلة العود[2]، "ويشتمل هذا المقام على ثلاثة عقود من الراست على درجات الراست (دو) والنوى (صول) والكردان (دو) الثانية، ويتغير عقده الثاني في حالة النزل ليصبح نهاوند على درجة النوى(صول)"[3].

ويتّسم هذا المقام بالأبّهة والفخامة والاستقامة، ويعبّر بنغماته عن القدرة والهيمنة والصّلابة وعلى هذا الأساس ارتبط بكلّ نية تناسبه في هذا المعنى، فارتبط بالآيات ذات الطابع التشريعي والقصصي، كما استدعاه أهل النّشيد لاستعمالاته الرحبة، وقد سمّي بأبو المقامات وملكها، كما أنّ معظم القرّاء الكبار في مصر يستخدمون هذه النغمة العربية الأصيلة في تلاوتهم سواء كانت مجوّدة أو مرتّلة، ومعظمهم ينتقلون من البيات إلى الرست مباشرة كالقارئ الشيخ المنشاوي[4].

[1]– فيصل بن عبد العزيز آل مبارك: تطريز رياض الصالحين، ص586.

[2]– ينظر: صالح المهدي: مقامات الموسيقى العربية، ص25،21.

[3]– نفسه،ص25.

[4]-جمعية القرآن الكريم للتوجيه والإصلاح،جمال التلاوة في الصوت والنغم، بيروت–لبنان،ط1، شعبان1433هـ/2012م،ص110.

2– مقام الصبا: يرتكز على درجة الدوكاه (ري) ويشمل بين درجاته ثلاثة أرباع البعد مكررة ثم نصف البعد، و ينسب هذا المقام لأبي جعفر المنصور الخليفة العباسي أو لمنصور زلزل أشهر عوادي الدولة العباسية، ويتركب من عقد بياتي ثلاثي على درجة الدوكاه(ري) يليه عقد الحجاز على درجة الجهاركا(فا) ثم حجاز آخر على درجة الكردان(دو الثانية) والعقد الأخير يمكن أن يعوض (بصبا) على درجة المحير(ري الثانية)[1].

أمّا ميزاته فقد انماز هذا المقام بالعاطفة والروحانية فهو ينضح بالحزن والعاطفة ويغوص بك إلى مجاهيل النفس الحزينة فيجبرك على الإجهاش بالبكاء؛ لذلك يُحبّذ لمقرئ القرآن أن يقرأ الآيات الروحانية، والآيات التي تتحدّث عن أهوال يوم القيامة بهذا المقام لما يكتنزه من روحانية جيّاشة، ونغم حزين[2].

3– مقام الحجاز: "يرتكز على درجة "الدوكاه"(ري) ويشمل بين درجاته 60% من البعد ثم 140%من البعد ثم نصف البعد"[3]، ويرجع هذا المقام إلى أصل عربي، وينسب إلى بلاد الحجاز العربية، ويشتمل سلمه على عقد حجاز على درجة الدوكاه(دي) يليه عقد راست على درجة النوى (صول) فعقد حجاز على المحير (ري) الثاني مع جعل العقد الثاني نهاوند عند النزول بالسلم.[4]

ويعدّ مقام الحجاز من أحزن وأخشع المقامات، فهو مقام الشوق والحنين؛ لذلك نرى أنّ أغلب الآذان في بلاد الحرمين يكون بهذا المقام، إذ يحتلّ المرتبة الثانية بعد مقام الصبا بالنسبة إلى تمثّل الحزن، فهو مقام رهبة وخشوع وتأنيب، والكلّ يشتاق ويرتاح إليه، وتخنقه العبرات حينما يتلى وينشد هذا المقام،وهو أليق بآيات العذاب والوعيد والتي

---

[1]–صالح المهدي مقامات الموسيقا العربية، ص21.

[2]– جمعية القرآن الكريم للتوجيه والإصلاح: جمال التلاوة في الصوت والنغم،ص108.

[3]– صالح المهدي مقامات الموسيقا العربية ،ص21.

[4]– ينظر: صالح المهدي مقامات الموسيقا العربية، ص36.

فيها طابع الترهيب والتخويف، يتلو بهذا المقام الشيخ عبد الباسط عبد الصمد، لكن لا يطيل به ويكتفي بقراره.[1]

4-مقام العجم: تطلق كلمة أعجمي في اللغة العربية على ما لم يكن عربيا، وفي عرف الموسيقيين "تدلّ على عقد تلاثي يرتكز على درجة (سي) المخفوضة التي تسمى بالعجم أيضا ويشتمل على بعد كامل مكرر[2]، ويتركب من عقد عجم على هذه الدرجة يليه عقد كردي على درجة الدوكاه (دي) فنهاوند على درجة النوى (صول)، ويؤكد صالح المهدي على أصالة هذا المقام رغم تسميته بالعجم فقد رمز له الأصفهاني في كتابه بارتكازه على درجة الوسطى من وتر المثنى ويجري سلمه على مجراها.[3]

يوسم مقام العجم بأنّه مقام الملوك والعظماء؛ لأنّ نغماته تدلّ على التعظيم والقوّة والرفع من قدر الشيء، فهي نغمات توحي بالفرح والتهنئة والاستبشار، وتستخدم في الآيات التي يعدنا فيها الله بالجنّات والنّعيم والعطاء والرحمة والمغفرة، كما تتناسب مع الدعاء والابتهال والأناشيد خاصة أناشيد الأطفال.[4]

5- مقام النهاوند: وهو اسم مدينة فارسية ويسمى في الجزائر "رهاوي أو ساحلي" وفي تونس "محير سكاه" وفي تركيا "بوسلك" أو سلطاني سكاه أو فرح فزا" وعند الفرس" إصبهان" حسب تغيير ارتكاز أو إبراز بعض درجات سلمه[5]، إذ "يرتكز على درجة" الراست" أيضا(دو) ويقابل السلم الصغير ***mineur*** الغربي من حيث اشتماله على بعد كامل يليه نصف البعد ثم بعد كامل"[6] ويتركب من "عقد نهاوند على (دو) يليه عقد

[1]- جمعية القرآن الكريم للتوجيه والإصلاح: جمال التلاوة في الصوت والنغم،ص109.

[2]- صالح المهدي مقامات الموسيقا العربية ، ص20.

[3]- ينظر: نفسه، ص43.

[4]- جمعية القرآن الكريم للتوجيه والإصلاح: جمال التلاوة في الصوت والنغم،ص111.

[5]- ينظر: صالح المهدي: مقامات الموسيقى العربية، ص29.

[6]- نفسه، ص21.

حجاز على النوى (صول) فنهاوند على الكردان(دو الثانية)، وفي حالة النزول بالسلم يتغير العقد الثاني ليصبح "كردي" على درجة النوى (صول)"[1].

كما يعدّ هذا المقام من المقامات الأصيلة التي جاءت في كتاب الأغاني" ورمز له بالبداية على آلة العود من مطلق المثنى في مجرى الوسطى وركزه على درجة النوى (صول)،[2] أمّا عن الأجواء النغمية التي يسير فيها مقام النهوند فهي نغمة وجدانية تخاطب الوجدان فتبعث على الفرح والسرور، لأنّه يمتاز بالعاطفة والحنان والرقّة؛ ولهذا استدعاه القرّاء في تلاوة آيات الجنّة، وذكر نعم الله وحبّه وثنائه، والقصص القرآنية، لرقّته وجمال نغماته وتأكيدها على حالات الفرح والسرور لذلك عدّت نغماته من أجمل النغمات.[3]

6- مقام الكردي:تولّد هذا المقام من سوء استعمال مقام السيكاه لدى بعض الشعوب، بسبب عزفهم على آلات لا تشمل سوى البعد ونصف البعد بين درجات سلمها الموسيقي، يرتكز على درجة الدوكاه(ري) ويشمل بين درجاته نصف البعد ثم بعدا كاملا مكررا، ويستخرج من الدرجة الثالثة صعودا من المقام الكبير(***majeur***) على درجة الراست (دو) مرتكزا على البوسلك (مي) الطبيعية، وإذا كان الكبير مرتكزا على درجة العجم عشيران (سي قرار المخفوضة) كان الكردي منه على درجة الدوكاه (ري)،إذن فهو يشتمل على عقد كردي على درجة الودكاه(ري) يليه عقد النهاوند على درجة النوى (صول) فكردي على درجة المحير(ري) الثاني، ونظرا لحداثة هذا المقام فقد أسماه القدامى" بياتي إفرنجي".[4]

---

[1]- صالح المهدي: المقامات الموسيقية، ص29.

[2]- نفسه، ص29.

[3]-جمعية القرآن الكريم للتوجيه والإصلاح: جمال التلاوة في الصوت والنغم،ص108.

[4]- ينظر:صالح المهدي: مقامات الموسيقى العربية ، ص21،35،36

7– **مقام البياتي:** ويسمى ب(الحسين)،" يرتكز على درجة "الدوكاه" وهي كلمة فارسية من (دو) بمعنى اثنين و(كاه) بمعنى صوت (ري) ويشمل بين درجاته ثلاثة أرباع البعد مكررة ثم بعدا كاملا"[1]، ويعدّ من المقامات الأصيلة في الموسيقى العربية إذ ورد في كتاب الأغاني مرموزا له بالبداية من السبابة على وتر المثنى للعود في مجرى البنصر، ويتركب سلمه من عقد بياتي على درجة الدوكاه (ري) يليه عقد راست على درجة النوى (صول) فبياتي على المحير (ري الثانية) في حالة الصعود به، ويتغير العقد الثاني في حالة النزول بالسلم بنهاوند على درجة النوى (صول).

يمتاز هذا المقام بالخشوع والرهبانية وبه نبرة من الحزن يتّسم بروحانية وعاطفة جياشة يقرأ في آيات يوم القيامة، فهو كالبحر العميق يمتاز بالخشوع والرهبانية و هو مقام استهلالي به تبدأ القراءة القرآنية وختامي به تنتهي؛ لأنّه يجلب القلب ويجعله يتفكّر في آيات الله البيّنات[2] وقد اعتمد من طرف خريجي الجامع الأزهر من مجودي القرآن في بداية قراءاتهم ونهايتها[3].

8– **مقام السيكاه:** سيكاه كلمة أصلها فارسي مركبة من (سا) بمعنى ثلاثة و(كاه) أي صوت ومعناه الدرجة الصوتية الثالثة من السلم الموسيقي الشرقي، حرفت فصارت سيكاه، وهي تمثل عقدا تلاثيا يرتكز على درجة(مي) بنسبة 30%التي تسمى "بالسيكاه" ويشتمل على 70%أو80% من البعد يمكن نعته بثلاثة أرباع البعد تجاوزا مع بعد كامل ، وأشار صالح المهدي أن خفض درجة المي يكون في تركيا والجزائر والمغرب بنسبة 20% فقط،[4] ويشتمل سلمه على عقد سيكاه ثلاثي على درجتها، يليه عقد راست على

---

[1]– صالح المهدي: مقامات الموسيقى العربية ، ص21.

[2]– جمعية القرآن الكريم: جمال التلاوة في الصوت والنغم،ص107

[3]– ينظر: صالح المهدي: مقامات الموسيقى العربية ، ص34،33.

[4]–نفسه، ص21.

درجة النوى (صول) يكرر على درجة الكردان (دو) الثانية، ثم عقد سيكاه في الجواب أي على درجة (مي الثانية نصف مخفوضة)[1]

يوصف هذا المقام بأنّه مقام العشّاق، فهو يمتاز بالبطء والترسّل ويدخل في عمق القلب ليفتح آفاقه للنظر في أحكام الآيات القرآنية، ويملك نوعا من الإثارة والتشويق، وهو أليق بالمواضيع ذات الطابع الإرشادي لتوجيه النّصائح، فهو يطرح بقوّة وأمر، ومن أشهر القرّاء الذين قرأوا به الشيخ محمد صديق المنشاوي،كما يستخدم بكثرة في التّواشيح وأناشيد الأفراح والأعراس؛ لذلك سمي "بمقام العشاق"، وقد اشتهر كثيرا عند أهل الشام[2].وعليه فإنّ المقامات الموسيقية هي عبارة عن أساليب لحنية تحاكي الحالة المزاجية للنصّ الملحّن.

---

[1]- صالح المهدي: مقامات الموسيقى العربية ، ص39.

[2]-جمعية القرآن الكريم للتوجيه والإصلاح: جمال التلاوة في الصوت والنغم،ص116.

علاقة المقام الموسيقي بالشعر

ألمعنا في الفصول التي سبقت بصورة غائمة تلفّها الضبابية إلى أنّ الشعر والموسيقى ينحدران من نبع واحد، وأنّ الشعر نُظم لينشد، بل ذهبنا إلى أنّ بعض الشعراء قد استعانوا بآلات وترية في إنشاد شعرهم، وظلّت هذه الموسيقى تصحب الشعر رغم الانزياحات التي لحقته، لكن السؤال الذي ظل هاجسي هو البحث والتأمل في العلاقة التي ربطت الشعر بالموسيقى في جذورها، وتأملها في نتائجها، وما تبقى منها اليوم في قصائدنا العربية التي تكتب، إذ يستتر المقام الموسيقي داخل النص الشعري العربي منذ ولادته إلى يومنا هذا؛ كما أكّد هذا الموسيقي إبراهيم الموصلي أنّ "العروض مُحدث والغناء قبله بزمان"[1] ؛لأنّ الموسيقى والشعر لم يكونا صاحبين بل كانا واحدا وهذه الصحبة لم تكن إلاّ وليدة فصام قسري حدث في التاريخ؛ لأنّ الشعر إنّما يؤلّف على هدى لحن ما، وأذننا المعاصرة قد ترقى إلى إدراك الشبه الإيقاعي بين الموسيقى والشعر لكنّها تعجز عن إدراك الشبه اللّحني.[2]

عند هذا المضبّ لا نجد بدّا من العودة إلى ما قدّمته الدراسات الموسيقية من توصيف لألحان الموسيقى؛ لأنّها والإيقاع الشعري واحدوالاختلاف لا يطرأ إلاّ على شكل التركيب من نغم أو حروف، وقد أثبت الفارابي أنّ " الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإنّ الحروف أوّل الأشياء التي منها تُلتأم ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع ثم البيت وكذلك الألحانُ، فإنّ التي منها تأتلفُ، منها ما هو أول ومنها ما هو ثوانٍ إلى أن يُنتهى إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان بمنزلة الحروف من الأشعار هي النغم، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدّة والثقل التي يُتخيّلُ كأنّها ممتدّة".[3]

---

[1] -فوزي كريم: الموسيقى والشعر، دار نون للنشر،ط1، عمان2015م، ص220.

[2]- ينظر: نفسه،ص26،25.

[3]- الفارابي:الموسيقى الكبير،ص82.

إنّ مجمل هذا التوصيف، يوحي بأنّ الهيئة ذاتها التي يتّخذها كلّ من الموسيقي والشاعر أثناء تأدية الدور،فإذا كانت الحروف المشكلة من الساكن والمتحرك هي الحجر الأساس في بناء هرم القصيدة فإنّ الأنغام هي المكونة للنوتة الموسيقية، وبهذا يتّحدّ الوزن الشعري بالموسيقي في الشكل الإيقاعي الذي تترتّب الألحان فيه من توالي الحركة والسكون في أسباب أولى وثوان إلى أن تتكون الجملة الموسيقية المماثلة للبيت الشعري، فكلاهما ينهض على بنية صوتية موسيقية تجعل من تعاقب الحركات والسكنات أصلا تنبني عليه الألحان الموسيقية والأوزان الشعرية كما ارتضتها الذائقة العربية؛ لذلك عرّف بعضهم الإيقاع بأنّه" انتظام موسيقيّ جميل ووحدة صوتية تؤلّفُ نسيجا مبدعًا يهبُه الشاعر المِفنُّ ليبعث فينا تجاوبًا مُتماوجًا هو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته في صيغة فذّة تضعُك أمام الإحساس في تشعُّب موجاته الصوتية في شُعب النّفس وهو حركة شعريّة تمتدُّ بامتداد الخيال والعاطفة فتعلو وتنخفض وتعْنفُ وتلينُ وتشتدُّ وترقُّ"[1] وما الأوزان الشعرية إلاّ محاولة للإحاطة بالطاقة الشعرية المتفجّرة في الموسيقى وتجسيد هذه المكونات في بنى صوتية"فالشعر كموسيقى، فنّ زماني يعتمد الحركة بفعل إيقاعه وبنيته"[2]، لهذا ألحّ بعضهم إلى ضرورة صحبة الشعراء للموسيقيين كسبيل من شأنه أن يعين على سبر أغوار جوهر الشعر وثمرته الموسيقية.

تشكيلات البنى المقطعية والفوق مقطعية للشعر العربي وعلاقاتها بالوظيفة التأثيرية

-التوزيع الزمني والكمي :

إنّ اللغة الشعرية منظّمة تنظيما إيقاعيا، تتنزّل على شكل وحدات صوتية عروضية تشغل أحيازًا زمنية بنوع من التساوي؛ لذلك قيل " أنّ الشعر كلام مؤلف من أقوال موزونة متساوية في زمن النطق"[3]، فالزمن الذي تشغله البنى الصوتية يشكل جوهر الشعر

[1]-عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدبي مكتبة غريب القاهرة،ط4،دت،ص49.

[2]-فوزي كريم: موسيقى الشعر،ص63.

[3]-جابر عصفور:مفهوم الشعر،ص295.

ومبدأ قوامه، وضمنه تتراصف أمامنا مجموعة من مفاهيم للوزن تنبثق من بؤرة تساوي أزمنة النطق فالفارابي –مثلا– يثبت أنّ"قوام الشعر وجوهره...أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية"[1]، وذهب ابن سينا إلى "أنّ الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمن الأخرى"[2]، فيغدوا الشعر بذلك تشكيل صوتي في الزمن يتوزع ويتنوع تبعا لحركية الساكن والمتحرك حتى يتركّب في أنساق إيقاعية ينماز كلّ واحد فيها عن الآخر،يتمثّل لنا هذا الرأي في قول القرطاجنّي الذي يعلن فيه أنّ"تميز كل وزن من أوزان الشعر عن غيره بحسب أعداد المتحركات والسواكن، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما يكون عليه نظام التفعيلات كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل"[3]

فمؤدّى القول أنّ الحركات والسكنات هي الحكم في المدّ الزمني للوحدات العروضية،وإن كنّا نوقن أنّ الحركات نفسها يختلف زمنها بين القصيرة والطويلة، لهذا نجد من الأبنية الوزنية ما تركّب من أجزاء خماسية كالمتقارب(فعولن) ومنها ما رُكّب من أجزاء سباعية كالكامل(متفاعلن)والهزج(مفاعيلن) ومنها ما رُكّب من تساعية كالخبب،فإذا تأمّلنا الفرق بين هذه الصيغ وجدنا أنّ هناك فرق كمّي مسّ الطول الزمني الحاصل في عين الصيغة،مما نتج عنه اختلافا في تركيب التشكيلة الوزنية، فضلا عن التغيرات الفوق المقطعية التي تلحق بالمقاطع الصوتية من تنغيم ونبر وإيقاع صوتي "يعتمد أساسا على

---

[1]–الفارابي: جوامع الشعر،ص172.

[2]–ابن سينا: فن الشعر،ص161.

[3]– حازم القرطاجنّي:المنهاج،ص266..

توزيعات وتقسيمات زمنية مازال البحث الصوتي العربي لم يجد لها سبيلا يقينا في تقفّي أثرها"[1]

وعليه فإنّ التوزيع الزمني الذي يرتهن إليه الوزن العروضي يولّد دربة الأذن العربية على نمط ولحن موسيقي محدّد يحكم الذائقة العربية، تؤسّس له المظهرية التطريزية المنظّمة للكلم والمحدثة للأوزان، وقد التفت القدامى إلى هذا التوزيع المتواتر بين نظام السكنات والحركات، وليس أدلّ على ذلك مما دأب عليه ابن سنان الخفاجي في كتابه(سر الفصاحة)"التناسب في المقدار–كما سمّاه–وهذا في الشعر محفوظ بالوزن"[2]؛أي تساوي مقدار الحركات والسكنات لتحقيق امتداد زمني معين في كلّ أبيات القصيدة.

ومن هنا ندرك أنّ تكشّف هذا التناسب يتأتّى من خلال تتبّع الأثر الكمّيللمقاطع الصوتية الموظّفة في التفعيلة،إلاّ أنّه ممّا يجب أن نقرّ به أنّ الموسيقى التي يفرزها الوزن العروضي تستفزّ المتلقي وتسيطر علىى حواسّه من خلال الأثر الفيزيائي الذي تحدثه تراتبية المقاطع في الأذن، فتجذبه إلى الإصغاء والمتابعة مما يزيد إحساسه بالانتظام الذي يولّده التناوب الزمني للحركات والسكنات فتزداد وتيرة التجاوب النغمي؛ لأنّ الوزن يملك " قيمة انفعالية هامة تتعلّق بتخدير الحواس من الناحية الفزيولوجية، كما أنّه يرتبط بالأحاسيس الفطرية لدى الانسان، وما يتّصل بها من تفريج بيولوجي، مما يجعل الشعر بمثابة ذلك التعويض الضروري والحيوي لتوتّرات انفعالية كثيرة"[3]

غير أنّه لا يمكن أن نحصر الظاهرة الموسيقية للشعر العربي في التوزيع الكمي للأبنية المقطعية وانتظامها في حركية الزمن، وألا نتغافل عن الأثر الموسيقي والحس الإيقاعي الذي تولّده المقاطع المنبورة ذات النغم المتأرجح بين الصعود والهبوط" فنثر

---

[1]–د.بوداود ابراهيمي: فيزياء الحركات الصوتية(مرجع سابق)،ص87.

[2]–عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة ،دار الكتب العلمية،بيروت– لبنان،ط1402،1ه/1982،ص192.

[3]–عبد اللّطيف الورايري: نقد الإيقاع– في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقّيه عند العرب، دار قرار للطباعة والنشر،ط1، 2011م،ص107.

الكلام قد يشتمل على نوع من الموسيقى، نراها في صعود الصوت وهبوطه أثناء الخطاب، كما قد نراها في صورة قواف تنتهي بها فقرات ما يسمى بالسجع، ذلك الذي يلتزم فيه غالبا طولا معينا، وعددا من المقاطع يكاد يكون محدّدا، ففي كلّ هذا موسيقى ولكنّها في الشعر من نوع أرقى". [1]

تشكيلات البنى المقطعية للشعر العربي وعلاقاتها بالوظيفية التأثيرية للمقام الموسيقي

-التوزيع العروضي:

تمتثل إيقاعات البحور الشعرية التي أنجبتها الذاكرة العربية إلى صنافة تنبني على ثنائية الساكن والمتحرك إلاّ أنّها تُمارس بتناسب وانتظام عجيب فيأتي بعضها متسارعاوآخر متباطئا وينبو بعضه الآخر عن اتّزان وانتظام رهيب تبعا للبنى المقطعية التي تحكمه، فيفضح نفسية الشاعر إن كانت قلقة أو منبسطة أو غيرها من الانفعالات؛لذلك عقد إبراهيم أنيس قران بين نبضات القلب وعمل الجهاز الصوتي فهناك" صلة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع، ويقدّرون أنّ الانسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة، فإذا عرفنا أنّ بحرًا كالطويل يشتمل على ثمانٍ وعشرين صوتًا مقطعيًا أمكننا أن نتصور أن النطق ببيت من الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب"[2].

