الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الدكتور يحي فـــارس بالمديـــة

قسم اللغة العربية و آدابها

أوزان الفنون الشعرية المستحدثة وأثرها في تجديد موسيقى الشعر العربي في موشـــــحة جادك الغيث للسان الدين بن الخطيب _أنموذجا_

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة و الادب العربي
تخصص: تحليل الخطاب

من إعداد الطالبين:
- بن حجوجة علي
- خدر فوزي

الأستاذ المشرف:
د – محمد زوقاي

السنة الجامعية : 2015 – 2016

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الدكتور يحي فـــارس بالمديـــة

قسم اللغة العربية و آدابها

أوزان الفنون الشعرية المستحدثة وأثرها في تجديد موسيقى الشعر العربي في موشـــحة جادك الغيث للسان الدين بن الخطيب _أنموذجا_

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة و الادب العربي

تخصص: تحليل الخطاب

من إعداد الطالبين:
بن حجوجة علي
خدر فوزي

الأستاذ المشرف:
د – محمد زوقاي

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الدرجة
د . تومي سعيد	د. أستاذ م .أ	رئيسا لجنة المناقشة
د . محمد زوقاي	أستاذة م.أ	مقرراً ومشرفاً
مداني محمد	. أستاذ م.أ	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016/2015

تشكرات

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء و المرسلين

في الأول أتقدم بالشكرالى:

إلى أستاذنا المشرف محمد زوقاي الذي أنار طريقنا وسهله لنا

ووقف معنا ولم يبخل علينا بعلمه

والى كل من ساهم في عملنا هذا

سواء من بعيد أو من قريب

إلى كل عمال جامعة يحي فارس بعين

ذهب وخاصة قسم الأدب العربي

وإلى كل من ساعدنا ولو بكلمة طيبة

الحمد لله الذي وفقنا في عملنا هذا

فوزي

إهداء

إلى اللذين أوصلني صبرُهما، ومضاءُ عزيمتهما، ودعاؤُهما إلى هذا اليوم...

اللذين غضبهما حنان... ورضاهما حنان...

ضحكهما حنان... وبكاؤهما حنان...

فعلُهما حنان... وقولُهما حنان...

⋆إلى إيقاع الحنان الدائم...

والديّ الكريمين

تحقيقاً لأمره تعالى :وبالوالدين إحساناً

*إلى عائلتي فردا فردا و بالأخص سلاف

إلى من أرادني يوما هكذا ...قرة عيني و ريحاني في الدنيا

مفتاح

أُهدي هذا الجهد المتواضع

علي

إهداء

الحمد للّه رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء و المرسلين

أهدي عملي هذاإلى:

إلى والدي الحبيب الذي عمل بكد في سبيلي وعلمني معني الكفاح وأوصلني إلي ما أنا عليه والى من ربتني وأعانت دربي بالصلوات والدعوات،الى أغلي إنسان في هذا الوجود أمي الحبيبة

الى إخوتي

الى كل من عمل معي بكد بغية إتمام هذا العمل،إلى أساتذتي الكرام

وإلى كل من ساعدني ولو بكلمة طيبة

الحمد للّه الذي وفقني في عملي هذا

فوزي

عرف الإنسان الشعر منذ القديم ورفعه فوق كل الفنون فانشده متغنيا في حروبه وانتصاراته، في أفراحه وأحزانه واتخذه وسيلة لتخليد مآثره ومفاخره ونقلها إلى الأجيال المتعاقبة عن طريق الرواية الشفوية في اغلب الأحيان وفي هذا الصدد يقول حسان ابن ثابت:

تغن بالشعر اما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وما هو معروف إن العرب امة شاعرة، عنيت بالشعر اشد عناية ففتنوا به في جاهليتهم واسلامهم وتفاضلوا به اعتزازا وافتخارا، حتى توهموا قوة خفية تلهمه الشعر فقالوا:

الشعر ديوان العرب ولا علم لهم سواه ولمّا انتقلوا إلى التدوين وشرعوا يؤسسون لعلومهم تساءلوا عنه و عن مفهومه وهل هو كلام عادي ؟ اوخاص وماهية ميزاته ؟ وبنيته وخصائصه وماهية المعايير التي تجعل الكلام شعرا ، وما مدى صدق مقولة :

وما إن طل العهد العباسي بحضارته الجديدة ودكتاتوريته الكسروّية واعتماده على النضم الفارسية في الحكم وابتعاده عن التقاليد العربية وانصرافه عن العصبية القبيلة حتى أغضى عن سياسة الشعر والشعراء حيث أن الأغراض القديمة كالمدح والرثاء والغزل والهجاء والوصف ظلت هي الأغراض الأساسية للشعر في هذا العصر لكن الشعراء وجدوا فيها مجالا واسعا للتطور والتجديد، حيث كان النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر إيذانا بظهور تيّارات فكرية ومذاهب أدبية، تعدّدت مشاربها وتنوّعت مرجعيّاتها الفكرية "فتباينت بذلك أشكالها التّعبيرية وآلياتها الفنّية وفق أسس شعرية، رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديدة الّتي لا تقوى الأشكال التّقليدية على حملها ممّا أدّى ببعض الشّعراء إلى الإعلان عن ضرورة استحداث فنون شعرية جديدة.

كما تعدّ الموسيقى الشّعرية من أكثر الظّواهر الفنّية بروزا في الشّعر العربي وأشدّها ارتباطا بمفهوم التّجديد والّتي كانت تنحصر عند القدامى في الوزن والقافية والبحور الخليلية. وقد وجد الشّاعر نفسه في أمسّ الحاجة إلى التّغيير في الشّعر فظهرت محاولات جادّة في سبيل هذا التّغيير.

غير أن جدة الفكرة تظهر في بلورتها وفق هذا العنوان

« أوزان الفنون الشعرية المستحدثة وأثرها في تجديد موسيقى الشعر العربي في موشحة "جادك الغيث" للسان الدين ابن الخطيب».

إن اختيارنا لهذا الموضوع في بادئ الأمر لم يكن من قبل الصدفة بل كان وفقا لتفكير مسبق أدركنا من خلاله أهمية البحث (موضوع البحث) وقيمته العلمية وخاصة أن الفنون الشعرية المستحدثة بصفة عامة أخذ الحيز الكبير من اهتمام الدارسين والنقاد وإن كانت مرحلة الاختيار قبلنا، نحن في حوصلة العنوان، من أصعب المراحل خصوصا فيما يخص موسيقى الشعر العربي وذلك لتشعب الموضوع فيه ووجهة الاختلافات وصعوبة تحديد المفاهيم مما دفعنا لاختيار الموضوع لابد أن تكون هناك رغبات لا تخلو من فكر أي باحث في مثل هذه الدراسة فمنها ما هو موضوعي ومنها ما هو ذاتي:

- ✓ الرغبة في إظهار أهمية الموضوع.
- ✓ عدم التعمق في دراسة الفنون الشعرية المستحدثة والتجديد في موسيقى الشعر العربي.
- ✓ ميولاتي لمقياس الأستاذ المشرف.

- ✓ اختيارنا لموشحة جادك الغيث للسان الدين ابن الخطيب من جهة ومن جهة أخرى تسليط الضوء على الموشحات عموما، التي تسخر بقيم إيقاعية وجمالية ودلالية مما يجعلها مادة صالحة للدراسة.

بعد إبراز الرغبات لم يبقى لنا إلا أن نصوغ الإشكالية الرئيسية التي يعالجها موضوعنا من خلال البحث بشكل عام وإشكاليات صغرى تكون بمثابة المصابيح التي تنير طريق البحث ونحن بصدد الإجابة عنها إن وفقنا الله فكانت الإشكالية كالآتي: ماهي الفنون الشعرية المستحدثة؟ فيم يتمثل عنصر التجديد في أوزانها؟

اندرج تحت هذا الإشكال أسئلة فرعية:

- ✓ كيف تأثر الشعر العربي بتلك الفنون؟
- ✓ ماهي ملامح التجديد في شعر الموشحات؟ ومنها موشح ابن الخطيب.

كل هذه الإشكاليات وغيرها سنحاول البحث والإجابة عنها وفق خطة قوامها مقدمة وأربعة فصول مصحوبة بخاتمة.

فجاء الفصل الأول بعنوان " الفنون الشعرية المستحدثة وأثرها في موسيقى الشعر العربي" وهو فصل نظري، قسمناه إلى مبحثين:

أولا_ الفنون الشعرية المستحدثة: وقد جعلنا فيها جانبا للتعاريف المخصصة في المعاجم.

ثانيا_ التجديد في موسيقى الشعر العربي: وقفنا في هذا المبحث على موسيقى الشعر في أوزان المولدين وأوزان الفنون الشعرية المستحدثة المرتبطة بالأوزان الخليلية.

وجاء الفصل الثاني بعنوان" مفهوم الإيقاع وأهميته في الخطاب الشعري" وهو فصل نضري قسمناه إلى ثلاث مباحث:

أولا_ تعريف الإيقاع: وجعلنا فيه جانبا للتعاريف المخصصة في المعاجم

ثانيا_ الإيقاع عند النقاد المحدثين: فيه خصصنا حديثا عن بلورة المفهوم وتطوره عند النقاد المحدثون من الجانب العروضي إلى الجانب الموسيقي مع وجود بعض الإختلافات في التعاريف لكنها في النهاية تصب في مضمون واحد.

ثالثا_ أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري: حيث عرضنا فيه هو الآخر دور الإيقاع في الخطاب الشعري من وجهة النقاد القدامى كانوا أم المحدثون فوجدناهم لا يختلفون في الأهمية التي يحدثها هذا العنصر الفعال.

وجاء الفصل الثالث بعنوان" دلالة الإيقاع الداخلي في موشحة جادك الغيث للسان الدين ابن الخطيب وهو الجزء التطبيقي الأول وقُسم إلى ثلاث مباحث:

أولا: الصورة الكلية في موشحة جادك الغيث للسان الدين ابن الخطيب وتندرج تحتها عدة عناصر منها: الإيقاع وحركة الصورة: حيث نقف بداءةً على اطلالة هذه الموشحة باذخة الروعة التي التي تتميز بثراء حركتها الداخلية.

ثانيا: الإيقاع والصورة السمعية ويتمثل في البنية التكرارية و(التكرار الصوتي)

ثالثا: الإيقاع والبنية الدلالية: ويندرج تحت هذا المبحث عنصر ايقاع الفكرة.

وجاء الفصل الثالث بعنوان" دلالة الإيقاع الخارجي في موشحة لسان الدين ابن الخطيب وهو الجزء التطبيقي الثاني وقسمناه إلى ثلاث مباحث:

أولا: إيقاع الوزن.

ثانيا: إيقاع الزحافات والعلل.

ثالثا: ايقاع القافية أو النظام التقفوي.

وانهينا هذا البحث بخاتمة جعلناها مح صلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها.

وعلى الرغم من أن المنهج الوصفي التحليلي قد مثل أهم السمات الوصفية التحليلية لدراسة هذه الفنون من الشعر، كما قد تم الإستعانة بالمنهج الأسلوبي الذي مثل أهم السمات لبناء الإيقاع داخل الموشحة، كما تم أيضا الإستعانة ببعض أدوات المنهج البنوي والإحصائي وكذا بعض من آليات المنهج التاريخي أمام بعض الفنون الشعرية المستحدثة التي فرضتها علينا طبيعة البحث كما لا أنسى بذكر الدراسات السابقة التي سبقت البحث وكانت بمثابة المرجع الأساسي

لنا بالإضافة إلى أن فكرة البحث كانت مستوحاة منها، الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ومنها كتاب موسيقى الشعر إبراهيم أنيس، محمد عبيد صابر: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة،

ومن الصعوبات التي واجهتنا ، ضيق الوقت وقصره مع ندرة الكتب في مكتبتنا في هذا الجانب بالإضافة لشساعة الموضوع وصعوبة علم العروض.

وفي الأخير نقول هذا جهد المقّل الذي إن أصاب فمن الله وإن أخطأ فمن نفسه والذي لا يستأثر لنفسه ولا ينسبه إليه، بل يّقر في تواضع وحياء على أن هذا العمل ثمرة من ثمار توجيهات ومساندة الأستاذ المشرف(د.محمد زوقاي)

كما نتقدم بوافر الشكر مسبقا إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تحمل عبء قراءة هذا البحث المتواضع، قصد توجيه صاحبه إلى قواعد البحث العلمي الصحيح ، فلهم مني كل الشكر والتقدير.

أنواع الفنون الشعرية المستحدثة:

يقسم الحلي الفنون الشعرية المستحدثة إلى **فنون معربة:** وهي الشعر القريض، والموشح والدوبيت. وأما **الملحونة:** الزجل، والكان وكان، والقوما. **وصنّف واحداً منها يحتمل اللحن والإعراب وهو** المواليا، مفضل اللحن فيه لأنه "أحسن وأليق"

1. الشِّعر القريض:

أُعْطي الشعر تعريفات كثيرة فقال بعضُهم إنَّه "الكلام الموزون المقفَّى"، وعرَّفه اليونانيون بأنَّه مركبة يجرّها زوجان من الخيول المُطهَّمة هما: المخيِّلة والشعور، يسيِّرُها رجل حكيم هو العقل قد خرج من مخدعه، وهو قلبه، متَّحِداً اتّحاداً أثيرياً بشعور آخر هو النغمة التي نسمِّيها وزناً، وقد ركبا أجنحة الألفاظ ليطيرا معاً مرفرفين رفرفة الفراش الجميل على زهر الرِّياض، فيصلا إلى الأسماع بعد أن يُحدثا في طريقهما أمواجا خفيفة في الهواء، ومنها إلى مخادع أُخَر هُنَ قلوب أصحاب تلك الأسماع، ويثيرا ما هنالك من الإحساسات الرّاقدة[1]

[1] – الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، الطبعة الأولى 1411هـ _ 1991م، ص: 276.

القريض: هو الشعر الذي ليس برَجز، واشتقاقه من " قَرَض الشَّيء " أي قطعه، كأنه قطع جنساً، وقال أبو إسحاق: هو مشتق من " القَرْض"، أي: القطع والتفرقة بين الأشياء، كأنَّه تَرَك الرَّجَز، وقطعه من شعره[1].

فمن الشِّعر، مثلاً قول أبي فراس الحمداني (من الطويل)[2]:

أراكَ عَصِيَّ الدّمْعِ شِيْـمَتُكَ الصّبْـرُ أَمـا لِلْهَـوَى نَهْيٌ عليـكَ ولا أَمْـرُ

بلى، أَنـا مُشْتـاقٌ، وعِنْـدِيَ لَوعَـةُ ولكِـنَّ مِثْـلِي لا يُـذاعُ لـهُ سـرُّ

إذا اللَّيْلُ أَضْواني بَسَطْتُ يَـدَ الهَـوَى وَأَذْلَلْتُ دَمْعـاً مِنْ خـلائِقِـه الكِبْـرُ

ويقول شوقي (من البسيط)[3]:

والشِّعْـرُ إِنْ لَمْ يَكَنْ ذِكْـرى وعـاطفةٌ أَو حِـكْمَـةً فَهْـوَ تَقـطيـعُ وأَوْزانُ

ويقولُ الزهاوي (من الطويل)[4]:

لَقَدْ قَرَضَ الشِّعْرَ الكثيرون في الورَى واكثَـرُهُ مـا فيـهِ روحٌ ولا فكْـرُ

إذا الشِّعْرُ لَم يَهْـزُزكَ عِنْدَ سمَـاعه فَلَيْسَ خَليقـاً أَنْ يُقـالَ لَـهُ شِعْـرُ

---

[1] – المصدر نفسه، ص: 475.

[2] – ديوان أبي فراس الحمداني، شرح الدكتور خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1414هـ _ 1994م، ص: 175.

[3] – الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، مرجع سابق، ص: 277.

[4] – المصدر نفسه، ص: 277.

يقول ابن منظور في لسان العرب: «وليت شعري، أي ليت علمي أو ليتني علمت، وليت شعري من ذلك أي: ليتني شعرت[1].

وفي الحديث: ليت شعري ما صنع فلان، أي ليت علمي حاضر أو محيط بما صنع. وفي التنزيل: «وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون»، أي: وما يدريكم. وأشعرته فشعر أي: أدريته فدرى، والشعر : منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعراً..»[2].

إن الشعر هو الصورة التعبيرية الأدبية الأولى التي استخدمها الإنسان ليعبر عن مكنونات نفسه وخباياها، فهو ضرورة نفسية بيولوجية للتنفيس عن انفعالاته. لذلك نجد من دافع عن الشعر وعن ضرورته وبيَّــن فضله.

يقول عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز»، عن فضل الشعر إنه: «مجنى ثمر العقول والألباب، ومجتمع فرق الآداب، والذي قيّد على الناس المعاني الشريفة، وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسّل بين الماضي والغابر، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد، حتى ترى به آثار الماضين مخلّدة في الباقين، وعقول الأولين مردودة في الآخرين، وترى لكل من رام الأدب وابتغى الشرف، وطلب محاسن القول والعقل، مناراً مرفوعاً، وعلماً منصوباً، وهادياً مرشداً،

---

[1] – ابن منضور، لسان العرب، مادة (شعر)

[2] – الأدب وفنونه: محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، 1980، ص: 151.

ومعلّماً مسدّداً، وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر، والزاهد في اكتساب المحامد، داعياً ومحرّضاً، وباعثاً محضضاً، ومذكّراً ومعرّفاً، وواعظاً ومثقّفاً»[1].

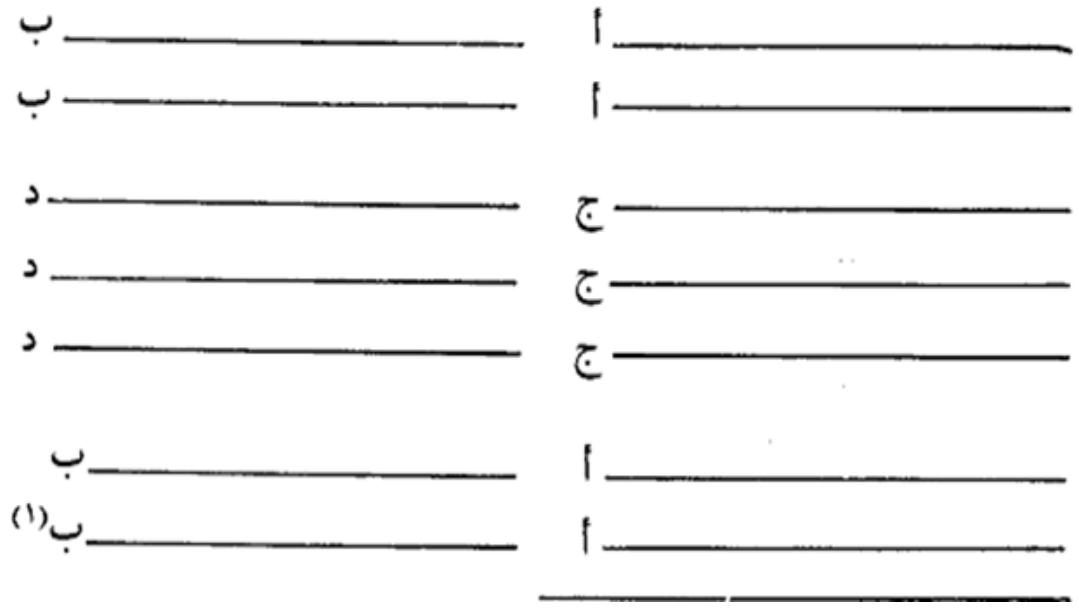
2. الموشّح

تعريفه: لونٌ من ألوان النّظم شاع في الأندلس في القرن التاسع الميلاديّ، أي الثالث الهجريّ، له قواعده الخاصّة في الأوزان، والقوافي، مع خروجٍ، أحياناً، على أوزان الشعر العربيّ، واتخذ شكل خارجي مختلف عمّا نعهده في القصيدة العربيّة التقليدية. وأشهر أشكاله أن ينظم الشاعر بيتين يتّفق آخر صدريهما على قافية كما يتّفق آخر عجُزيهما على قافية أخرى، ثم ينظم ثلاث أبيات أخرى يتّفق آخر صدورها على قافية، وآخر الأعجاز على قافيةٍ سِواها، ثم يأتي ببيتين يتّفقان في تقفية الصّدرين والعجزين مع البيتَين الأوّلين، ثمَ ينظم خمسة أبيات جديدة على هذا النمط، وهكذا إلى آخر الموشّح[2]، وهذا مُخطّطه:

---

[1] – ملخص من مقال: بديعة خليل الهاشمي في مجلة (الرافد): http://www.arrafid.ae/arrafid/p17_11-2012.html.

[2] – الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، الطبعة الأولى 1411هـ _ 1991م، ص: 434.



تسميته: اختلف الباحثون في سبب تسمية هذا اللون من الشعر بالمُوَشّح، ويبدوا أنه استمد معناه من الوِشّاح، وقد جاء في" لسان العرب" لابن منظور أن: "الوِشّاح حلي النساء، كرسان من لؤلؤ و جوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشّح المرأة به"[1]. و جاء أيضا في "القاموس المحيط" للفيروز آبادي أن الوِشّاح هو: " كرسان من لؤلؤ و جوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحداهما على الآخر، وهو أديم عريض يرصّع بالجوهر تشّده المرأة بين عاتقها و كشحها"[2].

فالوِشّاح عند اللغويين نوع من اللباس ترتديه المرأة للزينة وتوَشّحت المرأة أي لبست، ومنه اشتق توشّح الرجل بثوبه[3].

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، بيروت 1955. مادة "وشح".

[2] – الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مطبعة السعادة، الطبعة الثانية، القاهرة 1332هـ، 225/1.

[3] – ابن منظور: المرجع نفسه.

أما البلاغيون القدامى وعلى رأسهم أبو هلال العسكري (ت395ه-1004م)، فمعنى التوشيح عندهم هو أن يكون أول الكلام دالاً على آخره وصدره يشهد بعجزه[1]، ولعل هذه التسمية البديعية أقرب إلى التسمية الأندلسية. ففي بعض الموشحات المديحية يبدأ الوشّاح بالغزل وينهي الموشحة بالغزل وفيها جميعا تنبئ قوافي المطلع بقوافي الأقفال وعدد أشطُر البيت الأول تنبئ بعدد أشطر الأبيات الأخرى.

من خلال آراء القدامى، نستخلص أن الموشح في اللغة هو من الفعل وشّح بمعنى لبس، وقد استعيرت هذه التسمية من الوِشّاح الذي تلبسه المرأة بين عاتقها و كشحها لما فيه من رونق و زخرف وجمال. فالموشح إذن، سُمي بذلك لأن أقفاله و أبياته و خرجته كالوِشّاح للموشحة.

كان ابن سّناء المُلك (ت608هـ -1211م) قد تعرض لفن التوشيح بالدراسة في كتابه" دار الطراز في عمل الموشحات" حاول فيه استخلاص قواعد هذا الفن فقال:" الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في لأكثر من ستة أقفال و خمسة أبيات و يقال له التام، و في الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات و يقال له الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما فيه بالأبيات"[(2)].

[(1)]- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر، (مختارات)، القاهرة (د. ت)، ص:190. أنظر أيضا صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 74.

[(2)]- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق د. جودت الركابي، الطبعة الثانية، دمشق 1977،ص:32.

وتعرَض ابن خلدون (ت808هـ–1405م) لتعريف الموشح في الفصل الذي خصّصه للموشحات حيث قال: "وأما أهل الأندلس فلمّا كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فناً منه سمّوه بالموشح، ينظِمونه أسماطا أسماطا و أغصانا أغصانا، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة، و يسمّون المتعدد منها بيتا واحدا، ويلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان و أوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة، و أكثر ما ينتهي عندهم إلى سبعة أبيات و يشتمل كل بيت على أغصان، عددها بحسب الأغراض و المذاهب وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد"[1].

نشأته: اختلف الباحثون في أصل الموشّح، وبيئة نشأته، وأوّل من نظمه، فذهب بعضُهم إلى أنه نشأ في المشرق بادئ ذي بدء، ونسب إلى عبد الله بن المعتّز موشحاً واحداً، وقال الأكثرون إنه أندلسيّ النشأة، والانتشار. ومهما يكن من أمر، فإنّ الموشَّح، وإن كانت له بذور مشرقيّة، فإنه لم يجد مقَّومات النَّماء والنُّضج والإيناع إلا في الأندلس، حيث شاع في القرن التاسع للميلاد، وضلّ يزدهر طَوال خمسة قرون، حتى شاع في المشرق شيوعه في المغرب. وقد افتتن به شعراء المهجر المحدَثين، فعنوا به عناية فائقة، ونظموا فيه الكثير من النماذج الجيِّدة[2].

---

[1] – ابن خلدون: المقدمة، طبعة كاترمير، باريس 1857، ص: 3.

[2]– الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، مرجع سابق، ص: 435.

وأشهر الوشّاحين الأندلسيِّين أبو بكر عبادة بن ماء السَّماء، وأبوا عبد الله محمّد بن عبادة المعروف بابن القزَّاز، وابن سهل الإسرائيليّ، وأبو بكر بن باجة، وأبو بكر بن زُهْر، وابن بقي، وابن الخطيب، وابن زَمْرَك. وأشهر الوشّاحين في المشرق ابن سناء الملك المصريّ، وصفي الدين الحِلِّيّ، وابن نُباتة الفارقيّ، وابن حُجّة الحمويّ[1].

فالموشح إذن أندلسي النشأة وهو نوع من أنواع الشعر العربي، وقد أجمع مؤرخوا الأدب القدامى على أن فن التوشيح من مخترعات الأندلسيين وأشادوا ببراعتهم في هذا اللون[2].

مخترع الموشحات:

لقد اختلف القدامى في تحديد أول من نظّم الموشح و جاءت بداية الموشحات في صورة يكتنفها الغموض، إذ نُسب بعض ما وصل إلينا من موشحات إلى غير أصحابها. وعن أول من اخترع الموشح يقول ابن بسّام: " وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا، واخترع طريقتها، فيما بلغني، محمد بن محمود القبري الضرير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة،(...) وقيل أن ابن عبد ربه صاحب كتاب "العقد"، أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات عندنا،

---

(1) – المصدر نفسه، ص: 435.

(2) – ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،1/ص: 469. صلاح الدين الصفدي: توشيح التوشيح، ص:20. ابن دحية المطرب، ص:186. ابن سناء الملك: دار الطراز، ص: 29. ابن خلدون: المقدمة، 391/3.

ثم نشأ " يوسف بن هارون الرمادي" فكان أول من أكثر فيها من التضمين في المراكيز،(...) يضمن كل موقف يقف عليه في المركز خاصة.. فاستمر على ذلك شعراء عصرنا كمكرم بن سعيد وابني الحسن، ثم نشأ عبادة (ابن ماء السماء)، فأحدث التغيير "[1].

عدّ ابن بسّام الشاعر محمد بن محمود القبري أول وَشّاح عرفته بلاد الأندلس، غير أنه لم يُعثر على موشحاته في المصادر، وقد جاء عنه في "الجذوة" ما نصه: بن محمود المكفوف القبري، أديب شاعر، ذكره أبو محمد علي بن أحمد، أنشد له في حلبة السباق[2]:

تــرى مَن يَــرى الميــدان يَجهل أنــهُ

لأهل التَبــاري في الشّــطارة مَيْــــدانُ

كأنّ الجيــادّ الصــّافناتِ وقــد عَدَتْ

سُــطورُ كتــاب و المقــدّم عنْــوانُ

أما ابن سعيد الأندلسي (ت 673 هــ-1274 م) فإنه اختزل ما ذكره الحميدي (ت 448 هــ - 1095 م) دون أن يضيف إليه شيئا جديدا حول محمد بن محمود

---

[1] – ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،1/ص: 469.

[2] – الحميدي أبو عبد الله محمد: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي1956/1، ص: 152. الضبي : بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، 1884، ص: 132,

القبري[1]، ولم تذكر المصادر الأخرى جديدا يضاف إلى ما جاء في "الجذوة"، إذ لم تتطرق إلى أخبار هذا الوشاَح. ولا نعرف متى ولد هذا الشاعر متى توفي.

ورد في " المقتطف من أزاهير الطرف" اسم عدَه ابن سعيد من أوائل الوشاحين الأندلسيين. قال نقلا عن كتاب "المسهب": "إن المخترع لها بجزيرة الأندلس. مقدم بن معافى القبري من شعراء الأمير عبد الله بن المرواني، وأخذ عنه ذلك، أبو عمر بن عبد ربه صاحب العقد"[2].

وهذا إنما يدل على مقدم بن معافي القبري قد عاصر الأمير عبد الله بن محمد المرواني (ت 300هـ –912م) وحفيده الخليفة عبد الرحمن الناصر (ت 350هـ –961 م) وهي الفترة التي شاهدت تحولات سياسية ونهضة أدبية في الأندلس. وقد انقسم الباحثون في تحديد أول من بدأ الموشحات، فمنهم من يرى أن محمد بن محمود القبري أول من اخترع هذا الفن بينما اتفق البعض الآخر على أن مقدم بن معافى القبري هو أول من نظّم الموشح في الأندلس، وسار على هذا الرأي كذلك المستشرقون[3].

بناء الموشح:

---

[1] – ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب،1/ص:109.

[2] – ابن سعيد: المقتطف من ازاهير الطرف، مستلة من كتاب "أعمال مهرجان ابن خلدون"، القاهرة، ص:477.

[3] – جنثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي،ص:153.وانظر أيضا كراتشكوفسكي: الشعر العربي في الأندلس: ترجمة محمد منير مرسي، عالم الكتب، القاهرة 1971، ص:65.

يتكون الموشح من عدة أقسام وهي وحدات فنية مُحكَمة ينتجها الوشاح لتأدية إيقاعات نغمية منسجمة. وفي حديث ابن بسام عن الموشحات الأندلسية أطلق اسم المركز على القفل الأخير من الموشحة في حين يسميه ابن سّناء المُلك الخرجة[1]

يُعد ابن سّناء المُلك أول من حدّد هذه المصطلحات، فيما وصل إلينا من مصادر، إذ قال: "ولم أر أحدا صنّف في أصولها ما يكون للمتعلم مثالا يُحتذى، و سبيلا يُقتفى"[2].

نُثبت فيما يلي موشّحَة مشهورَة، تم نعرض لعناصر الموشّح.

الموشّح للسان الدين بن الخطيب (من الرمل):

جَـادَكَ الغيْـثُ إذَا الغَـيْثُ هَـمَى ... يـا زَمَـانَ الوَصْلِ بـالأنْدَلُـسِ

لـم يـكُـنْ وَصْلُكَ إلاّ حُـلُـمَـا ... في الكَـرَى أوْ خِلْسَـة المُخْتَـلِسِ

إذْ يَقُـودُ الدَّهْـرُ أشْتَـاتَ المُنَـى ... نَنْقُـلُ الخَـطْوَ علـى مـا نَرْسُمُ

زُمَـرَاً بـيـْنَ فـُرَادَى وَثـنـَا ... مِثـْلَمـَا يَدْعُـو الحَـجِيجَ المَوْسِمُ

والحَيـَا قدْ جلَّلَ الـرَّوضَ سَـنـَا ... فَثْـغُـورُ الزّهـْرِ فـيـهِ تبْسِـمُ

ورَوَى النُّعْمَـانُ عنْ مَـاءِ السّـمَا ... كَيْفَ يَرْوِي مَـالِـك عـن أنـَسِ

فَكَسَـاهُ الحُسْنُ ثـَوْبـاً مُـعْلَمـاَ ... يـَزْدَهِـي مِنْـهُ بِأَبْـهَى مَلْـبَسِ

في لَيـالٍ كَتـَمَـتْ سِـرّ الهَـوَى ... بـالـدُّجَى لـوْلا شُمُـوسُ الـغُـرّرِ

مَـالَ نَجْمُ الكَـأْسِ فِيهَـا وَهَـوَى ... مُسْـتَـقِيـم السَّـيْـرِ سَـعْـدَ الأثَـرِ

---

[1]– ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،1/ص: 469. انظر أيضا، ابن سناء الملك: دار الطراز، ص: 40.

[2]– ابن سناء الملك: المصدر السابق، ص:31.

وطَــرَ مــا فِيــهِ منْ عَيْبٍ سِــوَى أنّــهُ مَــرَّ كَــلَــمْــحِ البَــصَــرِ
حِــينَ لــذَّ النَّــوْمُ شَيْئــاً أوْ كَمَــا هَــجَمَ الصُّبْــحُ هُــجُــومَ الحَــرَسِ
غَــارَتِ الشُّهُــبُ بِنــا أوْ رُبّــمَــا أثّــرَتْ فــينــا عُــيُــونُ النّــَرْجِــسِ

وتألّف الموشّح، عادةً، من الأقسام التالية:

أ_ **المطْلَع أو المَذْهَب** هو المجموعة الأولى من أقسامه، أي هو القفل الأوّل الذي يُفْتَتَح به الموشّح. وهو ليس ضروريّاً في الموشّح، فإن وُجد سُمِّيَ المُوشَّح تامّاً، وإن لم يُوجَدِ يُسمىّ أقْرَع. والمطْلع في موّشح ابن الخطيب هو قوله: (من الرمل)[1]:

جَــادَكَ الغيْــثُ إذَا الغَــيْثُ هَــمَى يــا زَمَــانَ الوَصْلِ بــالأنْدَلُــسِ
لــم يــكــُنْ وَصْلُكَ إلاّ حُــلُــمَــا في الكَــرَى أوْ خِلْسَــة المُخْتَــلِسِ

ب _ **القُفْل:** هو الجزء من الموشّح الذي يتكرَّر بقافيته. ويُشْتَرَط في الأقفال جميعاً أن يكون لها قوافٍ واحدة في الموشّح كلِّه. وإذا كان القُفلُ الأوّل يُسمَّى مطْلَعاً أو مَذْهَباً كما سبق القول، فإن القفل الأخير يُسمّى خَرْجة. والقُفْلُ الثاني في موشّح ابن الخطيب هو قوله (من الرمل)[2]:

حِــينَ لــذَّ النَّــوْمُ شَيْئــاً أوْ كَمَــا هَــجَمَ الصُّبْــحُ هُــجُــومَ الحَــرَسِ
غَــارَتِ الشُّهُــبُ بِنــا أوْ رُبّــمَــا أثّــرَتْ فــينــا عُــيُــونُ النّــَرْجِــسِ

---

[1] – الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، الطبعة الأولى 1411هـ _ 1991م، ص: 437.

[2] – المصدر نفسه: 438.

ج ـ الغُصْن: هو الجزء الواحد من القفل الذي يحوي غصنين أو أكثر. فإذا حوى غُصْنين، فإنهما يكونان من قافية واجدة، أوقافيتين مختلفَتين. وإذا تضمّن ثلاثة أغصان، فإنها تكون من قافية واحدة، أو يكون لاثنين منها قافية واحدة، أو لكُلِّ قافية. وإذا اشْتَمل على أربعة أغصان، فإنّها تكون على قافية واحدة، أو لثلاثة منها قافية واحدة، أو لاثنين قافية واحدة، أو لكُلِّ غُصنٍ قافية. ومعظم الموشّحات لم تتجاوز أقفالها الأربعة. وفي موشَّحة ابن الخطيب نرى أن القفل مؤلَف من أربعة أغصان، وهي في المطْلَع[1]:

جَـادَكَ الغيْـثُ إذَا الغَـيْثُ هَـمَى يـا زَمَـانَ الوَصْلِ بـالأنْدَلُـسِ

لـم يـكُـنْ وَصْلُكَ إلاّ حُـلُـمَـا في الكَـرَى أوْ خِلْسَـة المُخْتَـلِسِ

د ـ الدَّور: هو القسم الذي يكون بين قفلين. وهو يتألّف من أجزاء أقلُّها ثلاثة ولا تتجاوز الخمسة إلاّ نادراً، والأدوار تتماثل جميعا في الموشّح الواحد من حيث عدد الأجزاء، ولكنّها تختلف من ناحية القوافي. والدّور الأوّل في مُوشّح لسان الدين ابن الخطيب هو قوله (في الرمل)[2]:

---

[1]– الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، المرجع السابق، ص:438.

[2] – المصدر نفسه، ص: 438.

إذْ يَقُــودُ الدَّهْــرُ أشْتَــاتَ المُنَــى نَنْقُــلُ الخَــطْوَ علــى مــا نَرْسُمُ

زُمَــرَاً بَــيْــنَ فــرَادَى وَثــنــَا مِثْــلَمــَا يَدْعُــو الحَــجِيجَ المَوْسِمُ

والحَيــَا قدْ جلَّلَ الــرَّوضَ سَــنَــا فَثْــغُــورُ الزّهــْرِ فــيــهِ تبْســمُ

هـــ _ السمط: هو تسمّى أجزاء الأقفال عند بعض الباحثين المحدثين أغصانا ويسمّون الجزء الوحد من البيت سمطا[1]. لقد وردت لفظة غصن في "الذخيرة" كما وردت لفظة سمط وغصن في" المقدمة" أيضا. وفي هذا الشأن يقول ابن خلدون:" استحدث المتأخرون منهم فنا سمّوه بالموشح، ينظمونه أسماطا أسماطا، وأغصانا أغصانا، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة ويسمّون المتعدد منها بيتا واحدا، ويلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة[2].

نرى أن ابن خلدون لم يفرّق بين لفظتي سمط وغصن، والتسميط عند علماء البديع هو أن يجزأ البيت إلى أربعة أقسام، الثلاثة الأولى منها على قافية واحدة مخالفة للقافية الأصلية[3]. وفي الدور في موشّح لسان الدين بن الخطيب مؤلّف من ستّة أسماط.

---

[1]– د. مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص:27 وما بعدها

[2] – ابن خلدون: المقدمة، 390/3.

[3] – شهاب الدين الحلبي: حسن التوسل، 272 وما بعدها, أنظر أيضا صفي الدين الحلي: شرح الكافية، ص: 196.

و ـ البيت: وهو الذي يلي المطلع في الموشح التام، أو الذي يبدأ به الموشح الأقرع وذكره ابن سناء الملك في مقدمة كتابه، وهو "كل ما بين قفلين" ،وسماه الأبشيهي الدور[1].

ز ـ الخَرجَة: الخرجة هي القفل الأخير من الموشحة، وهي ركن أساسي لا يمكن الأستغناء عنه بعكس المطلع الذي قد تبتدئ به الموشحة وقد تخلو منه. والخرجة في الموشح الذي أوردناه هي:

حِـينَ لـذَّ النَّـوْمُ شَيْئـاً أوْ كَمَـا هَـجَمَ الصُّبْـحُ هُـجُـومَ الحَـرَسِ

غَـارَتِ الشُّهَـبُ بِنـا أوْ رُبَّـمَـا أثّـرَتْ فـينـا عُـيُـونُ النّـَرْجِـسِ

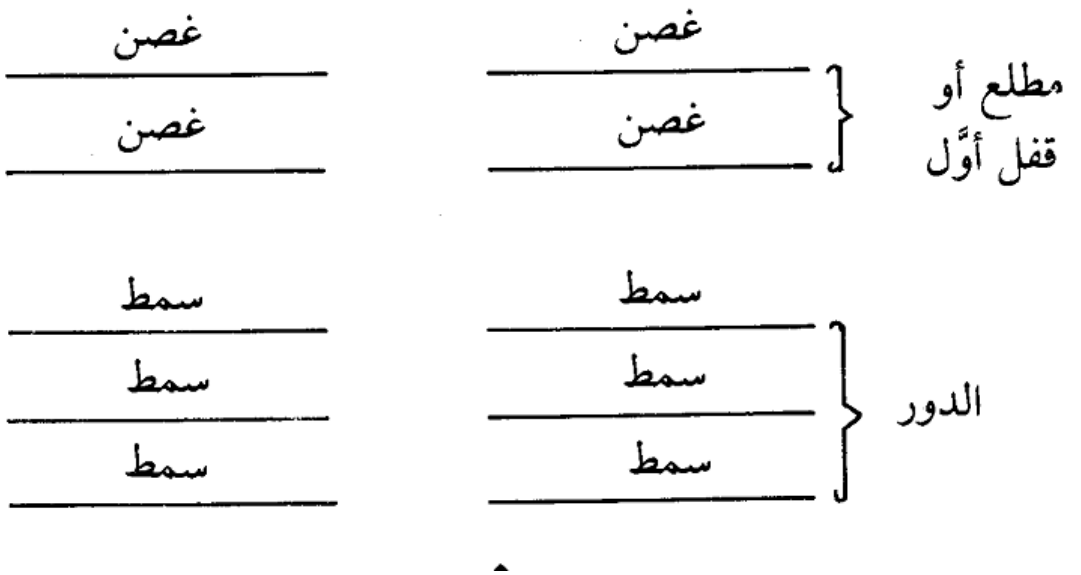
وقد تختلف الخرجة عن بقية الأقفال من حيث اللغة لأنها القفل الوحيد من الموشحة الذي يجوز فيه اللحن. قال ابن سناء: "والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة ولغات الداصّة"[2].

---

[1] – الدكتور أحمد محمد عطا، دراسات في فني الموشحات و الأزجال، الطبعة الأولى:1419– 1999، ص: 9.

[2] – ابن سناء الملك: دار الطراز،ص40. حجاجية: نسبة إلى الحجاج البغدادي (ت 391 ه– 1000 م)، أما قزمانية: فهي نسبة إلى قزمان.

وفيما يلي مخطّط توضيحيّ لمُوشّح لسان الدين بن الخطيب[1]:



لغة الموشحات: للبحث في لغة الأندلسيين ينبغي التعرف على العناصر البشرية التي يتركب منها المجتمع الأندلسي. فإلى جانب العرب المشارقة والمغاربة نجد قسمين من السكان الأصليين، قسم اعتنق الإسلام وهم المسالمة و قسم بقي على دينه وهم أهل الذمّة أو المستعربة بالإضافة إلى المولَدين وهم الذين ولدوا من أمهات اسبانيات أو إفرنجيات ومن آباء مسلمين. ومن ثم بدأت عناصر أخرى تظهر على الساحة الأندلسية ومنهم اليهود، وقد أسهم بعض علمائهم في المجالات العلمية والدينية واللغوية والأدبية

[1] – الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، الطبعة الأولى 1411هـ _ 1991م، ص: 439.

بالعربية والعبرية والعجمية كما اسلم بعض منهم. ثم الصقالبة وهم الأوروبيون الذين ينحدرون– أغلبهم – من بلاد السلاف وقد بيعوا عبيدا في الأندلس[1]

و من المؤكد أن لكل من هذه العناصر البشرية لغته الخاصة لكن بمرور الزمن، استطاعت اللغة العربية أن تفترض نفسها في كل الميادين، ولم تقض سيادة اللغة العربية على اللهجات الأخرى، فقد حافظ المغاربة على لهجتهم البربرية المختلفة وحافظ السكان الأصليون على لهجتهم الرومانثية أي العامية اللاتينية، ولم تترك العناصر الأخرى من يهود وعبيد لغاتها رغم استعمالها اللغة العربية في حديثنا اليومي، أدى تشابك هذه العناصر المختلفة إلى مجتمع متعدد اللهجات بل كان الفرد الواحد منهم يتكلم أكثر من لهجة، فالذين انحدروا من آباء عرب وأمهات اسبانيات يتكلمون لغة آبائهم العربية ولغة أمهاتهم الرومانثية، بالإضافة إلى عامية الأندلس وهي لهجة عربية. وهذا مما دفع الأندلسيين إلى التجديد حتى في اللغة العربية الفصحى وابتكار أسماء لمسميات لم تألفها العربية. كما تأثر أهل الأندلس وخاصة سكان المدن الكبرى، من حيث الصوت، بطريقة استعمال المولدين والمستعربة للعربية، إذ تغير نطقهم لأصوات

[1] –الدكتور محمد عباسة، الموشحات ولأزجال وأثرها في شعر التروبادور، الطبعة(1433 ه–2012 م)، ص: 83.

الإطباق والتفخيم والحلق وهي من سمات اللغات السامية وخاصة العربية، ويظهر هذا التأثر جليا في ديوان أبي بكر بن قزمان من خلال اللغة التي نظَم بها أزجاله[1].

- أغراض الموشحات الأندلسية:

أ- الغزل:

لما كانت الموشحات الأندلسية قد اتصلت في نشأتها بمجالس الأنس والطرب، فمن الطبيعي أن تطرق في بدايتها أغراض الغزل والنسيب، ذلك لأن الموشحات التي وصلت إلينا أكثرها جاء في هذا الغرض. وقد أكد ابن بسّام ذلك فقال: "وهي أوزان كَثُرَ استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تشقّ على سماعها مصونات بل القلوب"[2].

ب- الخمريات: جاء موضوع الخمر الذي يمتزج بأغراض أخرى بكثرة في الموشحات الأندلسية، وأما النماذج التي بُنيتْ أساسا على وصف الخمر ومجالس الشرب فهي قليلة – فيما وصل إلينا – ومنها موشحة ابن بقّي الطليطلي التي يقول في مستهلها:

أدِرْ لنـــــا أكْــوابْ يُنْســـى بهـــا الوَجْـــــــــدُ

واستصحبِ الجلاّسْ كما اقتـــــضَى العهـــــــــدْ

---

[1] – المرجع نفسه، ص:84.

[2] – ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،1/ص: 469.

ج – وصف الطبيعة:

لقد فتنت الطبيعة الأندلسية الساحرة شعراء الأندلس وألهمتهم صوّراً حية كأنها ملموسة، فوصفوا الناطق والجامد كما وصفوا ما في السماء وما في الأرض. وساد الوصف الأغراض الأخرى في الموشحة الواحدة كموشحة الوزير لسان الدين بن الخطيب (ت 776 هـ – 1374م) التي يقول في أولها[1]:

جادكَ الغيثُ إذا الغيثُ هَـمى يا زمانَ الوصلِ بالأندلـسِ
لم يكنْ وصـــــلُك إلا حُلُما في الكرَى أو خلسةَ المختلسِ
إذ يقودُ الدهـرُ أشتاتَ المنـى ينقـلُ الخَطْوَ على ما يُرسمُ
زمـراً بيـن فـرادَى وثنـَا مثلما يدعـو الحجيجَ الموسمُ
والحيا قد جلّلَ الروض سَنَـا فثـغورُ الزّهر ِفيـه تبسـمُ
وروى النعمانُ عن ماء السّمَا كيفَ يروي مالك عن أنـسِ
فكسـاهُ الحسنُ ثوبـاً مُعلمـا يزدهـي منـه بأبهى ملبَسِ

هذه الموشحة من محاسن الموشحات الأندلسية، جمع فيها لسان الدين بن الخطي ببين الغزل ووصف الطبيعة ومدح الخليفة؛ وقد عارض بها موشحة "هل درى ظبي الحمى أن قد حمى" لابن سهل الأندلسي الت ينسَج على منوالها عدد من الوشاحين. ورغم

[1] – الدكتور محمد عباسة، الموشحات ولأزجال وأثرها في شعر التروبادور، الطبعة(1433 ه–2012 م)، ص: 92.

براعة هذه الموشحة ورقة ألفاظها إلا أن صاحبها غلّب عليها الصناعة فطغت عليها المحسّنات البديعية من توريات وكنايات و استعارات.

د- المدح: أخذ فن المديح حيزا معتبرا في الموشحات الأندلسية لكن هجاء مندمجا في أغلب الأحيان مع أغراض الغزل والوصف والخمر. وأما ما جاء مستقلا فهو قليل جدا فيما نملك من الموشحات، وقد توسع الوشاحون في غرض المدح إذ تطرقوا إلى وصف الممدوح وغزواته وقصره وجنانه. كما أكثروا من الموشحات التي تمزج المديح بأغراض أخرى وكان بعضهم ينظِمها ارتجالاً في المجالس. ولم يصل إلينا من الموشحات الأندلسية التي جاءت خالصة للمديح إلا موشحة واحدة – فيما نعلم – وهي لأبي عامر بن ينّق يقول في مستهلها[1]:

سراجُ عدلك يزهـــر قد عـــمّ كل العبـــاد
ونورُ وجهك يبهـــر ســـناهُ للخلـــق بـــاد
أنت العزيـــزُا لأبي والمـــلك ُملك الأنـــام
أنت السراجُ الوضي والبدرُ بـــدر التمـــام
ليـــث إذا مـــا الكمي قد هابَ روع الحمام
لله ليـــث غضـــنفر تلقـــاه يـــوم الجـــلاد
قد ســـل ّسيفا مشهر على رؤوسِ الأعـــادي

[1] – لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، تحقيق هلال ناجي، تونس، 1927، ص: 193.

هـ- الأغراض الدينية والصوفية:

إن الموشحات الأندلسية التي تطرقت إلى التصوّف لم يصل إلينا منها إلا ما يعود إلى القرن السادس الهجري وما بعده، وأقدم الموشحات في هذا الغرض يُنسب لمحي الدين بن عربي (ت 638 هـ- 1240م) وهو من أشهر وشّاحي الصوفية، ومن صوفياته موشحة يقول في مستهلها[1]:

سـرائرُ الأعيـانْ لاحتْ علـى الأكوانْ

للنّـاظرينْ

والعاشـقُ الغيـرانْ من ذاك فـي حـرانْ

يبـدي الأنـيْن

3 _ الزجل:

الزَّجل أو الشِّعر الشعبيّ هو شعر يُنظم بلغة العامّة ولهجة كلامهم، فلا تراعى فيه قواعد الإعراب، ولا الصِّيَغ الصحيحة الكلمات، بل يُنْظم من الكلام العامِّيّ الدارج. ونظن أنّه كان مذ كانت اللغة العامِّيَّة نفسها، ويُرجعه بعضُ المؤرَّخين والمستشْرقين إلى عصور الجاهليّة، حتّى قيل أنَّ عنترة العبسيّ نفسه نظم زَجَلاً. والشّيء الأكيد أن العرب في الأندلس عرفوا هذا النوع من الشِّعر، فنظموه، وكتبوا فيه الدواوين، وكان ابن قزمان أشهر زجّاليهم[2]. يقول ابن خلدون: "ولمّا شاع فنٌّ التوشيح في أهل الأندلس، أخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامَّة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرِّية من غير أن يلتزموا

---

[1] – ابن عربي: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت 1966، ص: 84.

[2] – الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، مرجع سابق، ص: 250.

فيها إعراباً، واستحدثوه فَناً سمّوه بالزَّجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاؤوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستَعْجمة. وأوّل من أبدع في هذه الطريقة الزجليَّة أبو بكر بن قزمان، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس، لكن لم يظهر حلاها، ولا انسكبت معانيها، واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه. وكان لعهد الملثَّمِين. وهو إمام الزجّالين على الإطلاق[1].

الزجل لغة واصطلاحا:

إن الزجل في اللغة الصوت، ويسمى الحمام زاجلا لصوته الرخيم. قال ابن منظور في "لسان العرب": "إن الزجل بالتحريك اللعب والجلبة ورفع الصوت، وخُصّ به التطريب[2]، وبناءً على ذلك، نرى أن الزجل في اللغة هو الصوت باختلاف مصادره، وقد يكون مختصا بنوع من الغناء كما جاء في"لسان العرب". ولعلهم اقتبسوا لهذا النوع من النظم اسم الزجل لمطاوعته الغناء وقدرة الناس على التغّني به. وقيل في سبب تسمية هذا النوع زجلا: "لأنه لا يلتذ به وتفهم مقاطع أوزانه حتى يُغنّى به ويُصوّت"[3].

والزجل في الاصطلاح ضرب من ضروب النظم يختلف عن القصيدة من حيث الإعراب والقافية كما يختلف عن الموشح من حيث الإعراب، ولا يختلف عنه من

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 250.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، مادة "زجل".

[3]– صفي الدين الحلي: العاطل الحالي، ص: 10. انظر أيضا، ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق رضا محسن القريشي، دمشق 1974 ، ص: 128.

جانب القافية إلا نادرا. يُعد ّالزجل بهذه الصورة موَشّحا ملحونا إلا أنه ليس من الشعر الملحون. وقد كُتِب بلغة ليست عامية بحتة بل هي مهذبة وإن كانت غير معرّبة[1].

بناء الزجل:

يبدو من خلال أزجال ابن قزمان أن الزجّالة اصطلحوا على أقسام أزجالهم بمصطلحات الموشح نفسها، فقد تحدّث الإمام عن المركز والخرجة والمطلع والبيت وهي المصطلحات التي ذكرها الوشّاحون. وهذا دليل آخر على أن الزجل تفرّع من الموشح واستعار منه أقسامه ومصطلحاته[2].

لقد تعوّد ابن قزمان على ختم أزجاله بذكر عدد أجزائها وتسميتها، فمن ذلك قوله في المقطوعة الأخيرة من زجله[3]:

أيّ زجل عملتُ يا قوْم فتــنْ مَن نظرُ وسَــمعُ
وأنــا مطبــوع ولكــنْ لــم نقل زجــلْ بطبْــعُ
عَشرَ أبيات فــي شطاطُ وثلاث أقسام ْفي وَسْــعُ
فثلطعْشَــر هــي ذابَ عدّة الأبيات والأقســامْ

(1) – الدكتور محمد عباسة، الموشحات ولأزجال وأثرها في شعر التروبادور، الطبعة (1433 ه–2012 م)، ص: 106.

(2) – المصدر نفسه: ص119.

(3) – ابن قزمان: الديوان، زجل (97)، ص : 660.

يتكون هذا الزجل من عشرة أبيات بالإضافة إلى الأقفال، وكل بيت يتركب من ثلاثة أجزاء مركبة من فقرتين. وقد سمّى أبو بكر بن قزمان أجزاء الزجل أقساما. وفي زجل آخر يقول ابن قزمان في الختام[1]:

مِنْ تسعَ أبيات هي أزجال لسْ فيها طولْ

لسّــنْهُ ذا ممــا يعجزنــي شيّــا نــقولْ

وكَن نْزيدك بُويتات عــاد لولا الفضــولْ

لــم ْقطْ نقُل بَيْــت ولا منقال إلا ارتجــالْ

هذا الزجل ورد في الديوان بثمانية أبيات وقد ضاع البيت التاسع منه، ويُعتقد أن يكون البيت المبتور من وسط القطعة لأن البيت الأول يوحي بأنه مطلع الزجل. وفي هذا الزجل نلاحظ لفظة جديدة وهي المنقال قصَد بها ابن قزمان القفل، لأنها من النقل أو ما يتكرر على المنوال نفسه، والذي يتكرر هو القفل. ولم نجد هذا المصطلح متداولاً عند الوشاحين؛ ولاشك أن هذا اللفظ، رغم فصاحته، هو التسمية الشائعة للقفل عند العامة. وفي موضع آخر يسمّي الإمام ابن قزمان البيت بلفظة سطر، كقوله في هذه الخرجة[2]:

فكذا كلسْتم زجّالْ أنْي قُلْ ذا التسْعَه أسْطارْ

---

(1) – المصدر نفسه، زجل (119)، ص:778.

(2) – المصدر نفسه، زجل(53)، ص: 626.

هذه الخرجة من زجليت ألف من تسعة أبيات، وكان أبو بكر بن قزمان يفضل التحدث بلغة جمهوره الأندلسي العريض، فبدلاً من "أبيات" نجده يقول "بويتات" للتصغير، فكذلك قال "أسطار" ويعني بها الأبيات، وهذه التسميات لم نعثر عليها عند الوشاحين الأندلسيين.

لغة الزجل:

مرّ الزجل الأندلسي بأطوار لغوية مختلفة، فكان الطور الأول اللغة الفصحى غير المعرّبة، وكان الزجل في ذلك الوقت من اختصاص الطبقات المثقفة التي نسجته على منوال الموشحات. ثم بدأت تتسرب إليه عناصر اللهجة الأندلسية حسبما تقتضيه ضرورة الوزن والغناء عند أهل الأندلس، ومع ذلك لم يستطع الزجالون الأولون التخلص من الإعراب إلى أن جاء أبو بكر بن قزمان الذي مهّد الطريق في ديوانه إلى العناصر اللغوية العامية التي غزَت اللغة الرفيعة في الزجل حيث قال: "وجرّدته[1] من الإعراب، وعرّيته من التحالي والاصطلاحات تجريد السيف عن القراب"[2].

ولغة الزجل كما سبقتْ الإشارة، تتألف من هذه اللغة غير المعرّبة بالإضافة إلى عناصر لغوية أندلسية اختلطت فيها لهجات أهل المغرب مع لسان أهل المشرق والعناصر المحلية المولَدة والمبتكرة التي يبيحها الزجّال في نظْمه. أما الذين نظَموا

---

(1) – في الديوان "عدّيته" ونعتقد ما أثبتناه هو الصحيح

(2) – ابن قزمان: الديوان، ص 1.

الزجل فهم من الشعراء المثقفين الذين لجأوا إلى هذه العناصر وهذّبوها، لأنه لا يمكن لأي أحد كان أن يقول زجلا، فهذا الفن يخضع للوزن والقافية؛ بالإضافة إلى ذلك فإن النطق في لغة الزجل يختلف كثيرا عن النطق في اللهجة الأندلسية. فلا يطرأ تغيير في لغة الزجل إلا على أواخر الكلم أو حركات الإعراب وهذا ظاهر في الأزجال الأندلسية. أما في اللغة العامية فقد تتغير أحيانا جميع أصوات الكلمة[1].

وفي الأخير يمكن القول إن لغة الزجل هي تلك اللغة التي يفهمها فئة واسعة من المجتمع الأندلسي وهي لغة مهذّبة سادت الزجل منذ نشأته إلى غاية القرن السادس الهجري، وهو بداية ازدهار الزجل الذي كان في الحقيقة بداية انحطاط مذهبه ولغته حتى ظن بعض المستعربين أن الأزجال الأندلسية نُظِمتْ للشارع. وقد أولى بعض المستشرقين هذه الجوانب اهتماما بالغا، أما قيمة الزجل الحقيقية فلم يتطرقوا إليها كما تقتضيه الحقيقة.

[1] – د. عبد العزيز الأهواني، الزجل في الأندلس، سنة 1958، ص: 87.

أغراض الأزجال الأندلسية:

أ ــ الغزل: ارتبط غرض الغزل عند الزجّالة باللهو والهزل والغناء، وهذا يوحي بأن بعض الأزجال كانت تُنظَم في مجالس الأنس والطرب، ومما يدل على ذلك ما نظَمه ابن قزمان في خرجة من زجل له[1]:

يا عودْ الزّانْ قمْ ســـاعدني

طـــابَ الزمانْ لمنَ يجنـــي

وقد تتنوع صوّر الغزل في الأزجال الأندلسية، فمنها ما يُبنَى على الغزل وحده ومنها ما يأتي الغزل فيه ممتزجا بأغراض أخرى كالمدح والخمر ووصف الطبيعة وغيرها.

ب – الخمريات:

تناولت الأزجال غرض الخمر ممتزجا مع أغراض أخرى كالغزل والوصف والمدح. وهي في ذلك تقتفي أثر القصائد والموشحات. لقد كان الأندلسيون يشربون الخمر في مجالس الأنس واللهو كما كانوا يشربونها في الديموس، أي الحانة كثيرا ما كان الإمام ابن قزمان يتردد عليها رفقة أصحابه[2] ليبذّر ما بقي له من مثاقيل، أي الدراهم الأندلسية.

---

(1) – ابن قزمان: الديوان، زجل (4)، ص 26.

(2) – المصدر نفسه، انظر زجل (25)، ص 186.

ومن الأزجال الأندلسية القليلة التي بُنيت على الخمر وحده، زجل لأبي بكر بن صارم الإشبيلي يقول منه[1]:

ومـــــذهبي فالشـــــرابِ القـــــديمْ

وســـكرَا مَن هوْ المُنـــى والنـــعيمْ

ولـــسْ لي صاحبْ ولا لي نـــديمْ

فـــــقـــــدتْ أعيـــــان كبـــــارْ

واخـــــلطـــــن مـــع ذا العيـــــارْ

الزمن

ج – وصف الطبيعة:

فتنت الطبيعة الخلاّبة شعراء الأندلس فشغفوا بها وتغنّوا بجمالها كما وصفوا دقائقها واستحدثوا أسماء الأزهار والنبات والأشجار والطيور؛ وتغنّى الشعراء مطوّلاً بأزهار الرمّان التي يسمّونها الجلّنار. ولعل أشهر وصف للطبيعة ومفاتنها ما قاله مدغليس من زجل هذا أوله[2]:

ثـــــلاثَ أشْـــــيا فالبســـــاتينْ لـــسْ تـــجَدْ فـــي كلّ مَوضِعْ

النســـيمْ والخضـــرَ والطيـــــرْ شـــــمْ واتـــنـــــزهْ واســـمعْ

---

(1) – ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، 286/1.

(2) –الدكتور محمد عباسة، الموشحات ولأزجال وأثرها في شعر التروبادور، الطبعة(1433 ه–2012 م)، ص: 143.

قــمْ تــرى النسيــمْ يُــولــولْ والطيُّـــور عــلِـــه تغــرِّدْ

والثمـــارْ تنثـــرْ جَـــواهِرْ فـــي بـــســاط مِن الزُّمُــرُّدْ

وبـــوســطِ المرج الأخــضــرْ ســقي كــالســيفِ المــجــردْ

شـــبهــتْ بالســـيفِ لمـــا شُـــفتْ الغـــدير مـــدرّعْ

يتبين مما تقدم أن الزجّالة قد ساهموا في نهضة شعر الطبيعة وقد استطاعوا أن يصَوّروا مجالي الطبيعة الحية والجامدة كما صوّروا مظاهر الحياة اللاهية من منتزهات ومجالس أنس ولم يشغلوا أنفسهم بالمحسّنات البديعية إلا ما كان ضروريا، وقد جاء أسلوبهم في معظمه سهلا وألفاظه جارية. كما أبدعوا في تشخيص مناظر الطبيعة في أزجالهم، فلا يأتي الحبيب على لسانهم إلا وتذكر معه مناظر الطبيعة الخلاّبة، فكانوا يستعيرون من أزياء الطبيعة الوضّاحة أوصافا للحبيب[1].

د – المدح:

أخذتْ الأزجال الأندلسية نصيبا وافرا من الأمداح، ولعل ذلك ما يفسر الوضعية المزرية التي آلت إليها الأندلس بسبب الحروب مع النصارى من جهة وما بين الأندلسيين أنفسهم من جهة أخرى. وربما كان الزجّالة من أفقر الشعراء، فكانت أزجال ابن قزمان ومدغليس معظمها في المدح. وموضوع المدح لا يأتي في الأزجال وحده

[1] – المرجع نفسه، ص: 146.

بل غالبا ما يأتي ممتزجا بموضوع آخر كالغزل والوصف والخمر. وقد يقع أحيانا ممتزجا بأغراض شتّى، وهو في ذلك يقتفي طريق القصيدة والموشح في هذا الغرض. ومن الأزجال النادرة التي بُنيتْ على المدح وحده زجل لابن قزمان في مدح أحد الوزراء يقول في مستهله[1]:

عَبــْدك المــنقطع إليك مُذ كــانْ

أكمل الله عُــلاك ابَــن قزْمَــانْ

أطال الله بقــا الــوَزيرْ الأجــلْ

الفقيــهْ عَــاد الكاتــب الأكمــلْ

إذ يقــول أعملــوا كــذا يُعمــلْ

مغن مكرومْ وَجيه رَفيع الشّان

في هذا الزجل يتذلل ابن قزمان لممدوحه ويعتبر نفسه عبدا له، وهو الأسلوب نفسه الذي كان يستخدمه في أزجال الغزل عند مخاطبته الغلمان وهو أسلوب وصولي لا صدق فيه.