فالشاعر ينصت إلى موسيقى نابعة من وجدانه فيتخيّر لها الألفاظ ويحلّها في قالب وزني يحاكي تلك الدندنات والتمتمات، فيتحدّد تبعا لتلك النغمات الهيكل الذي سيصب فيه الشاعر إبداعه، أفصح عن هذه العلائق المتواشجة بين المعاني وما تتزيا به

[1]-إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر، ص16.

[2]-نفسه، ص173

من أوزان أبو هلال العسكري في كتابه "الصناعتين" قبال حديثه عن مراحل الكتابة الشعرية إذ قال" وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك،وأخطرها على قلبك واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يحملها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك، ولأن تعلو الكلام، فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوَك فيجيء كزًّا فِجًّا ومتجعِّدًا جِلفا"[1]، كما ألقى ابن طباطبا بظلاله على هذه القضية وأعلن أنّ " الشاعر إذا أراد بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر أو ترتيب لفنون القول فيه"[2].

إنّ هذان القولان وإن كانا يصفان حال الولادة الشعرية، فإنّهما يكشفان عن مدى عمق العلاقة القائمة بين المعاني والأوزان التي تتأتّى فيها،ويتمثّل هذا الطرح الشاعر السوفييتي مايكو فيسكي في وصفه اللحظات التي يتمخّض فيها قول الشعر إذ يقول"إنّي أسير وذراعاي مرفوعتان، وأتمتم في هدوء لا أكاد أنطق بشيء، وأحيانا أقصّر من خطواتي لكيلا أقلق التمتمة، وأحيانا أخرى أسرع في الزمجرة بسرعة أكبر، وبنفس سرعة وقع أقدامي، وهكذا يتضح الوزن ويتّخذ لنفسه شكلا، على أنّ الوزن أساس كلّ عمل شعري، وهو الذي يعبّر من أوله لآخره كالشعاع، وشيئًا فشيئًا يبدأ الشاعر في استخراج

---

[1]-الحسن بن عبد الله بن سهل(أبو هلال العسكري): كتاب الصناعتين،ت: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم،منشورات المكتبة العصرية،بيروت لبنان،1406هـ/1986م،ص139.

[2]-محمد أحمد ابن طبابطا العلوي: عيار الشعر ،ص11.

هذا الشعاع من الكلمات"[1]، لتخرج إلى الوجود بتناسق عجيب أعجز الباحثين عن استنطاق سرّ نظمها، وتكشّف مراميها الدّلالية.

وقد تأثّر العرب باليونانيين في تبنّيهم فكرة العلاقة بين الوزن والغرض فهذا أرسطو يعلن "أنّ الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، ولو أنّ امرءا استخدم في المحاكاة القصصية وزنا آخر أو عدّة أوزان لبدت نافرة؛ لأنّ الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع...أما الوزن الأيامبي والوزن الرباعي الجاري(التروكي) فمليئان بالحركة: فأحدهما أنسب للرقص، والآخر أنسب للفعل"[2]،ولا شكّ أنّ المنطلق الآرسطي كان ذاته المنطلق الذي تبنّاه الفلاسفة العرب في أبحاثهم النقدية، فأوزان المدائح غير أوزان الأهاجي.

كما دعا الفارابي إلضرورة تقفي أثر اليونانيين في تخصيص كلّ وزن بمعنى إذ يؤكّد أنّه " المعيار الصحيح لاستخدام الوزن في الشعر الذي ينبغي أن يلتزم به شعراء الأمم الأخرى الذين لم يخصصوا لكلّ نوع شعري وزنًا بعينه"[3]،فاختصاص كلّ موضوع شعري بوزن يناسبه أمر ألحّ عليه الفلاسفة العرب، بدءا بالفارابي، وتبعه ابن سينا في قوله" واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة فيها يقولون الشعر، وكانوا يخضعون كلّ غرض بوزن على حدة وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة"[4]، كما أعلن ابن رشد أنّ المعنى سابق على الوزن لهذا على الشاعر أن يتخيّر الوزن الذي يلائم معناه فمن" تمام الوزن أن يكون مناسبا للغرض، فربّ وزن يناسب غرضا لا يناسب غرضا آخر"[5]،ويحاكي حازم القرطاجني ماذهب إليه أرسطو بقوله" ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد

1-جان برتليمي: بحث في علم الجمال،تر: د.أنور عبد العزيز،دار نهضة مصربالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين،ط3،القاهرة،نيويورك1980م،ص165-

2-أرسطو طاليس:فن الشعر من كتاب "الشفاء"مع الترجمة العربية القديمة-شرح ابن سينا-تر:عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت،لبنان1973م ص68

3-إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر،ط1،بيروت، لبنان1983م،ص261.

4-أرسطو طاليس:فن الشعر،ص165.

5-إلفت كمال الروبي:نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،ص263.

به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافا أو قصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد، وكانت شعراء اليونان تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا تتعدّاه فيه إلى غيره، وهذا الذي ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان قد نبّه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه"[1]، فأكّدت لنا بذلك المنظومة النقدية العربية على ضرورة مناسبة الأوزان للأغراض، وشكّل هذا الإقرار فاتحة اتّكأت عليه بعض الدراسات الحداثية.

إلاّ أنّ المحدثين تفرّقوا شعبا، فمنهم من سار على نهج القرطاجنيّ وأكّدما أقرّه حازم في منهاجه كعبد الله الطيب المجذوب الذي رأى أن اختلاف الموضوعات تستدعي لا محالة اختلاف أوزانها" فلو تأمّل الناقد ودقّق وتعمّق، فاختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أنّ أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك، وإلاّ فقد كان أغنى بحر واحد ووزن واحد.... ومن كابر في مثل هذا، فإنّما يغالط نفسه في الحقائق، ويسومها طلب المحال"[2]، ومنهم من تعنّت وانبرى لدحض رأي القرطاجنّي، كشكري عياد، ويوسف بكّار وقذفوه باحتكامه إلى ذوقه وطبعه، فشكري عياد يعلن في كتابه" موسيقى الشعر" أنّ حازم كان أمة واحدة في النقد إلاّ أنّ أذواقه للأوزان العربية تحمل قدرا كبيرا من الذاتية التي ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام طالما بقي الكلام على الأوزان منحصرا في القشرة السطحية للتفاعيل غير متجاوز هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الغني المكون من أصوات لها قيمتها اللغوية، ولها في الوقت نفسه قيمتها الموسيقية"[3]، كما أنّ الذين رفضوا الفكرة

[1]-القرطاجني:المنهاج،ص266

[2]-عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،74/1.

[3]-شكري عياد: موسيقى الشعر،ص149.

كثر على اختلاف تعليلاتهم، وتناقض آرائهم، ومن هؤلاء شوقي ضيف، غنيمي هلال،محمد مندور، عز الدين اسماعيل، جابر عصفور، صابر عبد الدايم، الأخضر جمعي،سيد البحراوي، وغيرهم كثر، إلاّ أنّ اللبس والتناقض كان يعتلي تمذهباتهم فهذا غنيمي هلال يذكر أنّ التوقيع الموسيقي يشدّ من أزر المعنى، وأنّ الموسيقى تابعة للمعنى ثم يكون كلّ بحر قالبا عاما[1]،فالمتأمّل في رؤاهم يلحظ ذلك التردّد في تحليلهم لهذه الظاهرة.

وذهب نفر منهم إلى ربط الأوزان بدرجة العاطفة، وانبرى آخرون إلى إلصاقها بالتجربة الشعرية، ولعلّ هذه البؤر والفجوات تُعدُّ سببا مباشرا للتصدّع الحاصل في صفّ النقاد المحدثين والتي نعلّل لها عادة باللّجوء إلى التخمينات والتّصورات الذاتية التي تفتقر إلى الإستناد التحليلي العلمي الدقيق، ونحن هنا لا نرمي بلائمة على هؤلاء الدارسين بقدر ما نعلن على ضرورة تفعيل الإمكانات المتوافرة، وتبنّي مجموعة من الرؤى تصبوا إلى اختراق حدود التنظير الوصفي، إلى حدود أعمق تتّخذ من التطبيق والمعالجة قطب الرحى في الوصول إلى أصل التغيرات الصوتية الإيقاعية روح الشعر العربي، من خلال تفعيل المعايير الصوتية الأكوستيكية في غمار تحليل البنى التشكيلية لأوزان الشعر قصد تأسيس مقاربة صوتية إيقاعية، تنهض على استراتيجيات صوتية علمية.

وفقا لهذا الطرح الذي يحيل إلى بدايات انبثاق الأسئلة الإشكالية التي خصّت ربط الأوزان بأغراضها ومعانيها بدءا بالمنظومة النقدية العربية القديمة وصولا إلى النقّاد المعاصرين على اختلاف مشاربهم، تتكشّف أمامنا دواعي استعصاء التملّك اليقيني لمعالجة قضية الأوزان والمعاني، لكنّ ما يشدّ القارئ أنّ لكلّ وزن هيئة أكوستيكية خاصّة وهذا التنوع لم يرد اعتباطا، وإلاّ لما وقع التميّز بينها،إلاّ أنّ ما نطمئنّ إليه أنّ أصل الاختلاف لا يكمن في الهيئات التي تتمظهر بها هذه الأوزان، بقدر ماهي اختلافات

[1]-ينظر:غنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث،،ص463،461.

طارئة على الملمح الصوتي ومن ثمّ الإيقاعي، وبالتالي تنوّع الإيحاء الموسيقي، فللبنى الصوتية مُكنة في توجيه الانفعال،وفضح المعاني.

ملامح الأوزان الشعرية

لئن كانت الموسيقى قبل قول الشعر،وكان الوزن الشعري يقوم على أساس موسيقي نظرا لاشتراكهما في جذر إيقاعي واحد وهو تعاقب الحركة والسكون وانتظامهما في الزمن، فإنّ الموسيقيّ يطلب لأنغامه الإيقاعات التي توائمها وتتأتّى فيها، لهذا كان لزاما على الشاعر أن يطلب لأفكاره ومعانيه الأوزان التي تناسبها،ومن مجمل الأسانيد القولية التي تعضّد هذا الرأي ما أقرّه الفلاسفةبقولهم أنّ" الإيقاعات الثقيلة الممتدّة في الزمن-لحنا أو شعرا- تشاكل الشجن والحزن، والخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدّة الحركة"[1]

وذهب الكندي في تبويبه للتأليف الموسيقي إلى ثلاثة أنواع" إمّا أن يكون من النوع الذي يسمّى البسطي، وإمّا من النوع الذي يسمّى القبضي، وإمّا من النوع الذي يسمّى المعتدل، أمّا القبضي فالنوع المحزن، وأمّا البسطي فالمحرك المطرب، وأمّا المعتدل فالمحرّك الجلالة والكلام والمدح الجميل المستمجد"[2]، وذات الرأي نلمحه عند الفارابي في تصنيفه لجملة الأنغام الانفعالية وحصرها في ثلاثة أصناف"منها ما يكسب الانفعالات التي تنسب إلى قوة النفس مثل العداوة والقساوة والغضب والتهور وما جانس ذلك، ومنها التي تكسب الانفعالات التي تنسب إلى ضعف النفس، وذلك مثل الخوف والرحمة والجبن.... ومنها التي تكسب المخلوط من كلّ واحد من هذين الصنفين وهو التوسّط"[3]

، ومؤدّى القولين أنّ أي معنى يستلزم تركيبا من البنيات الثلاث الأصول(القوة-التوسّط والضعف)، غير أنّهم فصّلوا في تشكيل المعنى إلى دلالات وإيحاءات تؤدّيها التمفصلات اللغوية الصغرى.

---

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط5،ص326.

[2]-إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،ص263.

[3]-الفارابي: الموسيقى الكبير،ص179.

وعليه فإنّ المتأمّل في الظواهر النغمية واللّحنية التي ألمحت إليه أقوال الفلاسفة، يقف على حقيقة مؤدّاها أنّ الحالات الثلاث[(القوة –البسطي)و(الضعف–القبضي) و(التوسّط–المعتدل)] تنبثق من بؤرة ارتسمت ملامحها في البيئة الصحراوية التي أنجبت هذه الإيقاعات سواء أكانت موسيقية أو لفظية شعرية،فقد جاء في تاريخ العرب للدكتور شوقي ضيف عن إسحاق الموصلي أنّ" غناء العرب قديما على ثلاثة أوجه: النصب والسناد والهزج؛ فأمّا النصب فغناء الركبان والقينات وهو الذي يستعمل في المراثي، وكله يخرج من أصل الطويل في العروض، وأما السناد فالثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات، وأما الهزج فالخفيف الذي يرقص عليه ويُمشى بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحليم. هذا كان غناء العرب قديما"[1]، والبارز من الطرح الذي يذهب إليه شوقي ضيف أنّ التصنيف الإيقاعي للشعر العربي يعود إلى أصناف ثلاثة[2]:

1–**النصب**:يطغى عليه الانتظام والثبوتية في الأداء، مواتيا للترويح عن النفس.

2–**السّناد**: وارتبط هذا اللون بحياة العرب الدينية يظهر فيه أصحابها الخضوع والتذلّل يتناسب والإيقاع المتثاقل الملائم للدّعاء والخشوع.

3–**الهزج**: نغم خفيف متسارع ملائم للرقص.

وفقا لهذا كلّه، غدا مطلب الاهتداء إلىآلية إجرائية محدّدة للمعايير التي تحكم علاقة الوزن الشعري بمعناه أكثر إلحاحا، وفق ما يكتنزه من خصائص صوتية تؤهله إلى احتضان معاني بعينها، أو تكون أنسب من غيرها إذ لا نجافي الصواب الذي بثّه بعض النقاد بمناسبة بعض الأوزان لأغراض متنافرة كالهجاء والمدح، وإن كنّا لا نردّ هذا القول بقدر ما نلحّ على تحديد جملة معطيات موضوعية علمية بعيدة عن الأحكام الذوقية السائدة في العرف النقدي القديم، والتي لم تلق المراس من المحدثين، المؤسّسة على جوهر البحور الشعرية بحسب حمولاتها الصوتية وتنظيماتها الإيقاعية ؛لأنّ" تعاقب الحركة

[1]– شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي،العصر الجاهلي،دار المعارف،الطبعة: الحادية عشرة،ص193.

[2]–د.ابراهيمي بوداود: الإيقاع بين الحقيقة الأكوستيكية والمكون الموسيقي،ص109.

والسكون في الأوزان المتعددة ليس أمرا عشوائيا، بل هو عملية تناسب داخل نظام متّحد لحركة منتظمة في الزمن، تتآلف داخلها الأجزاء في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها، فيتشكل –بهذا التآلف –كل وزن على حدة، ويتميّز في الوقت نفسه عن غيره من الأوزان"[1]، فيحتكم إلى تفعيلة تنتسب إلى تماثل صوتي بين الحركة والسكون تظهر قيمتها ضمن تآلف البنى التركيبية التي تظهر التناسب المشكل للجوهر الأساسي للوزن،"وبقدر ما يلفتنا التركيب المتلائم إلى التناسب، يلفتنا إلى طبيعة الحركة المنتظمة للوزن المشابهة للحركة المنتظمة للإيقاع الموسيقي؛ لأنّ كلاّ منهما يقوم على المبدأ نفسه، وهو تناسب حركة الأصوات في تعاقبها المنتظم في الزمان"[2] وعلى هذا الأساس ذهب الفارابي وابن سينا إلى أنّ دراسة الأوزان الشعرية هي مهمة العروض والموسيقى على السواء"[3].

وفقا لهذه الحركة التي تجسّد روح الإيقاع سواء أكان شعريا أو موسيقيا، ارتأينا تصنيف أوزان البحور وردّها إلى أصولها الثلاثية(النصب،السّناد،والهزج)وما نبّه إليه الموسيقيون بنيات ثلاثة(القوة،الضعف والتوسّط)؛ لأنّ الأوزان تمتثل لهذه الصنّافة الثلاثية وهي الأصل الذي وفدت منه مهما حاولت التملّص منه، وهو ما يمكن أن ننسبه إلى الإيقاع المتسارع والمتباطئ والمنتظم بلغة أهل علماء الأصوات تبعا لتسارع المقاطع القصيرة أو الطويلة أو المتوسطة.

1–الأوزان المتسارعة:

1-1–بحر البسيط:

مســـتفعلن فـــاعلن مســـتفعلن فعلـــن   مستفعلن فـاعلن مسـتفعلن فعلـن

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

---

[1]–جابر عصفور:مفهوم الشعر،ص296.

[2]–ينظر:جابر عصفور:مفهوم الشعر ،ص240.

[3]–نفسه،ص297.

1-2-بحر الوافر:

مفــــاعلتن مفــــاعلتن فعــــول   مفــــاعلتن مفــــاعلتن فعــــول

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

1-3–بحر المقتضب:

مَفْعُـــــــولاَتُ مُسْـــــــــتَعَلُ   مَفْعُـــــــولاَتُ مُسْـــــــــتَعَلُ

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

1-4-بحر المنسرح:

مســـتفعلن مفعـــولات مســـتفعلن   مســـتفعلن مفعـــولات مســـتفعلن

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

إنّ التسارع الذي يحكم تفعيلات بحر ما على غرار الآخر إنما يحاكي انفعالات النفس المتغيرة "فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنّها بطيئة حين يستولي عليه الهمّ والجزع، ولابدّ أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة ملتهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة"[1]، ثمّ إنّ جملة التأثيرات التي تؤدّيها الأنساق العروضية بمختلف بناها، تنهض على الهيئة التي تتوزّع عليها الوحدات الصوتية، فإذا ما قمنا بتحليل لتوزيعالمقاطع في بحر البسيط نجده بدأ بالصيغة الوزنية (مستفعلن=/0/0//0=ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص)التي تضم أربع مقاطع ثم ينتهي ببنية صوتية متسارعة بالقياس إلى الصيغة الأولى(فعلن=///0=ص ع/ص ع/ص ع ص)،كما نلمح هذا التسارع في بنية بحر الوافر التي تُستهلّ بـ(مفاعلتن=//0///0=ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع/ص ع ص) وتُختتم بـ(فعولن=//0/0=ص ع/ص ع ع/ص ع ص) التي تبدو سرعتها معلنة إذا قورنت

---

[1]-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص173.

بالصيغة الأولى، وتعليل هذا الأمر ليس بالصعب؛ لأنّ" التنوع المقطعي في اللغة العربية تؤسس له الفوارق الكمية للمقاطع"[1]،كما نجد الفارق متجلّيا بين تفعيلاتبحر المقتضب التي تبدأ متثاقلة بكم من المقاطع فيتفعيلة (مفعولات=/0/0/0/=ص ع ص/ص ع ع/ص ع ع/ص ع)،ثم تؤول إلى التسارع المعلن (مستعل=/0///)،كما نستشفّ دليلا كميا بارزا في تحديد تسارع بحر المنسرح الذي ينطلق من الوحدة الصوتية(مستفعلن=/0/0//0=ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص)، ثم يتثاقل مع التفعيلة ذات المقاطع الأكثر(مفعولات=/0/0/0/=ص ع ص/ص ع ع/ص ع ع/ص ع)، ليعود أكثر سرعة مع الوحدة الصوتية التي ابتدأ بها (مستفعلن) فيتأرجح بين البطء والسرعة لينتهي بنسق إيقاعي متسارع.

ضمن هذا التحليل الذي يتّجه صوب تتبّع تنظيم الحركة والسكون داخل النسق الوزني، يبدوأنّ التراصف المقطعي الذي خصّ التشكيلة العروضية لهذه البحور–المتسارعة في الزمن– أحدث بصمات ترنيمية متسارعة،فتبعا للتوزيع الكمي" يكون الإيقاع بطيئا أو سريعا بحسب التجربة والمغزى"[2]، حيث ينتظم الأثر الموسيقي بحسب مقدار حركية التسارع التي تحكم سير المقاطع باختلافاتها الكمية ومن ثمّ الزمنية.

2-البحور المنتظمة:

2-1–بحر المتقارب:

فَعُــولُنْ فَعُــولُنْ فَعُــولُنْ فَعُــولُنْ	فَعُــولُنْ فَعُــولُنْ فَعُــولُنْ فَعُــولُنْ
0/0 // 0/0 // 0/0 //	0/0 // 0/0 // 0/0 //

[1]–د. بوداود ابراهيمي: فيزياء الحركات الصوتية،ص159-

[2]–د.محمد إبراهيم شادي: البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، الشركة الإسلامية للأنتاج والتوزيع،جامعة الأزهر، ط1409،1هـ/1988م، ص55.

2-2–بحر المتدارك(المحدث):

فَعِلُـــــنْ فَعِلُـــــنْ فَعِلُـــــنْ فَعِـــــلُ فَعِلُـــــنْ فَعِلُـــــنْ فَعِلُـــــنْ فَعِـــــلُ

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

2-3–بحر الهزج:

مفـــــاعيلن مفـــــاعيلن مفـــــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن

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

2–4–بحر الكامل:

متفـــــاعلن متفـــــاعلن متفـــــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن

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

2-5–بحر الرجز:

مســـــتفعلن مســـــتفعلن مســـــتفعلن مســـتفعلن مســـتفعلن مســـتفعلن

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

2-6–بحر الرمل:

فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن

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

2-7–بحر المضارع:

مفـــاعيلن فـــاع لاتـــن مفـــاعيلن مفـــاعيلن فـــاع لاتـــن مفـــاعيلن

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

تقوم هذه الصنافة من البحور على تشكيلة وزنية متساوية في وحداتها الصوتية، وجاءت منظّمة تنظينا إيقاعيا "وتشغل في هذا التنظيم الوحدات الإيقاعية الأحياز الزمنية بنوع من التساوي"[1]،وتتجلّى في البحور التي تنبني على تفعيلة موحّدة كبحر

[1]–مبارك حنون: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية،ص23.

المتقارب(فعولن=//0/0=ص ع /ص ع ع/ ص ع ص) وبحرالهزج (مفاعيلن=//0/0/0 =ص ع/ص ع ع/ص ع ع/ص ع ص)،وبحر المتدارك(فعلن=///0=ص ع/ص ع/ص ع ص)، وبحر الكامل(متفاعلن=///0//0=ص ع/ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع/ص ع ص)،وبحر الرجز(مستفعلن=/0/0//0=ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ص)،وبحرالرمل(فاعلاتن=/0//0/0=ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع ص)، فهي تمتثل إلى هذا التناوب المنتظم بين الصوائت والصوامت مما ينبو عن حركة منتظمة حتى وإن تخللتها بعض الترخيصات العروضية، وإذا عمدنا إلى قياس كم المقاطع بالمدة الزمنية التي تشغلها التفعيلة فإنّنا نجد أنفسنا أمام بحر المضارع الذي ينهض على تنوع في التفعيلة (مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن) لكن بمقاطع كميةمتساويةإذ يبتدئ ب(مفاعيلن=//0/0/0=ص ع/ص ع ع/ص ع ع/ص ع ص) وينتهي بها إلاّ أنّ التفعيلة المخالفة التي تتخلّله(فاع لاتن=ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع ص)،فنكون بصدد توازن مقطعي صارخ يلفتنا إلى طبيعة الحركة المنتظمة للوزن، ضمن المعطى الصوتي والطول الزمني؛ لهذا يحيلنا حتما إلى نسبته للبحور المنتظمة في الزمن كونها تحوي نفس عدد المقاطع باختلاف في تراتبية التركيب، ثمّ إنّ أدنى مساءلة إحصائية لتواتر التفعيلات العروضية في هذه الصنّافة من البحورالشعرية تشير إلى أنّ التوازن والانتظام قد هيمن على الفضاء الصوتي للأنسقة الوزنية لما تتّسم به من توازن في الأداء.