[1] – ابن قزمان: الديوان، زجل (95)، ص 642.

هـ – الأغراض الدينية والصوفية:

لم يقتصر الزجل على مدح الأشخاص فحسب بل وظّفه أبو الحسن الششتري أيضا في مدح النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) وكان أول من أدخل التصوّف في الأزجال، وقد اشتهر الششتري بالزهد الذي غلب على ديوانه. وإذا كان الزهد موضوعا تقليديا شأنه شأن المواضيع الأخرى في الأشعار فإن المتصوّفة ذهبوا بالتصوّف إلى حدّ المبالغة، حتى ليظن من يتقصّى أشعارهم أنهم يتغزلون إن لم يراع طريقة التأويل في فلسفتهم.

ومن أزجال الشيخ أبي الحسن الششتري في التصوّف هذا الزجل الذي يقول في مستهله[1]:

الله، الله، معـــــــــي حاضـــــــــرْ في قلبـــي قريـــب

أدللْ يا قلبي وافـــرحْ حبيبـــكْ حضـــرْ

واتنعمْ بذكر مـــولاك وقصـــي الأثـــرْ

واتهنى وعِـــــشْ مـــــدللْ بـــين البشرْ

دعـــوني دعـــوني نذكرْ حبـــيبي بـــــذكرو نطيـــــبْ

الله، الله، معـــــــــي حاضـــــــــرْ في قلبـــي قريـــبْ

---

[1] – الششتري: الديوان، ص 88.

فإذا كان الشعراء غالبا ما يشكون من بُعد الحبيب وهجره، فإن الششتري في هذا الزجل يبدي سروره لحضور حبيبه وهو الحبيب الذي لا يغيب. ومع ذلك نجد الشاعر في أزجال أخرى يحترز من الوشاة والرقباء الذين يتسببون في إبعاده عن حبيبه تماما مثلما يفعل الشعراء الغزليون. وكان محي الدين بن عربي قد سبق إلى هذه الطريقة في الموشح[1].

ز – الهجاء:

إن ما وصل إلينا من غرض الهجاء في الأزجال قليل جدا وقد يكون مرجع ذلك إلى موقف المؤرخين منه، إذ كان بعضهم يصون كتابه من هذا الفن. والهجاء في الزجل يغلب عليه الارتجال والعفوية، وهو في مضمونه ساخر يؤثر فيه الزجّال أسلوب التهكم. ولم يصل إلينا من الهجاء السياسي شيء يذكر في الأزجال بل وعلى خلاف ذلك، نجدهم قد أكثروا من هجو نصارى الشمال، وكان ابن قزمان يهجوهم بسخط شديد وأسلوب لاذع كلما نظَم زجلا يمدح فيه سلطانا أو قاض.

وقد يأتي الزجل خالصا للهجاء، ولعل أشهر الزجالين الأندلسيين في هذا الميدان الحسن بن أبي نصر الدبّاغ إمام الهجو على طريقة الزجل، وله زجل هجو في حكيم[2]:

إن ريـــت مـــن عـــدّاك يشـــتكي مـــن تلطـــيخْ

---

(1) – المصدر نفسه: 89.

(2) – ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، 439/1.

وتريـــــــد أن يُقبـــــر احمـــــلُ للمـــــــــرّيخْ

قــد حلــفْ ملــك المــوت بــجمــيع أيمــانُ

ألا يــبـــــرح ســـــاعه مـــــن جــوارْ دكّــانُ

ويـــــــــريح روحُ ويــعظّـــــــــم شـــــــانُ

وفســـــــاد النيّـــــا تحــت ذاك التـــــــــــوبيخْ

بقيـــــاسُ الفاســـــدْ وبـــــدينُ الحمـــــروجْ

يخُـــــذ الصـــفراوي ويـــــردُّ مفلــوجْ

للصحيح لـــسْ يسمح بمريقـــة فـــرّوجْ

ويحيــل المحمــومْ علـــى أكل البطــيخْ

4 _ الكان كان:

هو شِعر عامِّيّ شاع بين البغداديِّين في عصور متأخِّرة، بدأ فيها بعضُ الناظمين يتحلّلون من بعض قواعد الإعراب، وبعض قيود القافية. ولم ينظموا فيه سوى الحكايات، والخرافات، والمراجعات، فكأَنَّ قائله يحكي ما كان وكان[1]. وقد ارتقى هذا

[1] – الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، الطبعة الأولى 1411هـ _ 1991م، ص: 382.

الشّعر قليلاً حتّى ظهر الشيخ جمال الدين بن الجوزي، والشيخ شمس الدين محمد الواعظ، والشيخ شمس الدين بن الكوفي الواعظ، فنظموا فيه الزُّهديّات، والأمثال، والحِكم، والمواعظ، وذلك في القرنين السادس والسابع الهجريَّين.

وسمِّي بذلك، لأنَّ رواته ومنشديه كانوا يبدوأنه بعبارة " كان وكان " للدلالة على منحاه الأسطوريّ، ويبدو أنَّ هذه العبارة كان يُنطق بها " كَنْ وكانْ " لتَنْسَجم مع ما قالوه على وزنه[1].

أمّا هذا الوزن فواحد بقافية واحدة، يتألف كلّ بيت فيه من شطرين، ولكنَّ الشطر الأول منه أطول من الشطر الثاني، ولا تكون قافيته إلاّ مرْدفَة، أي تتضمَّن حرف علّه قبل حرف الرَّويّ.

ومن أمثلته قول القائل[2]:

يا قاسِيَ القَلْبِ ما لكْ تسْمَع ما عِنْدَكْ خَبَرْ ومن حرارة وَعْظي قد لانَتِ الأحجارْ

أفْنيت مالَك وحالَك في كلّ ما لا ينْفَعَك ليْتَك على ذي الحال تقْلع عَنْ الإصْرار

---

[1] – المصدر نفسه، ص: 382.

[2] – الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، المرجع السابق، ص: 382.

5 _ القوما:

هو لون من الشّعر العامي شاع في بغداد في القرن السادس الهجريّ، ثُمَّ انْتَشَر في سواها من الحواضر العربية. وهو من أربعة أنواع[1]:

- النوع الأوّل يكون مركَّباً من أربعة أقفال، ثلاثة منها وهي الأوّل والثاني، والربع، متساوية في الوزن والقافية.
- النوع الثاني يكون مركّباً من أربعة أقفال على نفس القافية والوزن.
- نوع ثالث يتركَّب من أربعة أشطر، ثلاثة منها اتَّفقت وزناً وقافيةً، والرابع أطول وزناً وهو مُهْمَل بغير قافية.
- نوع رابع يتكوَّن من ثلاثة أشطر مختلفة الوزن متَّفقة القافية، أوَّلها أقصر من الثاني، والثاني أقصر من الثالث. ولم أظفر للنوعين الأخيرين بأمثلة في كتب الأدب

ويُجمع الرُّواة على أنَّ هذا اللون من الشِّعر الشعبيّ إنَّما نُظِم لدعاء السّحور في شهر رمضان، وأنَّ تسميته قد أُخِذت من قول المسحِّر: "قوما نسحر قوما"*. ويُروَى أنَّ رجلاً يُكنّى ب (أبي نقطة) كان يُجيد هذا النَّظم في سحور رمضان، وكان الخليفة الناصر

---

[1] – الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، المرجع السابق، ص: 480.

* – قوما: فعل أمر، في العامِّيَّة، من (قام)، والألف للتوكيد.

في أواخر القرن السادس الهجريّ يطرب له ويعجب بنظمه، فجعل للرجل مرتّباً سنويّاً، فلمّا مات أبو نقطة، كان له غلام يُجيد، أيضاً، نظم القوما، أراد أن يُنبِّه الخليفة إلى موت والده، فجمع بعض الغلمان، ووقف معهم خارج قصر الخلافة في اللّيلة الأولى من رمضان، وأخذ يُغنِّي بصوت رخيم. وممّا نظمه قوله[1]:

يـــا ســـيّـــد السّـــاداتْ لـــكْ بـــالـــكَرَمْ عـــاداتْ

أنا بُنَـــيّ ابـــن نُقْـــطه تعيشْ، أبـــي قَـــدْ مـــاتْ

فأعجب به الخليفة، وجعل له ضعف ما كان لأبيه.

[1] – المصدر نفسه، ص: 480.

6 _ المواليا:

المواليا أحد أنواع النظم الشعبي الذي يعتمد على الغناء، وترتكز عليه معظم أوزانه وأصواته، وقد يلتزم بقواعد العربية من حيث الإعراب، وقد لا يلتزم، فقد جعل صفي الدين الحلي و الأبشيهي هذا الفن وسطا بين الفنون المعربة وبين الفنون غير المعربة. يقول الأبشيهي: "الفنون السبعة عند الناس هي: الشعر القريض، والموشح و الدوبيت، والزجل، والمواليا، والكان كان، والقوما"[1].

ومنهم من جعل الحماق من السبعة، وفي ذلك اختلاف، وعند جميع المحققين أن هذه الفنون السبعة، منها معربة أبدا، لا يغتفر اللحن فيها، وهي: الشعر القريض، والموشح والدوبيت، ومنها ثلاثة ملحونة أبدا، وهي: الزجل، والكان كان، والقوما، ومنها واحد البرزخ بينهما، يحتمل الإعراب واللحن، وهو المواليا، لا يكون البيت من بين ألفاظه معربة، وبعضها ملحونة، فإن هذا هو أقبح العيوب التي لا تجوز، وإنما المعرب منه نوع بمفرده، ويكون الملحون فيه ملحونا لا يدخله الإعراب". ولكن نجد أن السيوطي قد أوجب في هذا الفن عامية الألفاظ والتراكيب[2]. بمعنى استعمال الألفاظ الجارية في تخاطب العامة من الناس لفظاً وخطاً، وقد أخذ بعض الباحثين بوجهة نظر السيوطي إذ فضل النظم فيه بالعامية لأن ذلك أليق أحسن[3].

---

(1) – الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستطرف، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، ط2: ص: 236

(2) – موسا باشا، الأدب في الدول المتتابعة، المجلد الثاني، دار الفكر، بيروت، الطبعة الاولى، ص: 369.

(3) – القريشي، المواليا، المقدمة، منشورات دار الرشيد، بغداد/العراق ص: أ.

تسميته:

اختلف الباحثون القدامى والمحدثون في سبب تسمية هذا الفن بـــ "المواليا"، فقد ذكر الصفي الحلي أنه "سمي بهذا الاسم لأن الواسطيين لما اخترعوه، وكان سهل التناول لقصره، تعلمه عبيدهم.... فكانوا يغنُون به في رؤوس النخيل، وعلى سقي المياه، ويقولون في آخر كل صوت مع الترنيم: يا مواليا، إشارة إلى ساداتهم، فغلب هذا الاسم عليه"[1]. أما الرجوي فيذكر أنه "سمي به لموالاة بعض قوافيه، يقول: يا مواليا، يا مواليا"[2].

و يشير باحث محدث إلى أن فن المواليا "من أغاني الأنباط القديمة، التي كانوا يتغنون فيها، والعرب بدورهم نسبوها إلى مواليهم، لأنهم يغنون بها، أما قولهم: يا مواليا، مع الترنيم في آخر كل صوت فهو التقرب من أسيادهم العرب ومدحهم به"[3].

أما أن المواليا من أغاني الأنباط القديمة فهو زعم لم يقل الباحث دليلاً عليه، وبقية ما يذهب إليه هو رأي للصفي الحلي، ولعل أقرب هذه الآراء إلى واقع هذه التسمية هو الرأي الذي علل فيه الرجوي سببها، إذ جعل من موالاة القوافي وتتابعها سبباً فيها، ذلك لأن طريقة الغناء بمثل هذا الشعر تلزم المغني أن يكثر من المد في مخارج الحروف وطريقة نطقها، مما يكون سبباً في تشابك الحروف بين كلمة سابقة وكلمة لاحقة، عند

---

(1) – صفي الدين الحلي، العاطل الحالي في الأزجال والمواليا، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ص: 134.

(2) – موسا باشا، الأدب في عصور الدول المتتابعة، ص: 367.

(3)– القريشي، المواليا، ص: 53.

الغناء بهما. فلو أخذنا اللازمة أو المقدمة التي يرددها المغني في نهاية كل مقطع عدداً غير محدود من المرات، لوجدنا أن أول ما يردده هو كلمة " موال"[1]، وأنها تأتي على هذه الصورة التقريبية من رسم الحروف ومخارجها طولاً وقصراً:

مواليااااااا مواليا مواااااااااااااال

مواااااااااليـــا يامو اااااااااليـــــا موال.

فسنجد أن كلمة (موال) الثانية قد اشتبكت بياء النداء التي تسبق كلمة (موال) الثالثة، مما يعطينا لفظا واحداً هو لفظة (مواليا)، وهي التسمية التي اصطلح عليها أهل هذا الفن. ونلاحظ كذلك أن هذه التسمية كانت سبب موسيقي أو إيقاعي أكثر من أي سبب آخر. ولعل هذا التعليل الذي نذهب إليه يواكب ما آل إليه أمر هذا الفن في العصور المتأخرة، بدأ من العصر العباسي الثاني، وهو أن الغناء في هذا الفن لم يقتصر على العبيد والجواري يغنونه للسادة، بل انتشر بين كافة طبقات الشعب، يتغنون به في مجالسهم وحلقاتهم.

3 ــ نشأته:

أما مخترعوه فهم أهل واسط بالعراق على أكثر الروايات[2]، وكان في بدايته فناً شعرياً معرباَ "له وزن واحد وأربعة قوافي على روّي واحد، وقد اقتطفه الواسطيون من بحر

---

[1]– ذهب الرافعي إلى أن كلمة "الموال" هي تحريف لكلمة "مواليا". تاريخ آداب العرب، بيروت، دار الكتاب العربي، منشورات دار الكتاب العربي ط2، بيروت 1974، ص: 171.

[2]– القريشي، الموال، ص: 155.

البسيط، وجعلوه بيتين، وقفُوا شطر كل بيت منهما بقافية، وسموا الأربعة صوتا، واستخدموه في الغزل والمدح والهجاء"[1].

ثم انتقل هذا الفن إلى بغداد، وهناك اتخذ شكله النهائي الذي يعرف به، إذ مال البغداديون به من اللغة الفصحى إلى العامية، فجعلوه ملحوناً، بعد أن حذفوا منه الأعراب، " واعتمدوا سهولة اللفظ، ورشاقة المعنى، ونظموا فيه الجد والهزل والرقيق والجزل، حتى عرف بهم دون مخترعيه، ونسب إليهم، وليسوا بمبتدعيه، ثم شاع في الأمصار، وتناوله الناس في الأسفار"[2].

ويقول أحد الباحثين سبب انتشار هذا الفن في بغداد إلى نكبة البرامكة[3]، ويعتمد في ذلك على شعر جارية ترثي فيه سيدها جعفر البرمكي، عندما قتله الرشيد، تقول فيه:

يا دارُ أينَ مُلُوك الأرْضِ، أيْنَ الفُرسْ؟

أيْن الذيْنَ حَمُوْها بالقَنَا و التُـــــــرْسْ؟

قالتْ: تَرَاهُمْ رمَمَ تحتْ الأرضِ الدَّرْسْ

سُكُوْتْ بَعْد الفَصَاحَةْ ألسنَتْهُم خُرْسْ[4]

4 ــ أقسامه:

---

[1]– صفي الدين الحلي، العاطل الحالي، المرجع السابق، ص: 133.

[2]– المرجع نفسه، ص: 54.

[3]– موسا باشا، الأدب في عصور الدول المتتابعة، المرجع السابق ص: 368.

[4]– الرافعي، تاريخ آداب العرب، المرجع السابق، : 170.

على الرغم من أن معظم نماذج المواليا التي وصلتنا من العصر الذي ندرسه هي من بحر البسيط، ومن الرباعي الذي ينظم على قافية متوالية، فإن ابن مبارك شاه صاحب "**سفينة الملك**" يقسم هذا الفن إلى: رباعي، وأعرج، ونعماني[1]، وزاد بعضهم نوعاً رابعاً أسماه "الزَّهيري"[2]، أو " الزَّهري"[3]، وانفرد الأبشيهي بذكر نوعين آخرين، هما: الحمزي، والحربي[4].

وتعتمد الأنواع الثلاثة الأولى في تقسيماتها على الناحية الشكلية للمواليا، بينما تعتمد الثلاثة الأخيرة على المضمون أو الغرض، الذي تدور حوله المواليا.

فالرباعي: هو المواليا التي تنظم على شكل أغصان أربعة متوالية، على حرف واحد هو حرف الرّوي، وهو أبسط أنواع المواليا[5]. وأغلب ما وصلنا من مواليا العصر هو من هذا النوع، ومن أمثلته قول ابن الفألاتي:

قالَ الحبيبْ: صفْ قدِّيْ ولا تشتـــــــطْ

وَمِنْ عِذَاري الذيْ في وجْنتي قَد خـــــطْ

قُلْتْ إنْتَ الذي قدْ كُتِبْ في لُوحْ خَدَّكْ خَطْ

قَلَمْ قُوامَكْ برى، مَا لاَحْ مِثْلوْ قَـــــــطٌّ

---

(1)– ابن مبارك شاه، سفينة الملك، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، الرياض، ص: 385.

(2)– القريشي، المواليا، ص: 153.

(3)– مرجع نفسه، ص: 183.

(4)–الأبشيهي، الستطرف، المرجع السابق، ص: 244.

(5)– القريشي، المواليا، المرجع السابق، ص: 155.

5 ــ أغراض فن المواليا ومضامينها:

اتضح لنا جانب من أغراض هذا الفن وموضوعاته عندما استعرضنا أقسامه وتحدثنا عنها، ولكن ذلك لا يجزئ ما لم نقدم صورة واضحة لهذه الأغراض والموضوعات. ولنا أن نقرر هنا ما سبق أن قررناه عند حديثنا عن موضوعات فن الزجل، فنقول: إن المواليا لم تترك موضوعا إلا خاضت فيه، وهي توازي في تسطح موضوعاتها وكثرتها ما لمسناه من كثرة فنون الشعر المعرب وتسطحها. فقد أنشد الموّالة في الغزل، والمدح، والحنين، والرثاء، والهجاء، والعتاب والاعتذار، والوصف، والنصح والإرشاد، وشكوى الحال، والخمريات وغيرها.

7 ــ فن الدوبيت:

7 ــ1 الدوبيت قبل العصر المملوكي:

كلمة "الدوبيت: لفظة فارسية معناها: البيتان[1]، يسميه بعضهم "الرباعية"[2]. ويتكون الدوبيت من أربعة أشطر، كل شطرين يشكلان بيتاً شعرياَ، والرباعية الشعرية قديمة في الشعر العربي، ولكن الشعراء لم يخصوها بوزن معين، بل نظموها في أغلب

[1]– كامل الشبيبي، ديوان الدوبيت العربي، ص: 17.

[2]– شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، ص: 328.

أوزان الشعر، ويجعل الأصفهاني أقدم من نظم الرباعية علس ذو جدن الحميري[1]، فمن رباعياته قوله:

ما بالُ أهلِكِ يا رَبَــابْ خَزْرَاً كَأَنَّهُمْ غِضَابْ

إن زرتُ، أهلُكِ أَوْعَدوا وتَهِرُّ دونَهُم كِــلابْ[2]

وقد وضع أحد كتاب القرن السابع الهجري، مالك بن المرحل[3] رسالتين: تعني الأولى بالوزن الأول للدوبيت، بينما تهتم الثانية بالوزن الثاني له[4]. ولا يجري الدوبيت على قافية واحدة، بل المشهور فيها نوعان:

1. نوع تتوحد فيه القافية في نهاية الأشطر الأربعة، ويمكن تسميته بـــ "الدوبيت التام".

2. ونوع تتوحد فيه القافية في نهاية الأشطر الثلاثة: الأول والثاني والرابع، وتبقى قافية الثالث مطلقة، ويسمى هذا النوع "الدوبيت الأعرج".

والأصل في الدوبيت أن يكون معرباَ من حيث الألفاظ والتراكيب، ولكن ميل الشعر بوجه عام إلى التأثر باللغة المحكية في أساليبها في العصور المتأخرة جعل اللحن

---

(1) – علس ذو جدن: علس ذو جدن الحميري، من ملوك اليمن، ويقال إنه علس ابن زيد بن الحارث، ويقال صاحب الأغاني: إن قبره قد اكتشف في عهد مروان بن الحكم الأموي وعليه كتابات. (أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، ط4، ص: 217.

(2) – المرجع، نفسه، ط4، ص: 37.

(3)– مالك بن المرحل: مالك بن عبد الرحمن بن علي بن عبد الرحمن بن فرج، المعروف بابن المرحل، الشاعر، توفي سنة 1299/699. (ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة،ط4، ص: 269.

(4)– شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، ص: 328.

والعامية يدخلان إليه، وقد كثر الدوبيت الملحون في عصرنا الذي ندرس الشعر فيه، حتى ليكاد يطغى من حيث الكمِّ على الدوبيت الفصيح، وسنرى أن الدوبيت الصوفي هو أكثر أنواع الدوبيت ميلاً إلى العامية واللحن.

ويعتبر أبو العباس الباخرزي[1] أول ناظم معروف للدوبيت في الشعر العربي[2]، بعد أن استقرَّت مفاهيمه وأصوله وقواعده، وقد وضع بعض الشعراء دواوين كاملة في هذا الفن، من أشهرهم الشهاب الشاغوري[3]، والعماد الكاتب.

ولعل الدوبيت كان من أهم العوامل التي ساعدت الشعراء على الإتجاه في العصور المتأخرة إلى الإكثار من نظم المقطعات أو المقاطيع الشعرية، ذلك أن الشاعر في المقطوعة لا يجسِّم إلا فكرة عابرة، مرت على خاطره، لا يتسع المجال لاستيفاء أركانها، فيرسم معالمها في أقل عدد ممكن من الأبيات؛ ولهذا بهتت التجربة الوجدانية في شعر المتأخرين أو في شعر أغلبهم، لغلبة إنشاد المقطعات الصغيرة على هذا الشعر، ذلك أن هذه التجربة لا تجد مجالا رحباً لاستيعابها وتعميقها.

---

(1)– الباخرزي: علي بن حسن بن علي بن أبي الطيب الباخرزي الشاعر، اشتهر بالأدب، ونظم الشعر، سمع الحديث، من أشهر كتبه "**دمية القصر وعصرة أهل العصر**"، توفي سنة 1074/467. (ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ط3، ص: 387.

(2)– كامل الشبيبي، ديوان الدوبيت، ص: 50.

(3)– الشهاب الشاغوري: فتيان بن علي بن فتيان بن ثمال الأسدي الحريمي الشاعر، ولد بعد سنة 1135/530. كان شاعراَ فاضلاً ماهراً، خدم الملوك ومدحهم، وتكسب بتعليم أولادهم، توفي سنة 1218/615.(ابن خلكان ، وفيات الأعيان،ط4، ص: 24.

ولما كانت المقطوعة غير بعيدة المرمى في الشعر، لأنها لا تقوى على أكثر من أن يجمع خاطرة في شيء معين، فإنها تنطبق من حيث الاسم والمغزى على الدوبيت في الشعر العربي، ومن هنا مالت الأغراض والمضامين في الدوبيت إلى ضرب الحكمة والمثل في الغالب، أما قليلة الذي كان يتناول غزلاً أو وصفاً أو هجاء فهو في الغالب يتناول جزئية محددة، يعبر عنها تعبيراً يميل إلى السطحية، وأبعد عن التعمق، الذي يستدعي طول النفس من الشاعر، وقد يملكه وقد لا يملكه.

7 ــ 2 الدوبيت في العصر المملوكي:

نجد في فن الدوبيت لهذا العصر خروجاً عن الأصول التي عرفها من قبل، إذ لم يعد الشعراء يتقيدون بوزنيه اللذين عرف بهما، وأشرنا أليهما قبل قليل، بل كاد يصبح أحد فنون الشعر غير المعرب، ولكننا هنا لن نتعرض إلا إلى الدوبيت الفصيح، انطلاقا من منهجية البحث ومتطلباته.

ومن أشهر شعراء الدوبيت في هذا العصر أحمد بن عرب شاه، وعلي بن سودون، وعلاء الدين بن مليك، وابن حجة الحموي، والشهاب الحجازي. فمن الدوبيت الجاري مجرى الحكمة قول ابن عرب شاه:

للكونِ منْ قبلِنا دائرةُ اتَّسَعَتْ لا بي تضيقُ ولا منْ أجلِكَ اتسعت

والسرُّ في جيبِ غيبِ الله مُكْتَتَمُ فلستَ تدري يدَ التقديرِ مَا ضنَعَتْ[1]

[1]– ابن عرب شاه، فاكهة الخلفاء، ص: 85.

ومن دوبيت لعلي بن سودون، وقد طلب أن يكتب على قبره:

يا زائريَّ تكرَّموا وعلى ضَريحي سلِّموا

واْكُوا على مَنْ حَلَّهُ وادْعوا لَهْ وترَحُموا[1]

[1] – ديوان ابن سودون، ص: 36 أ.

المبحث الثاني: التجديد في موسيقى الشعر العربي

كانت قضية التجديد في موسيقى الشعر العربي من أهم القضايا التي أثارت كثيراً من الجدل والخصومة في عصرنا الحديث، "ومن ثم كان لها دور كبير في تغذية المعارك الأدبية التي دارت رحاها على صفحات المجلات، والصحف والمؤلفات في العالم العربي منذ بداية القرن العشرين حتى الآن"[1].

وقبل أن نعرض للخطوات التي خطاها هذا التجديد، نلقي نظرة على التطورات التي حدثت في الموسيقى والقوافي خلال رحلة الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، إذ أن التطور والتجديد من طبيعة الحياة السليمة، والأدب كسائر الفنون قد ساير ركب الحياة في تطورها وازدهارها، وظهرت فيه حركات تجديدية كنتيجة طبيعية للتغيرات التي تلحق بالمجتمع العربي، وما يتطلبه واقع الحياة الجديدة.

جاء الإسلام فوجد للشعر العربي نظاماً خاصاً في أوزانه وقوافيه، فالتزم شعراؤه هذا النظام وراعوه مراعاة تامة في قصائدهم، " وانتظمت الأوزان الشعرية التي روي بها الشعر الجاهلي في جميع أنحاء الجزيرة العربية، وأصبحت موسيقى الشعر محببة إلى كل الآذان"[2].

---

(1) – حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة وتعليق سعد مصلوح، ط1، عالم الكتب، 1969م.

(2) – موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس ط4 ، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية 1972، ص:186.

فلما كان الشعر الأموي اتجه الشعراء إلى الرجز وأكثروا منه لأنه يلائم طبيعتهم، وانتشرت الأراجيز في هذا العصر، وأصبح فناً له قواعده وأصوله الفنية وقد ساعدهم في الحداء ومنازلة الأقران والسقي من الآبار، حتى جعلوه وزناً شعبياً.

1/ موسيقى الشعر في أوزان المولدين:

يقول مؤرخو الأدب إن المولدين قد تملك بعضهم حب الابتكار، والميل إلى الجمال والتفنن حتى في أوزان الشعر، فمزجوا بين الأوزان المختلفة وربما ألفوا بين وزن مخترع ووزن معروف، بل يكاد يجمع أهل العروض على أن للمولدين أوزاناً مخترعة لم يسبقوا إليها وقد سميت بالبحور المهملة،[1] لتناسب الغناء الذي انتشر في هذه البيئة، ونظموا عليها القصائد الكثيرة، وقد استنبطوها من الأوزان القديمة، ويأخذ العروضيون في الحديث عن هذه البحور المهملة فيقصرونها على ستة أوزان، وضعوا لها أوزاناً وأسماء جديدة، ومثلوا لها بأمثلة وشواهد نراها ملتزمة بعينها في كتب العروض.

والذي أرجحه أن هذه الأوزان الستة لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض، وهي بحور مهملة للخليل بن أحمد والبحور الستة هي:

1 _ المستطيل: وهو مقلوب الطويل في الدائرة الأولى، ووزنه:

---

[1] – الحاشية الكبرى للدمنهوري على متن الكافي، المكتبة الأزهرية للتراث 1999م، ص: 36.

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وشاهده في كتب العروض[1]:

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور أدير الصُدغ منه على مسك وعنبر

ويبدو أن هذا البيت بيتان هكذا[2]:

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور

أدير الصُدغ منه على مســـك وعنـــبر

وهو في هذه الحالة يشتبه بأحد تشكيلات الهزج وهو:

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وشاهده[3]: أمن ربع مُحيل تُبَـــكّي في الطلول

وأيضاً[4]:

سقاها الله غيثاً من الوســـمَي ريّا

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 35.

[2] – موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون، د. عبد العزيز نبوي، ط1، دار اقرأ، 2004، 690/1.

[3] – الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تح: الحساني حسن عبد الله مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م، ص74.

[4] – العيون الغامزة على خبايا الرامزة الدماميني تحقيق: الحساني عبد الله، مطبعة المدني (د. ت) ص: 155.

ولذا حق لنا القول أن المستطيل لا وجود له، وأن صورته التامة صورة مفترضة انتزعت من الدائرة الأولى، وقد مثل بعض العروضيين لصورته المجزوءة بقول الشاعر[1]:

أيسلو عنك ٌقلب بنار ِالحب يَ ْصلَي

وقد سددت نحوي من الألحاظ نصلا

ويعتبر هذا هو عين الهزج في صورته المحذوفة العروض والضرب.

2 _ الممتد: وهو مقلوب المديد في الدائرة الأولى ووزنه:

فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وبيته الذي نُسب إلى بعض المولدين[2]:

صاد قلبي ٌغزال ٌأحور ذو دلال كلما ُزدت حباً زاد مني نفوراً

وقد يستعمل مربعاً _ أي مشطوراً _ هكذا:

صاد قلبي ٌغزالٌ أحـــورٌ ذو دلال

كلما ُزدت حـــباً زاد مني نفوراً

---

(1) – سفينة الشعراء، محمود الفاخوري، المكتبة الثقافية، حلب، 1974، ص: 179.

(2) – الحاشية الكبرى، الدمنهوري، مرجع سابق، ص: 37.

ومثلوا له بقول أبي العتاهية[1]:

عُتب ما للخيال خـــبرين ومـــالي

لا أراه أتانـــي زائراً مذ ليـــالي

لو رآني صديقي رق لي أو رثى لي

أو يراني عدوي لان من سوء حالي

فاعلاتن فـــعولن فاعلاتن فـــعولن

ويحق لنا أن نقول إن الممتد التام لا وجود له، وهو تشكيل مفترض منتزع من الدائرة الأولى، وأن ما يقال إنه مجزوء هو بعينه مجزوء الخفيف.

3 _ المتئد: وهو مقلوب المجتث في الدائرة الرابعة:

فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن

وقد مثلوا له بقول بعض المولدين[2]:

كن لأخلاق التصابي مستمريا ولأحوال الشباب مستحليا

ويمكن أن يَحل هذا البيت إلى بيتين هكذا:

---

(1) – سفينة الشعراء، مرجع سابق ص: 179.

(2) – الحاشية الكبرى، الدمنهوري، مرجع سابق، ص: 37.

كن لأخلاق التصابي مستمرياً

ولأحـــوال الشـــباب مستحليا

4 _ المتوافر: (المترامل) أنه من أوهام من لا يملكون آلة العروض وهو مقلوب الرمل

وهو البحر المهمل الوحيد في الدائرة الثانية، ووزنه فيها :

فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك

وعلاقته بالرمل لا تخفى لا سيما أن فاعلاتن في الرمل قد أتت في الشعر المعاصر أحياناً بتحريك نونها، وهو ما أسميناه بالحرك، ولذا نرى أن تسميته بالرمل تسمية دالة[1].

وقد استعمل هذا الوزن بحذف السبب الثقيل من آخر تفعيلتي العروض والضرب كقول بعضهم[2]:

ما وقوفك بالركائب في الطلل ما ســـؤالك عن حبـــيبك قد رحل

ما أصابـــك يا فـــؤادي بعدهم أين صبرك يا فؤادي ؟ ما فعلْ ؟

فاعـــلاتك فاعـــلاتك فاعـــلن فاعـــلاتك فاعـــلاتك فاعـــلـــن

---

(1) – حسني (حسن)، موسيقى الشعر والعروض، دار الهجرة، بيروت، 1994، ص: 111.

(2) – الحاشية الكبرى، الدمنهوري على متن الكافي، المكتبة الأزهرية للتراث 1999م ، ص: 24.

5 _ المنسرد: وهو مقلوب المضارع[1] أحد البحور المهملة في الدائرة الرابعة ووزنه:

مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن

وشاهده قول أحد المولدين[2]:

على العقل ٌفعول في كل شأن ودان كل من شئت أن تداني

مفاعيل مفاعيــلن فــاع لاتن مفاعلن مفاعــيل فاعــلاتن

كف قبض كف

6 _ المطرد: وهو أحد البحور المهملة في الدائرة الرابعة وهو مقلوب المنسرد أو أن المنسرد مقلوبه ووزنه

فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن

وشاهده قول أحد المولدين[3]:

ما على مستهام ريع بالصدَ فاشتكى ثم أبكاني من الوجْد

---

[1] – ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي 1979م، ص: 129.

[2] – الحاشية الكبرى، الدمنهوري على متن الكافي، المكتبة الأزهرية للتراث 1999م ، ص: 37.

[3] – المرجع نفسه، ص: 37.

2 / أوزان الفنون الشعرية المستحدثة المرتبطة بالأوزان الخليلية:

1_الدُّوبيت: مركبة من كلمتين: الأولى منهما اثنان وثانيهما بيت لأن نظام القافية ينطبق على البيتين من هذا النظم، فكل بيتين يعتبران وحدة مستقلة، ولا يجوز فه اللحن مطلقاً، ووزن شطره في الأصل " فاعلن فاعلن مستفعلن "[1].

وقد ذكره حازم القرطاجني وأسماه " الدوبيتي " وقال إنه من وضع المتأخرين من شعراء المشرق، وشطره المستعمل: " مستفعلتن مستفعلن مفتعلن " ومستفعلتن هنا هي "فع لن" و " ِفعلن" معاً وقول القرطاجني في ذلك على مذهبه في تقدير وزن الخبب " متفاعلتن " وأنه يجوز الإضمار فتصير إلى مفعولاتن[2].

وقد اتجه جمهور العروضيين بعد حازم القرطاجني إلى جعل وزنه " فع لن متفاعلن فعولن فعلن "[3].

ولا اختلاف بين ذلك في المتحركات والسواكن، وبين قراءة حازم، أو بين قولنا إن وزن شطره " فع لن فعلن متفعلن مفتعلن " في أكثر صورة دورانا وقد جعلنا أصل شطره " فاعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن " ليطرد هذا الوزن بما يحدث في تفاعيله من

---

[1] – موسوعة موسيقى الشعر، عبد العزيز نبوي 697/1.

[2]– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966م، ص: 241

[3] – انظر على سبيل المثال سفينة الشعراء، الفاخوري ص182، الحاشية الكبرى الدمنهوري ص: 38.

تغييرات، مع جميع نصوص الدوبيت مشطورة ومجزوءة، وهذه بعض الأمثلة على علله: قال البهاء زهير[1]:

يامن لْعبت به شمول ما ألطف هذه ْالشمائل

يامن لعبت بهي شمولن ما أل طف ها ذهشَشمائل

اه اه االه اه اه اه اه االه اه اه اه

فع لن ِفعلن متفعلاتن فع لن ِفعلن متفعلاتن

العلة الملازمة للعروض والضرب هنا هي الخبن بمصاحبة الترفيل، وبهما تصير مستفعلن إلى متفعلاتن.

ومشطور الدوبيت ذو الضرب المقطوع، قد يصاحبه الخبن ومنه قول العماد الأصبهاني[2]:

لا راحة لي في العيش إلا أغزو

َسْيفي َطرباً إلى الطلَى يهتزُّ

في ُذ ّل ذوي ُالكفْر يكون ُالعزُّ

---

[1] – ديوان البهاء زهير، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجيلاني، ط2، دار المعارف.

[2] – موسوعة موسيقى الشعر، المصدر السابق، ص: 700.

والقدرةُ في غير الجهاد َعْجُز

التقطيع / البيت الأول:

لارا حة لي فلعيش إلـــ لا أغزو

اه اه ااه اه اه اه اه اه اه

فع لن ِفعلن مستفعلن مفعولن

البيت الأخير:

ولقُدْ رتفي غيرلجها دعجزو

اه اه ااه اه اه اه ااه اه

فع لن ِفعلن مستفعلن فعولن

2_ الكان كان: أحد الفنون الجارية علي السنة العامة ، وأول من اخترعه البغداديون وسموه بذلك،[1] ولو قدر له أن يرقى إلى مستوى الأوزان القديمة لّصح أن يسمى تطوراً في الأوزان الشعرية ، ولكنه كما يقول مؤرخو الأدب قد اتخذ قالباً لنظم الحكايات والخرافات ، ولم يطرقه من الشعراء المشهورين أحد ، وإنما كان ميزان الأدب الشعبي يتناوله الناس في المقطوعات الصغيرة.

[1] – ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي 1979م، ص: 154.

و بدأ بعض الناظمين فيها يتحللون من بعض قواعد الإعراب ، وقد ارتقى هذا الوزن قليلاً حين جاء الإمام ابن الجوزي والواعظ شمس الدين محمود الكوفي، فنظما الحكم والمواعظ في القرن السادس والسابع الهجري.

والوزن كما تدل عليه الأمثلة المشهورة لا يراعي فيه روي خاص ، بل لكل شطر روي بعينه في كثير من الأحيان ، وقد كثر فيه ذكر عبارة "كان وكان" يقول الدكتور إبراهيم أنيس "فهو وزن لم يتحلل فيه ناظمه من بعض قواعد الإعراب فحسب ، بل من قيود القافية أيضاً ... ونرى أن الشطر الأول يتبع وزن البحر المجتث دون أن يعيبه أي تغيير ، في حين أن الشطر الثاني يشبه مجزوء الرجز مع بعض التغيير في القافية، مما يلائم إسكان أواخر الكلمات"[1] وأجزاؤه المعهودة هي :

مُسْتَفعلنْ فَاعلاتن مُسْتَفعْلنْ مُسْتَفعلنْ

مُسْتَفعلنْ فَاعلاتن مُسْتَفعْلنْ فعلانْ

ومن أشهر أمثلته قول القائل:

قم يا مقصر تضرعْ قبل أن يقولوا كُنْ وكانْ

للبر تجري الجواري في البـــحر كالأعـــلامْ

[1] – موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مصدر سابق، ص: 213.

فنحن نرى أن الناظم قد جعل همزة "أن" في الشطر الثاني همزة وصل مع تقصير النطق بكلمة "كان" الأولى إلى " َكنْ" كذلك نرى أن الشطر الثاني والرابع كليهما من وزن مجزوء الرجز، غير أن الشطر الثاني قد لحق قافيته صفة التذييل وهي زيادة صوت ساكن " أما الشطر الرابع فلا فرق بينه وبين مجزوء الرجز إلا في إسكان الآخر ومن أمثلته، قول شمس الدين الكوفي[1]:

يا قاسي القلب مالك تسمع وما عندك خبر

ومن حرارة وعظي قد لانـــت الأحـــجارْ

أفنـــيت مالك وحالك في كل ما لا ينفـــعك

ليتك على ذي الحال تقـــلع عن الإصـــرار

هكذا نرى أن الوزن ليس مخترعاً، وإنما هو مزيج من بحرين متقاربين مع مراعاة ما يناسب التحلل من الإعراب، ولهذا جاءت قافية هذا الوزن دائماً مردوفة وساكنة الآخر، وهذه الأبيات تأتي تامة:

يا قاسي القلب مالك تسمع وما عندك خبر

ومن حرارة وعظي قد لانت ْالأحجار

---

[1] – المصدر السابق ص: 213.

أفنيت مالك وحالك في كل ما لا ينفعك

ليتك على ذي الحال تقلع عن الإصرار

3_ القُوما: أحدُ الفنون النظمية المستحدثة، وقد اخترعه أهل بغداد ممن كانوا يتولون أمر إيقاظ الصائمين للسحور في رمضان، ويقال ّإن اسمه مأخوذ من قول بعضهم لبعض "قوما ّنسّحرْ قُوما".

وقد وصف مؤرخو الأدب هذا الوزن فقالوا إنه " مستفعلن فعلان" ولو تحركت النون في " فعلان" لأصبح الوزن مجزوء الرجز، ولهذا نرجح أن هذا الوزن لا يعدو أن يكون مجزوء الرجز تغيرت فيه " مستفعلن" الثانية إلى " مستفعل " ثم سكن آخره لينسجم مع ما شاع في هذه العصور من التخلّص من حركات الإعراب، ووزنه[1]: مستفعلن فَعْلان "مرتين"

ومثاله:

ياسيد السادات لك بالكرم عاداتْ

أنا ابن أبو نقطة تعش أبويا مات

[1] – التجديد في موسيقى الشعر العربي، د. عبد النبي سالم قدّير، ص: 58.

الغريب أن الشطر الثالث قد جاء في وزنه ناقصاً عن الوزن الذي وصفوه للقوما، و يظهر أن الناظم كان ينطق بكلمة " نقطة " " نقطاه " لينسجم مع باقي الأشطر[1].

غير أنا حين ننظر في هذين البيتين نراهما قد دونا بصورة مختلفة في كتب الأدب وقد نراهما مكتوبين على صورة أقرب إلى العربية الفصيحة من هنا إلى العامية وليس في هذا ما يخالف قواعد اللغة إلا تسكين معظم أواخر الكلمات، ووصل همزة القطع في كلمة " أبي " في مثل قولهم:

يا سيد الســـادات لك بالكرم عادات

أنا ابن أبي النقطة تعيش أبي قد مات

فنحن نرى من وصف العروضيين أن النظم غير جديد، وإنما هو مجزوء الرجز فـــي صورة عامية، وكل ما فيه من جديد مرجعه إلى تنويع في القافية.

4 _ المواليا: هو ّفن من فنون الشعر ُوضع للغناء قيل إن أول من تكلم بهـــذا النـــوع بعض أتباع البرامكة بعد نكبتهم، فكانوا ينوحون عليهم، ويكثرون من قولهم "يا مـــوالي" وبالجمع " يا َمَواليَّا " فصار يعرف بهذا الاسم[2].

---

[1] – المصدر السابق ص 215.

[2] – ميزان الذهب، أحمد الهاشمي ص: 215.

فإذا عرفنا أن وزنه هو البحر البسيط في غالب الأحيان، أدركنا أن الصفة التي تميز بها ترجع إلى التحلل من إعراب بعض الألفاظ، وذلك بتسكين أواخرها كما هو الحال في اللغة العامية، ثم التنويع في القافية ورويها، وأجزاؤه:

فاعلن فعْلُن فعلانْ

ومن أمثلته:

ياعارف الله لا تغفل عن الوهّاب فإن ربك المعطي حــضر أو غابْ

والقلب يقلب سريعاً يشبه الدولاب إيّاك والبرد يدخل من شقوق البابْ

ويأتي على عدة أنواع من هنا الرباعي وهو الذي تكون أشطار بيتيه مصرّعة، كقول جارية البرامكة[1]:

يادار أيــن المــلــوك أيــن الفــرس أيــن الذين رعوها بالقنا والترس

قالت تراهم رمَمْ تحت الأرض الدرس سكوتْ بعد الفصاحة ألسنتهم خُرسْ

أعرج: وهو ما خالف أحد مصاريعه الثلاثة المصاريع الباقية كقول بعضهم[2]:

يا عبدُ أبكي على فعل المعاصي ونوح هم فين جدودك أبــوك آدم وبعده نوحْ

دنيا غرورةْ تجي لك في صفةْ مركبْ ترمي حملوها على شط البحور وتروحْ

---

(1) موسيقى الشعر العربي، د. عيسى علي العاكوب، دار الفكر المعاصر 1997، ص: 256.

(2) – موسيقى الشعر إبراهيم أنيس ص: 212.

5 – السلسلة: فن نظمي معرب الألفاظ، أغرب ما فيه أن أهل العروض قد زعموا أن ألفاظه جاءت معربة، مع أن قافيته المردوفة توحي بأنه ربما كان من أوزان الشعر المعروفة، مع النطق بها نطقاً عامياً، وتشبه قوافيه قوافي الدوبيت في تنوعها يقول إبراهيم أنيس: " وزن السلسلة وزن ولد ميتاً أو احتضر وهو وليد "[1].

ومهما يكن من هذا الوزن فهو وزن لم يقدر له الشيوع، وليس هناك معلومات مطمئنة بشأن نشأته وزمانه ومبعث تسميته هذا الاسم ومن مشهور أمثلته[2]:

وشاهده المشهور:

السحر بعينيك ما تّحرك أوجال

إلا ورماني من الغرام بأوجال

ياقامة غصن نشا بروضة إحسان

أيان هفت نسمةُ الدلال به مالْ

تقطيعها:

اسسح ربعينيـــ ك ما تحر رك أوجال

اه اه ااه اه اه اه اه اه ه

فعـــلن فعـــلاتن متـــفعـــلن فعـــلاتان

---

[1] – المصدر السابق ص: 219.

[2] – موسيقى الشعر العربي، د. عيسى علي العاكوب، مصدر سابق، ص: 249.

6 – الموشحات: فن من فنون الشعر التي استحدثت في العصور المتأخرة، وقد تناولها الشعراء واستظرفوها، ووجدوا النظم فيها أيسر وأهون من التزام طرق النظم القديمة، وقد كان من الممكن أن نعد الموشحات حدثاً جديداً وثورة في الشعر العربي لولا أن ما بها من جدة لا يعدو الوزن والقافية.

فقد بدأ الشعراء يسأمون من النظم على وتيرة القصائد القديمة التي تلتزم فيها الأوزان والقوافي، ورغبوا في التجديد والتنويع، فصادفت الموشحات هوى في نفوسهم وأقبلوا عليها[1].

أما من ناحية الغناء والتلحين فالموشحات أطوع وأيسر، لا تقيد موسيقى الملحن ونغماته، بل ينتقل في أجزائها من نغم إلى آخر، ولا يكاد المغني ينتهي من الموشح حتى يكون قد أشبع رغبته الفنية بموسيقى متعددة النغمات بتعدد الأوزان والقوافي، أما العامة فقد رغبوا في الموشحات واستراحوا لسماعها؛ لأنها انسجمت مع ميلهم إلى تسكين أواخر الكلمات في غالب الأحيان، كما اشتملت على بعض ألفاظهم وأمثالهم ولا سيما في خاتمتها[2].

والعباسيون اتجهوا إلى التنويع في قوافي بعض قصائدهم على أساس صورتي المزدوج والمسمطات، وقد شاعت الصورة الأولى في الشعر التعليمي كما أسلفنا، ونفذت من هنا

---

[1] – سفينة الشعراء، محمود الفاخوري، مصدر سابق، ص: 183.

[2] – موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مصدر سابق، ص: 220.

أسراب إلى الشعر الغنائي استطاع الشعراء بها أن يتوصلوا إلى نظم شعر مزدوج، مما هيأ لظهور منظومات دورية تأخذ شكل أدوار متلاحقة، وظل بعض الشعراء ينظمون من حين إلى حين مسمطات خماسية إلا أنها قليلة في مجملها[1].

وإذا كانت صور هذا التطور في أوزان الشعر وقوافيه قد وقفت عند حد معين في المشرق العربي، فإن صور هذه التغيرات قد اتسعت وازدهرت في الأندلس ونعني بها صورة الموشحة، التي كانوا يبنونها على مركز من اللفظ العامي أو الأعجمي يجعلونه خاتمة لها.

ويقرر الدكتور: شوقي ضيف من أنها تفرعت عن المسمطات العباسية إذ تتألف مثلها من أدوار وشطور متحدة الأوزان والقوافي تتوالى قبل الأدوار وبعدها وكان الشطر الواحد المقفى قافية متحدة عقب الأدوار في المسمطات قد تعدد في الموشحة،[2] وهو ضرب من التطور حدث بتأثير الغناء وما يتطلبه من تقابل بين مجموعتين من الألحان تظل إحداهما مستمسكة بتركيب إيقاعي ثابت وتسمى بالأقفال في حين تتنوع الألحان في المجموعة الثانية وتتحول من قافية إلى قافية وتعرف بالأغصان، وتتكون من طائفة من الشطور المقفاة بقافية واحدة تختلف باختلاف الأبيات أو الأدوار، وبعض الوشاحين الأندلسيين قد رأوا أن يدخلوا على طائفة من موشحاتهم متناً محلياً فختموها بمركز

---

[1] – المصدر السابق، ص: 220.

[2] – موسيقى الشعر العربي، د. النعمان القاضي، ووحيد عبد الحكيم الجمل، دار الثقافة، ص: 87.

عامي أو أعجمي متأثرين في ذلك بأبي نواس وأضرابه من الشعراء العباسيين الذين تطرفوا بإدخال ألفاظ فارسية على أشعارهم[1].

ومعنى ذلك أن الموشحة الأندلسية انبثقت من المسمطات انبثاق الفرع عن الأصل، ووجدت في بيئة الأندلس الموسيقية الغنائية ما غذاها فأحكمت إيقاعاتها ونغماتها وأضفى الاستعمال الغنائي عليها خفة ورشاقة ونعومة.

لقد اشترط بعض المتأخرين من الوشاحين لتسمية الموشح موشحاً أن يخرج على الأوزان القديمة وعلى بعض قواعد اللغة في ناحية من نواحيه، يقول ابن سناء الملك في خاتمة موشح له" والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن حارة محترقة حادة محرقة حادة منضجة من ألفاظ العامة ولغات الخاصة، فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدم من الأقفال والأبيات خرج الموشح من أن يكون موشحاً "[2].

قد تغلغلت فيها لغة العامة تدريجياً حتى نشأ عنها فيما بعد ذلك النظم العامي الذي يدعى بالزجل، ويظهر أن الموشحات قد نظمت أول ما نظمت على الأبحر القديمة، ثم تطورت أوزانها فيما بعد ، فهي في نشأتها تعد مرحلة من مراحل تطور القافية فقط، ثم تناول التطور أوزانها أيضاً.

---

(1) – تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول شوقي ضيف دار المعارف، ص: 517.

(2) – الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ص: 454.

ومن الموشحات ما جاءت بعض أشطره من وزن قديم، والأخرى من وزن لا يعرفه أهل العروض ولا يقرونه في الأشعار القديمة في مثل قول بعضهم[1]:

ما العيد في حلة وطاقِ وشم طيبْ

وإنما العيد في التلاقي مع الحبيبْ

ففي هذا الموشح نرى الأشطر الطويلة من مخلع البسيط، أما الأشطر القصيرة فكل من هنا عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز أو قد أصابها التذييل أي أن" مستفعلن" صارت "مستفعلان"، وهذه التفعيلة كثيرة الورود في الموشحات قال صفي الدين الحلي:

شق جيب الليل عن نحر الصباحْ أيها الساقون

وبدا اللـــيل في جـــيب الأقـــاح لؤلؤ مكنون

ودعـــانـــا للـــذيذ الاصـــطـــباح طائر ميمون

[1] – علي (علي عبد الرضا)، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشّروق، عمان، 1997، ص: 215.

فالأشطر الطويلة من بحر الرمل، أما القصيرة فوزنها "فاعلن مفعول" وذلك وزن جديد لا عهد لأهل العروض به في الأشعار القديمة وقد تنوعت الموشحات، من ذلك موشح ابن سناء الملك[1]:

نشكو يا سلطان بينا عرفنا فيه قصـــدكْ

فعـــند الهيـــمان من الهوى ما ليس عندك

قد كان ما كـــان فليتني لا عشـــتُ بعدك

لبـــسْتُ أنـــسي خلعت أثواب الحـــزين

أضاءت نفـــسي بمدح ومـــناح الجبـــين

فنور الشـــمسي والبدر من نـــور الدين

يكتب كما ينطق هكذا:

نشكويا سلطان بين عرفْ نافية قصدك

اه اه اه اه اه ه اه اه ااه اه اه ااه اه

مفعولن فع لان مستفعلن مستفعلاتن

[1] – دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها، ابن سناء الملك، تح: د. جودة الركائبي، ط3، دار الفكر، دمشق 1980م، ص: 176.

ومن الموشحات ما يجئ على:

مفعولن مفعولن مفاعيلن

يجوز في كل مفعولن "الخبن" وهو كثير، كما يجوز حذف سادسها الساكن وهو ما يسمى الكفف ويجوز اجتماعه مع الخبن، ومثاله أدوار موشح ابن مالك السرقُسْطي ومما جاء فيه قوله[1]:

وليل أدارت بـــه الكاســـا

بـــصهباء تبعث إيناســـا

حـــكته رضابا وأنفاســـا

وتكتب عروضياً هكذا:

وليلن أدارت بهلكاسا

ااه اه ااه اه ااه اه اه

فعولن فعولن مفاعيلن

خبن خبن

بصهبا ء تبعـــ ث إيناسا

ااه اه ااه ا ااه اه اه

فعولن فعول مفاعيلن

[1] – المصدر السابق، ص: 133.

خبن خبن + كفف

ومن أدوار الموشح نفسه[1]:

رضيت الذي بي من الأشواقْ

في حور تثــير على العــشاق

حروباً صــوارمــها الأحــداقْ

بنفسي ومــا عنهُ لي إقــصارْ

مُحّــيا لــه ســاطع الأنــوارْ

تَجلَّى فحــارت به الأبــصارْ

وتكتب عروضياً هكذا:

ر ِضيتُ ْل لذي بي منلا ْشواق

االه اه االه اه االه اه ه

فعولن فعولن مفاعيلان

خبن خبن

في حورن تُثير عللعشاق

اه اه اه االه ا االه اه ه

مفعولن فعول مفاعيلان

[1]– د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية 1972 ، ص، 220.

مفعولن هي التفعيلة الأساسية في الحشو، وأنها حين يدخلها الخبن تصير إلى معولن فتنقل إلى فعولن، وحين يدخلها الكفف وهو حذف السادس الساكن تصير إلى مفعول وحين يجتمع الخبن والكفف تصير إلى معُولُ فتنقل إلى ُفعول

7_ الزجل: في اللغة الصوت، وسِّمي زجلاً لأنه ُيلتذ به، ويفهم مقاطيع أوزانه ولزوم قوافيه، حتى يغنّي ويُصوّت، ولما كان هذا الفن من وضع العامة اتبعوا فيه النغم، دون مراعاة الوزن، وربما نظموا في سائر البحور الستة عشر لكن بلغتهم العامية،[1] وإن زادوا عليها أضعافاً كثيرة، وقد ظل الزجل كما ظلت الموشحات يتمسك بالبناء الموسيقي المنغم والإيقاعات والأنغام، وليس من شك في أن ذلك أتاح له أن يشيع في البلدان العربية وأن يصبح أهم فنون الشعر الشعبي.

فنحن نرى أن الزجل شعر نظم بلغة العامة ولهجة كلامهم ، لا يراعى فيه قواعد الإعراب، ولا الصيغ الصحيحة للكلمات، بل ينظمونه من الكلام الدارج وألفاظ الكلام العادي الذي يدور بينهم في الحديث، على نحو ما هو شائع حتى الآن في العربية.

يرى ابن خلدون صعوبة تفهم الأندلسي الأزجال المغربية والمشرقية رغم قرب البيئة والمعاصرة، والحق أن دراسة النصوص التي رويت مكتوبة لا منطوقة من الأزجال

[1] – جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، تح: هلال ناجي، مكتبة المنار، تونس، ص: 164.

القديمة أمر ليس باليسير، بل هو شاق عسير يستلزم بحثاً مستقلاً ونظرا خاصاً قد يخرجنا عن هدفنا في هذا البحث[1].

لابد إذن من دراسة لهجات الكلام في كل بيئة من البيئات العربية ومعرفة خصائصها الصوتية وطريق النطق بصيغ المفردات، حتى يكون نطقنا لها موافق للنطق الذي شاع أيام نظمها، ومما قد يزيد من صعوبة النطق بها، قد جاءتنا مكتوبة لا منطوقة فلم نتلقها عن طريق المشافهة، وإنما وجدناها مرسومة برسم لم يوضع لها وهو رسم اللغة الفصيحة، ولازلنا حتى الآن نجد هذه المشقة حتى في قراءة أزجالنا الحديثة، حين تكتب برسم اللغة الفصيحة.

أما إذا شئنا دراسة أوزان الأزجال الحديثة، فقد نجد الأمر أيسر وأهون علينا الرجوع إلى النصوص التي بين أيدينا فنجد الأوزان على النحو التالي:

- ❖ فمن بين الأوزان التي شاعت في أزجالنا ما يمكن أن يسمى بالرمل التام، أي ذلك الوزن الأصلي للرمل وهو على حد قول العروضيين:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

---

[1] – ميزان الذهب، أحمد الهاشمي، ص: 147.

فقد شاع هذا الوزن في أزجالنا الحديثة، ويمكن أن يقال فيه إن وزن الرمل في الشعر قد لحقته في الزجل زيادة في آخر الشطر، أحياناً تكون هذه الزيادة عبارة عن حرف ساكن فيصير الوزن:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وهذه بعض الأمثلة، قال شاعر[1]:

السّياسة تِخْرِبِ الدُّنيا َالعّــمّارْ ما تلاقيشي منها ِغير بَسّ الدَّمارْ

يعني دي شبَّهتها بِلعْبِ القُمار شوفْ ولاحظْ حالةِ السّاسة الكِبارْ

لّجْلِ ما تصدَّقْ بدون ما احلِفْ يميني

فإذا حاولنا كتابة البيت كتابة صوتية رأيناه هكذا:

إسياسةُ ِتخربِ دْدِنْ يَلْعمارْ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

وقد يكون الزجل مكوناً من " الرمل التام " ومن مجزوئه، ثم من تفعيلة من تفاعيل هذا الوزن في مثل قول القائل[2]:

---

[1] – د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية 1972، ص: 232.

[2]– المرجع نفسه، ص: 232.

حق شقة عيش يا عشاق الجريدة أصل محسوبكم مفلس ع الحديدة

يعـــني أفـــضل ع الحـــالا دي؟ مـــين يحـــل المـــشـــكلا دي؟

في الحقيقة الأزمة دي يظهر عنيدة

والجيوب نفدت علبالسكة الجديدة

ع الإمامْ

فالبيت الأول من هذا الزجل من "الرمل التام"، والبيت الثاني من مجزوء الرمل، وحين نصور البيت الثاني كما ينطق به نراه يكتب هكذا[1]:

يعْنأ فضل عَا حَلا دي ِمنْ يحللِلـــ مشكلا دي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان فاعلاتن

وفي بعض الأحيان نرى أن مجزوء الرمل في الأزجال تصير فيـــه فـــاعلاتن الثانيـــة "فاعلان" مثل:

كان زمان تقدر تحمرق كنت باتكلم معاك

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

[1]– المرجع السابق، ص: 234.

❖ الوزن الثاني للأزجال هو وزن البحر البسيط ويكاد يكون مقصوراً على ما نسميه بالمواويل، ويجئ في الأزجال على نوعين[1]:

نوع اعترف به أهل العروض في أواخر الأبيات وهو ما ينتهي شطره بوزن "فاعل" بدلا من "فاعلن"، أما الثاني فينتهي الشطر فيه بوزن "مفعول" بدلاً من "فاعل"

النوع الأول مثاله:

الجاز دا مش كان رخص ليه صبحوه غالي

لازم يكــون له ثــمــن يتــباع به طــوالي

فلو كتب كما ينطق لرأيناه هكذا:

إجْجَزْ دَمِشْ كنْرِخِصْ لِهْ صَبْبَحُهْ غالي

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

مثال النوع الثاني قول القائل:

شبابنا ليه ملطوعين عند القهاوي كثيرْ

عندما يكتب هذا كما ينطق يكون هكذا:

[1]– د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية 1972، ص: 233.

شبَبْنَلِه ملْطعنْ عندلْقها وِكْثيرْ

مستفعلن فاعلن مستفعلن مفعول

وقد يكون وزن الشطر من الزجل عبارة عن نصف شطر من البحر البسيط أي "مستفعلن فاعلن" غير أن التفعيلة الأخيرة يلحقها دائماً زيادة، أي أن "فاعلن" تصير إمّا "فاعلان" أو "فاعلاتن"، ونجد مثل هذا الوزن كثير الشيوع في أزجالنا الحديثة، مثل قول القائل[1]:

مش عيب يابنت البلد لما تسيبي الفراخ

فحين يكتب هذا القول كما ينطق يصير هكذا:

مشْ عيبْ يَبنْــ تِلبلدْ لمّا تسيــ بِلْفراخ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلانْ

❖ ومن الأوزان الكثيرة الشيوع في الأزجال الحديثة ما يمكن أن يسمى بالمتدارك التام، غير أن تفعيلة المتدارك "فاعلن" تأتي غالباً في الزجل على إحدى صورتين "فعلن" أو" فعلنْ" قال شاعر:

مش لازم ندخل في شئونهم مادمنا ما نفهــمش قانونهم

[1]– المرجع نفسه، ص : 234.

ياخواننا عيب لما نخـــونهم أهي عمله أن فازوا نشجعهم

وإن خسروا عيبه في دقونهم

فإذا كتب الشطر الأول كما ينطق به يصير هكذا:

مش لا زمْ ندْ خل فشْ أنهمْ

فعلن فعلن فعلن فعلن

وقول القائل:

يا حلاوة الورد على غصونه وحبيبي بيقطف ويشمه

وتكتب هكذا:

يَحلَو يَاْورْ ِدعلَغْ صونهْ

فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن

كثيراً ما يجئ مجزوء المتدارك وفي آخره زيادة مثل[1]:

دلوني كمان على واحد معروفه لوجه الله

دلوني يا هوه على ميت خد شيء في التربة معاه

[1]- إبراهيم خليل، عروض الشعر العربي، ط1، 2007، عمان ص: 105.

حين يكتب البيت الأول كما ينطق يصبح هكذا:

دلْلُو نكنْ علواحدْ معرو فُلْوحْ هلْلاه

فعْلن فعِلن فعِلاتن فعلن فعْلن فعْلانْ

وقد يجئ الزجل من وزن نصف المتدارك وحده، وقد زاد مقطعاً ساكناً مثل قول القائل[1]:

الشمع مولع ليلة رمضان

فحين يكتب كما ينطق نراه هكذا:

إشْشَم عْمَولَع ليلتْ رمضان

فعلن فاعلاتن فعْلن فعِلانْ

أما ذلك الوزن الغريب الذي لم يشر إليه أهل العروض، فهو من أهم خصائص أوزان الأزجال الحديثة لكثرة شيوعه فيها، سواء جاء مع نصف المتدارك كما ذكرنا، أو جاء وحده مثل قول القائل[2]:

والمهر قلت دا أمر بسيط إن شاالله تدفع نصف ريال

---

[1]– المرجع نفسه، ص :107.

[2] – د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية 1972، ص: 247.

فحين يكتب كما ينطق يصبح هكذا:

ولْمهرقل تِدّام ربسيط إنْشلّتِدْ فَعْ نصْ صِرْيال

مستفعلن فعِلن فعلان مستفعلن فعلن فعلان

ويلاحظ هنا أن الوزن قد أضيف إليه حرف ساكن.