3–البحور المتباطئة:

3-1-بحر الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعـــــولن مفـــــاعيلن فعـــــولن

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

3-2–بحر المديد:

فـــاعـــلاتن فـــاعـــلن فاعلاتـــن فـــاعلاتـن فـاعــلــن فـــاعلاتن

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

3-3-بحر المجتث:

مُسْـــــتَفْعِ لُـــــنْ فَـــــاعِلاَتُنْ مُسْـــــتَفْعِ لُـــــنْ فَـــــاعِلاَتُنْ

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

3-4–بحر الخفيف

فـــاعلاتن مســـتفع لـــن فـــاعلاتن فـــاعلاتن مســـتفع لـــن فـــاعلاتن

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

3-5–بحر السريع:

مُسْـــتَفْعِلُنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ مَفْعُـــولاَتُ مُسْـــتَفْعِلُنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ مَفْعُـــولاَتُ

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

إذا سلّمنا بالمعيار الذي احتكمنا إليه في تصنيف بحور الشعر العربي يمتثل إلى حساب الأزمان لمنطوق الصيغة الوزنية العروضية، فإنّ الفرق النسبي الحاصل بين تفاعيل البحر الطويل (فعولن=//0/0=ص ع/ص ع ع/ص ع ص)وبين(مفاعيلن=//0/0/0=ص ع/ص ع ع/ص ع ع/ص ع ص) يتجلّى في زيادة كم مقاطع التفعيلة الأخيرة (مفاعيلن) بمقطع متوسط(ص ع ع) عن التفعيلة التي ابتدأ بها (فعولن) ولهذا حكمنا عليه بالتباطؤ، فبدأ متسارعا ثم آل إلى الثقل بحساب زمن النطق،فهو يمثّل "تنقّلا بين السرعة والبطء"[1]

وفي هذا السياق نشير إلى أنّ أهل التخصص من علماء الصوتيات اعتنوا عناية فائقة بهذه المسألة، وقدّموا لنا قيما وأبعادا علمية تتكئ على ما نفذت إليه الأبحاث

[1]–محمد إبراهيم شادي:البلاغة الصوتية في القرآن الكريم،ص58.

المخبرية، فهذا "سلمان حسن العاني" يقدّر الفرق الحاصل بين الحركة القصيرة(الفتحة–الضمة –الكسرة) والحركة الطويلة(الألف والواو والياء)، حيث يخلص إلى أنّ" المدّ النسبي للحركات القصيرة ينحصر من 100إلى 150م/ث،ومدى الحركات الطويلة من 250إلى 350م/ث"[1]، ولئن كان هذا تقدير لاختلاف الزمن بين الحركتين الطويلة والقصيرة، فإنّ الاختلاف بين المقاطع واشتغالها للمدد الزمنية سيكون أبلغ، وهذا التقدير ينطبق أيضا على باقي الأوزان، كوزن المديد الذي يُستهلّ بصيغة طويلة(فاعلاتن=/0/0//0=ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع ص)،ثم يؤول إلى الخفّة(فاعلن=/0//0=ص ع ع/ص ع/ص ع ص)،ثم ينتهي بالزمن الطويل الذي ابتدأ به(فاعلاتن)، وكذا بحر المجتث إذ يبدأ بالصيغة الخفيفة (مستفعلن=/0//0/0=ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص) وينتهى بالصيغة المتباطئة(فاعلاتن=/0/0//0=ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع ص)، وإذا لاحظنا أنّ كلا الصيغتين يحوي أربع مقاطع فإنّ المقطع(ص ع ع) أطول مدّة من المقطع (ص ع ص)؛ لأنّ"طاقة السواكن الأكوستيكية –الحروف–عامة أقلّ من طاقة الحركات،فالخصائص التي تؤلف حركة ما أكثر ظهورا وثباتا نسبيا من تلك التي تؤلف السواكن"[2].

وكذا بحر الخفيف يبدأ متثاقلا (فاعلاتن=/0/0//0=ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع ص)، ثم تتخلّله الخفّة مع الوحدة الصوتية (مستفعلن=/0//0/0=ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص)، ثمّ ينتهي متثاقلا بالسرعة المتباطئة التي بدأبها(فاعلاتن=/0/0//0=ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع ص)، وقدتحدّث القرطاجنّي

---

[1]–د.سلمان حسن العاني:التشكيل الصوتي في اللغة العربية فونولوجيا العربية، تر:د.ياسر الملاح،مر:د.محمد محمود غالي ،النادي الأدبي الثقافي،جدة،ط1، المملكة العربية السعودية،1403هـ/1983م،ص105.

[2]–سلمان حسن العاني:التشكيل الصوتي في اللغة العربية فونولوجيا العربية ،ص50.

عن وزن الخفيف واستحسن تجديد الأندلسيين فيه،إذ جعلوا الجزأين السباعيين خماسيين في النهاية، فرارا من الثقل فكان أخفّ في الخماسي كقول الشاعر:

أَقْصَــــرَ عَــــنْ لَــــوْمِي اللاَّئِـــمُ   لمَّـــا دَرَى أَنَّـــــــنِي هَائِـــــمُ

مُسْــــتَفْعِلُنْ فـــاعلن فـــاعلن   مُسْــــتَفْعِلُنْ فَــــاعِلُنْ فَــــاعِلُنْ

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

فجاء تقدير الشطر فيه(مستفعلن فاعلن فاعلن) ميلا إلى الخفّة وهي المستطاب في الذوق والأحسن في الوضع[1]، ومؤدّى القول أنّ حازم القرطاجنّي حكّم الزمن الذي تشغله التفعيلة إن كانت خماسية أو سباعية في الحكم على الثقل والخفّة، كما نجد وزن السريع يُفتتح بالصيغة الخفيفة مكرّرة مرّتين(مستفعلن=/0/0//0=ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص) ويُختتم بالتفعيلة الثقيلة (مفعولات=/0/0/0/=ص ع ص/ص ع ع/ص ع ع/ص ع)وإن كان عدد مقاطع الصيغتين أربعة مقاطع إلاّ أنّ (ص ع ع) أطول مدّة من (ص ع ص) استنادا إلى الكمية الصوتية الموظّفة" فالمقطع الطويل يحمل حتما توليفة أكبر من الصوامت"[2]،ثمّ إنّ هذه التغيرات الأكوستيكية التي تسم المقاطع الصوتية من أبعاد كمية وفروقات صوتية هي التي تتحكّم في طول المقطع من قصره(ينظر الفصل الثالث).

ضمن هذا الأفق التحليلي الذي تبنّيناه في تقفّي أثر الأوزان الذي يجعل من البنية التركيبية الجزئية-التفعيلة- عاملا حاسما في توجيه المد الإيقاعي، وباحتساب "المقطع الصوتي هو الأساس التراتبي الذي يتحرّك وفقا لبنيته المنطوق"[3] الشعري، يمكن أن نزيل بعض اللّبس،وأن نعطي لمحة عن مسار موسيقى البحور وامتدادها لما تتّسم به من خفّة أو ثقل أو توازن، ويكفي أن نستدلّ على ذلك بتفسيرحازم القرطاجنّي الذي يعلن فيه

---

[1]- حازم القرطاجني: المنهاج،ص241.

[2]- د.ابراهيمي بوداود: فيزياء الحركات العربية،ص144.

[3]-نفسه ،ص137.

عن وجود" بعض هذه الأوزان متلائمة خفيفة، وبعضها متنافرة ثقيلة، والتنافر والثقل يكون فيها لوجوه: منها أن تقع الأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة في نهايات الأجزاء التي هي مظان اعتمادات وتوقّرات ومقاطع أنفاس، فيكون وقوع الحركات هنالك غير ملائم للنفوس وثقيلا عليها، وكذلك وقوع الفواصل في نهايات الشطور، فإنّه مستثقل وليس منافرا"[1]، ولعلّ جوهر الطرح الذي تبنّيناه هو الزمن الذي تشغله التفعيلة بالاحتكام إلى المنظومة المقطعية في تحريك إيقاع المنظومة الوزنية، فالتسارع أو التباطؤ والانتظام هم أسباب مباشرة ورئيسة في إحداث الوزن العروضي وتميزه النوعي" فكلّ منطوق هو في حقيقته إيقاع أكوستيكي يتراتب في هيئة متتاليات"[2]، تنتظم تبعا للتوزيع الكمي للمقاطع ومن ثمّ الزمني، فيأتي النسق الإيقاعي بالضرورة متسارعا أو متباطئا أو منتظما.

على مسلك ما سلف ننتهي إلى أنّ تبنّي هذا الطرح حول وظيفة ثنائية الحركة والسكون بوصفهما مصدرا للتشكّل الإيقاعي ومحدّدان لهيئة الوزن، هو جوهر الانعطاف الإجرائي الذي أسّس له الطرح الفونولوجي إذ يتوخى الوقوف على العلائق التي تربط بين الخصائص الأكوستيكية للصوت المادي، والوظيفة التي يؤدّيها داخل التشكّلات الكلامية، هذا وإن كان للتشكيل الوزني نصيبا أقوى في اقتياد المعنى وإثارة الانفعال، فإنّه لايمكن مع ذلك إقصاء الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها من توال منتظم وتناسق ملحوظ،فالذي يحكم الاستراتيجية البنيوية للتشكيل الشعري يرتهن إلى شبكة من العلائق تحكمها روافد موسيقية شتّى تمدّ القول الشعري بطاقات إيقاعية وجاذبية تأثيرية يستحيل حصرها في وزن أو قافية أو غيرها، وهذا ما بثّه جمال الدين ابن الشيح في كتابه"الشعرية العربية" بعدما وقف طويلا عند قضية الوزن والمعنى وعاد يبشّر بأنّ "الفعل الإبداعي فعلا مركّبا متشابكا، وأنّ عملية التفكيك والفصل بين الوظائف

1-أبي الحسن حازم القرطاجني:منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ط3 :تح: محمد الحبيب ابن الخوجة،الدار العربية للكتاب،2008م،تونس، ص206

2-*Henri Gujon,L' expression du rythme mental,1970,H.paulin et Cie,1907,Paris,P27* نقلا عن، فيزياء الحركات الصوتية،ص161

الإجرائية صعب جدّا، ومهما يكن فإنّ الوزن في نهاية الأمر يتملك المعنى في كلّيته"[1]،بيد أنّ ما وقفنا عليه من تضارب في محاولة لتوصيف القرائن الوزنية الدّلالية التي ظلّت حبيسة تمثّل انطباعي يستدعي الكثير من التأمّل والتأنّي، ووفق هذا المأخذ سنحاول أن نستنطق الأبعاد الفيزيائية للبنى المقطعية لقصائد ارتأيناها مسرحا للتطبيق وفق هذه الصنافة الثلاثية التي أنجبت الشعر العربي،فاخترنا من البحور المتسارعة(**غَدًا مُنادينَا**) لابن الوكيل و(نَهْجُ البُردة) لأحمد شوقي مع مقطع صوتي لمقام البيات(أيات قرآنية من سورة الزمر،ومديح نبوي-قمر-).

1-موشّحة ابن الوكيل:

قد أشرنا في الفصول التي مرّت بنا أنّ التوشيح فن استحدث استجابة لحاجة فنية موسيقية غنائية، وهذا اللون كان مواتيا للبيئة الأندلسية المترفة التي أنجبته، إلاّ أنّه استطاع أن يداعب وجدان المتلقي ويستفزّ ذائقته الموسيقية من خلال توظيف الأطر الإيقاعية التي تملّكت الأذن العربية منذ القدم كالتجنيس والتكرار والمقابلة والسجع فضلا عن سياج الوزن والقافية، ولئن كان أوّل ما يطالعنا في الموشّح هو خروجه عن إطاره الوزني أو العروضي، وتنازله عن نظام تساوي الأشطر، إلاّ أنّه عمد إلى التنويع والتفنّن في توزيع تلك التفعيلات العروضية، وذلك من خلال ثلاثة مبادئ"الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلا من البحر، ومزج البحور في الموشحة الواحدة،وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب لا على الوزن العروضي فحسب"[2].

فيسنّ الوشاح تبعا لذلك نظام متساوق من الأبنية الإيقاعية التي تنتسب في جوهرها للوزن الخليلي ويلزم بها نفسه في جسد الوشاح ، أي أنّها وإن كانت تخلّ بأطوار السّطور الشعرية إلاّ أنّها تعتمد على تكرار النمط الذي تتّخذه وتلتزم به[3]، وقد سارت

---

[1]-جمال الدين ابن الشيخ:الشعرية العربية،تر:مبارك حنون،محمد الوالي،محمد أوراغ،دار توبقال،الدار البيضاء،ط1،المغرب،1996م،ص266

[2]-صلاح فضل:شفرات النص(دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)،عين للدراسات الانسانية والبحوثالاجتماعية،1995م،ص96،97

[3]-ينظر: نفسه،ص98

القصيدة على نسق الأوزان المتسارعة وهي البحور التي تستسلم إلى تسارع زمني يوشّح تفعيلات موسيقى البحر فيأتي نغمها متسارعا منساقا والغرض الذي يصبو إليه صاحبه،وإن كان النغم هو الحكم في قول الشعركما يؤكّده ريفردي:" الرنين هو الذي يسبق الكلمات ويناديها؛ حيث إنّ النغم هو المصدر الأول مهما كان غير واضح، ومهما يكن الشاعر بعيداً عن روح التغنّي والموسيقى"[1] فإنّ المذهب الذي سلّم بالقران بين الأوزان والأنغام التي تطلبها بات لزاما مهما تبعثرت الآراء وتفرّقت في تبنّي هذا الطرح بين القدامى والمحدثين،وهذا ما سنقف عليه من خلال موشحة ابن الوكيل[*] :

غَــــدًا مُنَادينَـــــا مُحَكَّمًـــــا فِينَـــــا	يَقْضِيْ عَلَيْنَـا الأَسَـى لَـولاَ تَأَسِّيْنَا
/ 0/ //0 /0/ 0//0//0 0/ 0/	0// 0/0/ 0//0/ 0// 0/0/
مُـــــتَفْعِلُنْ فَاعِلْ مُـــــــتَفْعِلُنْ فَاعِلْ	مُـسْــتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُــسْـتَفْعِلُنْ

---

[1] –سيدالبحراوي: موسيقى الشعر،ص20.

[*] –**صدر الدين ابن الوكيل** :هو محمد بن عمرو بن عطية القرشي، ويكنى بأبي عبد الله ويلقب بصدر الدين، ولد في دمياط 19 شوال665ه، اشتغل منذ صغره في طلب العلم والمطالعة والتحصيل من علوم عديدة كالفقه والتفسير والنحو والأصول وعلوم الأدب والطب، وكان له إلمام كبير بالعلوم الطبيعية والعقلية، إذ درّس بالمدارس الكبار بدمشق ومصر، وقد أثنى الكثير من العلماء على أخلاقه الحميدة، اشتهر بذكائه وذاكرته القوية في الحفظ حتى قيل أنه: "كان فريد أعاجيب الزمان في الذكاء والحافظة والذاكرة"(الصفدي: الوافي بالوفيات،تح: الأرناؤوط وتركي مصطفى،دارإحياء التراث العربي،ط1،بيروت،186/4)، ذاع عنه اتقانه للعمل والتفاني فيه إذ قال ابن تيمية عنه"ابن الوكيل ماكان يرضى لنفسه بأن يكون في شيء إلا غاية، ثم يعدّد أنواعا من الخير والشر، فيقول: في كذا كان غاية، وفي كذا كان غاية"(الصفدي:الوافي بالوفيات،194/4) ، عاش حياة مزدوجة فكان يحافظ على دينه وورعه حينا، ويطلق العنان لنفسه، فيأخذ من لذّات الدنيا بنصيب حينا آخر، ترك ديوانا عرف ب"طراز الدار" وبعض المؤلفات التي ذكرها الصفدي منها شرح الأحكام لعبد الحق، والأشباه والنظائر وهو كتاب في فقه الشافعية،ومجلدة في السؤال الذي حضر من عند أسندمر نائب طرابلس في " الفرق بين الملك والنبي والشهيد والولي والعالم"، توفي بالقاهرة24 ذي الحجة716ه، دفن في تربة القاضي عند قبر الإمام الشافعي، وقد تركت وفاته أثرا كبيرا فيمن عرف علمه وقدره، فأهل دمشق صلوا عليه صلاة الغائب، وقال في ابن تيمية:"أحسن الله عزاء المسلمين فيك يا صدر الدين"، وتاسّف عليه عامة الناس، ورثاه جماعة من شعراء مصر والشام إذ قال فيه أحدهم"(الصفدي:الوافي بالوفيات،187/4)

مَامَاتَ صَدرُ الدِّينِ لَكِنّهُ	لَمَّا غَدا جوهَرةً فَـاخره
لَمْ تَعْرِفْ الدُّنيا لَهُ قيمـةً	فَعَجَّلَ السَّيرَ إلى الآخِرَه

بـَحْـــــــرُ الهَــــوَى يُـــغْـــــرِقْ مَـنْ فيــهِ وِجْــــــــدًا عَـــامْ

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

مُسْتَفْعِلُــــــــنْ/ فَــاْعِـــــــــلْ مُسْــتَفْعِـــــلُـــنْ/فِــعْــــــلاْنْ

وَنَـــــــــارُهُ تُــــــــحْـــــــرِقْ مَــــنْ هَــمَّ أَوْ قَــدْ هَـــام

//0//0 / 0 /0 / 0 /0/ 0/ 0 / 00

مُــــــتَفْعِلُــنْ/فَـاْعِــــــــــــلْ/ مُسْــتَفْــعِــلُنْ/ فِـــــــعْلانْ

وَ رُبّـــَمَـــــــا يُــــقْـلِـــــــقْ فَــتّعَـــلَيْـــــهِ نَـــــــامْ

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

مُـتَفْعِــــلُــنْ/فَـــاْعِـــلْ/ مُتَفْـــــعِــلُنْ/فِـــــــــعْلانْ

قَـــدْ غَيَّــــرَ الأَجْسَـــامْ وَصـــيَّرَ الأَيَّـــامْ سُـودًا وَكَانـتْ بكُـمْ بِيضًـا لَيَالِينَـا

/ 0/0//0/0 /0 0 //0//0/0/ 00 /0/0//0/0//0/0/0 //0/0/0

مُـــسْتَفْعِلُنْ فعْلانْ مُـــــتَفْعِلُنْ فِعْلانْ مُــسْــــــــــتَفْعِلُنْ فَــــــاعِلُنْ

رُصِّعَتْ هذه الموشّحة بالقفل، ويسمّى القفل الأول في الموشّح بالمطلع ويُسمّى بالموشّح التام،ثم تلته ثلاثة أسماط، ويستمرّ في التناوب بين الأقفال والأسماط بتناوب متّزن، ومجموع هذه الأقفال سبعة بالإضافة إلى المطلع والخرجة

ونلاحظ أنّ الوشاح نظم موشحته على البحور المتسارعةمن بحر البسيط المزدوج التفعيلة(مُستفْعلنْ فَاعِلُنْ مُستفْعلنْ فَعِلُنْ) إلاّ أنّه تفنّن في توزيعها لتتلاءمع الغناء والرقص، أمّا القافية فقد اتّخذ لكلّ دور قافية تميّزه عن باقي الأدوار، كما أنّ الأسماط الأولى من الدور تفرّدت بقافية، في حين استقلّت الأسماط الثانية من نفس الدور بقافية أخرى، وهكذا مع باقي الأدوار كما يتّضح ذلك في قوله:

قَـــدْ غَيَّــــرَ الأَجْسَـــامْ وَصـــيَّرَ الأَيَّـــامْ سُـودًا وَكَانـتْ بكُـمْ بِيضًـا لَيَالِينَـا

يَـــاصَاحِـــــبَ ال**نَّـــــجْوى** قِــفْ واسْتَـمِعْ **مِنِّــــــي**

إيَّــــــاكَ أَنْ **تَــــهْــــــوى** إِنَّ الهَـــوى **يُـــــضْـــنِيْ**

لاَ تَـــــقْـــــرَبِ ال**بَــــلْــوى** اسْـــــمَعْ وَقُـــلْ **عَــنِّيْ**

بِحَـــارُهُ مُـــــرَّةٌ خُضْـــنَا علَـــى غِـــرَّة حِينًــا فَقَــامَ بِهَــا للنَّعْــيِ نَاعينَــا

لجأ ابن الوكيل إلى زخرفة قوافيه بتبنّي نظام التنويع والالتزام، إذ نوّع قوافيه إلاّ أنّه التزم بنظام، فوجدنا في كلّ دور قافيتين،قافية تفرّدت بها الأسماط الأولى (**نَــــجْوى، تَــــهْــــوى، بَــلْــوى**)، وقافية انمازتبها الأسماط الثانية (**مِنِّــــــــــيْ،يُـــــضْــــــنِي،عَــــــنِّي**)، هنا يظهر التنويع أمّا الالتزام فيتجلّى بنفس النسقية والتراتبية حتى يُنهي موشّحته،أمّا فيما يخصّ الأقفال التي "يلزم أن يكون كلّ قُفْل منها متّفقا مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها"[1]، فقد جسّد فيها التنويع والالتزام أيضا، إذ عمد إلى التزام الغصن الثالث من كل قفل بنفس القافية أمّا الغصنين الأول والثاني فقد تفرّدا بقافية في كلّ قفل، جمعت أقفال الموشّحة حتى تنبلج الرؤيا إذ يقول:

غَـــدًا مُنَـــا**دينَـــــا** مُحَكَّمًـــا **فِينَـــا** يَقْضِيْ عَلَيْنَا الأَسَى لَولاَ **تَأَسِّيْنَا**

قَــدْ غَيَّــرَ ال**أَجْسَــامْ** وَصــيَّرَ ال**أَيَّـــامْ** سُودًا وَكَانـتْ بكُـمْ بِيضًـا **لَيَـالِينَـا**

بِحَـــارُهُ **مُــــرَّةٌ** خُضْـــنَا علَـــى **غِـــرَّة** حِينًــا فَقَــامَ بِهَــا للنَّعْــيِ **نَــاعينَــا**

وَعِنْـدَمَا **قَـدْ جَـادْ** بِالوَصْـلِ أَوْ **قَـدْ كَـادْ** أَضْحَى الثَّنَائِي بَدِيْلاً مِنْ **تَدَانِيْنَا**