مما يشيع في أوزان الأزجال الحديثة وزن يمكن أن يسمى بمجزوء الرجز مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وقد يزيد هذا الوزن حرفاً ساكناً مثل قول القائل[1]:

والواد دهو لويتوجد اللي يلاقيه ياخذ ريالْ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلان

وقد يكون وزن الزجل عبارة عن تفعيله واحدة من تفاعيل بحـــر الرجـــز، ويغلـــب أن تكون فيها زيادة مثل قول القائل:

مالك ومالي تعتب عليّه

أشفق بحالي يا نور عنيه

[1]– المرجع السابق، ص: 249.

حين يكتب كما ينطق نراه هكذا:

مالك ومالي تعتب عليّه

مستفعلاتن مستفعلاتن

اشفق بحالي يَنُرْ عنيَه

مستفعلاتن مستفعلاتن

فنرى الزيادة هنا عبارة عن مقطع ساكن، أما زيادة حرف ساكن فمثاله قول القائل[1]:

زاروا البلادْ من عهد عادْ

مستفعلان مستفعلانْ

قد يجئ الزجل بعض أشطره من مجزوء الرجز، والبعض الآخر كل شطر فيه عبـــارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل هذا البحر مثل قول القائل:

أشكي لمين نار الهوى قلبي انكوى

فحين يكتب هذا كما ينطق نراه هكذا:

أشكي لِمنْ نار الهوى قلبي انكوى

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

[1]– د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية 1972، ص: 250.

يتضح من أوزان الأزجال أنها لا تكاد تزيد على الأوزان المعهودة في الشعر العربي، وأنها مثل الموشحات قد اشتملت على أوزان لم يشر إليها أهل العروض وأنها ترد في الشعر العربي، كذلك تضمنت في بعض الأحيان مزجاً من أكثر من وزن واحد.

أما من ناحية القافية فقد شابهت أزجال الموشحات في التنويع والتغيير غير خاضعة في كل هذا إلى قواعد خاصة لا يحيد الناظم عنها، بل مرجع ذلك إلى تفنن الناظم ورغبته في إظهار المهارة والبراعة في النظم، فليس لدينا تقاليد تواضع عليها الناظمون للأزجال، ولا يعدو أن يكون مجرد تقليد الناظمين بعضهم لبعض مع مراعاة النغم الموسيقي[1].

والذي يميز الأزجال من الموشحات هو اللغة وحدها، غير أنا نلاحظ أن الزجل حين ينظم على وزن من أوزان الشعر يكثر أن يراعي الناظم زيادة مقطع أو جزء من مقطع على كل شطر، ومثل هذه الزيادة تلائم ما تميل إليه لهجة الكلام من تسكين أواخر الكلمات والتخلص من إعرابها ورد في العاطل الحالي والمرخص الغالي، قول العلماء على أن الموشّح والدُّوبيت لا يفتقر اللحن في هما، أمّا الزجل والكان وكان والقوما فملحونةٌ أبداً، و أمّا المواليَا فقابل للحن والإعراب كلي هما، لكن اللحن فيه أحسن وأليق.

---

[1] – العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، تح: د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981م، ص: 102.

وقد فرض تطور الحياة العربية نوعاً من التطور والتجديد على أوزان الشعر العربي وأشكاله، وكان هذا التطور استجابة للتطور الحضاري للمجتمع العربي، وتلبية لتطلع المبدعين إلى التعبير عما يجول في أذهانهم بطرائق جديدة، ولاسيما بعدما اتسعت مساحة الدولة العربية، وتنوعت بيئتها؛ وتعددت أجناس البشر في مجتمعها، وامتزجت ثقافات كثيرة في حضارة واحدة هي الحضارة العربية الإسلامية. وقد لامس هذا التجديد الشكل والوزن، ولما كان هذا الجديد خارجاً عن مألوف ما جاء عن العرب في الإبداع المنظوم الموزون، أوجدوا له مسمياتٍ جديدة تدل عليه وتحافظ على ما اتفق عليه مما كان سائداً من أوزان الشعر وأشكاله المعروفة التي ظلت بضوابطها حتى اليوم.

المبحث الأول: تعريف الإيقاع

أولا: في المعاجم العامة:

ورد في لسان العرب ما نصه "الإيقاع" من «إيقاع اللحن في الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها»، وسمى بذلك الخليل– رحمة الله عليه– من كتبه في ذلك المعنى " الإيقاع"[1].

وفي المعجم الوسيط يعرف "الإيقاع" على أنه: «إتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[2] وقد ربط قديما "السلجماني" بينهُ وبين "الوزن" فقال في تعريف الشعر: « الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة، وقد شرح قوله موزونة بأن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى قوله متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، عدد زمان الواحد منها مساوِ لعدد زمان الآخر»[3].

ومما نقله ابن سيده عن الخليل بن "أحمد الفراهيدي" في كتاب "العين"« أن الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية »[4].

---

[1] – إبن منظور: لسان العرب، مادة (وقع)، المجلد السادس، جزء 55 ، ص:4897.

[2] – مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ، مادة (و. ق.ع) ، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 04، 2004، ص: 1050.

[3] – أبو محمد القاسم السلجماني: المنزع البديع، تحقيق، علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط 03، 1980، ص: 218.

[4] – إبن سيدة: المخصص، الشعر13، مادة "وقع"، الكتب العلمية، دار الكتب، بيروت ، د ط، ص:10.

ويبدو من المدلول اللغوي للفظة "الإيقاع" أنها كانت مرتبطة "بالإيقاع واللحن والموسيقى" وفي هذا المعنى يقول "ابن المعتز" من الوافر الأول:

إذا أحسست في لفظّي فتورا وحظّي والبلاغة والبيان

فلا ترتب بفهمي إن رقصي على مقدار إيقاع الزمان[1]

وقال "كشاجم"* من الخفيف:

آه، من بحـــة بغير انقطاع لفتـــاة موصولة الإيقاع

أتعبت حلقها وقد يجتني من تعب الحلق راحة الأسماع

فغدت تكثر البحاح وحطت طبقات الأوتار بعد ارتفاع[2]

وورد تعريفه في القاموس الفرنسي "petit Larousse" بأنه وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو الاختلاف في الزمن بين القوة والشدة[3].

أما الموسوعة العالمية فإنها تنظر للإيقاع من خلال تعريف إجمالي لتصل إلي مفهومه فتقول: إنه كل ظاهرة تشعر أو تقوم بها...[4].

---

[1]– عبد الله ابن المعتز: الديوان، تحرير كريم البستاني، دار صادر ، بيروت، د ط، ص: 444.

* هو كشاجم أبو الفتح، محمود بن الحسن الرميلي، من أهل الرملة، بفلسطين، شاعر وأديب، فترسي الأصل له عدة رحلات إلى بغداد، ومصر ودمشق ، وبعد مسيرة طويلة إستقر في حلب، وبها مدح الحمدانيين، توفي بها سنة 360 للهجرة.

[2] – كشاجم: الديوان، تحرير النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة المدني، ط الأولى، 1997، ص: 264.

[3] – عبد الرحمان تيبرماسين: البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، دار التنوير والتوزيع، الجزائر، ط الأولى ، ص: 90.

[4] – المرجع، نفسه، ص: 90.

ثانيا: في المعاجم المتخصصة:

يعرف المعجم الفلسفي "الإيقاع"، بأنه مصطلح موسيقي ينصب علي مجموعة من أوزان النغم، أما في الشعر فالإيقاع مركب موسيقي يشتمل علي أوزان غير متساوية وهو جانب الموسيقي في الشعر.

أما معجم مصطلحات الأدب فيورد هذا التعريف:

الإيقاع: « الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة، هو التواتر المتتابع بين حالتّي الصوت والصمت أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضعف واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء ... إلخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم، في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا، تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية فهو إذن بمثابة القاعدة التي تقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباعه طريقة من ثلاث: "التكرار، أو التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"»[1].

[1] – مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، عربي ، فرنسي) ، مادة "وقع" مكتبة لبنان، بيروت، ط01، 1974،ص: 481.

وقد أرجعه "كولر" في القرن 19 إلى عاملين :

- ✓ أولهما : التواتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فتعمل على تشويق المتلقي.
- ✓ وثانيهما : المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة الغير متوقعة والتي تولد الدهشة لدى القارئ[1].

وفي معجم "لاروس العربي الأساسي" هو اطراد الفترات الزمانية التي يقع فيها أداء صوتي ما، بحيث يكون لهذا الأداء أثر سار للنفس لدى سماعه[2].

أما المعجم الفلسفي للدكتور "جميل صليبيا" فقد ورد فيه: «الإيقاع في اللغة هو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء، وفي الاصطلاح معنيين:

- ➢ لأول عام: وهو إطلاقه على اتصاف الحركات والعملات بالنظام الدوري، فإذا كانت الحركات متساوية الأزمنة يسمى الإيقاع موصولا، وإذا كانت متفاضلة الأزمنة في الأدوار يسمى الإيقاع منفصلا...
- ➢ والثاني خاص: وهو إطلاقه على نظم حركات الألحان، وأزمنتها الصوتية في طرائق موزونة تسمى بأدوار الإيقاع[3].

---

(1) – إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتحقيق، أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط01، 1997، ص: 21.

(2) – أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الجزائر02، الجزائر، 2006/2005، ص: 16.

(3) – المرجع نفسه، ص: 16.

وفي "معجم اللسانيات" : «هو الرجوع المنتظم في السلسلة الكلامية للإحساسات السمعية المتشابهة التي تولدها العناصر النغمية المتنوعة»[1].

وفي الاصطلاح الموسيقي الصرف « النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات أو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية المحدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم، وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جُبل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر، وقد لا يحصل بكد واجتهاد»[2].

ويأخذ الإيقاع في سياقاته الإجرائية أشكالاً شتَى فهو « التكرار المتسق أو غير المتسق، لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة

---

(1) – المرجع نفسه ص، 24.

(2) – صفي الدين عبد المومن الأرموني البغدادي: كتاب الأدوار ،شرح وتحقيق هاشم محمد الرجب ، دار الرشيد للنشر، بغداد، د ط، 1980، ص: 139_140.

أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحرة والسكون، النور والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قواف متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة، فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف ا لحركة أمام حاجز ثم استئنافها، ويقوم جماله على لذة انتظار ما نستبق حدوثه »[1].

إلا أن هذا لا يوجب أن يوهم الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرف، فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعان التي يوحي بها، وإذا كان الفن تعبيرا إيحائيا عن معاني تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال، لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازا أساسيا في بناء موسيقاه وعدّ أحد أهم أركانها التي ترتكز أولا على الانسجام أو تآلف الأصوات[2].

وقبل الكلام عن مفهوم الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء والمحدثين ينبغي أن نفرق أولا بين نوعين من الإيقاع هما:

- ❖ إيقاع تلقائي غير مقصود: وهو ما لا يقصد منه أي نوع من التأثير الفني في النفس مثل حركات البندول ودقات الساعة وصوت عجلات القطار...

---

[1] – محمد عبيد صابر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينيات– منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص: 15.

[2] – المرجع نفسه، ص: 18.

❖ إيقاع مقصود أو فني: وهذا هو النوع الذي تتعدد عناصره في الفنون كالشعر والموسيقى والرقص، وهذا النوع مقصود به إحداث تأثيرات وانفعالات معينة في نفس المتلقي لأنه أساسا يعبر عن إحساسات شاعر في محدث الإيقاع[1].

ويمكننا القول إن المتتبع لهذه التعاريف يمكن أن يستخلص الملاحظات التالية:

1) اتفاق هذه التعاريف– على تبيانها – حول معنى تردّد ورجوع الصوت (منتظما أو متساوي) مما يعني أن الحديث عن إيقاع ما يستلزم رجوعا للأدلة عنه، فينشأ الإحساس بالانتظام والتناغم والانسجام سواء في الشعر أو في الموسيقى أو في غيرها من الفنون.

2) شمولية المفهوم، فالإيقاع ظاهرة عامة تشمل الظواهر الدورية التي تنظم الكون والإنسان، وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن إيقاع لتعاقب الفصول وتناوب الليل والنهار، البرودة والحرارة، الضوء والظلام ... كما نتحدث عن إيقاع للنمو الاجتماعي والنهوض أو السقوط الحضاري، تماما كحديثنا عن إيقاع دقات القلب أو نظام تناوب النوم واليقظة إلى غيرها من مظاهر التعاقب التي يعيشها الإنسان في حياته.

3) أسبقية الإيقاع كمصطلح إلى حقل الموسيقى الذي يبدو وأنه هاجر منه إلى بقية الفنون ذات التجسيد السمعي والبصري بما فيها الأدب والشعر خصوصا وبفعل

[1] – إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مرجع سابق ، ص: 15.

هذه الهجرة اتسع مفهوم الإيقاع من مجرد" توقيع الألحان" و" اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء " بشكل تنجم عنه مجموعة من أوزان النغم إلى مدلول يشمل" طريقة " توزيع العناصر اللغوية (المنطوقة) في اللحظات الأدبية " ثم ليصبح " القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن[1].

المبحث الثاني: الإيقاع عند النقاد المحدثين

انطلق النقاد المحدثون على اختلاف اتجاهاتهم وتعدد مناهجهم وأطروحاتهم من رفض التعريف المزمن للشعر على أن " كلام موزون مقفى " معتبرين هذا التعريف كان مسؤولا عما وصلت إليه القصيدة العربية القديمة من نمطية وما انتهت إليه إيقاعاتها من شحوب، لذلك فان بناء هذه القصيدة اليوم يستدعي تحرير الشاعر– حديثا كان أم معاصرا – من هذا المفهوم وما دار حوله من تعريف يحصر الشاعر في عنصر واحد من عناصر البناء الشعري هو الإيقاع، الذي ضيق مفهومه في الرؤية التقليدية ، حتى انحصر في الوزن ذوي البحور الخليلية – عند بعضهم – ذلك أن« تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر انه تحديد للنظم لا للشعر فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة وليس كل نثر خاليا بالضرورة من عناصر الشعر»[2].

---

[1] – فاطمة محمود عبد الوهاب : في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة) قراءة في نصوص موريتانية (، دار المعرفة، الجزائر، د ط، ص: 19.

[2] – أدونيس: زمن الشعر، تحقيق علي أحمد سعيد ،دار العودة، بيروت، ط 03، 1983، ص: 16.

إن ملاحظة "أدونيس" هذه لا تنطلق من أرضية الرفض السجالي الساذج، لسلطة النموذج بل إنها تؤسس على رؤية تطمح إلى إفتكاك الكتابة الشعرية من آلية العروض وقوانينه الصارمة، انطلاقا من رؤية جديدة تتأسس من مفهوم الإيقاع الذي يتجاوز حدود العروض.

وان كانت الثقافة النقدية في –تيارها العام– تقيم تمييزا بين (الشعر والنثر) على أساس أن، الشعر قائم على عنصري "الوزن والقافية" اللتين يفرضان على المعنى إطارا إيقاعيا خارجيا وصارما، وتعتبر بالتالي أن الشعر نثرا ألبس وزنا وتقفية، فان الشعرية الجديدة المعاصرة لا تقر بهذا لأن في نظرهم ما وضعه القدامى تصنيف كمي لا نوعي، وفي هذا يقول "أدونيس" : « لا يجوز أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعا لمعيارية الوزن والقافية فمثل هذا التمييز كمي لا نوعي كذلك ليس الفرق بين الشعر والنثر في الدرجة بل الفرق في الطبيعة »[1].

إن المتتبع لآراء النقاد والمعاصرين والباحثين يلاحظ اهتمامهم الواضح لدور هذا العنصر في بناء النص الشعري، كما عبروا عن دلالته وفاعليته من خلال حديثهم عن ربطه بعناصر أخرى، فهو يعبر عن الإحساس والانفعال تارة وعن المعنى والخيال تارة أخرى، وعن دوره في بناء النص الشعري مرة ثالثة، فعند تطرقهم لتعريف

[1] – المرجع نفسه، ص: 26.

الإيقاع وجدوا أن الإيقاع في الشعر ليس صورة موسيقية فرضت عليه فرضا لتكون حلية تزيينيه ولكنه ظاهرة طبيعية لتصويب الانفعال[1].

فالإيقاع الشعري إذا ما سيطر على السامع وجدنا له نغما وانفعالا ويصحب هذا الانفعال هزات جسمانية معبرة، ومنظمة نلاحظها في المنشد وسامعها معا[2].

فالأثر الممتع للإيقاع كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: ثلاثي(عقلي وجمالي ونفسي) وهذا ما جعل النقاد يحكمون بأن موسيقى الشعر إنما هي موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر التي تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها فتأت الموسيقى الشعرية بدلا من الإيقاع ولكنه يقصد الإيقاع الذي تتركه هذه الانفعالات في نفسية المتلقي لذلك يقول في أخر الكلام من قوله« وتأتي الموسيقى رمزا دالا و موحياً على كل هذا»[3]*.

ومن هذا نستخلص أن الإيقاع عند الدكتور مدركاً صوتياً ذا أهمية عظيمة في بث الحالة النفسية التي تكون قد غاصت في مدركات صوتية هائلة ، وأن القيمة الإيقاعية

---

(1) – محمد عبيد صابر: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص: 33.

(2) – أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر العربي، دار القلم، بيروت ، لبنان، ط 04، 1986، ص: 16.

(3) – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة) ، دار الفكر العربي، القاهرة، ط03، 1992 ص: 104.

* لقد أدرك الناقد هذه العلاقات في الصورة بمعنى كشفها في الواقع عن عناصر جمالها ،ولكن ينبغي أن نعرف هذا الإدراك لا يحدث تفصيلا وإنما يتم جملة، كما هو الشأن في إدراك القوا نيين التي ينطوي عليها الإيقاع. –كما رأينا–فإدراك العلاقات عملية تجريدية نفسية من الأجزاء المحسوسة في الصورة أو الكل، وندرك هذه العلاقات عن طريق الحواس. للإستفادة أكثر راجع الصفحة 104–105، من نفس الكتاب.

والصوتية تتأتى من انشغالها مع النشاط النفسي وبذلك يكون الإيقـــاع وســـيلة للســـمو وسبلا للإيحاء من خلال اكتساب الكلمات النغم في السياق الشعري وصولا إلى الإبلاغ الشعوري[1].

وفي هذا السياق دعا "كمال أبو ديب" إلى التحرر من العروض الخليلي بل انه حاول بجرأة أن يجد بديلا له وقد توصل إلى نتيجة خلاصتها أن الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربي التي تشكلت في التراث النقدي والعروضي لا تمثل ال واقع الشعري ولهذا السبب حاول أن يؤسس بديلا جذريا لهذه الصورة المكتسبة والغامضة ولا سيما ما يتعلق منها بالخلط الحاصل في الدراسات العربية بين [الوزن والإيقاع] فهو يقول: « لكن العروضيين بعد الخليل – العقل الفذ – أخفقوا في التفريق بين المستويين [الوزن والإيقاع] وكان حديثهم كله حديث عن الأول، وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل وحوّلوا العروض العربي إلى عروض كمي نقدي ذي بعد واحد مخْفِيينَ بذلك بُعدهُ الآخر الأصيل، حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المتميزة، أما الإيقاع فهو شيء أخر، انه «الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع

[1] – علاء حسين عليوي: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، مرجع سابق، ص: 30.

الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص الكتلة الحركية وتختلف تبعا لعوامل معقدة»[1]

وهكذا يكشف الناقد عن حيوية الإيقاع التي تعمل على تجاوز القوالب المقننة للوزن ولذلك فان الإيقاع عنده هو نظام يقوم على ركيزتين أساسيتين:

- ✓ التركيب الإيقاعي بدلا من التفاعيل أو المقاطع.
- ✓ الصيغة النبرية لإيقاع الشعر العربي الذي هو تفاعل بين الكم والنبر[2]

ومن هنا يمكن القول أن دلالة الإيقاع وفاعليته عند "كمال أبو ديب" تنطلق من مفهومه للشعر العربي، إذ أن التفاعل الحاصل بين الكم والنبر هو الذي يجعل من الإيقاع حيويا، كما أن الإيقاع عنده من زاوية أخرى هي إمكانية الربط بن النبر والمعنى وتأكيد تلك العلاقة العضوية التي تنبع من الكلمات والدلالات المعنوية، والمتأمل لهذه المحاولة من جانب دلالة الإيقاع يجدها لم تتعد كونها دراسة عروضية حاولت أن تقرأ الأوزان العربية بشكل جديد ولكنها في الوقت نفسه تجاوزت الدراسات العروضية في الالتفات إلى الطبيعة النبرية وقيمتها في النص الشعري وأن هذه النظرة إلى الإيقاع تقود إلى عدِّ «الإيقاع إستراتيجية حية تنسيقية بحيث أن كل الأطراف التي تنتج إيقاعا

---

[1] – كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 04، 198_، ص230 ــ 231.

[2] – علاء حسين عليوي: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، ص: 05.

ما تجد نفسها عرضة للتقييد فيما يتصل بتقطيعها الزمني النسبي، مختزلة بذلك عدد درجات حرية النسق»[1]

وهذه الفكرة هي التي قادت عدِّ الإيقاع عاملا مهما في الشعر في تنسيق البناء العام فهو يلازم الصورة ويشاركها دائما في إقامة هذا البناء، فالإيقاع والصورة يشكلان معا دلالة تتداخل في حلبة الشعر وذلك بارتباطهما ارتباطا لا ينفصم[2].

فالإيقاع في نظر "كمال أبو ديب" عنصر فاعل يقوم في توظيف العناصر الأخرى في خدمته، ومن ثم فهو مولد دلالي يحاول أن يشكل بنّى تتوحد في رؤية نصية واحدة تقوم على العلاقة المتبادلة بين مجال اللغة التخييلي وبين مجال الوزن بحيث تتشكل دلالة الصورة الشعرية وتنمو العلاقات المتخيلة بين عناصر الجمل الشعرية وتمتد بها الأفاق وتتسع الرؤية الفنية »[3].

وهكذا فالإيقاع في نظره ينصُّ على قيمة العلاقة بين اللغة الشعرية وموسيقى الشعر فلا يمكن أن نتصور الإيقاع إلا وهو في علاقة تلاحم بين هذه العناصر وأن الإيحاء

---

[1] – مبارك حنون: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف، الدار العربية للعلوم، ناشرون بيروت، ط1، 2010، ص: 25.

[2] – علاء حسين عليوي: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، ص: 36.

[3] – الهاشمي علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 2006، ص: 24 ــ 25.

الشعري يصدر عن الألفاظ والتراكيب الشعرية التي يبني عليها الإيقاع بعدا فاعلا في توهج المعنى ويسعى إلى تجسد البعد الدلالي والجمالي للقصيدة[1].

وهذا الارتباط بين الإيقاع والموسيقى يفضي إلى الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة، فهو شكل لها وهو « المظهر الذي تتكرر من خلاله وعلى فترات نظامية–دوريا– للعناصر المختلفة، إن الإيقاع بمعنى دقيق يفرض على كل خلاياه المركزية أن تكون قريبة من الزمن تتعاقب كما في الموسيقى واللغة والشعر بشكل خاص »[2].

وفي هذا السياق ينظر الناقد" سيد البحراوي" في تعرفه للإيقاع على أنه مرادف للبنية الصوتية في أي نص أدبي، فانتظام الأصوات هو ما يمنحها نظاما قائما على قوانين وقواعد حيث يرى الباحث أن هناك شبه اتفاق « على التنظيم الصوتي في الشعر يخلق إيقاع باعتباره نظاما من الأصوات المتتالية على مدى زمن معين »[3].

كما ذهب كذلك إلى أن الشعر هو اللغة المنظمة بطريقة غير عادية، فالإيقاع هو« تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة »[4]، وأن هذه الخصائص الصوتية هي

---

(1) – علاء حسين عليوي: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، ص : 37.

(2) – كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، مرجع سابق، ص: 231.

(3) – سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤ المستحيل، دار شرفات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 1996، ص: 57.

(4) – سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط 1993، ص: 112.

إمكانات إيقاعية واردة في كل اللغات، ومنها استخلص الدارسون عناصر الإيقاع الشعري فعدوها ثلاثة هي: "المدى الزمني" (المقاطع) "والنبر" و"التنغيم"، وما على الدارس إلا أن « يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي المعقد في كل عنصر إيقاعي صراع داخلي بين عناصر الثبات، وعناصر الانتهاء في المقاطع والنبر والتنغيم »[1].

وبناء على هذا يقول الناقد أن الإيقاع عنصر أساسي في البناء الشعري يتقاطع مع العناصر الأساسية فيصارع المعنى ويكشف الصراع داخل بنية القصيدة، فهو « ليس إشارة بسيطة بل هو نظام إشاري مركب ومعقد مكون من الإشارات بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته »[2].

ومن المحاولات الجادة التي درست الإيقاع وفتحت أمامه أفاقا بعيدة تتجاوز دائرة المجال الصوتي الضيق التي انحصر مفهومه فيها، وما تقدم به "نعيم الباقي" حين رأى أن للإيقاع أثراً بارزاً في كل مظاهر الفن، وليس أثره مقصورا على الشاعر وحده، فالإيقاع عنده هو « العنف المنظم أو حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح الرموز المؤلفة للعبارة الدقة والثراء، وهو من خصائص الشعر والنثر معا »[3]*

---

[1] – سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، دار نوارة للطباعة والنشر، القاهرة، ط 01، 1996، ص: 32.

[2] – سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، ص:33.

[3] – نعيم اليافي: ثلاث قضايا حول القران. مجلة التراث العربي العدد 15. نيساي 1984 اتحاد كتاب العرب. دمشق، ص: 130.

وفي المقابل هناك من الدارسين من لا يرى في العناصر الصوتية أهمية معتبرا إياها عنصرا ثانويا مقارنة بالعناصر الإيقاعية الأخرى، تلك المتعلقة باتساق الحركة والمعنى والمضمون وفي ذلك إشارة إلى ما عبر عنه محمد بن عبد الحي بإيقاع الحركة وإيقاع النقط وإيقاع محلات البياض[1].

ومن ناحية أخرى هناك من النقاد من ينظر إلى الإيقاع نظرة تكاملية بنائية وعلى أساس هذه النظرة يكون إيقاع الشعر هو علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهمها المستوى النحوي والمستوى البلاغي والمستوى العروضي، وفي السياق نفسه سياق نفي اقتصار الإيقاع على الجانب الصوتي يندرج موقف الدكتورة "خالدة سعيد" التي تذهب مذهبا ترى فيه أن الإيقاع هو« ذلك النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التوازي، التوازن)، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»[2].

---

*تجدر بنا الإشارة أن دراسة الأستاذ نعيم الباقي حول الإيقاع اقتضت إلى وضع تفريف بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر وإيقاع القران الكريم ، فأهم ما ميز ايقاع النثر هو تنوعه وحريته في تخير الإيقاع الملائم للتعبير إذ عندما يفك "ذاته من القيد ويرخي هذا قبضته قليلا عنه تندفق نغمات الإيقاع فتكون رحبة سلسة ذات ألوان لا حصر لها" أما الإيقاع في الشعر مهما حاول إعفاء نفسه من قيود الوزن، يظل لصيقا بها، في حين أن الإيقاع في القرآن الكريم تحكمه ثلاث قواعد هي: توحيد الإيقاع، إختلاف المعنى وتنوعه، إتساقه مع الجو العام وتعدّده بنعدُدِه. للإطلاع أكثر راجع المرجع نفسه، ص:134.

[1] – صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة سطيف،2010 ــ2011، ص: 18.

[2] – خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة ، بيروت، ط02، 1979، ص: 111.

وفي تعريفها للإيقاع تطرح هذا السؤال: لكن ما الإيقاع ؟ ثم تجيب نافية أن يكون الإيقاع وزنا أو تتابعا صوتيا أو قوافي متكررة، إن الإيقاع حسب هذه الكاتبة « ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الإذن وحدها وإنما يفهمها قبل الإذن الحواس، الوعي الحاضر والغائب، إن الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان تكرارا يتناوب تناوبا معينا، وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا، هذه كلها عناصر إيقاعية ولكنها جزء من كل واسع ملون متنوع، وتضيف مصرحة أن الإيقاع غير مقتصر على الأصوات، وهذا يفهم منه – كما هو واضح – تضمن الإيقاع للأصوات والأهمية التي للجانب الصوتي في هذا المكون تقول ضمن تعريف شامل، "والإيقاع لا يقتصر على الصوت...إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر صوتي ما(صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»[1].

إن تقرير الحقيقة السابقة لا تنفرد به "خالدة سعيد" وحدها، فنحن نجد دارسا آخر هو "ممدوح عبد الرحمان" ينفي أن يكون الإيقاع حبيس الجانب الصوتي، فالإيقاع – في النص الشعري– رغم طبيعته الصوتية هو نقطة التجاذب مع باقي العناصر، لكنه ليس متتالية صوتية وكفى ، يقول هذا الكاتب: «والحقيقة أن الإيقاع بعامة بُعْدَ الجوهر في

[1] – خالدة سعيد: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 02، 198، ص: 111.

تردد أغلب المكونات اللغوية داخل البيت أو النص، فالفروق والنسب في العناصر تشكل إيقاعا، هذا بالرغم من تصنيف عنصر الإيقاع ضمن الموارد الصوتية التي هي بطبيعة الحال تشكل عنصرا من عناصر تشكيل الخطاب الشعري»[1].

وأما "شكري عياد" في حديثه عن الإيقاع وتعريفه له خلص إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع أيضا، وأن المصطلحين "الوزن والإيقاع" لا يفهم أحدهما دون الآخر وليس الإيقاع هو مجرد التلوين الصوتي، إنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة ثم حاول التفريق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، ثم نبه إلى قضية النبر، فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي أما الإيقاع الشعري فإنه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر[2].

وإذا كان الإيقاع عند بعض المعاصرين تابعا لخصائص اللغة التي يقال فيها الشعر فان توفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ الموضوعة فيه، تقول: «عين»، فتقول مكانها: «بئر»، فأنت آمن من عثرة الوزن ، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها[3].

---

[1] – محمد المتقن: الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 120.

[2] – عياد شكري: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 03، 1988، ص: 62.

[3] – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص: 386.

ومن ناحية أخرى نجد الأستاذ والناقد "محمد مندور" حين أراد وضع تعريف للإيقاع استهدف إلى وضع تفرقة أساسية بين "الوزن والإيقاع" فقال: «أما الكم (الوزن) فقصد به هنا التفاعيل التي يستغرق نطقها زمن معين، وكل أنواع الشعر لا بد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز مثلا عندنا، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثاني والثالث والتفعيل الثاني، التفعيل الرابع وهكذا، أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة»[1].

وعلى هذا فقد نظر "محمد مندور" إلى الوزن الشعري على أنه قالب يحدده كم التفاعيل على الرغم من أن الوزن المحدد لكل بحر محض تصوير ذهني شبِّه بمفهوم «الجوهر» عند الفلاسفة لا تواجهه في القصيدة.

وقد تناول "محمد العياشي" قضية الإيقاع بالبحث والتحليل وذلك في دراستين هما (نظرية إيقاع الشعر العربي، والكميات اللفظية والإيقاعية) في الشعر العربي وتبين له أن كل من سبقه في دراسة الإيقاع كان على ظلال مبين*.

---

[1] – محمد علي علوان: شعر الحداثة دراسة في الإيقاع ، مرجع سابق، ص:25.

* الحق أن الباحث قد تجنى كثيرا على "الخليل بن أحمد"، فيقول مثلا: " فقد أضر الخليل بن أحمد بعلم الإيقاع الشعري" ص 29. وقال أيضا: " ولا زاد في عروضه... على أن قام بدراسة سطحية للإيقاع الشعري ص: 62. وما علم العروض في حقيقة الإنتاج " خزعبلات الخليل " ص 68. علم العروض قائم على أسس واهية متداعية، وهو بمثابة مجموعة من الأغلاط ص: 610، والتفاعيل اختراع لغويين ونجاة ولا دخل لها في الإيقاع ص: 65،

ويستبدل العياشي بمفهوم "البحر" مفهوم "الإيقاع"، لأن البحر مفهوم معرب عنده عن الإيقاع، وكان عليه أن يبني هذه الإيقاعات طبقا لمجموعات أطلق عليها مفهوم الأهرامات فإذا هي ثلاثة: " الهرم الأكبر يندرج تحته عدة إيقاعات، وكذلك" الهرم الأوسط "، والهرم الأصغر، وأرجع إنبناء الأهرامات الثلاثة هذه إلى الخبب**، فهو الإيقاع الأصلي عند العرب والإيقاعات الأخرى إنما هي تحويرات أتاها المبدعون من الشعراء باعتماد مبدأ القيمة المضافة[1].

ويعتمد الباحث في تحليله للإيقاع على المصطلحات الموسيقية وعلاماتها وهو ما يجعل نظريته – إن صحت التسمية – محل غموض وإبهام، وعلى الرغم من ذلك فإنه يقدم تعريفا جديدا للإيقاع، الإيقاع عنده هو" قوة يخضع لناموسها الكون بأسره ولولاه لاختلفت حركته وانبعثرت الكواكب والكائنات والأفلاك، وهو المبدأ الأزلي الذي أقرته الحكمة الإلهية[2]، أو قوله مرة أخرى ليس الإيقاع بعملته اختبار للثقل والخفة ولكنه

** بحر الخبب الذي يسمى أيضا عند الرقميين وزن السبب وبحر الأساس والبحر بلا تفعيلة (لأنه لا تفعيلة له ذات رقم ...) فهو مجموعة أسباب فقط، تتكرر في الشعر الحر بالعدد الذي يرغبه الشاعر، وأما في الشعر العمودي فيتألف من ستة عشر سبب (فَعْلن أربع مرات) في كل شطر. ولا يجوز فيه الزحاف (حذف السواكن) بل يجوز تحريكها فقط.. يعتبر هذا الوزن حالياً من أكثر الأوزان ركوباً في الشعر الحر لسهولته وإيقاعه السريع الجميل.. لقد ركبه كبار الشعراء ويصلح أيضاً للمتعلمين لسهولته السليقية وبساطة استعمال جوازاته.

[1] – محمد علي علوان: شعر الحداثة دراسة في الإيقاع ، مرجع سابق، ص:25.

[2] – محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ط 01، 1968، ص96.

تلك الظاهرة المعنوية التي تضج بالجمال والحياة وتركيب الأصوات والألفاظ فيها يكفيه تكون حركتها معها مطابقة لحركتها[1].

ومن التعريفين السابقين نجد "العياشي" لم يخرج علينا بتعريف جديد محدد للإيقاع ومرجع ذلك إلى أن الفكر لديه مذبذبة غير متأصلة في وجدانه وآية ذلك وقوعه في التناقض في نظريته كما أسماها أكثر من مرة ومثال ذلك قوله: «الأداء للإيقاع كاللفظ أي شرط جوهري إذ لا فائدة للفظ دون معنى» ثم يقول في موضع آخر« حركة الأداء ثانوية بالنسبة إلى حركة الإيقاع »[2].

وقد نفهم من خلال ما أشار إليه الناقد "محمد فتوح" في تعريفه للإيقاع من خلال كلامه إذ يقول: «فإذا روعي ترتيب هذه الخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين بحيث تتردد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمانية متناسبة أو متجاوبة» فقد نحصل بهذا الكلام على ما يطلق عليه الإيقاع[3].

وقد أكد "محمود المسعدي" أن الإيقاع غير مختص بالشعر فقط إنما هو قاسم مشترك بين الشعر والنثر ، على تباين في نسبة تجليه ، وقد تفطن إلى العربية من حيث هي لسان موقعه بطبعها ذلك من ناحية الاشتقاق ومعنى هذا أن جزء من مفرداتها ينقسم

---

(1) – المرجع نفسه، ص: 45.

(2) – محمد علي علوان : شعر الحداثة دراسة في الإيقاع ،مرجع سابق، ص: 35.

(3) – محمد المتقن: الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 117.

إيقاعيا إلى سمة التماثل الصيغي ، فالمشتقات بمثابة الرحم الإيقاعي ، في حضورها يكون حضور الإيقاع جليا وفي غيابها يكون خافتا[1].

أما في الشعر فالإيقاع يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها، ومن ثم تبرز أهمية طول المقاطع وقصرها حتى أنها في بعض اللغات فاقت أهمية النبر نفسه وإن كان النبر من أهم أسباب طول المقاطع وقصرها، ففي مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب العددية في الإيقاع[2].

ومن ناحية أخرى فكثيرون هم من تعرض لمسألة الإيقاع لكنه بصيغة مغايرة ومن بينهم الدكتور "بسام الساعي" الذي يستعمل «الموسيقى العروضية»، فنجد عند الدكتور بسام مصطلحات مثل(الموسيقى، الوزن، الموسيقى العروضية)، الإيقاع العروضي تتصارع فيما بينها إذ لم يستقر على مصطلح واحد كي يحدد ويضبط ما يريد الإفصاح عنه وكأنها تتساوى في الدلالة والمعنى، فهو يقول: «الموسيقى العروضية» وهي أهم عنصر موسيقي وجدته الثورة الحديثة في الشعر العربي ويقول: « الإيقاع العروضي يكاد يكون الوسيلة الوحيدة لدى أصحاب الأنواع الشعرية الحديثة ليعلنوا عن قرب انتهاء القصيدة أو المقطع»[3].

---

(1) – محمود المسعدي: الإيقاع في السجع العربي (محاولة تحديد وتجديد)، نشر وتوزيع ،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، د، ط 1996، ص: 181.

(2) – عياد شكري، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص: 59.

(3) – عبد الرحمان تيبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، شركة الأيام، الجزائر، ط 01، 1996، ص: 32.

فكل الذي أورده الدكتور "بسام الساعي" سابقا لا يوجد ما يفي أو يمنح الإيقاع حقه كموضوع لا كمصطلح فقط، يبنى عليه الشعر. ومن جهة أخرى فإن الإيقاع العروضي لم يعد وحده الدال على دنو نهاية القصيدة، أو الذي يوحي بختامها فالشاعر المعاصر له عدة أساليب بصرية تجعل المتلقي يدرك خاتمة القصيدة إلى جانب التركيب طبعا.

ولإيقاع عنده هو تلك الزخرفة التي يلجأ إليها بعض الشعراء كالتدرج في الكتابة من اليمين إلى اليسار ،أو تفتيت الكلمة إلى أحرف متعامدة ، أو تكرارها، هي أشياء توحي بصريا أو تدل على نفاذ النفس الشعري لدى الشاعر.

إن الدكتور "بسام الساعي" يعتمد كثيرا على تعريف " ريتشارد " للإيقاع الذي نصه: «هذا النسيج من التوقعات والاشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع» هو الإيقاع[1].

ومن جهة أخرى عيد "عبد الرحمان تيبرماسين" «الإيقاع هو نوع من الترجيع في ترديد وتكرار الصوت الذي يمنح الألفاظ صدى وصداعا، فتدهشنا وتثير فينا اهتزازات فنستجيب لحركاتها ووقعها ولصورتها أيضا، بعد مفاجأتنا طبعا، ويشكل الترجيع وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص

[1] – عبد الرحمان تيبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص: 33.

منها تجانسا صوتيا والفرق بينهما أن الترجيع يعمل داخل البيت ويشابه بين كلمة وكلمة، على أن القافية تعمل بين بيت وبيت»[1].

وقد جاء الإيقاع عند الدكتور "علي عباس علوان" على أنه «عبارة عن ترديد وتناوب متناسق للمقاطع يحسه الشاعر بفطرته إحساسا غريزيا»[2].

من زاوية أخرى نجد بعض المعاصرين ينظرون للإيقاع على أنه نظام موسيقي ومن بينهم الدكتور "بدوي طبانة" الذي عرف الإيقاع على أنه «نسق يخضع لنظام موسيقي خاص يستعمله في جميع أجزاء العمل الأدبي ، وذلك بتقسيمه عن طريق وحدات متآلفة تتكرر على نسق رتيب ليجمع لفن الشعر أركانه وهو الموسيقى الجزئية و الموسيقى الكلية التي تحصل بالتردد و التكرار»[3].

وقد كان الباحث "العراقي علي "جعفر العلاق" على صواب حين أعطى تعريفا للإيقاع بجعله وظيفة خلخلت الوزن، وهو في هذا يطلق من تجربة الشاعر العربي المعاصر الذي أحس بأن الوزن في صورته المعهودة يعّوقُ الانسياب الشعوري الذي يغمره لحظة الإبداع فالوزن و إن كان – حسب العلاق – مكونا أساسيا من مكونات الإيقاع إلا أنه متجاوز في الوقت ذاته، يقول واصفا حركة الإيقاع في الوزن، « وكأن هذا

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 34.

[2] – علي علوان عباس: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، سلسلة الكتب الحديثة، بغداد، دط،1980، ص: 226.

[3] – بدوي طبانة : البنيات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العام ، بغداد، ط 01، 1980، ص: 145.

الإيقاع يتجاوزن الوزن الشعري ليجد تجسيده الممكن في خلخلة ذلك الوزن، في كسر تشكيله الهندسي الحالي، وترويض اندفاعاتها الصوتية المتسارعة، كأن الشاعر العربي يحاول إنجاز ذلك عبر سلسلة من عمليات الإقتحام والتي تعيد الإعتبار– لأول مرة – لزحافات الشعر، وتشحنها ، بعد تحريريه من طاقاتها السلبية بفاعلية جديدة ، تستطيع عن طريقها تغذية القصيدة بما تتطلبه من سرعة أو إبطاء أو بعثرة أو انثيال، ولكي يكون هذا الإيقاع مقصورا على ما يحدثه الشاعر في الأشكال الوزنية من تحوير أو زعزعة شائقة به من النثر أحيانا، بل يذهب أبعد من ذلك حين يذيب هذه البحور ببعضها في تشابك صوتي ، وعر، مقلق عندما يحس أن اللحظة الشعرية تستدعي معادلا إيقاعيا كهذا[1].

أما عن تعريف الإيقاع "عند الدكتور عبد الرضا علي" يقول: «والإيقاع عنصر أساس في الفنون كافة وعلى أنحاء مختلفة، لكنه في الشعر يأخذ شكلا منظما ومهندسا استنادا إلى معايير علم العروض وقوانينه فيما اصطلح عليه بالوزن الشعري»[2].

ويقول "محمد شاكر" عنه: « الإيقاع لفظ موضوع للدلالة على كل كلام شريف المعنى نبيل المبنى محكم اللفظ يضبطه إيقاع مناسب الأجزاء وينظمه نغم ظاهر للسمع مفرط الإحكام و الدقة في تنزيل الألفاظ وجرس حروفها في مواضعها منه، لينبعث عن

---

[1] – محمد المتقن: الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 111.

[2] –عبد الرضا علي: سعادة وهج الذاكرة، الحوار المتمدن، العدد، 3893، تاريخ 2012/10/27، المحور، الأدب والفن، ص: 16.

جميعها لحن تتجاوب أصداؤه من ظاهر ومن باطن معانيه وهذا اللحن المتكامل هو الذي نسميه القصيدة »[1].

وقد ذهب "العربي عميش" إلى تعريف الإيقاع بأنه: « المراوغة والإبهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التغيري ،تستلذ الأذن مسمعه حتى إذا انتظم الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء والاعتدال و الانسجام واطمأنت إليها نفسية الأعراب واتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حركيا بالمباركة و التمجيد باعتباره تحفة لسانية والتوقيع كان أصلا بالعصي والعيدان قبل أن تنزاح دلالته بعد ذلك إلى التوقيع بالأصوات والمعان والصور التخيلية »[2].

كما أن الإيقاع هو الجانب الأكثر تفلتا من وعي الذات المنشئة وليس ذلك لشيء إلا لكونه في طبعه متصلا بتحسس اللسان للمسبعات التركيبية ، فتحصل مجاذبات الحروف والصيغ بشكل إتباعي تواردي محمول على تأجج فورة الأحاسيس والمشاعر والشاعر إذا استند إلى تلك العوالم الداخلية لما تخرجه من الغرابة[3].

نستنتج من قول الأستاذ "العربي عميش" أن الإيقاع ترداد ارتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابهة فيمكن إذا الحصول عليه بواسطة وسائل جد مختلفة

---

[1] – غالب الغول: ملتقى رابطة الواحة الثقافية، مفهوم الإيقاع الشعري الموسيقي، مقال منشور في الأنترنات، رابط www.rabitat-alwaha.net./moltagua

[2] – العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر والتوزيع، ط 01، 2005، ص: 135.

[3] – المرجع نفسه، ص: 58 – 59.

ومنها الحالة النفسية للسامعين وليس المتكلم فقط لأن الإيقاع كما ذكر سالفا إيقاع النفس أيضا من خلاله يدرك صوت اللكمات وما فيه دلالة وإحساس وشعور.

المبحث الثالث: أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري

يعد الإيقاع صورة للتناسق الفني في الخطاب الشعري ووظيفة من وظائف الجمال المتحلي في أسلوبه، فكل الخطابات الشعرية تحوي إيقاعا موسيقيا يؤدي وظائف جمالية رفيعة كما أن لكل خطاب نظاما صوتيا وجمالا لغويا ينظم كل خطاب بتساوق حركاته وسكناته، والجمال الصوتي هو أول ما التقطته الأسماع العربية و يظهر هذا الجمال في مدى تناسب الحروف لأحداث إيقاع يتركه في نفسية المتلقي للتمعن والقراءة، فغالب الشعراء يعرضون المشاهدة المتنوعة والتجارب المختلفة من خلال الإيقاع فتظهر للمتلقي كما لو أنها حية نراها رأي العين.

فكثير من القراء يلحظه ويدرك أن الشعر يمتاز بأسلوب إيقاع لا يخلو منه أي خطاب شعري فلذلك نجده يستولي على الأحاسيس بصفة عامة[1].

إن الأهمية التي يوليها الإيقاع في الخطاب الشعري هي ذلك التشكيل الموسيقي ومرد ذلك كله هو الاهتمام بالنص الشعري والمحافظة على عموده وطريقة تركيبه « فالشعر

[1] – إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، مرجع سابق، ص: 17.

و الموسيقى فنان من الفنون الأدبية ولكل منهما صلة بالأخر، وكل منهما فن سمعي، ومادة الشعر الألفاظ وهي تنحل إلى الأصوات »[1].

ومن خلال هذا القول تظهر أهمية الوزن والقافية في بنية القصيدة وتفاعلها وتجوبهما مع الإيقاع، فالإيقاع في الشعر له خصائص موسيقية ثانيه من أوزانه وقوافيه ، فالوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن تؤثر بعضها في البعض الآخر على اكبر نطاق ممكن فتحدث ما يسمى بالإيقاع الخارجي. ورغم الدور الذي يلعبه كل منهما في إضفاء القيمة الفنية على القصيدة وفي بناء الوحدة الموسيقية إذ يمكن للشاعر أن يحقق بالوزن مع مادة القصيدة عملا فنيا فإن القصيدة تحتاج كذلك إلي وزن داخلي يسمى بالإيقاع الداخلي، وهو غير منظور كما هو شأن الإيقاع الخارجي ولكن القارئ يحس بروحه ويستشف من خلاله تجربة الشاعر وحركته النفسية، لذلك أقر الكثير من الدارسين أن الإيقاع بشكل التوهج والنمو العضوي للمبدع، وإذا كان الإيقاع الخارجي هو جسد القصيدة فالإيقاع الداخلي روحه أو تلك الإشراقة الروحية التي تشحذ الألفاظ وتشحنها بالحرارة التي ينجم عنها الإيحاء والفكرة تنبثق منه، فتتفرع المعاني وتتنوع على طول القصيدة*.

---

[1] – ضيف شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر ، د ط ، د ت، ص:95.

* – فضلنا في هذا المبحث الإشارة للإيقاعين الداخلي والخارجي الذين يشكلان الأهمية الكبرى في النص الشعري، وأن الإيقاع في القصيدة العربية، سواء كانت قديمة أم حديثة أن الإيقاع يبدأ فيها فتيا ، ثم يكبر شيئ فشيء، فالقصيدة كما يرى بعض النقاد أنها تبدأ بإشارة إيقاعية بسيطة قد لا تكون في الحسبان فيتشكل هذا الإيقاع شيئا فشيئا ، ويتطور تدريجيا على طول القطعة المنظمة، فيحدثُ بذلك معنىً ويطور بذلك مبنى القصيدة.

يقرر الدكتور "عز الدين إسماعيل" في "فصل التشكيل الموسيقي لتجربة الشعر الجديد «أن الشعر العربي القديم "عرف الأوزان ولم يحفل بالإيقاع " والسبب في هذا يرجع إلى طبيعة اللغة العربية ذاتها، إن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك فالمعول في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع أو على الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات التي تميز الحركات بعضها ببعض»[1].

وقد يتعلق الإيقاع بذائقة المتلقي النفسية حيث يتأثر به تأثيرا شعوريا أو لا يتأثر، كما يركز الإيقاع على حالة المتلقي النفسية لأن الإيقاع هو إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك صوت الكلمات فحسب، بل ما فيها من معنى وشعور[2]، فلماذا تميل النفس للإيقاع؟

« إن النفس و إن كانت صورة فاعلة من حيث هي كمال لجسم طبيعي إلى ذي حياة بالقوة ولذلك صار لها سببان ،أحدهما: إلى ما تفعل به، و الأخر إلى ما كان ينفعل به، فالنفس تقبل نسب الاقتراعات بعضها إلى بعض كما تقبل نفس الاقتراعات مفردة أو مركبة، وذلك أن إفراد الأصوات ومجموعها غير نسب بعضها إلى بعض، لأن النسبة هي إضافة ما، والنظر الإضافي غير النظر ذي ذات الأمور، وكذلك تأثير هذا غير تأثير ذاك، ولما كانت هذه النسب كبيرة مختلفة وجب فيها ضرورة ما يجب في

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 52.

[2] – مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة، رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الشعري، مجلة صادة عن جامعة دمشق، مجلد 23، العدد الأول، 2007، ص: 127.

الأشياء المتكثرة، أعني أن لها طرفين أحدهما الزيادة، والآخر النقصان، ولها مع هذين الطرفين اعتدال، فإن كانت الأطراف كثيرة فالاعتدالات أيضا كثيرة، والنفس تأبى الزيادة والنقصان وتميل إلى الاعتدال، ولأن لها قوى تظهر بحسب الأمزجة فتلك القوى المختلفة إضافات مختلفة إلى نسب مختلفة، واعتدالات مختلفة »[1].

يعني من هذا أن الإيقاع فيه بلاغة مع غيره من الأدوات التي تقوم على ذوق المثقف فلا يوجد إيقاع مقصود لذاته فلا بد من الوفاء بالمعنى لأن الغرض من الكلام الإفادة وتحسين الإفادة، فالتحسين يحدث نوع من الإيقاع تبرز أهميته في الشعر خاصة، فيكون بمعاني التوكيد تارة وتارة بمعاني الحذف وتارة يكون بوزن اللفظ وبتعديل الوزن[2].

كما يلعب الإيقاع أهمية كبيرة على مستوى المتلقي لأنه يميز بوظيفة هامة إذ هو على هذا المستوى فن في إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة، إن الإيقاع ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفية في الشعر وبصورة طبيعية عضوية[3].

---

(1) – منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، مصر، ط 01، 2000، ص: 129.

(2) – المرجع نفسه، ص: 130.

(3) – عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 01، 1979، ص: 44.

كما أنه يوظف المادة الصوتية من حيث هو مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة[1].

وللإيقاع أهمية كبرى بوصفه « وحدة بنائية عضوية في القصيدة لا يمكن أن يقوم من دونها النص الشعري»[2].

إذن نستطيع القول أن الأهمية تتجلى في القيمة الجمالية المتولدة عنه إذ لا يوجد شعر بدون إيقاع وهذا شرط، فشرط الشعر ينبع من أنه يكون قد اكتسب من لغته إيقاعا خاصا.

إن من أكثر صفات الإيقاع أهميته وأكثرها حضورا وتأثيرا في تشكيل الأساسيات الأولى لبنية النص الإبداعي كونه من بين جميع العناصر الجمالية في العمل الأدبي ،هو أول ما يدخل ميدان الفعل وإذا ما نظرنا إليه في علاقته بالشعر خاصة فانه يعد قوة الشعر الأساسية وطاقته الأساسية[3].

وذلك أن الشعر بوصفه وسيلة الشاعر نحو تحقيق التوافق بينه وبين العالم الخارجي، فان من أهم دعائم هذا التوافق هو الإيقاع لأنه « إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك ما في أصوات الكلمات فقط، بل ما فيها من معنى وشعور ومن ثم تتضح

---

(1) – سعيد علوش: معجم مصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 01، 1985، ص: 211.

(2) – هدى مصطفى عبدا: الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 10، العدد 04، ص: 149.

(3) – محمد عبيد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص: 22.

صلة الإيقاع الوثيقة بمضمون العمل الفني فهو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء الأخر و كل الأجزاء الأخرى للأثر الفني »[1].

وهناك من النقاد من بيَّن أهمية كبرى للإيقاع في الشعر حيث جعلوه هو « الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس، وإخضاعه لمشيئته كما يفعل المنوم المغناطيسي، عندئذ يتكون الجو الشعري الخاص الذي يتلقى فيه الشاعر والقارئ والذي يكشف فيه الشاعر عما يريد أن يقول »[2]، وهناك من النقاد من يقر بأهمية تضفي على الشعر قيمة جمالية تتولد من طبيعة الإيقاع، فهي تكشف عن التحولات الإيقاعية بالاختلافات والتواقعات الحاصلة في البنية المقطعية للنص لأن الجمال كما يرى البعض يتولد من التواقعات الانسجامية التي تنظم هذه البناءات، شديدة التباين والتي تثير فينا إحساسا بصفاته الخاصة النوعية[3].

نرى من خلال ما ذكر أن الإيقاع حصيلة توقعات واشباعات تتكون لتحدث نسيجا إيقاعيا قد يتألف من خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع فتصبح الكلمات في النص الشعري ذات قوة ودلالة من خلال الإيقاع الذي تحدثه هي نفسها.

ويمكن القول أن الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعيا من أسلافهم لهذه الظاهرة البالغة الخطورة، والتي أصبحت تحدد جزء كبيرا من مصير القصيدة المعاصرة، إذ استفادوا

---

(1) – محمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص: 16.

(2) – راغب نبيل: عناصر البلاغة الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 01، 2003، ص: 112.

(3) – مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة، مرجع سابق، ص: 129.

«من عصرهم وما فيه من خيرات جمالية فوعوا جيدا معنى التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع والتنافر والنشوز والتناقض، فصقل هذا الوعي إحساسهم وهذّب طباعهم ومكنهم من تنظيم قصائدهم تنظيما رائعا يعطي الكلمات وإيحاءاتها دلالة كبرى، فيفصح هذا في الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي والطبيعي، مما جعل القصيدة بنية رمزية قائمة على تنظيم لفظي، وهذا الاتجاه الجديد جعل الشاعر موجها بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله، فأصبحت تشكيلات الكلمات هي التي تخلف القصائد وليست الأغراض كما كان سابقا، والعناية بالكلمات وضمها إلى بعض ومعرفة مدى تأثير كل كلمة بالأخرى، لنصل إلى معرفة الإيقاع العام ليحتم علينا معرفة القيم الموسيقية للكلمات ودور الصوت في كل منها، وتأثيره فلا نقتصر على العمل الوظيفي للكلمة »[1].

يتضح لنا من قول الدكتور "عبد الفتاح "أن الإيقاع في الشعر له أهمية كبرى فأصبح محكوما عند المعاصرين بمدى طبيعة الكلمات لا الأغراض كما كان معهودا في القديم، حيث يضيف أن العمل الوظيفي للكلمة هو عمل نبري في المقام الأول، ثم تداخلها وتشكلها هو الذي يحدث الإيقاع العام للقصيدة حيث اللغة الشعرية تبدأ فعاليتها الإبداعية في القصيدة من نقطة الصفر هذه، إذ يتجلى الإيقاع في عنصرها من البداية «وإن كانت بصورة أقل من الوزن في طريقة إدراكها، لما يلابس الصوت اللغوي من

[1] – عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، ط 02، 1975، ص: 112.

دلالات ورموز ومفاهيم وصور ومقاربات تشتت التركيز الصوتي والإيقاعية المتجلية وان كانت بدورها تتبع وتتوالد في إيقاعات جديدة أكثر اتساعا وخفاء وتجريدا»[1].

وقد ذهب بعضهم إلى عدِّ الإيقاع في الشعر «ظاهرة قديمة عرفها كما عرف حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتآلفة والمنسجمة كم عرفها في حركة الكائنات من حوله قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام»[2].

وقد حاول تجسيد هذه الظاهرة من خلال حركات جسده ونبرات صوته وتوضيح الأشياء من حوله على نحو يوفر لها الانسجام والت وازن ويمنح الحواس شعورا بالراحة والمتعة، فإذ به يبتدع فنون عدة منها الشعر، فالإيقاع في الشعر ينتج من إبداعات فنية تقوم على نظام من علاقات التوازي أو التوازن أو التكرار أو التناسب أو الانسجام فالإيقاع ما هو إلا هذه الألوان في وجدان المبدع تجاوبا شعوريا أحس معه إحساسا عميقا بالروعة والجمال، هذا ما دفع أغلب الباحثين إلى الإقرار بأن الإيقاع وعلاقته يشكل السمة المشتركة بين الفنون جميعا[3].

(1) – محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص: 18.

(2) – أبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، مرجع سابق ، ص: 17.

(3) – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية للإيقاع في النقد العربي، مرجع سابق، ص: 115.

من أهمية بالغة وإثر حاسم في التفريق بين ما هو شعري وما هو غير شعري كان لا بد من وجود علم أطلق عليه الإيقاع وكما قيل: «كل شيء من دون الإيقاع هو شيء عادي من أشياء الحياة اليومية العابرة كاللغة، الإشارات، الرموز، الأسماء، الصفات، العناصر، الأصوات، الصور، المحسوسات، المجردات... إلخ[1].

ومن هذا المنطلق طفق كثير من المنظرين يوسعون فهمهم لتلك الأهمية الإيقاعية في الشعر بصفة عامة أفقيا وعموديا على هدى تحولات اللغة الشعرية الحداثية حتى أن البعض استخدم مناهجه بأثر رجعي منسحبا إلى تراث اللغة العربية بكامل رعويتها وقداستها، ومنذ سنوات قليلة كان الجدل قائما حول مسألة الشعر الموزون والشعر غير الموزون (بين العمودي والحر بين القصيدة الخليلية وقصيدة النثر، بين القصيدة التقليدية والحديثة) هذا الجدل كان المحرك الأقدر للكتابات النقدية لذلك كان الموضوع الأساسي والمتكرر منذ الثورة الشعرية الأولى كان" الإيقاع" الذي يختزل عادة في الوزن الخليلي وإذ تجاوز هذا المفهوم إلى مرادفات تقبع في مداره وإليه تنسب[2].

ولا ريب أن هذا التوجه من الاهتمام يرصد التموضع التركيبي والدلالي والصوتي وملاحظة الحركة المتولدة عنه فيساعد على فهم آلية الحركة الإيقاعية وفهم نظامها العام إذ «أن أيا من العناصر المعنوية أو التشكيلية لا بد أن يفقد فاعليته خارج إطار

---

(1) – الهاشمي علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 70.

(2) – محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 24.

النظام الإيقاعي العام ويستحيل أن يحتفظ بهويته الخاصة إذ تغير موضعه من القصيدة أو إذا تواجد في عمل آخر ذلك لأنه كل مرة يكسب أو يفقد إيحاءات معينة »[1].

إذن يمكننا الإقرار بأهمية الإيقاع في الفنون كافة ولكنه يبدو في « الشعر أو الموسيقى أكثر تقاربا لأن كلاهما يقوم على أساس المبدأ وهو تناسب حركات الأصوات في تناغمها المنتظم في الزمان »[2].

لذا استقر الدارسون والشعراء أهمية جديدة بالدراسة إذ «الإيقاع هو مظهر عبقرية الشاعر ومجال التفوق على الغير واستقلال الشخصية للعمل الأدبي »[3].

ولا يمكن لأحد منا أن ينكر أهمية الإيقاع في أنه خاصية جوهرية في الشعر بصفة عامة فإنه قد اتخذ مكانة كبيرة من التشكيل والإدراك في الشعر الحديث والمعاصر وذلك لتنوع بنية النص وخروجه في كثير من الأحيان على عمود الشعر العربي، ومن ذلك أيضا التوجه الداخلي وزيادة فعالية التراكيب لإفراز إيقاعات أخرى إن لم ترد عليه في بعض الأحيان وربما بل من المؤكد أن الشعر الحر من وحدة البيت العمودي ووحدة الوزن قد صار أكثر حرصا في تشكيله الإيقاعي بأنماط أخرى كالتشكيل

---

(1) – إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص: 12.

(2) – المرجع نفسه، ص: 23.

(3) – محمد المتقن: الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 24.

القافوي والقيم الصوتية والتنغيمية، والوحدات المتماثلة كالتوازي والتماثل والتجنيس والترصيع وغيره من التشكيلات الإيقاعية[1].

ومنهم من جعل الإيقاع في النص الإبداعي ينطلق من داخله لا من خارجه وعلى هذا الأساس أعاد "محمد بنيس" بناء شعرية عربية مفتوحة تستدعي قوى الإيقاع في النص لأن اللغة الشعرية وذات متورطان معا في إحداث الإيقاع في الخطاب الشعري، وقد ركز "بنيس" على وضعيتين:

- الوظيفة البنائية: وهي ميزة الخطاب الشعري على غيره من الخطابات بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغير مساراتها ، ولكن هذا البناء متحرك كما هو ثابت.
- الوظيفة الدلالية: وهي ملازمة للأولى نتيجة لها، فبناء الخطاب هو بناء لدلالته، وبالتالي بناء إيقاعه إذ أن المعنى يدخل مع النص في سطره الحر والمعنى مثله مثل الذات الكاتبة فالإيقاع في الشعر هو كل هذه الظواهر[2].

ومن هنا نلاحظ أن "محمد بنيس" قد أورد هاتين الوظيفتين التي تربطهما علاقة تراكمية لا إلغائية فهما يبنيان العلاقة بين كل من العروض والإيقاع من ناحية وناحية

---

(1) – هاني محمد علي سعيد: شعر محمد محمد الشهاوي، دراسة أسلوبية، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 01، 2009، ص18.

(2) – بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا ، د، ط، 2010، ص: 137.

أخرى بين الإيقاع والدلالة التي تعمل على إنتاجها من جهة أخرى وبذلك يمكننا التفريق بين التصوير الشعري والتصوير الدلالي ، وقد أفسح "محمد بنيس" المجال للإيقاع وإعطائه أهمية كبرى ليشمل تحت لواءه العروض[1].