لاَتَحْسَــبُوا ال**بُعْـــدَا** يُغَيِّـــرُ ال**عَهْـــدَا** فَطَالَمَـــا غَيَّرَالنَّـــأْيُ المُـحِ**بّينَـــا**

والمتمعّن في القوافي التي اتّكأ عليها ابن الوكيل تشدّه حروف المدّ التي لزمت قوافيه وغزت موشّحته فأسهمت في تفجير الطاقة الموسيقية لما تنماز به هذه المجموعة الصوتية من وضوح سمعي وخفّة في النطق، كما حقّقت ثراء موسيقي ساعد في بروز النغم، وإذا

[1]-ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات،تح: جودة الركابي،دمشق،1949م،ص25

ما تجاوزنا القافية إلى الترخيصات العروضية التي استغلّها الوشاح فنجد أنّ معظم تفعيلات الوشاح مسّها التغيير (مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ=الخبن،فَاعِلُنْ/فَعِلُنْ=الخبن،فَاعِلُنْ/فَاعِلْ–القطع–،فَعْلاَنْ= مستحدثة)، إلاّ أنّ التفعيلة الأخيرة (فِعْلاَنْ) شكّلت ظاهرة بارزة في الوشاح، نتجت عن حرية التغيير في التفعيلة التي أباحها الوشّاحون في ذلك العهد، كما خفّت من سطوة نفورها تدعيمها بالموسيقى الداخلية من تجنيس وتصريع وسائر ألوان البديع التي أحسنوا توظيفها، أو ربّما يرجع سبب تورّط الوشاح في تفعيلات غريبة ما تسوّغه القراءة العامية،أو في حال النقص؛ مما يمكن تعويضه بالمدّ أو الإشباع الملائم للتلحين والإنشاد[1]

–الإيقاع الداخلي للموشّحة: ركّز ابن الوكيل على إثراء النغم الداخلي لموشّحته حتى يغطّي النقص الذي لحق الوزن والقافية، فالوشاح حتى يتمكّن من الحفاظ على التوازن الإيقاعي" يعمد إلى مجموعة من الموازنات الصوتية لتعويض نقص النص ما فقده من جراء خرق التقطيع النظمي" [2] ومن هذه الظواهر الإيقاعية البارزة في موشّحة ابن الوكيل

–التّكرارالصوتي واللّفظي: إذ لعب دورا فعّالا في إغناء التكثيف الإيقاعي، يتّضح في قوله:

غَـــــدًا مُنَادينَـــــا مُحَكَّمًـــــا فِينَـــــا يَقْضِيْ عَلَيْنَا الأَسَى لَولاَ تَأَسِّيْنَا

نستشعر غنّة طغت على المطلع ولّدها حرف النون المتكرّر ستّ مرات سواء كان الحرف أصليا أو متولّدا عن التنوين مما أضفى قيمة جمالية للبيت،فهو من "الحروف الجهرية التي تداعب الأوتار الصوتية فتعزف سيمفونية حزينة مشبعة بالأنين والآهات التي كابدها

---

[1]– ينظر:مضاوي صالح بن حمد الحميدة:الموشّحات الأندلسية دراسة في الضوابط الوزنية(رسالة دكتوراه)،إشرافد: صالح جمال بدوي،جامعة أم القرى، السعودية،1993م،ص174،175

[2]–يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري(قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين)، منشورات وزارة الثقافة،دمشق،2004م، ص60

الشاعر"[1] كما أنّه مقيّد بالغنة لائط بالنغم، فهو حرف أغنّ؛ أي فيه غنّة ومن تكرارها يتبدّى لنا سحرها القوي ودقّتها التصويرية[2]، وتكرار هذا الصوت مهمّ لإيقاعية النص.

أمّا **التكرار اللّفظي** نلمحه في قوله:

مَــنْ **هَـــــــامَ** بِالْغِـــيـــدِ   لاَقَــى بِهِـــــمْ **هَـــمـاً**

بَــذَلْـــتُ مَجْـــهُـــودِي   لِأَحْــــوَرٍ أَلْـــــمَ

يَـــهُـــمُّ بِـــالجُـــودِ   وَرَدَّ مَـــا **هَـــــمّـا**

نلحظ أنّ اللفظ الذي تكرّر ويريد أن يُقرّه في نفس المتلقي هو (**الهمّ**) الذي يكابده الشاعر ويريد أن يوصله للمتلقي جراءِ الهوى الذي يقاسيه.

–**التصدير**:مثّل هذا اللون عنصرا مهما من عناصر تعزيز الإيقاع ونسيجه الصوتي، ونلحظ أن التصدير بأنواعه قد تغلغل في جسد الموشّحة لتشعّ البنى الصوتية المتشابهة في شكل منبّهات إيقاعية تنضاف إلى الإيقاع العام للقصيدة، وقد زخرفت موشحة ابن الوكيل بألوان كثيرة من التصدير نذكر منها:

–مجيء إحدى اللفظتين في بداية السمط الأول والأخرى في نهاية السمط الثاني كقوله:

مَــنْ **هَـــــامَ** بِالْغِـــيـــدِ   لاَقَــى بِهِـــــمْ **هَـــمـاً**

بَــذَلْـــتُ مَجْـــهُـــودِي   لِأَحْــوَرٍ أَلْـــــمَى

يَـــهُـــمُّ بِـــالجُـــودِ   وَرَدَّ مَـــا **هَـــــمّـا**

–مجيء إحدى اللفظتين في نهاية القفل والأخرى قبلها مباشر كقوله:

بِحَـــارُهُ مُـــرَّةٌ خُضْـــنَا علَـــى غِـــرَّةَ   حِينًـا فَقَـامَ بِهَـا **للنَّعْـيِ نَاعينَـا**

[1]–عبد الحميد جودي:مقال(الموسيقى الشعرية في شعر الزهد عند أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،مطبعة منصور، ع4،جامعة الوادي–الجزائر،مارس2012م،132

[2]–ينظر:محمد النويهي:الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه،الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة،100/1

-مجيء إحدى اللفظتين في نهاية السمط الثاني والأخرى في الحشو كقوله:

بَـحْـرُ الهَـــوَى يُـــغْـرِقْ   مَـنْ فيــهِ جُـهْـدَهُ عَـــــام
وَنَــارُهُ تُـــــحْــــــــرِقْ   مَـــــنْ **هَـــمَّ**أَوْ قَـــدْ **هَـــامْ**

-الجناس: يعدّ من الأسس الجمالية للإيقاع من خلال تحقيق تجانس صوتي جمالي بين مفردات البيت الشعري إمّا على المستوى الأفقي كما في قوله:

وَعِنْـدَمَا قَـدْ **جَـادْ** بِالوَصْـلِ أَوْ قَـدْ **كَـاد**   أَضْحَى الثَّنَائِي بَدِيْلاً مِنْ تَدَانِيْنَا
وقوله:قَـدْ **غَيَّـرَ** الأَجْسَـامْ وَ**صـيَّرَ** الأَيَّـامْ   سُـودًا وَكَانـتْ بكُـمْ بِيضًـا لَيَالِينَـا
وقولـه:بِحَارُهُ **مُــرَّةٌ** خُضْـنَا علَـى **غِــرَّة**   حِينًـا فَقَـامَ بِهَـا للنَّعْــيِ نَاعينَـا

أو المستوى العمودي: في قوله:

يَـــاجِـــيرَةً **بَـــــانَـــتْ**   عَـــنْ مَــــغْـــرَمٍ صَـــبٍّ
لِـعَــهْـــدِهِ **خَــانَــــــتْ**   مِــــنْ غَــــيْرِ مَـــا ذَنْبِ
مَاهَـكَــذَا **كَـــــانَـــــتْ**   عَـوَائِـــــدُ العَــــــرَبِ

وقوله:

يَـاصَـاحِــبَ النَّـــجْوى   قِــفْ واسْتَـــمِعْ **مِنِّـــيْ**
إيَّاكَ أَنْ تَـــهْــــوى   إِنَّ الهَـــوى يُـــضْــنِيْ
لاَ تَـقْــرَبِ البَـــلْــوى   اسْـمَعْ وَقُـــلْ **عَــــنِّيْ**

وقد استرشد الوشاح كثيرا بالجناس ليسدّ الثغرات الموسيقية التي قد يخلّفها تنوّع القافية والتفعيلات، فهو كغيره من ألوان الإيقاع يضفي رنّة موسيقية تولّد لدى المتلقّي لذّة تَحَسُّس تُنعش الموسيقى المنبعثة من رحم تجانس الأصوات.

-المقابلة:أفاد ابن الوكيل من القيم الدلالية التي يلعبها كلّ من الطباق والمقابلة في تكثيف الأثر الانفعالي، بما توفره من أثر إيقاعي ترسم حدوده علاقة التضاد وتداعياتها

الذهنية التي تجعل استحضار أحد الضدّين مؤذنا باستحضار ضدّه الأخر وربّما جرسا في الكثير من الأحيان يتجلّى ذلك في قوله:

وَعِنْـدَمَا قَـدْ جَـادْ بِالوَصْـلِ أَوْ قَـدْ كَـاد أَضْحَى **الثَّنَائِي** بَدِيْلاً مِنْ **تَدَانِيْنَا**

وقوله:قَـدْ غَيَّـرَ الأَجْسَـامْ وَصيَّرَ الأَيَّـامْ **سُودًا** وَكَانـتْ بكُـمْ **بِيضًا** لَيَالِينَا

وَافَـتْ لَـــنَا أَيَّـــــــامْ كَــأَنَّــــــهَا أَعْـــــوَامْ

وَكَـــانَ لـــِيْ أَعْـــــوَامْ كَــأَنّـــــها أَيّـــــا مْ

هذه المقابلات من شأنها أن تُتّخذ مشارب يعرج من خلالها المتلقّي إلى فضاءات النص الخفية، فتكشف ما يكابده الشاعر من بعد ونأي، فيرثي للأيّام التي كانت بيضا من جمالها فغدت سودا من ويلات ما يقاسيه، والأعوام الجميلة التي مرّت كأنّها أيّام من فرط جمالها، والأيّام التي طالتْ كأَنّها أعوام من فرط كدَرِهَا وثِقَلِها.

بعد اللّمحة الموجزة التي طفنا بها حول الموشّحة حاولنا أن نزيح اللّثام عن الإيقاع الذي توارى خلف العديد من الألفاظ والأصوات الدالة عليه، فتناغمها وتشكّلهابشكل متقن يشي بتفنّن الشاعر في إثراء الجانب التنغيمي لوشاحه، ومجمل القول أنّ التنويع الذي مسّ الموشّحة أثرى التشكيل الإيقاعي بشقّيه، كمااصطبغت الموشّحة باكتساح المدود مساحة شاسعة منها فزوّدتها بطاقة صوتية خلاّقة زادت من حيويتها جعلتها أكثر تأثيرا، وأبعد عمقا في نفوس متلقّيها،إذ استغلّها الشاعر ليجد لنفسه متنفّسا ومخرجا ليبُثّ آهاته وتنهّداته، وبالمدود نطوي هذا العنصر الذي انبجست لنا منه وعبره الكثير من الجماليات التي ازدانت بها الموشّحة، حتى أنّها فضحت لنا الحالة التي كانت تعتمل في نفس الشاعر وساعدت على فضّ مغاليق الموشّح.

تدور بنا رحى الحديث وتتقاذفنا الأمواج الصوتية والإيقاعية لترمي بنا في أحضان الوزن وما يحمل في جعبته من ركائز وطاقة إشعاعية تستقطب الشعراء للنسج على منوال تفعيلة ما، فوجدنا صدر الدين ابن الوكيل ينزف تأوهاته على نغم البحور المتسارعة، فغرّد الوشاح على نغم البحر البسيط المواتي للتغزّل وهيجان العاطفة التيذكّرته بأيّامه

ولياليه الجميلة،إلاّ أنّ هذا التحليل الذي ارتايناه لم يخل من بعض الفجوات التي بقيت مفتوحة؛ وذلك لتعذّر الإحاطة بتفاصيل بعض الأصوات العصية على التملّك النظري نظرا لطبيعتها التكوينية وخاصيتها الأكوستيكية، ثمّ إنّ الوزن لا يمثّل إلاّ جزء من جملة المكوّنات الموسيقية للقول الشعري.

2-**نهج البردة**:قصيدة نهج البردةرائعة من روائع أمير الشعراء أحمد شوقي* في مدح خير البرّية، وتعدّ هذه القصيدة من أطول قصائده طاول فيها قصيدة البويصري إذ تبلغ مائة وتسعون بيتا نسجها على أمواج بحر البسيط، ونورد هنا بعض أبياتها على سبيل الإيجاز للوقوف على زخارفها الصوتية التي رصّعت بها القصيدة، فعلى دأب سنّة الشعراء استهلّ شوقي قصيدته بمقدّمة غزلية يتصور فيها محبوبته كظبي رشيق[1]:

رِيمٌ عَلَى القَاعِ بَيْنَ البَانِ والعَلَمِ   أَحَلَّ سَفْكَ دَمِيْ في الأَشْهُرِ الحُرُمِ
رَمَى القَضَاءُ بِعَيْنَيْ جُؤْذَرٍ أَسَدًا   يَاسَاكِنَ القَاعِ أَدْرِكْ سَاكِنَ الأَجَمِ
لَمَّا رَنَا حَدَّثَتْنِي النَّفسُ قَائِلَةً   يَاوَيْحَ جَنْبِكَ بالسَّهْمِ المصِيْبِ رُمِيْ
جَحَدْتُهَا وَكَتَمْتُ السَّهْمَ فِي كَبِدِيْ   جُرْحُ الأَحِبَّةِ عِنْدِيْ غيرِ ذِي أَلَمِ
رُزِقْتَ أَسْمَحَ ما فِي النَّاسِ مِنْ خُلُقٍ   إِذَا رُزِقْتَ التِمَاسَ العُذْرِ فِي الشِيَمِ

* -أحمد شوقي بك:توفي عام(1932م)، من شعراء النهضة الأدبية بمصر خلال القرن التاسه عشر ومطلع القرن العشرين، بايعه الشعراء العرب سنة1927م أميرا للشعراء، حيث كان حينها أكبر مجددي الشعر العربي المعاصر، اشتهر بالشعر الوطني والديني، ويعتبر رائدا للشعر المسرحي، ولشوقي الريادة في النهضة الأدبية والفنية والسياسية والاجتماعية والمسرحية التي مرت بها مصر(ينظر: الزركلي: الأعلام،136/1) ولعلّ المرحلة الحاسمة في حياة شوقي الأدبية هي تلك التي قضاها في أوروبا تجلت في تجربة البعثة العلمية1887م،وتجربة المنفى1915م، وتجربة السفر الحرّ أواخر حياته، وفي سنة 1930م تعرّض شوقي إلى نوبات مرض أقعدته الفراش، لكنه لم ينقطع عن الإبداع حتى وفاته المنية عام 1932م،(ينظر: بوعلي كحال: أحمد شوقي،ط2، الجزائر2010م، ص17) وقد أوصى ذويه بأن يُكتب على قبره بيْتين من الشعر مأخوذين من قصيدة "نهج البردة" في مدح الرسول صلى الله عليه وسلّم وهما قوله(بوعلي كحال: أحمد شوقي،ص17):

يَاأَحْمَدَ الخَيْرَ لي جَاهٌ بِتَسْمِيَتِيْ   وَكَيْفَ لاَ يَتَسَمَّى بِالرَّسُولِ سَمِي؟
إِنَّ جُلَّ ذَنْبِيْ عَنِ الغُفْرَانِ لِيْ أَمَلٌ   واللّهُ يَجْعَلُنِيْ فِي خَيْرِ مُعْتَصَمِ

يَـــالاَئِمِيْ فِي هَـــوَاهُ والهَـــوَى قَـــدَرٌ ... لَـوْ شَـفَّكَ الوجدُ لَمْ تَعْذُرْ ولَمْ تَلُـمِ
لَقَـــدْ أَنَلْتُـــكَ أُذْنًـــا غـــيرَ وَاعِيَـــةً ... وَرُبَّ مُنْتَصِـتٍ والقَلْـبُ فِي صَـمَمِ
يَانَـاعِسَ الطَّـرْفِ لاَ ذُقْـتَ الهَـوى أَبَـدًا ... أَسْـهَرْتَ مَضْـنَاكَ فـيحِفْظِ الهَـوَى
أَفْـدِيْكَ إِلْفًـا ولاَ آلـوا الخَيَـالَ فِـدَى ... أَغْـرَاكَ بِالبُخْـلِ مَـنْ أَغْـرَاهُ بِـالكَرَمِ
سَـرَىْ فَصَـادَفَ جُرْحًـا دَمِيًـا فَأَسَـا ... ورُبَّ فَضْـلٍ على العُشَّـاقِ لِلْحُلُـمِ
مِـــنَ المـــوَائِسِ بَانًـــا بِـــالرُبَى وقَنَـــا ... اللاعِبَاتِ بِرُوحِيْ السَافِحَاتِ دَمِيْ
السَـــافِرَاتِ كَأَمْثَـالِ البُـــدُورِ ضُـــحَى ... يُغِـــرْنَ شَمْـــسَ الضُـــحَى بِـــالحُلِي

ــالبنية العروضية للقصيدة:

رِيمٌ عَلَـى القَـاعِ بَـينَ البَـانِ والعَلَـمِ ... أَحَلَّ سَفْكَ دَمِيْ فِي الأَشْهُرِ الحُرُمِ
رِيمُـنْ عَلَلْقَـاعِ بَـيْنَ لْبَـانِ وْلعَلَمِـيْ ... أَحَلْلَ سَفْكَ دَمِيْ فِلْأَشْهُرِ لْحُرُمِيْ
0///0//0/0 /0/ /0/0// 0/0/ ... 0// /0/ /0//
مُسْتَفْعِلُنْ فَـاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُـنْ ... مُسْـتَفْعِلُنْ فَـاعِلُنْ مُسْـتَفْعِلُنْ
رَمَـى القَضَـاءُ بِعَيْـنَيْ جُـؤْذَرٍ أَسَـدًا ... يَاسَاكِنَ القَاعِ أَدْرِكْ سَاكِنَ الأَجَمِ
رَمَلْقَضَـاءُ بِعَيْـنَيْ جُـؤْذَرِنْ أَسَـدَنْ ... يَاسَاكِنَ لْقَاعِ أَدْرِكْ سَاكِنَ لْأَجَمِيْ
0///0//0/ 0/0// 0 /0//0// ... 0///0//0/0/0//0/ 0//0/0/
مُـتَفْعِلُنْ فَـاعِلُنْ مُسْـتَفْعِلُنْ فَعِلُـنْ ... مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
لَمَّـا رَنَـا حَـدَّثَتْنِيْ الـنَّفسُ قَائِلَـةً ... يَاوَيْحَ جَنْبِكَ بالسَّهْمِ المصِيْبِ رُمِيْ
لَمْمَـا رَنَـا حَـدْدَثَتْنِيْ نْـنَفْسُ قَـائِلَتَنْ ... يَاوَيْحَ جَنْبِكَ بِسْسَهْمِلْمُصِيْبِ رُمِيْ
0///0/ /0/0/ 0//0/ 0//0/0/ ... 0///0//0 /0/0///0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَـاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُـنْ ... مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
جَحَـدْتُهَا وَكَتَمْـتُ السَّـهْمَ فِي كَبِـدِيْ ... جُـرْحُ الأَحِبَّـةِ عِنْـدِيْ غـيرِ ذِي أَلَمِ
جَحَـدْتُهَا وَكَتَمْـتُ سْسَـهْمَ فِي كَبِـدِيْ ... جُرْحُ لْأَحِبْبَةِ عِنْدِيْ غيرِ ذِي أَلَمِيْ
0/// 0/ /0/0/ 0/// 0//0// ... 0/// 0//0 /0/0///0//0/0/
مُـتَفْعِلُنْ فَعِلُـنْ مُسْـتَفْعِلُنْ فَعِلُـنْ ... مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

رُزِقْتَ أَسْمَحَ ما فِي النَّاسِ منْ خُلُقٍ
رُزِقْتَ أَسْمَحَ ما فِنْنَاْسِ منْ خُلُقِنْ
0/// 0/ /0/0/ 0/   // 0//0//
مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

إِذَا رُزِقْتَ التِمَاسَ العُذْرِ فِي الشِّيَمِ
إِذَا رُزِقْتَ لْتِمَاسَ لْعُذْرِ فِشْشِيَمِيْ
0/// 0/ /0/0/0//0/0//0//
مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

يَا لَائِمِيْ فِي هَوَاهُ والهَوَى قَدَرٌ
يَاْلَاْئِمِيْ فِي هَوَاهُ وِلْهَوَى قَدَرُنْ
0/// 0/ /0// 0//0/ 0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

لَوْ شَفَّكَ الوجدُ لَمْ تَعْذُرْ ولَمْ تَلُمِ
لَوْ شَفْفَكَ لْوجْدُ لَمْ تَعْذُرْ ولَمْ تَلُمِيْ
0//0/0/ 0//0/0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

لَقَدْ أَنَلْتُكَ أُذْنًا غَيرَ وَاعِيَةً
لَقَدْ أَنَلْتُكَ أُذْنَنْ غَيرَ وَاعِيَتَنْ
0/// 0//0/ 0/0 /   // 0//0//
مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

وَرُبَّ مُنْتَصِتٍ والقَلْبُ فِي صَمَمِ
وَرُبْبَ مُنْتَصِتِنْ ولْقَلْبُ فِي صَمَمِي
0/// 0/ /0/0/0//0/0//0//
مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

يَانَاعِسَ الطَّرْفِ لاَ ذُقْتَ الهَوى أَبَدًا
يَاْنَاْعِسَ طْطَرْفِ لاَ ذُقْتَ لْهَوى أَبَدَنْ
0//0 /0/ 0//0/ 0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

أَسْهَرْتَ مَضْنَاكَ فِي حِفْظِ الهَوَى
أَسْهَرْتَ مَضْنَاكَ فِيْحِفْظِلْهَوَى
0//0/0/ 0//0/0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

أَفْدِيْكَ إِلْفًا ولاَ آلوا الخَيَالَ فِدَى
أَفْدِيْكَ إِلْفَنْ ولاَ آْلُلْخَيَالَ فِدَى
0//0 /0/ 0//0/ 0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

أَغْرَاكَ بِالبُخْلِ مَنْ أَغْرَاهُ بِالكَرَمِ
أَغْرَاكَ بِلْبُخْلِ مَنْ أَغْرَاهُ بِلْكَرَمِيْ
0//0/0/ 0//0/0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

سَرَى فَصَادَفَ جُرْحًا دَامِيًا فَأَسَا
سَرَى فَصَادَفَ جُرْحَنْ دَامِيَنْ فَأَسَا
0/// 0//0/ 0/0 /   // 0//0//
مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

ورُبَّ فَضْلٍ على العُشَّاقِ لِلْحُلُمِ
ورُبْبَ فَضْلِنْ علَلْعُشْشَاقِ لِلْحُلُمِيْ
0/// 0/ /0/0/0//0/0//0//
مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

مِـــنَ المـِـــوَائِسِ بَانَـــا بِـــالرُّبَى وقَنَـــا	اللاعِبَاتِ بِرُوحِيْ السَافِحَاتِ دَمِيْ
مِـــنَ لْمَـــوَائِسِ بَانَـــا بِـــرْرُبَى وقَنَـــا	أَلْلَاْعِبَاتِ بِرُوحِيْ سْسَافِحَاتِ دَمِيْ
//0//0 // /0/0 /0//0 ///0	/0/0//0///0/ 0/0 //0///0
مُـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
السَـــافِرَاتِ كَأَمْثَـــالِ البُـــدُورِ ضُـــحَى	يُغِـــرْنَ شَمْـــسَ الضُـــحَى بِـــالحُلْي
اسْسَـــافِرَاتِ كَأَمْثَـــالِ لْبُـــدُورِ ضُـــحَى	يُغِرْنَشَمْسَضْضُـــــحَى بِلْحُلْـــــي
/0/0//0 ///0 /0/ 0//0 ///0	//0//0/0//0 /0/0/ /0///0
مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ مسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ	مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

لقد سار أحمد شوقي في بردته على نهج القصيدة العربية فاستهلّها بمقدّمة غزليةوفيها أفصح عن عشقه لمحبوبته التي رمته بسهام عينها فلم يأل جهدا في مقاومتها،فهام في حبّها وفتن بجمالها، وأسقمه عشقها، ثمّ راح يعاتب نفسه ويحذّر من غوايتها، والافتنان بملذّات الدنيا،داعيا إلى مكارم الأخلاق كسبيل للنجاة من مكائد النفس وتقويمها،ثم ينتقل إلى مدح الرسول صلى الله عليه وسلّم وآله وصحبه، وبهذا أحيا الشاعر مقومات هيكلة القصيدة العربية القديمة بتعدّد الأغراض فاستهلّها بالغزل ثم تخلّص إلى الوصف ومنها إلى المدح، واقتصرنا في تكشّف البنية العروضية التي هيكلت القصيدة على الأبيات الغزلية الأولى.

-**إيقاعية البحر**:إنّ القصيدة العربية العمودية تنبني أساسا على التناظر والتماثل التقابلي للتفعيلات العروضية"ويرجع هذا إلى أنّ الكمية الصوتية للتفعيلة الواحدة تحوي أكثر من مقطع صوتي،وعندما تتماثل هذه التفعيلات، تحدث تماثل صوتي لأكبر كمّ مقطعي في القصيدة، وبذلك شكّل الإيقاع الموسيقي بعدًا جوهريا فيكلّ القصيدة من خلال تماثل التفعيلات"[1]،أمّا بحر هذه القصيدة فهو البسيط ذو التفعيلة

[1]-مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص،ص64،65

المزدوجة(مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ) مكرّرة مرّتين وقد حظي باهتمام بالغ عند الشعراء قدامى ومحدثين، وهو أليق بالمدح لخصائصه الفنّية والمقطعية، ولذلك اختاره البوصيري وسار على نهجه أحمد شوقي ونستدلّ على ذلك بما بثّه حازم القرطاجنّي في منهاجه" ومن تتبّع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الافتنان في بعضها أعمّ من بعض فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط "[1] ويضيف في ميزاته أنّ "للبسيط بساطة وطلاوة"[2] وهذا الرأي تبنّاه عبد الله الطيّب ليثريه بقوله"الطويل والبسيط أطولا بحور الشعر العربي، وأعظمهما أبّهة وجلالة،وإليهما يعمد أصحاب الرصانة، وفيهما يُفتضحُ أهل الركاكة والهجنة"[3]

وبقي بحر البسيط يحتلّ الصدارة قديما وحديثا، فما جادت به قريحة البوصيري على أمواج هذا البحر في مدح أعظم من طلعت عليه الشمس لخير دليل على جمالية إيقاع هذا البحر ومطلعها:

أَمِــنْ تَــذَكُّرِ جِــيرَانٍ بِــذِيْ سَــلَمِ مَزَجْتَ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

مُــتَفْعِلُنْ فَعِلُــنْ مسْــتَفْعِلُنْ فَعِلُــنْ مُــتَفْعِلُنْ فَــاعِلُنْ مُسْــتَفْعِلُنْ

وفي العصر الحديث استدعاه أحمد شوقي ليتناسب وقوة عاطفته المتأجّجة، وعِظم ممدوحه خير البرية محمد صلى الله عليه وسلّم.

وبعد قيامي بعملية التقطيع العروضي لمقطع من قصيدة"نهج البردة"، تبيّن لي وعلى ما استطعت الوقوف عليه أنّ إحصاء الزحافات في القصيدة على نوعين (الخبن والقبض)، جاء زحاف الخبن في حذف الثاني الساكن في كلّ من التفعيلتين(مُسْتَفْعِلُنْ =مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ =فَعِلُنْ)

[1]- القرطاجنّي: المنهاج،ص233.

[2]-نفسه،ص234.

[3]-عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ص41.

-إيقاع القافية والرويّ: لا يخفى على كاتب للشعرأو مستمع له ما للقافية من بعد جمالي لاغنى للشّعر عنها؛ لذلك أولاها القدامى فائق اهتمامهم وبرّروا حرصهم على تجويدها؛ كونها تحمي الشعر من الذوبان فتلملم شتات القصيدة،وشدّدوا على تجويدها فاستوصى ابن الأعرابي بحسنها قائلا:" اطلبوا الرّماح فإنّها قرون الخيل،وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطّراده، وهي مواقفه فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته"[1]،فهي آخر مايعلق بالأسماع، والأذن يشدّها الإيقاع الجميل وتعشق الصوت و"القافية تكمّل السيمفونية بانسجامات موزونة نستريح عندها، إنّها أشبه بالصّدى، ولكنّها صدى لايرجع صوتا عاديا بل صوتا موسيقيا ترجّعه وفقا لإيقاع الوزن...وتنوع الحروف الصوتية التي تتألّف منها القوافي يكون أشبه بتنوع جرس الآلات الموسيقية"[2]،وقد لعبت القافية في ميمية شوقي على الوترين الإيقاعي والدّلالي فنلمح تشابها وتكرارا على مستوى المقاطعفاختتمت بالمقطع المفتوح، فالقافية تسمع نبض إيقاع القصيدة وقد فسحت المجال للشاعر لتبوح بحال الذات المبدعة التي استبدّت بها اللوعة، وانتهت بمقطع مفتوح

وإذا ما بحثنا عن مركز إشعاع القافية فسنجد الرويّ ذروة سنامها وإليه تنسب القصائد فيقال بائية الخنساء ودالية حسان وميمية شوقي، وله في هذه القصيدة مزيّة كبرى،فهو حرف الميم وهو روي مطلق مكسور، مجرد من الردف والتأسيس، ولما جاء الروي مكسورا أتاح للشاعر حرية زيادة الياء وصلا من قبيل(ألَمِي،الشّيمي،الكرمي،الحلمي) واستغلال كلمات تنتهي بياء أصلية(رُميْ،دَمِيْ) مما زاد من جرس القصيدة وإيقاعيتها، والميم صوت خيشومي مجهور متوسطمن حروف الغنّة، التي تلوح بعمقها إلى دواخل النفس البشرية، إضافة إلى أنّه صوت مستمر لا

[1]-القرطاجنّي: المنهاج،ص262
[2]-جان ماريو جويو:مسائل فلسفة الفن المعاصرة،ص176

يشبع في موضع حدوثه فيأخذ أشكالا نغمية متبدلة يأتي مخففا ويأتي مرققا ويأتي مشبعا ويأتي مشما .....فأنينه يمتاح من الألم والأسى ومخاطبة النفس، وإشباعه يمتاح من الاستعلاء والمفاخرة بشمائل وخصال الرسول صلى الله عليه وسلّم،وقد بدا هذا الروي مواتيا لنفسية الشاعر، إذتموقع في نهاية المقطع المفتوح غالبا فهو يكتنز قيما صوتية تكون جرسا موسيقيا هادئا شجيا،ينسلّ من نفس مولعة بالحبّ والإيمان إلى أذن السامع بهدوء ورقّة.

لقد اختار شوقي لقصيدته وزن البسيط، وروي الميم المكسورة، مما ساعده على إطالة نفسه في هذه القصيدة حتى بلغت مائة وتسعين بيتا، كما أنّ هذه الركائز ساعدت على بناء التموجات الموسيقية التي تشتدّ حينا وتلين حينا آخر.[1]

البنية المقطعية للقصيدة: إذا عرفنا أنّ الشعر العربي شعر كمّي[2]؛ أي أنّه يؤسّس على بناء المقاطع وما يتطلّبه هذا المقطع من زمن للنطق به[3]، فإنّه يحتكم إلى الإنشاد أيضا في معرفة القدر الزمني الذي نستغرقه في إنشاد مقطع معين، وقد انزحنا إلى تبيان المقاطع وتدارسها؛ لأنّ العروض الخليلي لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان الشعرية[4]، فمثلا الأبيات التي اخترناها ترتهن إلى البنية المقطعية التالية:

رِيمُـــنْ عَلَلْقَـــاعِ بَـــيْنَ لْبَـــانِ وْلعَلَمِــــيْ

ص ع ع/ص ع ص/ص ع /ص ع ص/ص ع ع/ص ع /ص ع ص/ص ع ص/ص ع ص/ص ع ع/ص ع /ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ع

أَحَلْلَ سَفْكَ دَمِيْ فِلْأَشْهُرِ لْحُرُمِيْ=ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع ص/ص ع /ص ع ص/ص ع/ص ع /ص ع ع/.

---

[1]- (قصيدة البردة للبوصيري،دراسة أدبية)،مجلة القسم العربي،جامعة بنجاب،لاهور-باكستان،العدد الرابع والعشرون،2017م عدد الصفحات(72-90)،ص85

[2]-إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر ص150،149، وينظر:شكري عياد:موسيقى الشعر العربي،ص50.

[3]-ينظر: إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر،ص149.

[4]-شكري عياد:موسيقى الشعر العربي،ص11.

رَمَلْقَضَـــاءُ بِعَيْـــنَيْ جُـــؤْذَرِنْ أَسَـــدَنْ

ص ع/ص ع ص/ص ع /ص ع ع/ص ع /ص ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع

ص/ص ع /ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ص

يَاسَـاكِنَ لْقَـاعِ أَدْرِكْ سَـاكِنَ لْأَجَمِـيْ

ص ع ع/ص ع ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع ع/ص ع /ص ع ص/ص ع ص/ص ع

ع/ص ع /ص ع ص/ص ع/ص ع /ص ع ع/

لَمْمَا رَنَاْ حَدْدَثَتْنِيْ نْنَفْسُ قَائِلَتَنْ

ص ع ص/ص ع ع/ص ع ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع ع/ص ع

ص/ ص ع /ص ع ع/ص ع /ص ع/ص ع ص/

يَاوَيْحَ جَنْبِكَ بِسْسَهْمِلْمُصِيْبِ رُمِيْ ص ع ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص

ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع ص/ص ع /ص ع ع/ص ع /ص ع/ص ع ع

جَحَدْتُهَا وَكَتَمْتُ سْسَهْمَ فِي كَبِدِيْ

ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع

ص/ص ع /ص ع ع/ص ع /ص ع/ص ع ع

جُرْحُ لْأَحِبْبَةِ عِنْدِيْ غيرِ ذِي أَلَمِيْ ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص

ع/ص ع ص/ص ع ع/ص ع ص/ص ع ع/ص ع /ص ع/ص ع ع/

رُزِقْـتَ أَسْمَـحَ مـا فِنْنَـاْسِ مـنْ خُلُقِـنْ

ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ع/ص ع ص/ص ع

ع/ص ع/ ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ص

إِذَا رُزِقْتَ لْتِمَاسَ لْعُذْرِ فِشْشِيَمِيْ ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع ص/ص ع

/ص ع ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع /ص ع ص/ص ع /ص ع /ص ع/ص ع ع

يَـــاْلَاْئِمِيْ فِي هَـــوَاهُ ولْهَـــوَى قَـــدَرُنْ

ص ع ع/ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع ص
/ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع/ص ع/ص ع ص
لَوْ شَفْفَكَ لْوجْدُ لَمْ تَعْذُرْ ولَمْ تَلُمِيْ ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع
ص/ص ع /ص ع ص/ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع /ص
ع ع
لَقَدْ أَنَلْتُكَ أُذْنَنْ غيرَ وَاعِيَتَنْ
ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع
ص/ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع/ص ع ص
وَرُبْبَ مُنْتَصِتِنْ ولْقَلْبُ فِي صَمَمِي
ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع
ص/ص ع /ص ع ع/ص ع /ص ع/ص ع ع
يَاْنَـاْعِسَ طْطَـرْفِ لاَ ذُقْـتَ لْهَـوى أَبَـدَنْ
ص ع ع/ص ع ع/ص ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع /ص ع ع/ص ع ص/ص ع
ص/ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع /ص عص
أَسْهَرْتَ مَضْنَاكَ فِيْحِفْظِلْهَوَى فَنَمِيْ
ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع ص/ص ع
ص/ص ع /ص ع ع/ص ع /ص ع/ص ع ع
أَفْـــدِيْكَ إِلْفَـــنْ ولاَ أأَلْلْخَيَـــالَ فِـــدَى
ص ع ص/ص ع ع/ص ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ع/ص ع ص/ص ع
ص/ص ع /ص ع ع/ص ع /ص ع/ص ع ع
أَغْرَاكَ بِلْبُخْلِ مَنْ أَغْرَاهُ بِلْكَرَمِيْ ص ع ص/ص ع ع/ص ع/ص ع ص/ص ع ص/ص
ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع ع/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ع
سَـرَى فَصَـادَفَ جُـرْحَنْ دَامِـيَنْ فَأَسَـا

ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع ع/ص
ع/ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ع

ورُبّبَ فَضْلِنْ علَلْعُشْشَاقِ لِلْحُلُمِيْ

ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع
ع/ص ع /ص ع ص/ص ع /ص ع/ص ع ع

مِنَ لْمَوَائِسِ بَانَا بِرْرُبَى وقَنَا

ص ع/ص ع ص/ص ع /ص ع ع/ص ع /صـع/ص ع ع/ص ع ع/ص ع ص/ص
ع /ص ع ع /ص ع/ص ع/ص ع ع

أَلْلَاْعِبَـاتِ بِرُوحِـيْ سْسَـافِحَاتِ دَمِـيْ = ص ع ص/ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص
ع/ص ع/ص ع ع/ص ع ع/ص ع ع/ص ع /ص ع ع/ص ع/ص ع/ص ع ع

اسْسَافِرَاتِ كَأَمْثَالِ لْبُدُورِ ضُحَى

ص ع ص/ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع/ص ع ص/ص ع ع/ص ع
ص/ص ع /ص ع ع/ص ع /ص ع/ص ع ع

يُغِرْنَشَمْسَضْضُحَى بِلْحُلْي ولْعِصَمِيْ =ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع
ص/ص ع/ص ع ع/ص ع ص/ص ع ص/ص ع /ص ع ص/ص ع/ص ع /ص
ع/ص ع ع

إنّ المقطع الرئيسي الذي تمركزت حوله هذه الأبيات المقطع القصير(ص ع 129) لهذا جاء البحر البسيط ضمن البحور المتسارعة تبعا لسرعة المقاطع التي خيّمت على القصيدة فأكسبتها خفّة في الإيقاع،ثم المقطع المتوسطالمفتوح(ص ع ع=78)،ثم المقطع المتوسط المغلق(ص ع ص=106) وقد توّجت الأبيات في نهايتها بالمقطع المفتوح (ص ع ع) وهذا يشي بأنّ إيقاع القصيدة يعد نحو الخفّة لا الرزانة، فالشاعر في فرحه وهدوئه تكون مسافاته الصوتية قصيرة، وأمّا في بثه وحزنه تكون المسافات الصوتية طويلة،وهذا يعني أنّ البحر الواحد قادر على بثّ تنويعات لا نهائية من التنويع المقطعي الذي يؤسّس

من خلاله المقام أو النغم؛ لأنّ الشاعر في اهتياجه وغضبه وغبطته يكون تعبيره الموسيقي عالي النغمة وفي حزنه يكون منخفضا، فقصيدة "نهج البردة" نُشّدت على مقام البيات وكذا النهاوند،ولو كان البحر هو المجسد الوحيد للموسيقى الشعرية،لكنّا وجدنا لكل بحر إيقاعا واحدا

ويحسن بنا قبل مغادرة هذا المقام الإشارة إلى أنّ البنية الموسيقية التي تهيكل الشعر العربي لاتنحصر في نظام مقاطعها ولا في الأوزان الخليلة بل تشكّلها مجمل هذه العناصر مع مكونات موسيقية أخرى متظافرة حتى يتحقّق للشعر موسيقاه، كما أنّ هذا التيه في محاولة تحديد موسيقى الشعر لا تقتصر على أمّة دون غريها إذ نجد أحد الغربيين يعلن أنّ" الكنه الحقيقي للموسيقى لا يجليه الأدب ولا الإديولوجيا ولا التقنية، ولا في الحكاية، إن كلٌ متماهي في كلّ ما ذكر، بل هي تمثل في أشياء أخرى لم نصل بعد إلى تكشفها.[1]

-التعليق على المقطع الصوتي:(الآية القرآنية، مع مقطع من مديح نبوي يقدّم مسموعا على مقام البيات)

إنّ المقامات الموسيقية هي مقامات صوتية ترتقي بالقول التعبيري والصنعة النغمية الأدائية إلى رحاب أرقى، يغترف منها القارئ والمنشد والمغني على حدّ سواء، لما لها من قوّة في التأثير وتوجيه القول، أكّد هذا الشيخ علي السويسي في حديثه عن قراءة القرآن بالمقامات أنّ"القراءة بالنّغم أشبه بتقديم تفسير، وأنّ الذي يقرأ بنغم سليم وعنده فكرةأساسية عن الفنّ، يجعل المستمع أقرب إلى القرآن"[2]، كما أكّد المعنى ذاته الكاتب حسن شكري بقوله أنّ"صوت المقرىء قادر بطبقاته المتعدّدة على إيصال الحالة التي يريد القرآن أن يوصلها إلى قرّائه أو مستمعيه، ولهذا يشعر الجالسون في سرادق أو مسجد

[1] - *Alexandre Chirat-poésie musique et philosophie –l'harattan- 2015- paris-p15*

[2] -جمال التلاوة في الصوت والنغم، جمعية القرآن الكريم للتوجيه والإصلاح، بيروت-لبنان،ط1، شعبان1433هـ/2012م،ص120.

يستمعون إلى القرأن الكريم أنّ القارئ يعيد رسم الحياة من حولهم، حيث تختفي المادّيات ويشعر هؤلاء أنّهم يسافرون في رحلة حقيقية إلى العالم الآخر، وهي الرحلة التي يمكن تلخيصها في أنّها رحلة النّعيم والجحيم"[1] وقد وجدت هذه التنغيمات منذ العصور الأولى طلبا للترنّم والحداء، فقد كانت سليقة لأنّها من الفطرة الإنسانية، ثم تطورت العلوم وقنّنت فخصصوا لكلّ مقام سلّم صوتي يحكم تنغيماته.

وقدغرفنا من كلّ قول نصيب فانتقينا مقطع صوتي لآية قرآنية تتلى على مقام البيات ومديح نبوي ينشد بذات المقام حتى نقف على هذه الركيزة الموسيقية الفعّالة،فلكلّ مقام انطباعات خاصة به تدخل الباثّ والمتلقي على حدّ سواء في أجواء وأحوال مشتركة، فكلّ مقام يبعث في قلب الانسان إحساسا ويتواتى مع حالة نفسية معينة، منها الحزن والغضب، والفرح والشجن-قد سبق توضيحه- وغيرها"فالمقامات بأسلوبها الخاص تعطي المفهوم وتوصل المعلومة للمتلقّي إذا كانت بأسلوب فرح أو بأسلوب حزن أو بأسلوب ترهيب أو ترغيب، فللحزن نغماته الخاصة تتنافى ونغمات الفرح والطرب، وكذا المقامات لابدّ أن توظّف في مكانها المناسب، فلا يصلح أن نلحّن أنشودة رثاء مثلا بمقام الرست أو السيكا،فمقامها الأنسب الصبا، وإذا ما تحدّثنا عن القرآن فلابدّ أن تنتقى بحذر؛ لأنّ القارئ ينتقل من الترغيب إلى الترهيب[2]، والمقام الذي وقعت عليه دراستنا مقام البيات" وقد سمّي هذا المقام بأمّ النغمات لاتّساعه ووفرة فروعه المعروفة لدى القرّاء والمنشدين والمبتهلين"[3]؛ لذلك استدعاه مقرئي القرآن، ورافعي الآذان وأصحاب الأناشيد والمدائح الدينية.

-**مقام البيات**:هو مقام يمتاز بالخشوع والرهبانية وبه نبرة من الحزن يتّسم بروحانية وعاطفة جياشة يقرأ في آيات يوم القيامة، ويتناسبمع الآذان لما يكتنزه من ترغيب

---

[1]-جمعية القرآن الكريم: جمال التلاوة في الصوت والنغم،ص120.
[2]- نفسه ،ص117.
[3]-نفسه، ص107.

وترهيب، إلاّ أنّه يتّسم بالتقلّب وقابل للتغير اللحني فهو ذو طابع فريد، ويعطي للملحّن فرصة توجيهه فيأتي هادئا وذو شجون حزين متى ما كان إيقاعه بطيء، وقد يأتي مطربا فرحا متى كان إيقاعه متسارعا وهذا تابع للطريقة التي تُؤدّى به، فهو كالبحر العميق يمتاز بالخشوع والرهبانية و هو مقام استهلالي به تبدأ القراءة القرآنية وختامي به تنتهي؛ لأنّه يجلب القلب ويجعله يتفكّر في آيات الله البيّنات[1] وهذا ما نلحظه في المقطع الذي بين أيدينا في قوله تعالى ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِأُولِي الْأَلْبَابِ﴾ ﴿٢١﴾[2]، ففي هذه الآية دعوة إلى التأمّل والتدبّر في آيات الله، وقد ساعد المقام على التفكير في صنع الله والغوص إلى أعماق الدّلالات فيتملّك بذلك المقرئ آذان السامعين ويجعلهم يستشعرون العبر الواردة في هذه الآيات وغيرها.