ولو عدنا إلى "إسماعيل عز الدين" نجده يتحدث عن أهمية الإيقاع في الشعر المعاصر وما يحدثه في نفسية المتلقي فعند حديثة عن قضية الموسيقى نجده تابع قضايا التشكيل الإيقاعي متابعة جيدة والشاعر المعاصر في تصوره لم يلغي الوزن نهائيا في الشعر ولكنه أدخل عليه بعض التعديلات الجوهرية التي أحس بضرورتها فأصبح إيقاع القطعة الشعرية موسيقى نفسية بالدرجة الأولى، فالإيقاع هنا يرتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس والانفعال فالشاعر فنان يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي ينمو في العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الذي يعد أساسا لكل عمل فني[2].

من خلال قول عز الدين إسماعيل نستطيع أن نقول أن الشاعر المعاصر يتميز عن القديم في جمالية شعره بإيقاعاته المعاصرة، وهو عبارة عن معادلة انسجام بين العالم والشاعر لان الإيقاع في الشعر القديم كان موجودا في ذهن الشاعر في حين أن الإيقاع في الشعر المعاصر يتولد بعد الكتابة، وهذا ما جعل منه أهمية كبيرة يحظى بها هذا العنصر في دراسات المعاصرين.

---

[1] – بشير تاوريريت : الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، ص: 137.

[2] – المرجع نفسه، ص: 74.

من الإيقاع تظهر بصمات المبدع من خلال عمله على اعتبار أن الإيقاع منح الأثر الشعري والشاعر ملامح متفردة، ليست مجال المنازعة من أحد، هذه الخصوصية التي تنتج عن الإيقاع هي الروح التي تسري في الشعر، أو هي السر الذي بدونه يصبح الشعر جسدا هامدا لا نرى فيه إلا العوج والأمت[1].

ويؤكد الدكتور محمد عدناني: «إن الإيقاع في الشعر هو الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم .. أو على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم يتنازع في شعريته وهو عند الجميع ظاهرة صوتية تتردد على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة»[2].

من خلال قول الدكتور محمد عدناني يتضح لنا ملمحه والمتمثل في ربط أهمية الإيقاع بالجانب الموسيقي حتى تؤثر فيه تأثيرا فعالا في بلورة التشكيل الجمالي كي تتضافر الأصوات اللغوية وفق نظام خاص في النسق النصي لتحدث إيقاعا يعتبر عن مختزنات الحالة الشعورية ويكون محببا إلى النفس الإنسانية التي تميل إلى كل ما يثير فيها إحساسا ويدغدغ أوتار شفافيتها.

ومن جهة أخرى أكد الدكتور أن هذا الإيقاع لا يتأتى للشعر إلا بالموسيقى التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري وأنظمة تشكيل القوافي مع

---

[1] – محمد المتقن: الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 24.

[2] – محمد عدناني: إشكاليات التجريب ومستويات الإبداع ، جدو للنشر ، مصر، ط 01، 2006، ص: 64.

الموسيقى الداخلية المنبعثة من جوانب النسق المشكل للدوال التعبيرية بكافة مجالاته بدءا بتضام الصوت إلى الصوت مرورا بتعانق الكلمة بالكلمة وانتهاء بتشابك الجملة بالجملة، مع ما ينضاف إلى ذلك في تسخير طاقات البنى الدلالية حتى تكون مادتها اللغة (صوتا ومعنى) محاور استبدالية تتوظف فيها المعادلات الصوتية والإيقاعية وسواهما، ومن خلال توزيع النغم الصوتي على وحدات زمانية بتناسق مخصوص، ينتج الإيقاع الشعري المموسق، الذي يثير النفس البشرية ويبعث فيها مشاعر منشطة أو مهدئة حسب طبيعة التجاوب النغمي شدة ولين[1].

والإيقاع الموسيقي بهذا المعنى يضفي «إلى عناصر التشكيل قوة جمالية يكاد يفتقدها الشعر إن لم توجد فيه عناصر الموسيقى بكافة أشكالها، التي تنظم الوحدات الصوتية وتهندس التشكيلات الإيقاعية وتوزعها على حيز من الزمن يستفرغ الشحنات العاطفية والدفعات الشعورية بما يصاحبها من إثارة الفكر والخيال في خضم التجربة الشعرية، فيندفع المتلقي مع الشاعر محاولا سبر أغواره السحيقة واستكانة أسرارها»[2].

وبذلك يعتبر الإيقاع «وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء ، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه ، ولهذا فهو من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيها»

---

(1) – المرجع نفسه، ص: 64.

(2) – محمد عدناني: إشكاليات التجريب ومستويات الإبداع، ص: 65.

وتبرز أهمية الإيقاع في الشعر من خلال كافة الإمكانيات التصورية الماكنية حيث تشكيل الصورة لا ينفصل عن تشكيل الحيز الزماني متمثلا في التوقيعات النفسية التي تثري الدلالة وتعمقها بإيحاءاتها الثرية و المتنوعة، والتي تتضافر مع كافة الإمكانيات لبلورة جماليات النص في نسق تشكيله النهائي، فالإيقاع هنا عبارة عن علاقة بين الكلمات والحروف المفردة وما يجاورها من أنساق صوتية وتعبيرية وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع وعن علاقات غامضة تثيرها جوانب اللغة كما يثيرها النغم والشاعر ينجح بقدر ما ستطيع فيه أن يمزج بين عناصر الموسيقى الداخلية منتجا إيقاعا مميزا لكل حالة شعورية[1].

وفي هذا الصياغ ينبغي لنا التوضيح والتنبيه إلى مدى أهمية الإيقاع في الشعر والشاعر لابد أن يمتلك القدرة على تشكيل الإيقاع، فهي موهبة عظيمة تحتاج إلى صقل وتنمية متواصلة وحس مرهف يوائم بين جماليات النسق فتتآلف الصور مع الإيقاع لتنتج لديه صورة كلية ومتكاملة فتدهش وتنتج دلالات متنوعة في بنية النص تكتشف بالاحتكاك والقراءة مرة تلو مرة.

ومما لا شك فيه أيضا أن «الإيقاع من أهم مزايا الفن الشعري فقد أكدت تجارب جميع الشعوب وحتى البدائية منها أن الشعر يقترن اقترانا وثيقا بالإيقاع والموسيقى الشعرية وأن الإيقاع في الشعر ليس شيئا عرضيا أو زينة خارجية يمكن طرحها بسهولة، وإنما

[1] – الهاشمي علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص: 139.

هو خاصية جوهرية في الشعر وأقوى وسائل الإيحاء فيه بل هو قوة الشعر الأساسية»[1].

فهو يتدخل في «العمل الشعري تدخلا مباشرا وتفصيليا ليسهم في العناصر المكملة في منح هذا العمل هويته وماهيته الإبداعية»[2].

إذن الإيقاع هو قوة الشعر الأساسية وهو طاقته الأساسية وهو غير قابل للتغيير ولا يمكننا أن نقول عنه إلا كما يقال على المغناطيس والكهرباء أي أن المغناطيس والكهرباء هما شكلان من أشكال الطاقة كذلك هو الإيقاع والشعر شكلان من أشكال الإبداع في الفنون التقديرية.

وما هو متفق عليه بين النقاد والدارسين أنه من بين جميع تلك العناصر الجمالية «أول ما يدخل ميدان الفعل لأنه كأنما يعطينا إشارة بأن شرارة النشاط الشكلي قد انطلقت، ثم يهيئنا حالا لموجة معينة فعندما نسمع أولى الكلمات من القصيدة لا يتاح لنا بعد التفكير وسبب ذلك عدم اتضاح أي من الصورة أو الفكرة ولكن النبض قد ابتدأ ونحن مأخوذون بسحر الإيقاع»[3].

---

(1) – غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، عالم المعرفة، د، ط، 1990، ص: 64.

(2) – محمد عبيد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص: 18.

(3) – الوعي والفن، مرجع سابق، ص: 65.

وإذا كان للنص الشعري خواص تتيح إمكانية الاعتراف به على أنه شعر «فإن أبرز هذه الخواص وأشدها وضوحا خاصية الإيقاع الشعري»[1].

إن الاحتفاء بخاصية الإيقاع هذه والتي هي «عامل أساسي موجه في لغة الشعر يؤدي بدوره إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية مما يبرز بوضوح دور البناء في تكوين البيت الشعري»[2].

فهو ليس شيئا خارجا عن البُنى الأساسية للأهمية الشعرية وفاعليتها بل إن «بين الشعر وموسيقاه ارتباط حيوي وكلنا يعرف أن معنى القصيدة قد يتضح تماما إذا ترجمت إلى كلمات منثورة ... فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له»[3]، ولذا بدا لبعض الباحثين أن المعنى لا يتحول من نثري محددا إلى شعري مطلق إلا من خلال اشتغال بنية إيقاعية تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقتها الدلالية، إذ تغدو هذه البنية الإيقاعية الدليل القاطع على اكتمال بنى النص الشعري وبلوغ منتهاها البنيوي الدقيق وتحقيق قانونها الشمولي الجامح[4].

---

(1) – صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط 01، 1998، ص: 71.

(2) – صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 71.

(3) – محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث للنشر والطباعة، ط 02، 1971، ص: 20.

(4) – الهاشمي علوي: السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب ، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، اتحاد كتاب وأدباء العرب، 1992، ص: 18.

وقد أشار "بينيس" إلى دلالة الإيقاع وأهميته بإشارة من هنري ميشونيك " هو الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به يتفاعل مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص فهو يبني الخطاب الشعري ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلالته"[1].

وهناك من يعطي أهمية للإيقاع في الشعر فيجعله ذلك الوجه الذي يتجلى في الأنس للإنسان بالشعر نتيجة ما يخلقه هذا في أنفسنا من متعة تغطي كل جوانب كيان ومرد هذه المتعة دون نزاع إلى الإيقاع.

وفي هذا السياق يتساءل الناقد عز الدين إسماعيل عن الشاعر كيف يبدع عمله ثم ما يلبث أن يجيب مركزا على كون الإيقاع عنصرا شديد الأهمية في الإبداع الشعري، وذلك بسبب دوره في بعث الإمتاع، يقول الدكتور: «ولكن كيف يبدع؟ إنه لا يبدع فحسب ولكن يؤلف كذلك ويركب في الزمن أي بألفاظ تكتفي وتقرأ من خلال فترة زمنية لا في المكان فالشعر إذن تركيبي والإيقاع لازم لإظهار هذا التركيب الزمني والاتصال بين الشعر والموسيقى في المجتمعات البدائية يكفي لنؤكد أن الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي، عقلي وجمالي ونفسي، أما عقليا فلتأكيده المستمر أن هناك نظاما ودقة وهدفا في العمل وأما جماليا فإنه يخلق جوا من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعا

(1) – المرجع نفسه، ص: 22.

من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله وأما نفسيا فإن حياتنا إيقاعية : المشي – النوم– الشهيق– الزفير– انقباض القلب وانبساطه»[1].

ومن هنا كان الإيقاع هاما، حيث يدلنا على ملامح دقيقة تتصل بشاعر بعينه، وبه تتضح مكانة الشاعر في العمل الشعري وجوهريته، إن الإيقاع كما يصفه دارس "للغة الشعر الحديث" * ليس شيئا عارضا حيث يمكن الابتعاد عنه بل إن الإيقاع بعامة «يعد جوهرا في تردد أغلب المكونات اللغوية داخل البيت أو النص، فالفروق والنسب تشكل إيقاعا، هذا بالرغم من تصنيف عنصر الإيقاع ضمن المواد الصوتية التي هي بطبيعة الحال تشكل عنصرا من عناصر الخطاب الشعري[2].

إذن كحوصلة لهذا المبحث يحق لنا القول أن أهمية هذا العنصر في الخطاب الشعري كونها تنبع من تلك الصلة الحميمية بينه وبين الموسيقى التي هي إحدى آليات اشتغاله في النص الشعري.

والإيقاع بعد الأهمية التي أولاها له النقاد والدارسين عدّ فيما بعد عنصرا جماليا في القصيدة وهو من العناصر الفاعلة في عناصر اللغة الشعرية، بحيث يعمل على تناغم الأصوات وانسجامها وتنظيم علائقها فضلا عن رسم أجواء القصيدة، من خلال النغم

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 54.

* هو الدكتور ممدوح عبد الرحمان وقد جاء هذا في كتابة المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، للاطلاع أنظر الصفحة 32 وما بعدها.

[2] – عبد الرحمان ممدوح: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1994، ص: 32 ــ 33.

الذي يجمع بين الصوت والصورة، وبين شكل النص والحالة النفسية للشاعر، إنه يشارك ليس فقط في نقل النغم الموسيقي للقصيدة وإنما في حمل التج ربة الشعرية والحالة التي يعيشها من الشاعر إلى المتلقي.

وفي إطار هذه الأهمية البالغة جاءت جهود الحداثيون وعلى إثرها قسم هذا الإيقاع إلى قسمين، أحدهما يشكل لباسه الداخلي والأخر شكله الخارجي أو كما أصطلح عليهما بالإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، وهذه النظرة النقدية جعلناها حقلا تطبيقيا لنترصد من خلاله مدى مواكبة ومسايرة شاعرنا لهذه التقسيمات الحداثية وهل وفق فيها في موشحة " لسان الدين ابن الخطيب" الذي فضلناها أنموذجا تطبيقيا في بحثنا هذا، فهل وفق الشاعر في هذين الإيقاعين وكيف تعامل معهما؟

الإيقاع الداخلي:

الشعر حساسية انفعالية راقية، وتمثيل إبداعي لقدرات اللغة الصوتية والدلالية، يفرض بآلياته المجازية على اللغة انحرافاً يرمي من ورائه إلى استثمار الإمكانيات الفنية المخبوءة فيها، وكشف طاقاتها الكامنة، والانطلاق منها نحو فعالية تجسد الجماليات التي تمنح النص قوة الاستمرار والحيوية والتأثير، وربما كان السمع آلة الإدراك الأولى في تلقي الشعر، ومن هذا المبدأ كان لا بد للشعر من التركيز على الناحية الصوتية، لذلك بحث المبدعون الأوائل عن الطريقة المثلى التي يستطيعون من خلالها تحقيق الأثر الفعال بأقوالهم في الآخرين، يؤكد حسان بن ثابت أهمية حلاوة القول وتأثيره في الأسماع بقوله[1]:

إني لأعجب مـــن قولٍ غررت به حلـــوٍ يُمَـــدُّ إليه السمعُ والبصرُ

لو تسمعُ العصمُ من صمٍّ الجبال به ظلتْ من الرَّاسياتِ العصْمِ تنحدرُ

فهي في هذا الانفعال المنسجم الذي تحس به عندما تنشد قطعة جيدة من الشعر متجاوبا بإحساسك مع إحساس ناظمها فلا تحسن التعبير عن جمالها في نفسك إلا بقولك أنها تحفل بالموسيقى الشعرية[2].

---

[1] – الجاحظ: المحاسن والأضداد، تحقيق فوزي عطوي، دون طبعة، دار صعب، بيروت، 1969م، ص: 56.

[2] – مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة، رصد لأحوال التكرار، مرجع سابق، ص: 130.

إذن فالإيقاع الداخلي « هو موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات وكأن الشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكله و كل حرف وحركة بوضوح تام وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء »[1].

هذا يعني أن الإيقاع الداخلي ينتج عن تفاعل حالة الشاعر النفسية وحالته الفيزيولوجية فالأصوات عبارة عن ذبذبات فيزيائية تثير حاسة السمع، والشاعر يتأثر فينتج أصواتا منظمة بإيقاع ما، يحمل معانٍ تثير القارئ.

وكما يرى الدكتور "مصلح عبد الفتاح النجار"، قبل الحديث عن دلالة هذا الإيقاع الداخلي فإن« كلمة (داخلي) لا ترد هنا لوصف موقع ذلك الإيقاع وإنما لتميزه عن عنصري الإيقاع اللّذين يشكّلان ما يطلُق عليه "الإيقاع الخارجي"، ومن ثم صار كل عنصر إيقاعي غير الوزن والقافية جزء من الإيقاع»[2].

ومن هنا يمكننا القول بأنه لا يقتصر إيقاع الشعر على الوزن والقافية « فالشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه »[3]، فهذه الألوان هي ما يصطلح عليها بالموسيقى الداخلية التي مبعثها الجانب اللغوي في أصواته وكلماته وحتى جمله، وما بينها من

---

[1] – مجيد صالح بك: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض ، دراسة بنيوية شكلية. مجلة العلوم الإنسانية الدولية، عدد 20، 2013، ص: 87.

[2] – مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة ، ص 13.

[3] – محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ط1981/1، تونس ص: 79.

علاقات تبعث في الكلام جرساً يحسٌ له المتلقي وقعاً في سمعه وأثراً في نفسه، فإذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية هي الجانب الذي يشترك في استخدامه كل الشعراء، فإن الموسيقى الداخلية تبقى الطابع الخاص الذي يميُز أسلوبَ الشاعر عن آخر في صياغته وتشكيله، وذلك من خلال تخيره المتميز وانتقائه لكلماته وحروفه التي تنسجم مع جو القصيدة فتحقق ذاتية الشاعر المتميز، وهو كما يظهر من تسميته، متعلق ببنية النص الداخلية ومن ثم فهو« يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزاءه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه أو بين شكله ومضمونه»[1].

وإذا عدنا إلى "الجاحظ" نجده قد أشار إلى الإيقاع الداخلي دون أن يطلق عليه إسمًا لقوله: «وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى حيث أختها مرضيا مواقعا، كان على اللسان إنشاد ذلك الشعر مؤنه، قال: وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت تراها متفقة مُلسا، ولينةَ المعاطف سهلة وتراها مختلفة متجانبة ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده، والأخرى

[1]– محمد عبيد صابر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص57.

تراها سهلة لينة ورطبة متوانية سلسلة النظام خفيفة على اللسان حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»[1].

إن المتأمل في قول الجاحظ يجده يطبق رؤية نقدية لذا كان ينص على أن أجود الشعر ما كان متلاحم الأجزاء سهل المخارج، أي أن الجاحظ ينتصر للصياغة والصناعة ويؤثر اللغة والوزن والألفاظ المنتقاة لأنه يرى بأن المعاني معروفة وما يحدث من تكرار للمعاني وتحديد الألفاظ وترابطها ببعضها البعض، كي تصبح متلاحمة الأجزاء سهلة المخارج، فنلاحظ أنه يشير إلى الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية دون أن يعنون هذه الألوان بالإيقاع الداخلي.

ولما جاء المحدثون وبدأوا ينظرون إلى الشعر اشترطوا ووضعوا له أركانا ثلاثة يجب أن تتحقق في الكلام لتحدث إيقاعا يعرف به الشعر من غيره:

- ✓ أولها: أن معانيه تصب في صور خيالية تثير خيال القارئ والسامع.
- ✓ ثانيها: أن تتوفر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى وذلك بأن يكون اللفظ رقيقا في موضع الرقة قويا عنيفا في موضع القوة والعنف، وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقي وأن لا يكون اللفظ مبتذلا أو كثير الشيوع لا يرتاح إليه الذوق الشعري.

---

[1] – الجاحظ . البيان والتبيين. ج1. ترجمة : عبد السلام محمود هارون. مكتبة الخانجي. مصر. ط1997/7، ص: 66-86.

✓ ثالثها: الوزن الشعري وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص[1].

نفهم من قول إبراهيم أنس أن ما يجب أن يعتني به الشاعر المعاصر هو الجرس الموسيقي والجرس الموسيقي يقصد به هنا المظاهر والدلالات المتجلية داخل البنية الداخلية للإيقاع لأن بعض المحدثين قد وصفوا هذه الصفة بأنها أخص مزايا لغة الشعر وأهمها ، ولكنها أشد خفاء ويصعب جدا الوصول إلى دلالتها.

وقد راح بعض من المحدثين في تحديد هذا الايقاع فجعلوه في ثلاث عناصر هي المدى الزمني والنبر و التنغيم، يقول الدكتور "رجاء عيد": «هناك الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك مما يهيئ جرسا نفسيا خاصا يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه»[2]، ومن هنا تتضح وجهة المحدثون المهتمون بدراسة موسيقى الشعر وإيقاعه بدعوتهم إلى دراسة الأصوات لا الوزن فدراسة الأصوات التي تكَّون الوزن الشعري قد تكون دراسة علمية خالصة.

لذلك أكد الكثير من النقاد والدارسين أن للصوت أهمية خاصة فعليه يقوم الإيقاع في تشكيل البنية الصوتية للنص الشعري بتآزر الإيقاعات والكلمات والصور وفق نسب جمالية عن طريق انتظام المقاطع الصوتية، إذ يشكل التلاؤم الصوتي– من تأليف

---

(1) – أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص: 20.

(2) – رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، مصر، د ط، د ت، ص: 16.

الحروف وتركيب الألفاظ ضروبا من تناغم أحس القدماء بها ووجدوا فيها« إيقاعات يطرب الفهم لصوابها وما يرد عليها من حسن تركيبها واعتدال أجزاءها».

إذن يمكن القول أن الفضل يعود إلى الصوت نشوء الإيقاع الداخلي وخلاصة القول فيما سبق ذكره أن الإيقاع الداخلي هو عبارة عن تيار موسيقي ينبعث من إيقاع الجمل ومن إيحاءات الألفاظ وتتابعها وهذا الصوت الداخلي هو الذي يحدث وقعا خاصا على النفس فهو كل ما يحدث جرسا قويا ونغما مؤثرا في داخل القصيدة، ولقد كان من الضروري على دارس الإيقاع أن يناقش الإيقاع الداخلي لما له من أهمية ودلالة كبيرة داخل النص الشعري« إن أيةَ دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبين في الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ أنها هي التي تمنحه ذوقها الخاص[1]».

سنتوقف هنا أمام النظم الإيقاعية الداخلية المتغيرة التي لها سمات دلالية في سياق النص الشعري بحيث لا يمكننا- حصر الأشكال والصور التي يتحقق بها الإيقاع الداخلي أو بعض ما يصطلح عليه الدارسون بالموازنات الصوتية* ومن الأجدى أن نتلمسه في بعض البنى التي يتجلى فيها وهي: البنية البلاغية، والبنية السمعية، والبنية الدلالية، والبنية المرئية في موشحة جادك الغيث للسان الدين ابن الخطيب:

---

[1] – ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مرجع سابق، ص: 13.

* – حيث اعتبرها محمد العمري في كتابه الموازنات الصوتية أنها تفاعل عنصرين صوتيين أو أكثر في فضاء واحد. راجع ص: 137 وما بعدها.

موشحة جادك الغيث

جـــادك الغيـــث إذا الغيـث همـــى يـــا زمـــان الـــوصل بـــالأَندلسِ

لـــــم يكـــن وصلُـــك إلاّ حُلُمًـــا فـــي الكـــرى أَو خُلسـة المختَلِسِ

....

إذ يقـــود الدّهـــرُ أَشـــتاتَ المُنـــى ينقـــلُ الخـــطوَ عـلى مـا يرسـمُ

زُمَـــــرًا بيـــن فُـــرادى وثُنًـــى مثـــل مـــا يدعـو الوفـودَ الموْسـمُ

والحيـــا قـــد جـلَّل الـرّوض سـنا فثغـــور الزّهـــرِ فيـــه تبســـمُ

....

وروى النُّعمـــانُ عـن مـاءِ السّـما كـــيف يَـــروي مـالِكٌ عـن أنَسِ؟

فكســـاه الحُســـن ثوبًـــا معلمـــا يـــزدهي منـــه بـــأبهى مَلبسِ

....

فـــي ليـــالٍ كـــتَمَتْ سـرَّ الهـوى بـــالدُّجى لـــولا شـــموس الغُـرَر

مـــال نجـــمُ الكـأس فيهـا وهـوى مســـتقيمَ السّـــيرِ سَـــعْدَ الأَثَـــرِ

وطَـرٌ مـا فيـه مـن عيـبٍ سـوى أَنّـــه مـــرّ كـــلمْح البصَـــرِ

....

حـــين لـــذّ الأُنس شـــيئًا أَو كمـا هجـــم الصّبـــحُ هجـــومَ الحـرَسِ

غـــارت الشـــهْبُ بنـــا أَو ربّمـا أَثّـــرت فينـــا عيـــون النرجـــسِ

....

أَيّ شـــيءٍ لامْـــرئٍ قـــد خلُصـــا فيكـــون الـــرّوضُ قـد مُكِّـن فيـهِ

تنهـــب الأَزهـــار فيـــه الفُرصـــا أمِنَـــت مـــن مكـــره مـــا تتّقيـهِ

فـــإذا المـــاء تنـــاجى والحـصى وخـــــلا كـــــلّ خـــليلٍ بأخيـــه

....

تبصـــر الـــوردَ غيـــورًا بَرِمـــا يكتســـي مـــن غيظـــه مـــا يكتســـي

وتَـــرى الآس لبيبًـــا فهِمـــا يســـرقُ الســـمْع بـــأذنيْ فـــرَسِ

....

يـــا أُهيْـــلَ الحـــيّ مـــن وادي الغضـــا وبقلبـــي ســـكَنٌ أَنتـــم بـــهِ

ضـــاق عـــن وجـــدِي بِكُم رحْبَ الفضا لا أبـــالى شـــرقَه مـــن غربـــهِ

فـــأعيدوا عَهْـــدَ أنسٍ قـــد مضـــى تُعْتِقـــوا عـــانيكمُ مـــن كرْبـــهِ

....

واتّقـــوا اللـــه وأَحـــيوا مغرمَـــا يتلاشـــى نَفَسًـــا فـــي نَفَسِ

حـــبَس القلـــب عليكـــم كَرما أفـــترضون عفـــاءَ الحـــبَسِ؟

....

وبقلبـــي منكمـــو مقـــتربُ بأحـــاديث المنـــى وهـــو بعيـــد

قمـــرٌ أَطلـــع منـــه المغـــربُ شَـــقْوة المُغـــرَى بـــه وهـــو ســـعيد

قـــــد تســـــاوى محســـــنٌ أَو مـــذنبُ فـــــي هـــــواه بيـــــن وعْـــدٍ ووعيـــد

....

ســـــاحر المقلـــــة معســـــول اللّمـــى جـــــال فـــــي النّفس مجـــــالَ النّفَسِ

ســـــدّدَ السّـــــهمَ وســـــمّى ورمـــــى ففـــــؤَادي نهبـــــة المفـــــترسِ[1]

1- الإيقاع وبنية البيان:

تمهيد :

إن الفن في جانب من أهم جوانبه هو مظهر من مظاهر سعي الإنسان إلى تحقيق انسجامه وتوازنه مع العالم من حوله، والفنان هو أكثر الناس طلباً لذلك على الرغم من إحساسه الدائم بانعدامه في فنه، هذا الإحساس الذي لا يمكن الركون إليه ما دام الفن والشعر بصورة خاصة ((هو أهم الوسائل التي تخلق للفنان عالمه المنسجم والمتوازن، حيث تتجلى معاني التآلف والتنسيق من خلال كل جزء، وكل عنصر من عناصر العمل الشعري، مولدة في النهاية عملا فنيا يولد بدوره المتعة والراحة والإحساس

---

(1) – محمد بن عبد الله بن سعيد بن عبد الله بن سعيد بن علي بن أحمد السّلماني الخطيب و يكنى أبا عبد الله، هو شاعر وكاتب وفقيه مالكي ومؤرخ وفيلسوف وطبيب وسياسي من الأندلس (لوشة، 25 رجب 713 هـ/1313م – فاس، 776 هـ/ 1374م) درس الأدب والطب والفلسفة في جامعة القرويين بفاس. قضّى معظم حياته في غرناطة في خدمة بلاط بني نصر وعرف بذي الوزارتين: الأدب والسيف. نـُقِشت أشعاره على حوائط قصر الحمراء بغرناطة، نشأ لسان الدين في أسرة عرفت بالعلم والفضل والجاه، وكان جده الثالث "سعيد" يجلس للعلم والوعظ فعرف بالخطيب ثم لحق اللقب بالأسرة منذ إقامتها في لوشة و كانت أسرة ابن الخطيب من إحدى القبائل العربية القحطانية التي وفدت إلى الأندلس، وتأدّب في غرناطة على شيوخها، فأخذ عنهم القرآن، والفقه، والتفسير، واللغة، والرواية، والطب.

بالجمال))[1]، وتعد ملكة الخيال هي المسؤول الأول عن إحداث هذا الانسجام من خلال عمليات التركيب والتأليف بين ما يقوم به العقل ،وما يقدمه الواقع، وما يتفاعل في الوجدان، وبذلك ((تخرج صور إلى الضوء معقدة مركبة تحمل معها سياقا من الخيال والشعور والفكر ليس هو السياق الحسي الأصلي))[2]، وإنما هذا السياق هو منبع العناصر الأولية للصورة، والتي يقوم الخيال بالتقاطها، وإعادة التأليف بينها لتتلون بخصائص شخصية الشاعر بكل مكونا الشعورية والنفسية والفكرية، وهذا يعني أن العملية الفنية التي يمارسها الشاعر هي عملية إبداع وتكوين الهدف منها بعث المعطيات الأولية الموجودة في الواقع في حلة جديدة، وصياغتها على نحو إيقاعي جمالي يعيد الانسجام المفقود، وذلك يتأتى بعنصر الخيال الذي يعد أكثر العناصر فعالية في تشكيل الصورة الشعرية لأنه ((يجمع بين عناصر البناء الفني، ويعيد تنظيمها وتأليفها تأليفا جديدا وفق ما يعانيه الفنان من شوق نحو الانسجام والتوازن))[3]. وهكذا تتظافر هذه الثلاثية، الخيال والصورة والانسجام وتتعالق تعالقا سببيا فتنبثق الواحدة من الأخرى؛ إذ الخيال يولد الصورة، والصورة تولد انسجاما، وغني عن الذكر ((إنه بمقدار شاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية

---

(1) – ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 235.

(2) – مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983 ص: 63.

(3) – ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص: 238.

وتتضاعف))[1] وبمقدار حيوية الصورة وتفاعلاتها بين الواقع الموضوعي والواقع الوجداني يتحقق لها ((صفة عليا هي التوازن والاعتدال، فيشع الرضا بالانطلاق والتحرر من جهة، والمتعة بالقالب المنسق من جهة ثانية))[2].

وهذا الاعتدال والتوازن بدوره يتجلى في علاقات إيقاعية تتوالد في النص من خلال ثنائية الوحدة والتنوع، أي أن الفنان يسعى إلى الجمع بين المعطيات المتباينة التي أفرزها الواقع الموضوعي، ويحاول التأليف بينها بعد أن أدرك العلاقات الخفية التي توحد بينها، وبقدر ما يشتد التباين والتنوع بين عناصر الصورة كان الانسجام أكبر، وكلما تقاربت هذه العناصر، وتجلى التشابه بينها انعدم الانسجام، وأكثر النصوص تحقيقا لهذا الانسجام الإيقاعي الذي يُرتَشَى بها المتلقي – أكثرها تباعدا بين العناصر الفنية فيها، لذلك كانت أجمل الصور تلك التي (انزاحت) عن مواضعات العادة محاولة استغلال كل الطاقات الكامنة في اللغة.

ولعل هذا الانحراف الذي عَرفه النقاد المعاصرون بمصطلح «الانزياح»[3] في الصورة الفنية هو أبرز الأشكال الأدبية تجسيدا للنظام الإيقاعي لما يحدثه من الأثر الخاص، والترجيع النفسي المتميز على المتلقي من جهة، ولكونه يكسب المادة اللغوية فعالية

---

(1) – محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2001، ص: 115.

(2) – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص: 14.

(3) – عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982ص: 162– 163.