كما أنّ هذا المقام احتلّ الصدارة في الإنشاد والموشّحات الدينية، فقد كان يُستخدم أكثر من سائر النغمات لجماله ومواتاته للإنشاد، فضلا على أنّه يستخدم في المواضيع العامة التي لا تستدعي حزن ولا فرح كما في المديح النّبوي"قمر سيدنا النبي"، فالترنيم النغمي الذي احتكم إليه المنشد استغلّ امتدادات الصائت ونستشفّ ذلك من خلال تلوّنات وتغيّرات الصوائت عبر البنية المقطعية اللغوية، إذ لعب المنشد على المدد الزمنية للمقاطع–المفتوحة والمغلقة– ليصعد بالنغم ويطيل فيه(وجميل=ص ع/ص ع/ص ع ع ص)فنلحظ أنّ المنشد استغلّ المدود(ص ع ع)ليبثّ شوقه وحنينه وإعجابه بجمال الرسول صلى الله عليه وسلّم، فمن خصائص هذا المقام أنّه يلعب على الوترين الحزين والمطرب

---

[1]- جمعية القرآن الكريم: جمال التلاوة في الصوت والنغم،ص107

[2]-سورة الزمر،الآية 21

هذه المؤثّرات الصوتية من نغم وجرس وغيرها، ننفذ منها إلى أنّ الأسرار الشعرية لا تقتصر على الكمّ الحسابي لتوالي الحركات والسكنات كما(قد يظنّ كثير من الظانّين) يؤسّس لها العروض"فثمّة اعتمادات شبه خفيّة تمتدّ لتستقي فعاليتها الجمالية انطلاقا من النسوج الصوتية المتناغمة وفق قوانين تأليفية سحرية لا يستطيع العقل استيعاب تفاعلاتها اللسانية"[1]، ويمكن أن نفصح عن وشائج تلك النّسوج الصوتية من خلال المقام واستغلاله للبنى المقطعية وفوق المقطعية وما يكتنزه من أجواء موسيقية تلقي بضفافها على القول الشعري فتمدّه بطاقة إيقاعية لتتظافر مع الجرس الموسقي الذي تؤدّيه سلسلة من

وإذا كان ابن الأثير يرى أنّ حاسة السمع هي الحاكمة بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح منها[2]،وأنّ "الكلمات القبيحة هي الكلمات التي لا تجد مكانها الملائم بين أخواتها"[3] على حدّ تعبير توماس إليوت أيقنّا الفاعلية التي تضفيهاهذه العناصر الإيقاعية(المقام-الجرس) على النسيج الشعري، بل إنّ فاعليتها تتجلى في "قدرتها على إضافة طبقة دلالية –إن جاز التعبير-من خلال الطبقة الصوتية، وهي في ذلك كأنّها إيماء مكثّف يختزل إضافات وصفية أو تشبيهية أو سواهما، وكأنّها-لذلك-معنى فوق المعنى"[4]،

نستشفُّ مما مرّ بين أيدينا وصريف أقلامنا أنّ التحليل المقدم (الموشّح-القصيدة-والمقاطع الصوتية) قد استند بشكل صريح على الأوزانالمؤسّسة على جوهر البحور الشعرية بحسب حمولاتها الصوتية وتنظيماتها الإيقاعية فاحتكم إلى تفعيلة تنتسب إلى تماثل صوتي بين الحركة والسكون تظهر قيمتها ضمن تآلف البنى التركيبية التي تظهر

---

[1]-العربي عميش:خصائص الإيقاع الشعري،ص120

[2]- ابن الأثير: المثل السائر،ص224.

[3]- عبد الكريم مجاهد: مقال (اللفظ والمعنى عند النقد والبلاغيين)، مجلة أقلام، العدد التاسع،بغداد،أيلول،1981م،ص29.

[4]- رجاء عيد: مقال(القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد)،مجلة فصول، العدد الثاني،ج1،م15،لقاهرة،1996م،ص172.

التناسب المشكل للجوهرالأساسي للوزن، كما ترتهن إلى جملة التقابلات الفونولوجية للتطريز المقطعي،بمطاردة الأنماط المكمّلة للموسيقى من تكرار ،جناس، تصريع، مطابقة، مقابلة وغيرها من الهندسات الموسيقية التي لا يمكن إغفال دورها الفعّال في لفت الأنظار وإثراء للتجربة الشعرية، كما أنّ الأساليب البديعية أغنت الجرس الموسيقي ورفعت درجة التوقع عند المتلقي، وخلقت توازيا شكليا وصوتيا زاد من انتظام الحركة الإيقاعية وأثرى الحركة الدلالية ووسّع آفاقها، فهو أشبه بالجوقة،وممّا زاد من جماليات الإيقاع ذلك التلاحم بين مستويات النص اللسانية (الصوت والصرف والتركيب والمعجم) وأخرجته من العدم إلى الوجود إنشاده وتلحينه وفق مقامات تكتنز هذه التجربة بكلّ ثرائها وتفاعلاتها، فوقّعت انفعالاتها، وأثّرت فيسامعيها،ففسحت بذلك المجال أمام خطابها الشعري للتجلي والارتقاء،ثم الرسوخ والاسترسال في الزمن،وكلّما فتّشنا في هذا العنصر اتّضحت لنا الرؤى أكثر فأكثر، والحقّ أنّ هناك ظواهر إيقاعية لانستطيع الولوج إليها مهما حاولنا.

□خاتمة

□

نتائج البحث

قد استقصت الدراسة العديد من الظواهر،وقد تمّ رصدها ومعالجتها بالشرح والتحليل أنّى استطاع لي ذلك إلى أن خلصت إلى النتائج التالية:

-إنّ الشعر يشقّ طريقه أساسا من الموسيقى التي كانت الباعث الأوّل في تخلّقه ولا تزال، وسيظل محتفظا بحميميته للموطن الأصلي الذي وفد منه، وما الوزن العروضي الذي حكم الشعر ردحا من الزمن إلاّ مظهر من مظاهر تجلّي تلك العناصر الموسيقية المكونة لهذا العنصر الخلاّق.

-إنّ المسعى العرفي للشعر العربي دفع بعلماء اللغة والأدب إلى انتحاء سمت الممارسة الشعرية، قصد مطاولة عصب القصيدة الجاهلية السامقة الذي ظلّ أوحدا في بناء معماريتها يرتهن إلى المنظومة العروضية (المقامية) المحاطة بهالة من أيدي التقديس،مشربا بروح العداء للجديد، وكلّما استشعرنا محاولات تنزاح عن ذلك الولاء الذي سلّط على عاتق الشعراء حتى وجدنا الحنين يردّها إليه ردّا جميلا، إلاّ أنّ الزمن الضارب في أعماق التاريخ الذي عمّرته البحور الشعرية قد أنهكها واستنفذ طاقتها،فلمسنا بوادر التمرّد تطاول النموذج الشعري الموروث بدءا بالزجل والموشّح الذي مسّها في أقدس ثوابتها(الوزن والقافية)، إلاّ أنّه ظلّ ملفوفا بالحياء والاحتشام،إلى أن جاء على الشعر حين من الدهر قصف فيه بهذه المقدّسات، ففي العصر الحديث توّج هذا التمرّد بالشعر المرسل الذي حاول التنويع في القوافي بعدّها حملا ثقيلا ينوء به الشعر لا سيما في القصائد الطوال، إلاّ أنّه باء بالفشل ولم يلق رواجا، ولم يحذ حذوه الشعراء، إلى أن ثار على المفهمة التقليدية الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة، غير أنّه ليس ابتداع بحور جديدة ،أو تملصا من قافية، بل ينبني أساسا على التفعيلة التي مثّلت المركز في بنية التشكيل الشعري الجديد، إلى أن ظهر نوع من الكتابة انتسب بصورة غير شرعية

للشعر؛ لأنّه لا يملك أي مواصفات تؤهله لذلك، كما أنّ الشعر ينهض على قيم فنّية موسيقية منذ أن كان حداء في صحراء قاحلة إلى أن تمظهر في القصيدة الحرّة التي ظلّت تحتفظ بروح الشعر وكيانه ألا وهو الإيقاع.

-امتثل العرب إلى القافية والوزن منذ البواكير الأولى للشعر، بل عدّوهما أساسا فيه، وجزءا لا يتجزأ من لحمة النص، وجعلوا الخروج عليهما بدعة وضلالا؛ لأنّهما السمة التي تخرج القول من النثري إلى الشعري،فظلّت القافية الصديق الأمين للشعر عبر جميع عصوره إلى أن جاء الشعر الأندلسي وبدت الإشعاعات الأولى تتفلّت من القافية وتعدّد فيها طربا للغناء والموسيقى اللذان شاعا في ذلك الزمن إلى أن جاءت الرباعيات والمسمطات والمخمسات.

- استمع الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى موسيقى الشعر القديم فأحسن الاستماع، وسجّل لنا تسجيلا أمينا إيقاعات تلك الأصوات الغنائية، واستطاع بحسّه المرهف وأذنه الموسيقية أن يحلّ تلك الأنغام في قوالب عروضية، واخترع لها بحورا تتحرّك في إطارها الموسيقي،وبهذا كان السبّاق في التقعيد للملمح الموسيقي للدّراسات الشعرية وإيقاعية البنى اللغوية، إلاّ أنّ هذا التقعيد لايمثّل إلاّ جانبا من تلك الموسيقى، ولو كتب للخليل البقاء لقعّد لنا قواعد موسيقية أخرى تحيط بالظاهرة الشعرية.

-مثّل العروض أحد علوم العربية الشديدة الإحكام من الناحية المنهجية بكل تفريعاتها الوزنية وتتابعاتها الشكلية، إذ نهض على الأساس الصوتي للبيت، فقسّمه إلى وحدات صوتية صغرى (الساكن والمتحرك) ثم إلى مقاطع صوتية مجسدة في الأسباب والأوتاد، ثم ركّبت هذه الجزئيات إلى وحدات أكبر سميت التفعيلة، ثم إلى وحدات إيقاعية أكبر سمّيت بحرا.

- يتحقّق الوزن العروضي في جوهره تبعا لموقعية الأصوات وتآلفها في شكل تتابعي منتظم، والذي تجليه التفعيلة بوسمها الوحدة الموسيقية التي ينبني عليها الشعر،

وهي المسؤولة عن التناسق الصوتي، أمّا الترخيصات العروضية(الزحافات والعلل) فتعدُّ من التقنيات التي يلجأ إليها الشاعر ليستفزّ بها المتلقي ويوقظه من رتابة الإيقاع المتولّد عن رتابة الوزن وفق ما أثبتها الفارابي وابن سينا،كما تتجلّى مهمّتها في تقريب الوزن النموذجي من الواقع الشعري، ولما كانت الاستراتيجية البنيوية للنظام الشعري، ترتكز باطمئنان على معطيات الدرس العروضي كونه خصّيصة لازمة لبنينة معالم الخطاب الشعري، فقد شغلت الدراسات التي عنيت بالبنية الوزنية والتقفوية مكانا رائدا من حيز الدراسات العروضية، بوصفها المقاطع الصوتية التي تتمركز في أواخر الأبيات، ويلزم تكرارها في كلّ بيت، وتبعا لأهمّيتها ابتدعوا فيها فنونا من القول كالمزدوج والمثلثة والمربع والمخمس والمسمّط، مهّدت هذه الفنون الموسيقية لبزوغ الشعر الحر.

-إنّ جلّ توجيهات العروضيين والموسيقيين تجعل من" الزمن " عاملا جوهريا ذا قيمة كبرى في تحريك الموسيقى، ومن التناوب الزمني المنتظم الخاصية المائزة لها، كما تجعل من التكرار المنتظم للأصوات حافزا يستفزّ المتلقي ويشعره بالوقع الصوتي، لهذا وجدنا الوزن الشعري يناظر الإيقاع الموسيقي باتحادهما في التعاقب المنتظم للحركة والسكون، فالأول يتمظهر في الحروف المتحركة والساكنة، والثاني تجليه النغمات، ويبقى كل من الانتظام والتكرار عنصرين فاعلين يسمحان للموسيقى بالجريان.

-ظلّت الدّراسات العربية القديمة تحوم حول تمفصلات الإيقاع من نغم ولحن وترجيع وتحسين كلام،دون أن تفصح عن كنهه ومسماه، وعدّ ابن طباطبا أوّل ناقد عربي استعمل مصطلح إيقاع، إلاّ أنّ المصطلح كمفهوم موسيقي دخل إلى الشعر عن طريق القول الموزون الذي كان يُتغنّى به،مما جعل الأسلاف يربطون الإيقاع بالعروض وتساوي أوزانه تارة، وبالنقرات والألحان الموسيقية تارة أخرى، كما امتاح من جماليات الأسلوب وفردوس البلاغة ليتعانق مع معلم الاستعارة والمجاز،نتيجة لهذا كلّه تمّت له مكنة الانصهار بالموسيقى والشعر.

-كان للبنى المكمّلة للبنية العروضية يد في تغذية النص الشعري، إذ لعبت الأداءات المصاحبة للكلام أهمية بالغة في اقتياد المعنى وحصره كالنبر والتنغيم والوقف، ولايمكن لأيّ ناقد أن يتملّص من هذه الحقيقة الفونولوجية التي هبّت رياح دراستها على يد نفر من الدارسين الذين أخضعوا الظاهرة اللغوية للمخابر وعادوا يبشرون بمدى قيمة هذه الظواهر التي عدّت قيما استبدالية نابت عن قصدية المتكلم،هذا ولم يهمل علماء العربية مدى أهمية هذه الظواهر بل كانت لهم إشارات ذكية تدلّ على تنبّههم لها، ولدورها في تحديد المعاني وتوضيح الإعراب.

-تعدّ الظواهر الإيقاعية من تكرار وترصيع وتصريع وردّ الأعجاز على الصدور والتجنيس والجناس والطباق والمطابقة والسجع روافد موسيقية تمدّ القول الشعري بطاقات إيقاعية وجاذبية موسيقية في قوة الرنين الذي تخلقه،كما أنّها ترفع من وتيرة الإحساس بالانتظام والتجاوب النغمي فتستحضر ذهن المتلقي وإعجابه، وإذا ما تلاحمت مع الأوزان والقوافي زادت من نتاج النغم الموسيقي وقدرته على التخدير والتأثير؛ لهذا لجأ الشعراء المعاصرون إلى تكثيف الإيقاع الداخلي رغبة في سدّ الثغرة التي خلّفها غياب كلّ الوزن والقافية، وتعويضا لفقدان تلك القواعد الجمالية بمطاردة الأنماط المكمّلة للموسيقى إيمانا منهم بدورها في إغناء التجربة الشعرية.

-تصدر الموسيقى عن أصوات ذات أنغام متنوعة، ويعدّ الصوت الوحدة الجزئية الأولى المكونة لها، كما تنهض على النغم والإيقاع والمقام الموسيقي والتوزيع الزمني المتقن للأصوات؛ ذلك أنّ عنصر الموسيقى في الشعر لديه سلطة في تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري، كما يمنح للشاعر قدرة على عرض بنائه الشعري في ثوب موسيقي، فالخصوصية التي انماز بها الشعر العربي غنائيّته التي تخاطب الوجدان وسيظلّ كذلك.

– إنّ الأوزان العروضية عموما تمتثل لصنّافة ثلاثية أنجبت الوجود الشعري العربي تمثّلت في النّصب والسّناد والهزج،وهي الأصل الذي وفدت منه مهما حاولت التملص منه، وهو ما يمكن أن ننسبه إلى الإيقاع المتسارع والمتباطئ والمنتظم بلغة أهل علماء الأصوات تبعا لتسارع المقاطع القصيرة أو الطويلة أو المتوسطة، وقد مثّلنا للبحر المتسارع بتغريدة ابن الوكيل في موشّحته الملائم للغزل والغناء،فانتظمت هذه البحور وفقا لانتظام أو تسارع أو تباطؤ التفعيلات العروضية واستغراقها للبعد الزمني.

–إنّ البنية الإيقاعية العروضية التي قدّمها الخليل منذ القرن الثاني للهجرة لها بالغ الأثر في إغناء الإيقاع الشعري قديمه وحديثه ولا سبيل للتّنازل عنها رغم وجود بدائل إيقاعية أخرى؛ لأنّها الأساس الذي تنبثق منه موسيقى الشعر، ولاأدلّ على ذلك من القصيدة الحديثة وهي في أبلغ تمرّدها على العروض، لم تستطع –وأنّى لها–أن تتملّص من التفعيلة العروضية بوصفها اللبنة الموسيقية الأولى التي ينهض عليها الشعر وإلاّ انتفت عنه الشعرية

–إنّ محدّدات المكون الموسيقي للشعر العربي تتشكل من : الوزن، النغم ، التنغيم، المقام، الجرس

1- الوزن يحكمه الإيقاع والبحر يرتهن إلى معيار المسطرة العروضية *Mitrique*
2- النغم والتنغيم تحكمه خطية البنية المقطعية والفوق مقطعية (التكميم الزمني المغلق والمفتوح) + التلوين الصوتي للتنغيم المتصاعد والمستوي والهابط
3- المقام تحكمه السلالم الموسيقية التي ترتهن إلى البنية المقطعية وما يتناسب معها من الأغراض الشعرية
4- الجرس هو حس موسيقي تؤديه القمية الخلافية لكل صامت.
5- كل بناء عروضي يحتكم ويتجانس مع مقام موسيقي معين

وخلاصة القول أنّ مفهوم موسيقى الشعر لا يزال مفهوما غائما في حقل الدراسات العروضية، فرغم الانعطاف الإجرائي الذي تمخّض عن الدراسات المخبرية الصوتية الحديثة ومحاولاتها فكّ شفرات التداخلات الصوتية، ظلّت تلك الدراسات تتأرجح في الإعلان عن صنّافة معيارية موسيقية لنسق البحور الشعرية وحقيقة فاعليتها التأثيرية في الذات المستمعة، وقدأيقنت بعد هذا البحث أنّ السؤال لايزال قائما يحتاج إلى متخصص في الموسيقي يستظهر ذلك التجلي الموسيقي في الشعر العربي، إذ هناك زوايا جمّة في البحث تحتاج إلى تفسير موسيقي تدفع بالرؤيا الصوتية العروضية إلى مجال أكثر اتّساعا وشمولية، وليست هذه الدراسة –في ظنّنا– إلاّ مقاربة حاولنا من خلالها أن نثير إشكالات نعتقد أنّها بالغة الأثر في الدرس العروضي، ونكشف بعض الأسس التي يقوم عليها النظام الإيقاعي للشعر العربي، ونجيب عن أسئلة كانت تراودنا، استوقفتنا وألحّت علينا حتى جسّدناها فكرة في بحثنا، فكانت خطوة على درب البحث في مجال الدراسات الصوتية الإيقاعية تحتاج إلى من يكمل الطريق ليتوسع فيها ويضيف إليها كونها مشروعا يغري بالبحث والتنقيب.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أسدي شكري الجزيل إلى كلّ من ساعدني على إتمام هذا البحث، وأخصّ بالذّكر الدكتور المشرف ابراهيمي بوداود، كما أتقدم بالشكر للجنة المناقشة على تجشمها عناء قراءة هذا البحث ومناقشته.

قائمة المصادر والمراجع

❖-القرآن الكريم(برواية حفص)

مكتبة البحث:

1. **إبراهيم أنيس:**

-الأصوات اللغوية،مكتبة أنجلو المصرية،1999م.

-موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية،ط2،1952م.

- دلالة الألفاظ،مكتبة أنجلو المصرية،ط3،القاهرة1976م.

2. **إبراهيم رماني**:الغموض في الشعر العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1991م.

3. .**ابن الأثير(أبو الفتح ضياء الدين)(ت627هـ)** :المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ،تح ،أحمد الحوفي بدوي طبانة ،دار نهضة مصر،ج3.

4. **ابن الجزري(الحافظ أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي الشهير)(ت833هـ)**: النشر في القراءات العشر، تصحيح ومراجعة: علي محمد الضبّاع، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان ج1.

5. **ابن الخطيب**:جيش التوشيح ، ،تح هلال ناجي ومحمد ناجب ماضور،دار النشر، مطبعة المنار، ط1،تونس 1967م.

6. **ابن السراج الشنتريني** (أبو بكر محمد ابن السري)(ت316هـ): المعيار في أوزان الأشعار. والكافي في علم القوافي، تح: محمد رضوان الداية، بيروت، المكتب الإسلامي،1971م.

7. **ابن المعتز(عبد الله)**:البديع،دار الجيل،ط1،1990م.

8. **ابن جني(أبو الفتح عثمان)(ت 392هـ)**:

-سر صناعة الإعراب، تح: مصطفى السقا وآخرين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي،ط1، مصر 1954م،ج1.

-الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية،القاهرة-مصر.

-العروض: أحمد فوزي الهيب ، دار القلم للنشر والتوزيع،،ط2، الكويت . 1989م.

9. **ابن حجة الحموي(أبو بكر تقي الدين)(ت837هـ)**: خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو،ط1،دار ومكتبة الهلال،بيروت،1987م،ج1.

10. **ابن خلدون(عبد الرحمان)(ت1406هـ)**:المقدمة،دار الفكر،بيروت-لبنان،2004م.

11. **ابن رشيق** (أبو علي الحسن)(ت456هـ) :العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ،حققه وفصله وعلق على حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد ، ط1972،4م ،ج1.

12. **ابن سعيد**:المغرب في حلى المغرب، تح: د شوقي ضيف، دار المعارف،مصر1964م،ج1.

13. **ابن سنان الخفاجي(أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد)(ت 466هـ)**: سرّ الفصاحة ،دار الكتب العلمية،بيروت- لبنان،ط1402،1هـ/1982م.

14. **ابن سيدة(عليّ بن إسماعيل)(ت458هـ)**:المخصص،السفر 13،مادة"وقع"،الكتب العلمية،لبنان،دت.

15. **ابن سينا(أبو علي الحسين بن عبد الله)(ت427هـ)**:

-جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحنفي، منشورات مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي 1405هـ .

- فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة، ط2،بيروت 1973م. .

-كتاب الخطابة من كتاب الشفاء، تح: سليم سالم، وزارة العمومية الإدارة العامة للثقافة، القاهرة 1954م.

-رسالة أسباب حدوث الحروف، تحقيق محمد حسن الطيان ويحيى مير علم، تقديم ومراجعة الدكتور شاكر الفحام، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،ط1.

1. شرح الموسيقى، تح: غطاس عبد الملك خشبة، المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط1، 2004م.
2. **ابن عبد ربه(أحمد بن محمد)(ت940هـ)**:العقد الفريد تح :مفيد محمد قميحة ،دار الكتب العلمية للنشر ط1404،3هـ/1983م ،ج1.
3. **ابن عصفور الإشبيلي(أبو الحسن علي بن مؤمن)(ت669هـ)**:الممتع في التصريف،تح:فخر الدين قباوة ،دار المعرفة،ط1،بيروت،1987م،ج1.
4. **ابن فارس** (أبو الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا)(ت395هـ):الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران،بيروت،1924م.
5. **ابن قتيبة (أبو محمد الدّينوري)(ت276هـ)**: الشعر و الشعراء ،دار الحديث، القاهرة 1423هـ،ج2
6. **ابن فارس(أبو الحسن أحمد ابن زكريا)(ت395هـ)**: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر بيروت ج5. **ابن سناء الملك**: دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودة الركابي، دار الفكر،دمشق ،ط3،1980م.

7. **ابن طباطبا(أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي)(ت322هـ)**:عيار الشعر، شرح وتحقيق:عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية،ط1 ،بيروت 1982م

8. **ابن مالك**: شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح ،تحقيق: طه محسن،ط2.

9. **ابن معصوم**: أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر،مكتبة العرفان كربلاء،ط1968،1/1969م، ج3.

10. **ابن منظور(أبو الفضل محمد بن مكرم الأفريقي المصري)(ت 711هـ)**

- لسان العرب، دار صادر بيروت،ط11.

-لسان العرب،تح:عبد الله علي الكبير وآخرون،دار المعارف،القاهرة

11. **ابن هشام(أبو محمد عبدالله الأنصاري)(ت833هـ)**: سيرة ابن هشام، تح: مصطفى السقا، إبراهيم الأيباري، عبد الحفيظ شبلي، دار إحياء التراث العربي ،ط3،بيروت، ج2.

12. **ابن يعقوب المغربي**: شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية، ط1،صيدا-بيروت،2006م، ج1.

13. **أبو حامد محمد بن أحمد الغزالي**: إحياء علوم الدين، دار المنهاج، المملكة العربية السعودية-جدة،ط1432،1هـ/2011م، ج2.

14. **أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي**: الجامع في العروض والقوافي. د. زهير غازي زاهد وهلال ناجي، ط1،دار الجيل،ط1،بيروت،1996م.

15. **أبو الفرج الأصفهاني(علي بن الحسين)(ت365هـ)** :الأغاني ،تح د إحسان عباس ،والدكتور إبراهيم السعافيني وأبو بكر عباس ،طبعة دار صادر –بيروت 1429هـ/2008م، ج5.

16. **أبو عبد الله الدماميني**: العيون الغامزة على خبايا الرامزة تح: الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي، ط2،القاهرة.

17. **أبو هلال (الحسن بن عبد الله العسكري**)(ت395هـ):الصناعتين "الكتابة والشعر"،تح علي محمد البجاوي ،ومحمد أبو الفضل ابراهيم ،دار أحياء للكتب العربية ،ط1، 1952م.

18. **أبو يعلى التنوخي**: القوافي، تحقيق د، عوفي عبد الرؤوف، مطبعة الحضارة العربية، الفجالة بمصر 1975.

19. **الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)(ت255هـ)**:الرسائل-رسالة القبان- ،المكتبة السلفية،القاهرة،1910م.

20. **أحمد محمد الحوفي**:الحياة العربية في الشعر الجاهلي،دار النهضة،مصر للطبع والنشر،القاهرة 1972م.-

21. **إحسان عباس**:

-تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة،ط1،بيروت1962م.

-اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ،سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ،الكويت 1978م.

22. **أحمد الأمين الشنقيطي**: المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار النصر.

23. **أحمد أمين**: ظهر الإسلام،دار الكتاب العربي،ط1،بيروت2005م، ج3.

24. **أحمد حمدان ابتسام**:الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،دار القلم العربي،حلب،ط1418،1هـ،1997م .

25. **أحمد رجائي** :أوزان الألحان بلغة العروض،دار الفكر العربي،بيروت،ط1999،1م.

26. **أحمد عزوز**:علم الأصوات اللغوية،ديوان المطبوعات الجامعية الجهوية بوهران.

27. **أحمد كشك**:الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة.

28. **أحمد مختار عمر**:دراسة الصوت اللغوي،القاهرة 1976م.

29. **أحمد مطلوب**: معجم المصطلحات البلاغية، مكتبة لبنان،ط2 بيروت1996م.

30. **إخوان الصفا وخلان الوفا**: رسالة في الموسيقى، دار صادر للطباعة والنشر، 1957م،ج1 -.

31. أرسطو طاليس:فن الشعر من كتاب "الشفاء"مع الترجمة العربية القديمة-شرح ابن سينا-تر:عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت،لبنان1973م.

32. **الأب لويس شيخو**: شعراء النصرانية، منشورات دار المشرق،بيروت.

33. **الأخفش الأوسط(أبو الحسن سعيد بن مسعدة)(ت215هـ)**:

- القوافي، مكتبة المصطفى.

-كتاب العروض: تحقيق ودراسة سيد البحراوي ومراجعة محمود علي مكي مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ،يناير،فبراير،مارس1976م.

34. **الاستراباذي(رضي الدين محمد بن الحسن)(ت686هـ)**:شرح شافية ابن الحاجب ،دار الكتب العلمية،ط1،بيروت،لبنان،1982م،1/1.

35. **الأزهر الزناد**: دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي،ط1 الدار البيضاء-بيروت 1992م.

36. **الأزهري(أبو منصور محمد بن أحمد)(ت 370هـ)**: تهذيب اللغة،تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي- بيروت 2001م،ط10،ج1.

37. **الإمام زين العابدين(ع) علي بن الحسين**:شرح رسالة الحقوق،تحقيق وشرح: القبانجي،حسن السيد علي ،مؤسسة إسماعيليان للطباعة والنشر،ط1406،2هـ.

38. **التوحيدي(أبو حيان علي بن محمد بن العباس البغدادي)(ت414هـ)**:

-الإمتاع والمؤانسة ،تح:أحمد أمين وأحمد الزين،منشورات مكتبة الحياة،بيروت،ب ت،ج2.

-المقابسات،،تح:حسن السندوسي،المطبعة الرحمانية،مصر،ط1929،1م.

39. **الجرجاني(عبد القاهر)(ت471)**: أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر،ط1،مطبعة المدني، القاهرة،1991م.-

40. **الجمحي(محمد ابن سلاّم)(ت232هـ)**: طبقات فحول الشعراء، السفر الأول _مطبعة المدني القاهرة،ج1.

41. **الحسن بن أحمد علي الكاتب**: كمال أدب الغناء، تح: غطاس عبد الملك خشبة،مر: محمود أحمد الحفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1985م.

42. الخطيب التبريزي:

-الوافي في العروض والقوافي، تمهيد: أ. عمر يحيى، تح: د. فخر الدين قباوة،دار الفكر،ط2002،4م.

-كتاب الكافي في العروض القوافي، تح الحساني حسن عبد الله الناشر، مكتبة الخانجي بالقاهرة،ط3، 1415هـ 1994م.

43. **الخليل(أبو عبد الرحمن بن أحمد الفراهيدي)(ت170هـ)**: العين تح: د مهدي المخزومي/د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال،ج6.

44. **الدمنهوري(أحمد بن أحمدبن عثمان)(ت1288هـ)**: الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العروض والقوافي، المطبعة الميمنية بمصر. 1307هـ.

45. **الزمخشري(أبو القاسم محمود بن عمر الخوارزمي)(ت538هـ)**: أساس البلاغة،طبع دار الكتب، القاهرة،1923م،(لحن).

46. **السجلماسي**(أبو محمد القاسم)(ت1305هـ):المنزع البديع،تقديم وتحقيق علال الغازي،مكتبة المعارف،الرباط- المغرب،1980م.

47. **السيد أحمد الهاشمي** :ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ،ضبطه وعلق عليه علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي،ط1427،3هـ/2006م.

48. **السيد البحراوي**: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993م.

49. **السيوطي(أبو الفضل جلال الدين)(ت911هـ)** : الأشباه والنضائر، تح: إبراهيم محمد عبد الله، منشورات مجمع اللغة العربية،1986م،ج3.

50. **الشريف الجرجاني(علي بن محمد بن علي الزين)(ت 326هـ)**:كتاب التعريفات،مكتبة لبنان،ط1،بيروت ،1985م،ص139

51. **الشيخ معروف النودهي**: منظومة الدرة العروضية، شرح: الشيخ نوري الشيخ بابا علي القرداغي، أعده للطبع :علاء الشيخ نوري،ط1،مكتب التفسير/أربيل،2004م.

52. **الفارابي(أبو نصر محمد)(ت 339هـ)**:

-جوامع الشعر ،تح: محمد سليم سالم/ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،القاهرة،1971م

- الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967م.

53. **ألفت كمال الروبي**:نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)،دار التنوير للطباعة والنشر،ط1،بيروت،1983م.

54. **الفيروزابادي**(مجد الدين محمد بن يعقوب بن ابراهيم السيرازي الشافعي):القاموس المحيط، دار الكتب العلمية،بيروت،1999م،دط،ج1.

55. **القاضي الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)(ت392هـ)**: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل أبراهيم، وعلي محمد البحاوي،المكتبة العصرية، ط1،صيدا-بيروت،2006م.

56. **الكندي(أبو يوسف يعقول بن إسحاق)(ت256هـ)**:المؤلفات الموسيقية،تح:زكريا يوسف،بغداد،1962م. **الجرجاني(عبد القاهر)(ت471)**: أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر،ط1،مطبعة المدني، القاهرة،1991م. -

57. المفضل(**أبو العباس الضبي بن محمد)(ت178هـ)**: المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر،ط3 .

58.

59. **المرزباني(أبو عبد الله محمد بن عمران)(ت 296هـ)**: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،تح:محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1 ،1415هـ/1995م.

60. **المسعودي(أبو الحسن علي بن الحسين)(ت345هـ)**: مروج الذهب ومعادن الجوهر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية سلسلة الأنيس الجزائر 1998م،ج2.

61. **المهدي صالح**: مقامات الموسيقى العربية، المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، تونس 1982م.

62. **أمين بن عبد السلام الشعشوع**:الموسيقى الأندلسية المغربية- الآلة-التاريخ-المفاهيم-النظرية الموسيقية، المسارة- المغرب2011م.

63. **باسم بن حمدي بن حامد السيد**: أثر القراءة بالتجويد في تدبر القرآن المجيد" دراسة تأصيلية"،دار الحضارة للنشر والتوزيع، الرياض،ط1 1435هـ/2014م.

64. **بطرس البستاني(عبد الله)(ت1883هـ)**: محيط المحيط،اعتنى به وأضاف زيدات:محمد السيد عثمان،دار الكتب العلمية،،بيروت- لبنان1971م، ج1.

65. **بكري شيخ أمين**: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع،دار العلم للملايين،ط7،بيروت،2003م.

66. **بهاء الدين السبكي**: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص، مطبعة عيسى البابي الحلبي ج4.

67. تمام حسان:

- اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب1994م.
- مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1990م

68. **جابر عصفور**:مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي المركز العربي للثقافةوالعلوم –القاهرة_1982م.

69. **جرجي زيدان**: الموشحات في بلاد الشام منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري،عالم الكتب،ط1، بيروت – لبنان،1987م.

70. **جمال الدين ابن الشيخ**:الشعرية العربية،تر:مبارك حنون،محمد الوالي،محمد أوراغ،دار توبقال،الدار البيضاء،ط1،المغرب،1996م.

71. **جواد علي**: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام .الموسوعة الشاملة،ج1.

72. **حاتم الصكر**:بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي،مهرجان المربد الشعري العاشر،العراق .

73. **حازم القرطاجي(أبو الحسن)(ت684هـ)**:

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ط3 :تح: محمد الحبيب ابن الخوجة،الدار العربية للكتاب،2008م،تونس.
- الباقي من كتاب القوافي. تح علي لغزيوي. هـ، دار الأحمدية للنشر، ط1، الدّار البيضاء، 1417هـ.

74. **حازم علي كمال الدين:**

-القافية دراسة صوتية جديدة. مكتبة الآداب 1418هـ/ 1998م.

-دراسة في علم الأصوات ،مكتبة الآداب،ط1،القاهرة 1420هـ-1999م.

75. **حسني عبد الجليل يوسف:** موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، الهيئة المصرية للكتاب، الاخراج الفني ماجد البنا 1989م.ج1.

76. **خالدة سعيد:** حركية الإبداع، دار العودة،بيروت،ط1982،2م

77. **خليل موسى:**الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر،مطبعة الجمهورية،دمشق،ط1991،1م.

78. **ربيعة الكعبي:** العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي،ط1،تونس-قرطاج 2006 م.

79. **رضا بوصبيع صالح:**الجديد في سلم الإيقاع الشعري،مطبعة الجنوب الجزائري،تقرت،دط،دت.

80. **زكي نجيب محمود:**في فلسفة النقد،دار الشروق ،القاهرة،ط1979،1م.

81. **سبويه(أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)(796هـ):**الكتاب،تح:محمد عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي بالقاهرة،دار الرفاعي بالرياض،ط2،1406هـ/1982م،مج3ج3.

82. **سليم الحلو**: الموسيقى النظرية،منشورات دار مكتبة الحياة،ط2، بيروت لبنان 1972م

83. **سيد البحراوي**:الإيقاع في شعر السياب،مكتبة شرقيات القاهرة.

84. **سعد بن عبد الله الواصل** موسوعة العروض و القافية. الإصدار الأول

85. **شعبان صلاح**: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع،دار غريب للطباعة والنشر،ط4 القاهرة.

86. **شمس الدين محمد بن حسن النّواجي**: عقود اللآل في الموشحات والأزجال،تح:أحمد محمد عطا،مكتبة الآداب، القاهرة،1999م.

87. **شهاب الدين أبو العباس**: نزهة الأبصار في أوزان الأشعار، تح. حسام الدين مصطفى محمد.

88. **شوقي ضيف**:

- تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات في الأندلس، مديرية الكتب والمطبوعات في الجامعة، جامعة حلب2001م.
- تاريخ الأدب العربي،العصر الجاهلي،دار المعارف،الطبعة: الحادية عشرة.
- في النقد الأدبي، دار المعارف،مصر،ط3،دت.

89. **صالح سليم عبد القادر الفاخري**: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث ،الإسكندرية مصر. –

90. **صفي الدين الحلي**: العاطل الحالي والمرخص الغالي ،طبعة فيسبادن،ألمانيا1955م،ص16.

91. **صلاح فضل**:أساليب الشعرية المعاصرة،دار الآداب،بيروت،1995م.

92. **عبد الرحمان تبرماسين:** البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1،القاهرة.

93. **عبد الحميد زاهيد:** علم الأصوات وعلم الموسيقى، دراسة صوتية مقارنة، تقديم: مبارك حنون،ط1، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،عمان،ط2010،1م.

94. **عبد الرحمن الوجي** ،الإيقاع في الشعر العربي ،دار الحصاد ،ط1989،1م.

95. **عبد العزيز عتيق:**

-الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع 1995م.

- علم العروض و القافية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت.1407 هـ ./ 1987م.

96. **عبد العزيز موافي:**قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط2004،1م.

97. **عبد الفتاح سليم:** موسوعة اللحن في اللغة مظاهره ومقاييسه، مكتبة الآداب، القاهرة،ط2009،2م.

98. **عبد القادر البغدادي:** خزانة الأدب، مطبعة بولاق، مصر،ج1.

99. **عبد اللّطيف الوراري:** نقد الإيقاع- في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقّيه عند العرب، دار قرار للطباعة والنشر،ط1، 2011م.

100.**عبد الله الطيب:** المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ط2،بيروت 1970م،ج2.

101.**عبد الله الغدامي :**

-الصوت القديم الجديد ،دراسات في جدور العربية لموسيقى الشعر الحديث ،فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، مؤسسة اليمامة الصحفية1420هـ-الرياض.

- الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية،النادي الأدبي الثقافي ،جدة،ط1985،1م.

102.**عبد الله شمس الدين محمد بن علي النّواجي**: عقود اللآل في الموشحات والأزجال،تح:أحمد محمد عطا،مكتبة الآداب- القاهرة.

103.**عبد المالك مرتاض** :

-قضايا الشعريات ،متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة ،منشورات دار القدس العربي

- الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذو، دار هومة، الجزائر،2005م.

104.**عبدالله درويش**: دراسات في العروض والقافية،مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة،ط1987،3م.

105.**عثمان موافي** :في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية ،2000م،ج2.

106.**عصام نور الدين**:علم الأصوات اللغوية-الفونتيكا ،دار الفكر اللبناني،ط1992،1م.

107.**علوي الهاشمي**: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،بيروت،2006م.

108.**علي أحمد سعيد**:أدونيس :زمن الشعر،دار العودة،بيروت،1972م،ط1.

109.**علي الجندي**:

- فن الجناس بلاغة-أدب-نقد، دار الفكر العربي، جامعة القاهرة.

-الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، مصر1969م.

110. **علي حسن البواب**: القراءات القرآنية والأحاديث الشريفة، دار الفرقان للتوزيع والنشر، عمان- الأردن1983م.

111. **عميش العربي**:خصائص الإيقاع الشعري،دار الأديب للنشر والتوزيع،دط،2005م.

112. **عز الدين اسماعيل**:الأسس الجمالية في النقد العربي،دار الفكر العربي،القاهرة،دط،1974م.

113.

114. **غزوان الزركلي**: الصوت والزمن رحلة عبر فنّ النغم، الإشراف الطباعي ماجد الزهر. [1]

115. **فؤاد زكريا**:التعبير الموسيقى ،دار مصر للطباعة،مكتبة مصر.

116. **فوزي الشايب**:أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية ،عالم الكتب الحديث،أربد،الأردن 1425هـ/2004م.

117. **فوزي عيسى** : الأدب الأندلسي ،النثر ،الشعر ،الموشحات ،دار المعرفة الجامعية ،طبع ونشر وتوزيع الاسكندرية 2014م.

118. **فوزي كريم**: الموسيقى والشعر، دار نون للنشر،ط1، عمان2015م،

119. **فيصل بن عبد العزيز آل مبارك**: تطريز رياض الصالحين، تح: عبد العزيز بن عبد الله الزير،دار العاصمة، الرياض،ط1423،1هـ/2002م.

120. **قدامة بن جعفر(أبو الفرج)(ت327هـ)**:نقد الشعر،تح:كمال مصطفى،مكتبة الخانجي،القاهرة،دط،1963م.

121. **قدامة بن جعفر(أبو الفرج)(ت327هـ)**:جواهر الألفاظ،تح:محمد محي الدين عبد الحميد،مطبعة السعادة،ط1،مصر 1932م.

122. **كمال أبو ديب**:

-في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلم للملايين ، بيروت ط1،1974م.

- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،1978م.

123. **مجدي وهبة ،كامل المهندس**: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،ط2، بيروت 1984م.

124. **مجدي وهبة**:معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان،بيروت،1974م

125. **محمد إبراهيم شادي**: البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، الشركة الإسلامية للأنتاج والتوزيع،جامعة الأزهر، ط1409،1هـ/1988م.

126. **محمد العمري**:الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية،منشورات دار سال،الدار البيضاء،ط1991،1م.

127. **محمد العياشي**:نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية،تونس 1976م.

128. **محمد المبارك**:فقه اللغة،مطبعة جامعة دمشق،1960م.

129. **محمد النودهي**:قضية الشعر الجديد،دار الفكر،بيروت،ط1971،2م.

130. **محمد الهادي الطرابلسي**:التوقيع والتطويع،عندما يتحول الكلام نشيد كيان،دار محمد علي للنشر،ط1،صفاقص،تونس 2006م.

131. **محمد الواسطي**: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين "دراسة بلاغية نقدية"، دار نشر المعرفة،ط1،الرباط-المغرب،2003م. -

132. **محمد بن حسن بن عثمان**: المرشد الوافي في العروض والقوافي،دار الكتب العلمية،ط1 بيروت-لبنان، 1425هـ/2004م.

133. **محمد بن سيدي محمّد محمّد الأمين**: الوجيز في حكم تجويد الكتاب العزيز،مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة،ط1466،1هـ/2002م.

134. **محمد بن عبد الله الزركشي**: البرهان في علوم القرآن، تح: أبي الفضل الدمياطي،دار الحديث،ط1، القاهرة 2006م.

135. **محمد بن فلاح المطيري**: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم: سعد بن عبد العزيز مصلوح، وعبد اللطيف بن محمد الخطيب،ط1،مكتبة أهل الأثر،ط1،الكويت2004م.

136. محمد بنيس:

- الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)،دار توبقال للنشر،ط2، الدار البيضاء 1996م،ج1،ج3.
- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها(الرومانسية العربية)،دار توبقال للنشر،ط2،المغرب2001م،ج2.

137.**محمد حماسة** :البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة، دار غريب، القاهرة 2007م.

138.**محمد زكريا عناني**: الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة1998م.

139.**محمد زكي العشماوي**:فلسفة الجمال،دار النهضة للطباعة والنشر،بيروت،1981م.

140. **محمد صابر عبيد**:القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،جيل الرواد والستينيات إتحاد كتاب العرب،دط،دمشق،2007م.

141. **محمد عبد الحميد**:في إيقاع شعرنا العربي وبيئته،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط1،الأردن2005م

142.**محمد عزام**: بناء القصيدة التقليدية، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ع102،أكتوبر1979.

143.**محمد علي الهاشمي**: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم،ط1، دمشق. 1416هـ.1991م.

144.**محمد عوني عبد الرؤوف**: القافية والأصوات اللغوية. مكتبة الخانجي بمصر.

145. محمد مفتاح:

- تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص) ،المركز الثقافي العربي،ط3،بيروت،الدار البيضاء1992م.
- في سيمياء الشعر القديم،دراسة نظرية تطبيقية،دار الثقافة،الدار البيضاء،المغرب1988م.

146.**محمد مندور**:في الميزان الجديد،نهضة مصر،القاهرة،دت.

147.**محمود السعران**: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت.

148. **محمود رزق حامد** :التوجيه الأدبي في موسيقى الشعر العربي ،دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط1،2010م.

149.**محمود مصطفى**: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض والقافية، حققه وقدّم له الدكتور عمر فاروق الطباع، مؤسسة الكتب الثقافية للنشر،1462هـ،2005م.

150. **مشري بن خليفة**:الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية،دار حامد للنشر والتوزيع،2010م.

151.**مصطفى الشكعة**: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان،ط4،1979م.

152. **مصطفى حركات**:

- نظريات الشعر العروض والقافية للطلاب والباحثين، دار الآفاق.

-المعجم الحديث للوزن والإيقاع،دار الآفاق،دط،الجزائر العاصمة.

- قواعد الشعر دار الآفاق. دط .دت.ص180
- نظرية الإيقاع الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر.

153.مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط –المكتبة العلمية_ط3,دت،ج2.

154.**منذر عيّاشي**: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة،المركز الثقافي العربي ،ط1،الدار البيضاء،المغرب1998م.

155. **منير سلطان**: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي،ط1،المعارف-الإسكندرية،2000م.

156.**مؤنس رشاد الدين**: المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل،دار الرتب،ط1،بيروت –لبنان-2000م.

157.**مطر محمد السيد**: أسلوبيات علم الأسلوب،الناشر:الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي،كلية الآداب،جامعة السويس2016

158. **مجهول**: الشّجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، تح: غطاس عبد الملك خشبة وإيزيس فتح الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1983م.

159. **نازك الملائكة**: قضايا الشعر المعاصر،منشورات مكتبة النهضة،ط1967،3م.

160. **نور الدين السد**: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية،ط1995،1م.

161. **هاشم محمد الرجب**: الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة، دار الحرية للطباعة، بغداد- العراق 1982م.

162. **يوسف إسماعيل**: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري(قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين)،منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2004م.

163.**حسام البهنساوي**:الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث

164.**سليم الحلو**: الموسيقا النظرية،دار مكتبة الحياة، بيروت،ط2، 1972م .

165.**صالح المهدي**: مقامات الموسيقى العربية، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، تونس.

166.**صبيرة قاسي**: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الآداب ،ط1،القاهرة ،2008م.

167.**صفي الدين الحلي**: شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تح:د.نسيب نشاوي،دارصادر،بيروت،ط1402،1هـ/1992م.

168.**طه مصطفى أبو كريشه**: أصول النقد الأدبي،مكتبة لبنان ناشرون/الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1،لونجمان.

169.**عبد الله الطيب المجذوب**: المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، دار الفكر، بيروت 1970م، ج 2.

170.**عز الدين اسماعيل**:الشعر العربي المعاصر ،دار العودة ،بيروت ،ط3،1981م.

171.**علي أحمد سعيد أدونيس**:الثابت والمتحول ،دار الفكر، بيروت –لبنان 1986م، ج2.

172.**علي أحمد سعيد(أدونيس)**:الشعرية العربية، دار الآداب،بيروت،ط1،1958/ط2،1979م،

173. **كمال بشر**:

- علم اللغة العام،القاهرة،1970م

-علم الأصوات،دار الغريب،القاهرة،2000م.

174. **محمد النويهي**: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة،ج1.-189

175. **محمد بن فلاح المطيري**: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم سعد بن عبد العزيز مصلوح وعبد اللطيف بن محمد الخطيب دط. دت.

176. **محمد علي سلطاني**:العروض وإيقاع الشعر العر بي،دار العصماء للنشر والتوزيع،ط2،2010م.

177. **محمود الفاخوري**: موسيقى الشعر العربي، مديرية المطبوعات والكتب الجامعية، جامعة حلب،1996م.

178. **نور الدين السد**: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي ،ديوان المطبوعات الجامعية2007م،ج2.

179. **الصفدي**، صلاح الدين خليل بن أيبك(ت764)،أعيان العصر وأعوان النصر،تح:علي أبي زيد وآخرون،دار الفكر المعاصر،ط1،بيروت،1998م،ج5.

- الوافي بالوفيات،تح: الأرناؤوط وتركي مصطفى،دارإحياء التراث العربي،ط1،بيروت،2004م.

180. **ابن حجر العسقلاني**،شهاب الدين أحمد بن علي بن محمد(852هـ):الدرر الكامنة في أعيان المائة الثمانية ،دار الجيل، بيروت،1993م،ج4.

181. **المقري**،أحمد بن محمد التلمساني: نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب،تح:إحسان عباس،ط1،بيروت،1968م،ج2.

182.**كامل الجبوري**: معجم الشعراء في معجم البلدان، مكتبة لبنان ناشرون،ط1،لبنان2002م.

183.**عبد الصبور شاهين**: في التطور اللغوي، مؤسسة الرسالة،ط2،بيروت-لبنان،1405ه/1985م.

184.**عميش العربي**:خصائص الإيقاع الشعري،دار كوكب العلوم، ط1،الجزائر 2012م.

185.**مراد عبد الرحمن مبروك**: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية،مصر،2001م.

186.**هاني الخير**:موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث،محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر العربي،دارفيلتس ط1-المدية –الجزائر

187.**الزركشي** :محمد بن عبد الله،البرهان في علوم القرآن ،تح أبي الفضلالدمياطي،دار الحديث ط1، القاهرة ،2006م.

188.**صلاح فضل**:شفرات النص(دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)،عين للدراسات الانسانية والبحوث الاجتماعية،1995م.

189.**يوسف إسماعيل**: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري(قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين)، منشورات وزارة الثقافة،دمشق،2004م.

190.**عمر فروج**:تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين،ج1.

-المراجع باللغة الأجنبية:

1. Alexandre Chirat-poésie musique et philosophie l'harattan- 2015- paris-

2. fonagy , la vive voix Essais de psychophonetique,Ed,Payot,Paris,I1

3. George –Jean Pinault-Musique et poésie dans l'antiquité- collection ERGA-clermont ferrand – 2001-France-

4. Herni Goujon.H. Paulin et cie., l'Université du. Michigan1907

5. JEAN DUBOIS-DICTIONNAIRE DE LA LINGUISTIQUE :PARIS,1989

6. RENE Wellek and Austen Warren Theory Of Literature, London ,1954.

-المراجع المترجمة:

1. **أوتو كاروي:** مدخل إلى الموسيقى،تر: ثائر صالح، دار نور للنشر،ط1، 2015م،

2. –**جان ماريو جويو**:مسائل فلسفة الفن المعاصرة،تر:د سامي الدروبي،دار اليقظة العربية، القاهرة،ط1،القاهرة1948م،ط2،دمشق 1968م.

3. **جمال الدين ابن الشيخ**:الشعرية العربية،تر:مبارك حنون،محمد الوالي،محمد أوراغ،دار توبقال،الدار البيضاء،ط1،المغرب،1996م.

4. –**جان كانتينو**:دروس في علم أصوات العربية،تر:د صالح القرمادي،ط:نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعيةالجامعة التونسية1966م.

5. **جون كوهين**:بنية اللغة الشعرية،تر:محمد الولي ومحمد العمري،دار بوتقال للنشر،الدار البيضاء،1968م.

6. **رومان جاكوبصون**: قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر. ط1،الدار البيضاء. المغرب 1988م.

7. **ريتشاردز**:مبادئ النقد الأدبي،تر:مصطفى بدوي،المؤسسة المصرية العامة 1961م.

8. **فارمر**: تاريخ الموسيقى العربية في ق13،عرّبه وعلق حواشيه ونظّم ملاحقه جرجيس فتح الله المحامي ،منشورات دار مكتبة الحياة ،بيروت ،لبنان.

9. **ماريوباي**: أسس علم اللغة، تر تح: أحمد مختار عمر،عالم الكتب،ط8، القاهرة، 1419هـ/1998م.

10. **هيجل(جورج فيلهلم فريديريش)**:فن الشعر،تر:جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت1981م.

–دواوين شعر:

1. **عبد الوهاب البياتي**: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،1965م،ج2،

2. **ابن الفارض عمر**: ديوانه، شرح: د عمر فاروق الطباع، دار القلم،بيروت،1997م.

3. **ابن زيدون**: ديوانه، شرح: د يوسف فرحات،ط2،دار الكتاب العربي، بيروت 1994،ص298

4. **أبو البقاء العكبري**: التبيان في شرح الديوان،1939م

5. **أبو العتاهية(إسماعيل بن القاسم)**:أخباره وأشعاره، تح: شكري فيصل، مكتبة دار الملاح،ط1 ، دمشق 1965م.

6. **أبو تمام**: ديوانه، شرح: الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، ط2، دار المعارف،مصر.

7. **أبو نواس حسن ابن هانئ**: ديوان أبي نواس برواية الصولي،تح: بهجت عبد الغفور الحديثي،دار الكتب الوطنية،ط1،أبو ظبي- الإمارات العربية المتحدة،1431هـ/2010م.

8. **أحمد مطر**: الأعمال الشعرية الكاملة،لندن،2003م.

9. **الأعشى**: ديوانه،دار الكتب العلمية،ط1،بيروت،لبنان،1983م.

10. **الخنساء**:ديوانها، اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس،ط2، دار المعرفة، بيروت – لبنان،1425هـ/2004م.

11. **المتنبي**:الديوان بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه :مصطفى السيقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شبلي، مطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده بمصر،1355هـ،1936م،ج3.

12. **النابغة**: ديوان النابغة،دار الكتب العلمية،ط2 ،بيروت،لبنان1986

13. **امرؤ القيس**: ديوانه: شرح حسن السندوبي، دار إحياء العلوم، بيروت، 1410هـ/1990م.

14. **أمل دنقل**: الأعمال الكاملة ،مكتبة مدبولي،ط2،القاهرة،2005م،

15. **طرفة** : ديوان طرفة، دار بيروت للطباعة والنشر.1986م.

16. **عنترة بن شداد**:ديوانه، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، ط3،1403هـ/1983م.

17. **محمود درويش**:ديوانه،دار العودة،ط6، بيروت 1978م،ج1.

18. **محمود عبد الرحيم**: الأعمال الكاملة (القصائد والمقالات)،تح: عز الدين المناصرة،ط1،دار الجليل،دمشق1988م.

19. **مفدي زكريا**: ديوان اللهب المقدس،موفم للنشر،ط4،الجزائر،2000م.

20. **نازك الملائكة**: شظايا ورماد، دار العودة، بيروت،1997م، المجلد الأول،ص6.

21. **الإمام الشافعي**: ديوانه، اعتنى به: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر، ط3،بيروت-لبنان 1426هـ/2005م.

22. **عبد الوهاب البياتي**: ديوانه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،1995م،ج1. -

-مخطوطات:

1. **ابراهيمي بوداود:** فيزياء الحركات العربية بين تقديرات القدامى وقياسات المحدثين، رسالة دكتوراه، إشراف: مكي درار، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران2012/2011م.
2. **ابراهيمي بوداود:** مقال(الإيقاع بين الحقيقة الأكوستيكية والمكون الموسيقي)مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية–العام الرابع–العدد 32 يوليو 2017م.
3. **أحمد بن عيضة الثقفي:** قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر،، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية،2006م.
4. **أحمد حساني:**الإيقاع وعلاقته بالدلالة في ؤربلفغبءقيئ_--\الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه،إشرافد.طاهر حجار،جامعة الجزائر،2006/2005م.
5. **الأب خليل أدة اليسوعي:**مقال(الإيقاع في الشعر العربي)،مجلة فصول،المجلد6،العدد3،الصفحات(111-131)

6. **إلياس مستيري:** التكرار ودلالته في ديوان الموت في الحياة عبد الوهاب البياتي، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 10،11،جامعة محمد خيضر، بسكرة 2012م.
7. **أمين مصرني:**مقال(الشّعرية العربية–مصطلح ومقومات–)،مجلة الآداب واللغات،العدد2011،18م.
8. **إيزيس فتح الله:** نظريات الموسيقى العربية وطرق تدريسها، رسالة دكتوراه، القاهرة، مصر 1971م.
9. **دهنون آمال:** مقال(جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثاني والثالث 2008م.

10. **ديمة الشكر**:مقال(علم العروض في عصر النهضة)،المعهد الفرنسي للشرق الأدنى،دمشق.

11. **رجاء عيد**: مقال(القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد)،مجلة فصول، العدد الثاني، ج1،م15،لقاهرة،1996م.

12. **رحماني ليلى**:(رسالة دكتوراه) البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، إشراف: د عباس محمد 2015/2014،جامعة أبي بكر بلقايد–تلمسان،

13. **عبد الجبار عدنان حسن**: مقال (أوزان الشعر بين العربية وغيرها)، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية6كلية التربية، العدد 2012،74م.

14. **عبد الحميد جودي**: الموسيقى الشعرية في شعر الزهد عند أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،ع4،مطبعة منصور، جامعة الوادي–الجزائر،مارس2012م.

15. **عبد الرحيم محمد الهبيل**:مقال(ظاهرة التوازي في شعر الشافعي)، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد2014،33م.

16. **عبد الكريم مجاهد**: مقال (اللفظ والمعنى عند النقد والبلاغيين)، مجلة أقلام، العدد التاسع،بغداد،أيلول،1981م.

17. **عبد المجيد عابدين**: نشأة الوزن عند العرب ،ط مستقلة وقد نشرت ضمن مجلة المجمع العلمي العربي ،دمشق.

18. **علاء ناصر**: مقال(التحويلات المقامية والمسارات اللحنية في سماعي(حجاز كار كُردي)لدى طاتويس أفندي وروحى الخماش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)المجلد 31(1)،2017م.

19. **علي جعفر العلاف**: مقال(الشعر وضغوط التلقي)، مجلة فصول، العدد الثاني، ج1،م15،القاهرة 1996م.

20. **علي عبد الله:** مقال (التعبير الدرامي والتنغيم في ترتيل القرآن الكريم- القارئ عبد الباسط عبد الصمد أنموذجا)، المجلة الأردنية للفنون، مجلد6، عدد2013،1م.

21. **علي مصطفى صالح:**مقال(أسلوب التكرار في شعر نزار)، مجلة الأنبار، لسنة 2010م،العدد 3.

22. **فتحي الخميسي:** مقال(سقوط المفردات الموسيقية العربية)،الحياة الموسيقية، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة- دمشق الجمهورية السورية العربية، العدد 2006/40م.

23. **فراس ياسين جاسم:** مقال (تسمية المقامات الحالية ودلالتها في الموسيقا العربية، وإيجاد بدائل لهذه التسميات) كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، جامعة بغداد، بغداد، العراق.

24. **محمد عبد الجبار بوشعالة:** مقال(منزلة الوزن الصرفي بين الوزن العروضي والوزن التصغيري) بحث منشور في كتاب "الصرف بين التحويل والتصرف"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقص، تونس 2010م.

25. **مسعود وقاد:**مقال(استراتيجية المقاربة الإيقاعية للنص الشعري القديم أبو تمام نموذجا) مجلة الواحات للبحوث والدراسات العدد2011،13م،49_63.

26. **مصرني أمين:**مقال (الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين)،مجلة القلم،العدد 22،أكتوبر2011م.

27. **مصطفى محمود راشد يوسف:** الفخر عند الشاعر يوسف الثالث، جامعة النجاح الوطنية (رسالة ماجستير)، نابلس، فلسطين 1425هـ/2004م.

28. **ميخائيل خليل الله ويردي:**فلسفة الموسيقى الشرقية في أسرار الفنّ العربي،دمشق،مطبعة ابن زيدون

29. **نعيم اليافي** :مقال(عودة إلى موسيقا القرآن)،مجلة التراث العربي،تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العددان25،26 ،1986م/1987م

30. **هدى الصحناوي**: مقال(الإيقاع الداخلي للقصيدةالمعاصرة"بنية التكرار عند البياتي أنموذجا") ،مجلة جامعة دمشق –المجلد 30_العدد 1+2-2014م.

31. **عبدالرحيم محمد الهبيل** :ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، مجلة جامع القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات،العدد2014،33،33م.

32. **دهنون آمال**:جماليات التّكرار في القصيدة المعاصرة،مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية،العدد الثاني و الثالث2008م.

33. **وهاب داودي**:البنيات المتوازنة في شعر محمد مصطفى الغماري،مجلة المخبر أبحاث قي اللغة والأدب الجزائري،العدد10،الجزائر2014م.

34. **مضاوي صالح بن حمد الحميدة**:الموشّحات الأندلسية دراسة في الضوابط الوزنية(رسالة دكتوراه)،إشراف د: صالح جمال بدوي،جامعة أم القرى، السعودية،1993م.

35. **عبد الحميد جودي**:مقال(الموسيقى الشعرية في شعر الزهد عند أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،مطبعة منصور، ع4،جامعة الوادي-الجزائر،مارس2012م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدّمة.....1

الفصل الأول:الظاهرة الشعرية العربية

تصدير.....9

أوّليات مظاهر الشعر.....10

الحُداء.....10

النّصب:.....10

الركبانية.....11

القلس أو التقليس.....11

التّهليل.....12

التغبير.....12

الرّجر.....12

بناء القصيدة العربية الجاهلية.....18

مفهوم القصيدة.....18

المقدّمة(المطلع).....20

التخلّص:.....23

الخاتمة (المقطع).....24

التّجديد في التّشكيل الموسيقي للقصيدة العربية.....29

المواليَّا.....34

الكان وكان.....35

القُوما.....35

الدوبيت.....36

السلسلة.....37

الموشحات.....37
تعريف الموشح.....38
المطلع.....41
القفل.....42
الخرجة.....42
الغصن.....42
الدور.....42
البيت.....43
الزّجل.....44
البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة.....51
الشعر المرسل.....52
الشعر الحر.....53
هيكل قصيدة الشعر الحر.....55
الهيكل المسطح.....55
الهيكل الهرمي.....57
الهيكل الذهني.....57
قصيدة النثر.....59
موسيقى الشعر الحر.....60
أوزان بحور الشعر الحر.....61

الفصل الثاني: البنية الموسيقية للشعر العربي

تصدير.....64
البنية الموسيقية للشعر العربي.....65
بنية العروض.....66

السواكن والمتحركات..... 70
الأسباب والأوتاد..... 71
بنية التفاعيل..... 72
الترخيصات العروضية..... 73
البيت..... 77
التشكيلات الوزنية للشعر العربي..... 79
بحر الطويل 79
بحر المديد 81
بحر البسيط..... 84
بحر الوافر..... 86
بحر المقتضب..... 87
بحر المجتث..... 87
بحر المتقارب..... 88
بحر المتدارك..... 89
بحر الخفيف..... 90
بحر المضارع..... 92
بحر المنسرح..... 92
بحر السريع..... 93
بحر الكامل..... 95
بحرالهزج..... 96
بحر الرجز..... 97
بحر الرمل..... 98
البنية التقفوية.....101

تعريفها.....101
صورهـا.....102
المتكاوس.....103
المتراكب.....103
المتدارك.....103
المتواتر.....103
المترادف.....103
حـروف القـافية.....103
الرّويّ.....104
الوصل(الصّلة).....106
الخـروج.....107
الرّدف.....108
التّأسيس.....109
الدّخيل.....109
حركات القافية اللازمة.....109
المجرى.....109
النّفاذ.....110
الحذو.....110
الإشبـاع.....110
الـــرسّ.....111
التوجيه.....111
أنـــــواع القـــــافية.....111
قافية مرسلة.....112

قافية مقيّدة 113
ما أحدثه المولّدون في أوزان الشعر وقوافيه..... 114
الشعر المزدوج..... 114
المثلّثة..... 116
المربع.....117
المخمّس(المخمسات)..... 118
المسمّط(المسمطات)..... 120
الموشّح..... 121
عيـــــوب االبنـــية التـــقفوية..... 123
الإيطاء..... 123
التّضمين..... 124
الإقواء..... 125
الإصراف..... 125
الإكفاء.....126.
الإجازة..... 126
السّناد..... 127
الرمل والتحريد..... 129

الفصل الثالث: تمثّلات الملمح الموسيقي في الشعر العربي

تصدير.....132
الإيقاع..... 132
تعريفه اللغوي..... 132
تعريفه الاصطلاحي..... 133
عند العرب القدامى 133

عند المحدثين..... 137
الإيقاع عند الغرب..... 143
الإيقاع والوزن..... 145
إيقاع خارجي..... 149
إيقاع داخلي..... 149
العروض والموسيقى..... 151
الإيقاع العربي والإيقاع اليوناني..... 159
الأقدام اليونانية والبحور الشعرية:..... 160
الإيقاعات اليونانية..... 162
بين الوزن اللغوي الوضعي والوزن الشعري الفنّي..... 163
الإيقاع الداخلي..... 166
بنية المقطع..... 167
المقطع الصوتي والعروض العربي..... 169
موقعية المقطع من البنية العروضية..... 170
النـّـبـــــر.....172
قوانين النبر المقطعي.....174
التـــنـــغيـــم.....175
الوقـــــف.....179
إيقاع التكرار..... 181
التكرارالصوتي(الحرفي).....182
التكرار اللفظي.....185
التكرار التركيبي.....190
الترصيع.....194

التصريع.....197
التصدير(ردّ الأعجاز على الصدور).....200
التجنيس..... 203
المطابقة..... 208
السجع..... 211
الملمح التأثيري للإيقاع والوزن..... 213

الفصل الرابع: المكون المقامي للشعر العربي

تصدير..... 220
بين الموسيقى والشعر..... 221
الشعر الغنائي.....225
عن تأثير النغمات..... 228
أبعاد المكون الموسيقي..... 230
الصوت..... 230
النغم..... 233
اللحن..... 233
المقام الموسيقي..... 239
المقامات الموسيقية العربية..... 241
أصل المقامات..... 244
المقامات القرآنية..... 246
مقام الراست..... 250
مقام الصبا..... 251
مقام الحجاز..... 251
مقام العجم..... 252

مقام النهاوند..... 252
مقام الكردي..... 253
مقام البياتي..... 254
مقام السيكاه..... 254
علاقة المقام الموسيقي بالشعر.....256
التوزيع الزمني والكمي 257
التوزيع العروضي..... 260
ملامح الأوزان الشعرية..... 265
الأوزان المتسارعة..... 267
الأوزان المنتظمة..... 269
البحور المتباطئة..... 271
موشّحة ابن الوكيل..... 267
الإيقاع الداخلي للموشّحة..... 311
نهج البردة..... 284
البنية العروضية للقصيدة..... 316
البنية المقطعية للقصيدة..... 322
تحليل المقطع الصوتي(الآية القرآنية مع المديح مسموعا)..... 264
نتائج البحث.....299
مكتبة البحث.....341
فهرس الموضوعات.....362

ملخــص:

ينشد المنجز البحثي المقدم الوقوف على التغيرات الصوتية التي اعترت هيئات الاستعمال اللهجي الجزائري، وأبعدته عن المنطوق العربي الفصيح، وذلك من خلال ورصد جملة التبدلات والتلوينات والتنوعات التي عزيت إلى ألفاظ اللهجة الجزائرية نتيجة العلاقات الجوارية للأصوات ضمن أنساق الكلام، حيث تنتقل الأخيرة إلى اكتساب سمات وخصائص فونولوجية قد لا تظهر في صور البنى الإفرادية للملفوظ على غررا الإمالة والتسهيل والتخفيف والإشباع والهمز والتحقيق والتنغيم والنبر.

كما تنبري الدراسة إلى الخوض في الاختلاف الأداء التلفظي في مدونة اللهجات الجزائرية ذاتها، انطلاقا من فرضية أن أكثر الاستعمالات اللهجية تتفرع من أصول مشتركة، وما القوالب التي تنتظم فيها الاستعمالات المختلفة إلا أعراف تواضعت عليها أقوام سابقة بحسب الحاجة والأسيقة والأزمنة التي جاءت فيها، ومن ثمة، يتجه البحث في اللهجة صوب تحليل جملة التغيرات التي تؤثر على الملمح الفونيتيقي للصوت اللغوي الفصيح. ومن ثمة، على المستوى الفونولوجي-الصرفي على نحو: الإدغام، القلب، الحذف، والنحت ليصل بها إلى جملة القرائن التي تؤدي إلى الكشف عن مكامن التغير والتبدل قياسا بالنظام اللساني المعيار

الكلمات المفتاحية: اللهجة. علم الأصوات. المنهج المقارن. التطور الصوتي.

Résumé :

La présente recherche a pour objet la compréhension des changements phonétiques qui ont entaché les instances de l'usage dialectal algérien et ont créé créant un écart par rapport à l'oral classique. Pour cela, nous nous s'efforcerons de déterminer certaines modifications et variations que subit le vocabulaire dialectal algérien en raison des rapports de contiguïté qu'entretiennent les sons voisins entre eux en contexte de parole. Ainsi, ces sons acquièrent certains traits et caractéristiques phonologiques qui ne peuvent être repérés hors contexte, tels que l'inflexion, la simplification, l'allègement, la saturation, la réalisation, l'intonation et l'accentuation.

Notre étude aborde aussi les variations de prononciation au sein du corpus dialectal algérien, en partant de l'hypothèse selon laquelle la plus part des usages dialectaux se diversifient à partir de sources communes, et que les moules dans lesquels se modulent les différents usages ne sont en fin de compte que des conventions assumées par les générations passées selon les propres besoins de chaque génération ainsi que son propre contexte historique. Ainsi, nous nous sommes orientés vers l'analyse de certaines variations prosodiques et phoniques qui peuvent affecter les phénomènes phonétiques, ainsi que les phénomènes phono-morphologiques tels que la diphtongaison, l'interversion, l'élision, pour aboutir à des indices qui peuvent faire découvrir les lieux de modification et de variation par rapport au système linguistique normatif.

Mots clés : dialecte, phonétique, comparatisme changement phonétique.