تهدم سكونية البنية النحوية والدلالية، فتكسر نظامها الرتيب، ودلالتها الحرفية من جهة أخرى. ولقد اكتسبت الصورة الشعرية بهذا المفهوم الأدبي المتطور فعالية خاصة سواء في تخصيب البنية الدلالية للنص الشعري، أو بتكثيف إيحاءات البنية الإيقاعية فيه إذ؛ ((لم تعد الصورة الشعرية مجرد علاقات بين الأشياء يقبع تحت إهابها منطق عقلي جاف، ولا محض انتباهة للخيال الشعري سرعان ما تنطفئ وسط كثافة الظلام التقريري، بل صارت رؤية جديدة لأشياء العالم وموضوعاته))[1] مثلما كان ينظر إليها القدماء من أمثال بد القاهر الجرجاني الذي لم يفلت – على الرغم من إبداعه الفذ في هذا الباب – من النظرة التجزيئية التي تفصل الصورة عن السياق الفني العام[2]، وهو ما يفقدها فاعليتها الإيقاعية والشعرية، ويجعلها تنكمش على ذاتها فلا تتجاوز نطاق الخيال الذي تسبح فيه دلالات كلماتها، بينما تعد القصيدة صورة خيالية متكاملة تنسحب على كل الأجزاء فيها ، فيذوب التشبيه والمجاز في نظام الصورة الكلية، ويرتبط بعلاقات إيقاعية متداخلة متساوقة تتجاوب معها الحركة النفسية والوجدانية للشاعر، وينفعل المتلقي لتخيلها وإدراكها، وبذلك فالإيقاع ((عنصر عضوي في الصورة الفنية، والقضية ليست وجوده أو عدم وجوده، لأنه موجود بالفعل ، ولكن القضية في قوة هذا الوجود وسيطرته))

---

(1) – محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص:154.

(2) –عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ت: هــ ريتر دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983، ص: 164 وما بعدها

إيقاع الصورة الكلية في موشحة لسان الدين ابن الخطيب: ليست الصورة الكلية بنية ثابتة، أو قالبا شعريا جامدا، وإنما هي ((مجموعة من الصور الجزئية التي تطل علينا من خلال تشبيه أو استعارة أو مجاز أو إيحاءات كلمة رامزة أو أصوات متناغمة، كل ذلك ينتظم بواسطة علاقات حية نابضة بإيقاع يقوم على التقابل أو التوازن أو التضاد أو التدرج)). هذه العلاقات الناظمة للنسيج الإيقاعي يسعى الشاعر إلى ترسيخها في عمله الفني اعتمادا على إفرازات الخيال والقدرة اللغوية التي يمتلكها، والحس الجمالي الذي يتمتع به، وهي علاقات تتجلى على المستوى الدلالي والصوتي من خلال الإيحاءات التي تلازم التجربة الفنية، وتعلق في خيال المتلقي، وتبقى أصداء دلالاتها تتردد في النفس.

من هنا يبرز إيقاع الصورة الكلية في موشحة لسان الدين ابن الخطيب في حركة إيحائية تتجسد في مجموعة من الظلال الدلالية التي تنشرها علاقات الموشحة المبنية على الدور الفعال لخيال الشاعر وطاقته الخيالية، حيث يجد الشاعر في ذكريات الماضي السعيد مجالا لشعرهم حيث يتذكرون ما اغتنموا من سعادة، وما نعموا به من متعة بين الأحبة وجمال الطبيعة فتهيج عواطفهم بهذه الذكرى و يعرضون علينا صورة لها، جعلنا نشاركهم سرورهم بها وألمهم لذهاب عهدها، ولسان الدين بن الخطيب في هذه الموشحة يحدثنا عن أيام .جميلة سعيدة قضاها في غرناطة ويتحسر على أنها مرت سريعة وهو ما جعل إيقاع الصورة الشعرية عندها يلتمس في الحس (التحسر) الذي

تنبض به عروق التصوير الفني، وفي العلاقات الدلالية المتواشجة التي تفقد فعالياتها الجزئية لتندغم في مصب التيار الدلالي العام لحركية الخيال عموما في أغلب النصوص الشعرية.

1 ــ الإيقاع وحركيــة الصــورة: نقف بداءةً على إطلالة هذه الموشحة باذخة الروعة تميز بثراء حركتها الداخلية ثباتا وتحولا، هذه الحركة الــتي تنشأ أساسا بالتدرج من وضع الثبات إلى التحول والعكس، ومن تفاعل حركة الدفقات العاطفية والصور والرموز واللغة والفكر، وتمازجها، وهو ما يحقق للإيقاع ((تلاؤمه الكامل وانسجامه التام مع حركة القصيدة التي تولد في تناميها المستمر طاقات جديدة، وتتكشف عن رؤى وأفكار وأخيلة، يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية))[1] ليس الاعتبار في ذلك بسرعة الإيقاع وبطئه في الصورة بقدر ما هو في مساهمة تلك السرعة، أو ذلك البطء في تخصيب دلالات النص، ولا سيما بعدما فقدت القصيدة جزءا هاما من إيقاعها البارز، وفي قصيدة ((جادك الغيث)) يتبدى نموذج لحيوية الصورة، وتأثير هذه الحيوية على المسار الإيقاعي للنص:

تسبح دلالات هذه القصيدة في فضاءات الخيال،وكذلك نلاحظ رشاقة الألفاظ وعذوبتها وهي انعكاس لجمال طبيعة الأندلس ومظاهرها الخلابة تأخذ يتلابيب القلب والذائقة،

---

[1] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص: 14.

وقد رُبط بين الطبيعة وبين الشعر كونه مصداقا لها ومغراف ينهل من مورد بيئة الشاعر. ومن نماذج الصورة الواردة في موشحة جادك الغيث:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

يدعو الشاعر لتلك الأيام السعيدة التي قضاها في غرناطة بالسقيا كلما سقط المطر على عادة القدامى حين كانوا يدعون لأرض المحبة بذلك.

الصورة: (يا زمان الوصل) استعارة مكنية، شبه زمان الوصل بإنسان وحذف المشبه به و دل عليه بشيء من خصائصه وهو النداء و فيها تشخيص للزمان و كأنه إنسان حي يسمع النداء و هي توحي بحنين الشاعر لتلك الأزمان. ((جادك الغيث)) استعارة مكنية تصور زمان الوصل أرضا يسقيها المطر و فيها تجسيم و إيحاء بقوة الذكريات ودوامها مرتبطة بتلك الأيام وهي صورة تقليدية لشعراء المشرق العربي لأنها لا تناسب الأندلس وبيئتها المليئة بالأنهار و لا تحتاج إلى المطر فالشاعر هنا يريد الدعاء بطلب الخير عامة و المطر رمز عهد الخير.

لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو خلسة المختلس

كان لقاء الأحبة جميلا ولكنه مر سريعا كالحلم السعيد أو اللذة المختلسة **الصورة:** (لم يكن وصلك إلا حلما أو خلسة المختلس) تشبيهان فالوصال في لذته كالحلم السعيد في سرعته و قصر زمن المتعة كالخلسة السريعة

إذ يقود الدهر أشتات المنى ننقل الخطو على ما يرسم.

يسترجع الشاعر الذكريات فيقول كان الدهر يحقق أمانيه المتعددة المتنوعة فتجري على خطة مرسومة لا تختلف ولا تنحرف.

زمراً بين فرادى و ثنى مثلما يدعو الحجيج الموسم.

هذه الأماني تأتى في موعدها المرغوب فرادى أو ثنى أو جماعات كأنها وفود الحجاج في موسم الحج تأتى في موعدها متفرقة أو متجمعة.

والحيا قد جلل الروض سنا وثغور الزهر منه تبسم

كانت الطبيعة حولنا بهيجة تشاركنا سرورنا وتسهم في سعادتنا فالمطر قد كسا الروض ثوبا مشرقا من الأزهار المتفتحة الباسمة.

فكساه الحسن ثوباً معلماً يزدهي منه بأبهى ملبس

شقائق النعمان تنطق بأثر المطر وتدل على أنها وليدة ماء السماء كما أن مالكاً وليد أنس فأصبح الروض يختال في ثوب جميل تعددت فيه ألوان الحسن والبهاء.

الصورة: صورة كلية لزمان الوصل تمثل فيها الدهر قائدا فيقود الأماني فتمشي حسب الخطة الموضوعة فرادى أو جماعات و الشاعر و أحبابه يمرحون بين الرياض الزاهرة الجميلة وهي لوحة حافلة بالحركة وتحملها في يقود تنقل الخطو، كساه يزدهي

و اللون نراه في الروض، السنا، الزهر، النعمان، ثوبا معلما، والصوت نسمعه في الخطو، يدعو، رو ى، و في خلالها صورة بيانية في البيت الثالث يقود الدهر أشتات المنى استعارة مكنية تصور الدهر قائداً و المنى جنودا تقاد لأمره (تنقل الخطو على ما يرسم) ترشيح لهذه الصورة فالشاعر مستمر في خبايا الدهر، فالدهر قائد يرسم الخطة وأشتات المنى جنود تنقل الخطو وتتحرك بأمره وفى ذلك تصوير وتشخيص وتوضيح للمعنى الذي يريده وهو الدلالة على السعادة التامة.

تشبيه: يصور الأماني في تتابعها فرادى أو مثنى أو جماعات بحسب الحاجة والظروف في أوقات محددة، بصورة الحجاج يتوافدون على مكة جماعات أو فرادى في موسم الحج و يبدو في هذه الصورة الثقافة الدينية للشاعر. (يدعو الموسم) استعارة مكنية تصور موسم الحج إنسانا يدعو الناس ويناديهم.

(فثغور الزهر من تبسم) استعارة مكنية شبه الزهر بإنسان وحذف المشبه به ودل عليه بشيء من خصائصه وهو ثغور ورشح هذه الاستعارة بقوله: تبسم والصورة توحي بالبهجة والصفاء الذي يغمر الروض.

روى النعمان عن ماء السما: استعارة مكنية تصور شقائق النعمان إنسانا يروى ويحكي وماء السما إنسانا يروى عنه، و الشاعر هنا متأثر بالثقافة الدينية ورواية الحديث

الشريف. وهنا تشبيه حيث شبه رواية شقائق النعمان عن ماء السماء برواية مالك عن أنس.

كساه الحسن ثوباً معلما: استعارة مكنية تصور الحسن إنساناً يكسو الروض ثوباً ملوناً، ثوباً معلماً استعارة تصريحية حيث شبه الأزهار المتنوعة في الرياض بالثوب المطرز المنقوش، وتوحي بروعة الأزهار والإعجاب بها. يزدهي منه بأبهى ملبس: استعارة مكنية تصور الروض إنساناً يختال مفتخراً بملابسه الجميلة وفيها تشخيص و إيحاء بروعة الجمال.

في ليال كتمت سر الهوى بالدجى لولا شموس الغرر

ما أجمل تلك الليالي التي سترت لقائنا وحجبتنا عن أعين الرقباء بظلامها الذي لم ينبعث فيه ضوء غير إشراق الوجوه الجميلة في ذلك المجلس.

الصورة: ليالٍ كتمت سر الهوى: استعارة مكنيه تصور الليالي إنسانا يكتم السر، وشموس الغرر: تشبيه بليغ فقد شبه وجوه الأحبة في إشراقها بالشموس والغرر: مجاز مرسل عن الوجوه علاقته جزئية فقد أطلق الجزء (فالغرة بياض في الجبهة) وأراد الكل وهو الوجوه.

مال نجم الكأس فيها وهوى مستقيم السير سعد الأثر

مال نجم الكأس: انتقل كأس الشراب اللامعة كالنجم من يد إلى يد، سعد الأثر: محمود الأثر طيبا وفي هذه الليالي كانت تدور الكؤوس علينا منتظمة فتترك في نفوسنا نشوة وطربا. **الصورة:** نجم الكأس: تشبيه بليغ فقد شبه الكأس بالنجم في اللمعان والإشراق وأضاف المشبه به إلى المشبه.

وطر ما فيه من عيب سوى أنه مر كلمح البصر

وقضينا في هذا اللقاء أوقاتاً سعيدة لا عيب فيها إلا أنها مرت سريعة كلمح البصر وهكذا الصفو قصير العمر. **الصورة:** وطر مر كلمح البصر: تشبيه فقد شبه وقت اللقاء في قصره بالوقت الذي يستغرقه لمح البصر.

حين لذ النوم شيئاً أو كما هجم الصبح هجوم الحرس

فما كدنا نشعر بسعادة الأنس واللقاء حتى ظهر الصبح فافترقنا كما يهجم الحرس في عنف على جماعة فيشتت شملهم .**الصورة:** هجم الصبح هجوم الحرس: استعاره مكنية شبه الصبح إنساناً يهجم. / هجوم الحرس: تشبيه حيث شبه هجوم الصبح في عنفه وقسوته ومفاجأته وأثره في تفريق الشمل بهجوم الحرس وهو يوحي بضيق النفس من حرمان التمتع بالسعادة.

غارت الشهب بنا أو ربما أثرت فينا عيون النرجس

وكأن النجوم أصابتها الغيرة منا فاختفت بسرعة لترسل الصبح يكشفنا ويفرقنا، أو كأن عيون أزهار النرجس حسدتنا فلم يطُل أمر سعادتنا ولقائنا **الصورة:** غارت الشهب بنا: استعارة مكنية صور الشهب أشخاصا تصيبهم الغيرة والحقد. **عيون النرجس:** تشبيه بليغ فقد شبه زهرات النرجس في شكلها بالعيون وأضاف المشبه به للمشبه. أثرت فينا عيون النرجس: استعارة مكنية تصور أزهار النرجس أشخاصا يحسدون الأحبة عند اللقاء.

يا أهيل الحي من وادي الغضا وبقلبي مسكن أنتم به.

يا أهل ذلك الحي بذلك الوادي الذي تحول إلى ألم و حزن وشجن أنني أدعوكم وأناديكم لأنكم قريبون مني مكانة و لكم منزلة خاصة بقلبي.

ضاق عن وجدي بكم رحب الفضا لا أبالي شرقه من غربه.

فإحساسي وشعوري ضاق بهذا الفضاء الواسع الرحب فلم أعد أهتم به و لا بأي جهة فيه.

فأعيدوا عهد أنس قد مضى تعتقوا عبدكم من كربه.

فدعوة إلى إعادة ذلك الزمان، زمان الأنس و الحب واللهو فأنتم بهذا تحررون عبدا ضاقت به القيود و أحكمته.

واتقوا الله و أحيوا مغرما يتلاشى نفسا في نفس

و أدعوكم لتقوى الله فيما يصيبني فأنا إنسان معشق ومغرم لذلك الزمان وبهذه الحالة التي وصل إليها فأنا انتهي و أتلاشى شيئا فشيئا.

وبهذا نخلص إلى أن الصور البلاغية ذات صلة قوية بضبط وتيرة الإيقاع الداخلي لموشحة جادك الغيث، وكلما تعمقت وازدادت تجذرا في الخيال والعوالم الترميزية، تكثفـــت طاقاتها الإيقاعية، واتخذت شكل التوتر المتجول في أرجاء الـــنص، وهو ما يفسر ارتباط مفهوم الإيقاع الداخلي – في جانب من جوانبه – بالتصوير البلاغي، حيث يستدعيه، ويشكلان معا جزءا هاما من البنية الإيقاعية بمفهومها الحديث.

3 ــ الإيقاع والبنية السمعية : إن الإيقاع بوصفه بنية سمعية يتجلى في العديد من الظواهر الصوتية ذات العلاقة المباشرة بالمد الدلالي، ويسري في جسد النص بطريقة خفية لينشر حركة إيقاعية تعد من المكونات الأساسية في القصيدة الحديثة التي استغلت القيم الصوتية أمثل استغلال، وراحت تستخدمها في إثارة مختلف الانفعالات في نفس المتلقي، ولكن هذه القيم الصوتية، أو ذات الصلة المتينة بالصوت، تظل على جانب

كبير من الصعوبة في تحديدها، والظفر بها نظرا لألفة القارئ سماعها في نصوص متعددة أدبية وغير أدبية ، إضافة إلى أن اهتمامه عادة ما ينشغل بالمعنى، فلا يلتفت إلى العلاقات القائمة بين الأصوات في انسجامها وتنافرها.

وليس للصوت منفردا قيمة جمالية، ولكن في اعتباره عنصرا هاما من بنية أكبر منه هي الكلمة، وما ينتج عن التوافق الصوتي داخل هذه البنية، سواء من خلال صميمية العلاقة بين الصوت والمعنى، أو حميمية العلاقة بين التجاورات الصوتية، ومن جهة أخرى تنتج قيمة الصوت الجمالية من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر غموضا وتعقيدا.

ولعل أبرز ما يستدعي الانتباه في موشحة جادك الغيث للسان الدين ابن الخطيب لممثلة للإيقاع الداخلي الاحتفاء بحروف اللين الممدودة على سبيل الخصوص؛ ألف المد، وياء المد، وواو المد.

تتأسس هذه في إيقاعها الداخلي على حروف اللين الممدودة ، ولا سيما المفتوحة منها التي بلغت الستة وأربعين حرفا هي: (جا، يا، ذا، ما، نا، ما، يا، نا، ما، يا، نا، ما، ما، ما، ما، سا، با، ما، ما، ئا، غا، نا، ما، نا، صا، صا، ما، نا، ما، ما، جا، ما، يا، وا، ضا، ضا، با، عا، سا، ما، فا، حا، سا، وا، سا، جا، جا، ؤا)، وحروف اللين

المكسورة بلغت أربعة واحد وثلاثين حرفا هي: (غي، في، في، وي، هي، في، في، قي، في، حي، في، في، قي، لي، خي، سي، سي، بي، ني، دي، لي، عي، ني، في، بي، دي، عي، غي، عي، دي)، لم تظهر حروف اللين الممدودة المضمومة إلا ستة عشر مرة وهي: (فو، عو، فو، غو، مو، جو، يو، كو، يو،دو، قو، قو، يو، ضو، مو، سو)، وهذا التكثيف في استخدام حروف المد يعمل على تشكيل شبكة صوتية متجانسة تؤلف مجتمعة الواقع العام للإيقاع الداخلي، الذي جنح تجسيد حالة من التحسر، فقــد اعتمد الموشح اعتمادا كبيرا على الألف الممدودة التي ترافق عادة حالات التألم والانكسار ، وقد وردت مدعمة – في موضعين من المقطع – بصرختين هما في عرف النحاة اسما فعل مضارع بمعنى « النداء » ْفي لفظة (جادك) ، وقد ولاها في هذه الحالة ياء النداء قصد الاستغاثة بالمنادى، وهكذا يسيطر ألف المد بإشعاعاته الإيقاعية القوية، فيعمل على تعميق الهوة الدلالية للنص. ومن جهة أخرى فإن الفتحة أضعف أصوات اللين لدى النحاة من حيث الوظيفة الصرفية داخل التركيب، وهــذا يتعالق تعالقا مباشرا مع ما تضمنته الموشحة دلاليا من تصوير لحالة الأيام الجميلة السعيدة التي قضاها في غرناطة ويتحسر على أنها مرت سريعة المفروضة على المتكلم في النص، والتي تتجسد في إسار التحسر والألم لذهاب عهدها المسلط عليه ، وهذا مسوغ آخر لطغيان أصوات اللين المفتوحة.

ولسيطرة حروف المد المفتوحة على المقطع سند آخر هو طغيان حركة الفتحة على بقية الحروف الصامتة؛ إذ بينما يبلغ عدد الضمة والكسرة مجتمعتين سبعة أربعين حركة، ترد حركة الفتحة لوحدها ستة وأربعين مرة أي بنسبة 50 %. ونهـــوض هذه الموشحة على حروف اللين الممدودة والمفتوحة بصفة خاصة يفرض نوعا من الإيقاع البطيء، لأن القارئ مجبر على التمهل في قراءة كل كلمة ذات مد يعلو ويهبط مع أصواتها. وهو بطء ((من آثار مطه للحركات بفعل ألف المد أطول أصوات اللين)).

كما يتجسد الإيقاع الداخلي بوصفه بنية سمعية في التكرار الذي تتمظهر في ترديداته قيمة صوتية هامة، والذي هوفي أبسط مفهوم له ((أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدا، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين))[1].

وتتضاعف هذه الفعالية التأثيرية للتكرار المختلف والمؤتلف جميعا حين يتعلق الأمر بوظيفته داخل الدائرة الأدبية، إذ يكتسب قدرة أكبر على الإسهام في فنية العمل الأدبي، سواء على المستوى الإيقاعي أو الدلالي، وهذا ما دفع القصيدة العربية للكلف به، والسعي إلى تنويع أشكاله، ومستوياته التي لا تحصى لأنها مرتبطة ((بقدرات الشعراء

[1] – أحمد مطلوب: النقد العربي القديم، ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1989 ص: 117.

المستمرة على الابتكار والتجديد والتجريب بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية وحدها، ومن هنا يمكن القول أن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة يقوم على أسس نابعة من صميم التجربة، ومستوى عمقها وثرائها، وقــدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير))[1] ويتجاوز به الوظيفة الإيقاعية الصرف التي علقت به دهرا من الزمن، تؤهله إلى أن يؤدي وظيفة شعرية تتعانق عندها الوظيفتان الدلالية والإيقاعية اعتمادا على الطاقات الكامنة في البنية التكرارية بوصفها مكونا أساسيا من مكونات التجربة الشعرية ، هذه التجربة التي لم تعد تحيا فقط ضمن محيط الأوزان الخليلية، وإنما أصبحت تجد شرط تولدها بصورة أفضل ((في التقابل والتشاكل، في التكرار على أنواعه: التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات لمسافات زمانية ولغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها))[2].

ونظرا للاهتمام البالغ الذي أولته الشاعرة للبنية التكرارية فإنه جاء أشكالا متنوعة، لا يمكن الإحاطة بها جميعا، وإنما سنحاول رصد ما أمكن منها في الآتي:

---

[1] – محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص: 216.

[2] – يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الرباط، ط 1، 1987 ص: 17.

التكرار الصوتي: عد التكرار الصوتي أبرز أشكال التكرار، وأكثرها شيوعا في الموشح، وهو تردد صوت بعينه مرات عدة في مقطع من المقاطع لغاية إيقاعية أو دلالية كتكرار حرف السين أربعين مرة، نقف بداءةً على إطلالة هذه الموشحة باذخة الروعة ، أول ما يتقافزُ إلى السمع الجرسُ الموسيقي والإيقاعات الغنائية، بصوت الصفير للسين: الأندلس، خلسة، مختلس، ترسم، موسم، سنا ...إلخ وذا له دلالة ماثلة على نفسية الشاعر الحزينة يعزفُها على نغم هادئ وكأنه يتصعَّد من نفس مكلومة مزقها الشوق لتلكم الأيَّام المليئة بالسرور والحب.. كالهمس الذي يستودعه الشاعر في أثناء قصيدته.

كما نلحظُ انتهاء صدر الأبيات بالألف المقصورة: همى، حلما، منى، سنا ..إلخ ومخرجها من أقصى الجوف وكأنَّها صرخات لا منتهية يطلقُها الشاعرُ مفضفضًا عن خبايا نفسه ، مستدعيًا الراحة في سكب زحمة مشاعره وسط أحرف القصيد.

وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار حروف الربط، أو حروف المعاني، ومنها حروف الجر، كما في قصيدة حرف الجر "الباء"، هو صوت شفوي مجهور، ذو شدة مرتفعة، من حروف القلقلة[1] هذه الصفات تلائم أسلوب النداء الذي يبدأ به الشاعر: ناديت، ويحتاج منه إلى الصراخ، ورفع نبرة الصوت، وهذا يتطلب أحرفاً مجهورة، لذلك نجدها تتكرر

---

[1] – في صفات أحرف العربية، ينظر: مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998، ص109.

(114) مرة، بينما تتكرر أحرف الهمس بنسبة عالية (225) مرة، ويضاف إليها النسبة العالية لأحرف الشدة (170) مرة، وحروف القلقلة (75) مرة، هذا يوحي بالرغبة في التواصل مع الآخر من خلال طرق سمعه بأصوات عالية، كما أسلفنا – بنى قصيدته على أسلوب النداء، وهذا النداء إنما هو صرخة أو دعوة لمشاركة الشاعر في فعله بالسقيا و الخير لزمان الوصل هذه الفكرة تستدعي إيقاعاً عالياً يمكّن لتأثيرها في نفس المتلقي، لذلك تأتي حروف الجهر أو الشدة والقلقلة ببروزها ووضوحها وجرسها الموسيقي الحاد لتتجاوب مع سياقي النص، وأبعاد الدلالية، والتكرار يؤكد هذه العلاقة بين الإيقاع والدلالة ويعمقها، إذ يتردد في النص " ليحدث نوعاً من الطريقة الدلالية التي يهدف إليها المبدع، فيركّز فيها حتى تصل رسالته كما يريدها إلى المتلقي"[1]، لذلك كان حرف الباء الذي تكرر في بداية معظم الأسطر السابقة دليلاً على رغبة الشاعر في تأكيد جديته في لمّ الكائنات لتكون في صفه ضد قوى الظلام والاستعلاء، وهذه الرغبة الجامحة يؤيدها ويؤازرها الإيقاع البارز لحروف الجهر، وخاصة حرف الباء.

الإيقاع والبنية الدلالية: إن الإيقاع بوصفه بنية تتضمن رسالة دلالية هو ترجمة لمشاعر فياضة تختلج في نفس الشاعر، وتنظيم لها لتكون مظهرا آسرا للعملية الفنية،

[1] – جودة مبروك محمد: التكرار وتماسك النص، مكتبة الآداب ، القاهرة، ط1، 2008، ص 28.

كل ذلك من أجل إنتاج الدلالة، وقد قيل ((إن الإيقاع هو المعنى لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي))[1].

وينبع ((إيقاع الأفكار أساسا من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة، وهو عادة إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصـــة))، وبما أن كل نص ينفرد بسماته الإيقاعية على المستوى الدلالي، ولا يمكن الوقوف عليها إلا بعد التأمل الطويل، فإنه يمكن مقاربة بنية الإيقاع الدلالي في موشح لسان الدين ابن الخطيب من خلال جملة من العناصر التي تجلى فيها هذا الإيقاع بوضوح وهي:

إيقاع الفكرة: صارت الفكرة في القصيدة الحديثة منبعا ينهل منه الإيقاع سماته، ويتمظهر فيها بصورة خفية في عدة أشكال يمكن استنباطها بعد القراءة المتأنية للموشحة، منها ذلك التنامي الذي يحصل في الأفكار تدريجيا، أو ما يمكن تسميته بالتصاعد الدلالي ، كهذا الذي نلفيه في موشحة « جادك الغيث ».

إن الإيقاع في هذا النص معينة على مسافات محددة – لا يتجلى في تكرار ظواهر صوتية رغم الدور الذي يبدو لبحر الرمل قدر ما يتمثل في انتظام تزايد الزخم الدلالي ؛ أي في الطريقة التي تتعالق بها المعاني، والوحدات الدلالية في هذه القصيدة من

---

[1] – أحمد سليمان الأحمد: الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، السعودية، ع: 183، سنة: 1995، ص: 32.

خلال التنامي الظاهر لها تصـــاعديا تحت سلطة الفعل: يقود (فعل مضارع للدلالة على استمرارية هذا الأمر)، وأيضا (ننقــل الخطــو علــى ماتــرســم) يظل الشاعر يستخدم الفعل المضارع لبثَّ الصورة الحيّة في ثنايا القصيدة، وجعل الفاعل (ضمير مستتر وجوبًا تقديره نحن) وذلك بحرف المضارع النون ، للدلالة على المشاركة.

كل هذه الحركة التي تسري في جسد النص، الحركة: (هجم- الخطو- مال – هوى- مستقيم السير). الصوت: (روى – يدعوا – هجم – كتمت) سواء حركة الأفعال أو حركة الأسماء في تنافرها وصراعها واكتنازها تبعث إيقاعا خاصا لا يمكن القبض عليه بالطريقة التقليدية التي تكشف عن البنى الإيقاعية القائمة على الغنائية الحادة، هذا الإيقاع الذي يحسه القارئ في تموجات نفسه، وفي التوتر الذي تحدثه حركة الدلالة.

فسري سبب وجود أفعال مضارعة و ماضية ؟ لأنه يتكلم عن ماضي يتمنى استمراره.

كما نجد يميل إلى المحسنات البديعية ومنها: (خلسة_ المختلس) جناس ناقص، (روى_ يروي) جناس ناقص، (هجم_ هجوم) جناس ناقص، (نفسا _ نفس) جناس ناقص، (وعد_ وعيد) جناس ناقص، (المغرب_ المغرى) جناس ناقص، (حبس_ الحبس) جناس ناقص، (النَفْسِ_ النَفَسِ) جناس تام.

كم نجده يوظف الطباق في المواضع التالية: (فرادى_ وثنى) طباق، (شرقه_ غربه) طباق الايجاب، (مقترب_ بعيد) طباق الايجاب، (محسن_ مذنب)، طباق

وقد يسهم في تحديد سمات المسار الإيقاعي التقديم والتأخير.

جادك الغيــث إذا الغيــث همـــى

فيه تقديم وتأخير، الأصلُ : إذا الغيثُ همى جادك الغيث، ونلاحظ أنه وضع مكان الضمير اسم ظاهر(الغيث)، وذلك للاهتمام بالمطر وتلذذا في ذكرِه إذ هو في سياق الدعاء لتلكم الأيَّام الغالية على نفس الشاعر.

بلإضافة إلى أسلوب نداء مذكورة (الياء)، وفيه تشخيصٌ للأيام إذ جعلها كالإنسان الذي يسمع. وفي نموذج أخر عن الإستثناء: لم يكنْ وصلُك إلا حلما

استثناء مفرغ خارج عن بابه أو أسلوب قصر، توضيحه: قصر كون وصله على أنه حلمٌ إشارة ذكية لسرعة ذاك الزمان.

وفي موضع آخر: في الكرى أو خلســة المختلــس

شبه الجملة (في الكرى) متعلقة بنعت محذوف للحلم، فلم يكتفِ الشاعرُ بجعل أيام الوصال كالحلم بل وصف ذلك الحلم أنَّه في النوم ، أو أنه كخلسة أي الأخذ في الخفاء دلالة لشدة سرعته، كما نجد أيضا خلسة: مصدر، مختلِس: اسم فاعل، بينهما جناس اشتقاق.

إذ يقــود الدهــر أشتــات المنـــى

إذ: الفجائية، ليلفت الذهن للمعنى القادم، يقود: فعل مضارع للدلالة على استمرارية هذا الأمر الدهر: فاعل ، وفيه تشخيص إذ جعل الهر كالإنسان الذي له القدرة على القيادة.

أشتات: جمع شتيت، نوعه: جمع تكسير من جموع القلة (أفعال) ، مفعول به المنى: مضاف إليه، جمع منية وهي الموت.

وبهذا نخلص إلى أن هذه العناصر هي الخصائص الإيقاعية الأكثر شيوعا في موشحة جادك الغيث، سعينا إلى رصدها بعد مساءلة النصوص من خلال القراءة الواعية المركزة، لا إن هذا غير كافيا للتوصل إلى دلالة الإيقاع فلا بد أن يشترك الطرف الثاني وهو الشكل الخارجي المتمثل في الوزن والقافية.

فماذا نقصد بالإيقاع الخارجي وما هي ألوانه وكيف تعامل الشاعر معها في موشحة جادك الغيث نجعل من هذه الإشكالية محل حديثنا في الفصل الرابع.

يتميز الشعر عن النثر بعدة مميزات لعل أهمها: الوزن و القافية، فوزن القصيدة هو هيكلها الذي تسير على نظامه، والقافية هي المقاطع الصوتية التي تتكرر في أواخر أجزاء القصيدة، فتضفي عليها صبغة مميزة تخالف بها غيرها من القصائد، ومما لا شك فيه أن هيكل القصيدة يقترن في كثير من الأحيان بالشعر دون سواه، وذلك لما هذا الإيقاع من أهمية بالغة في التعبير عن التجربة الشعرية للشاعر، و في هذا ذكر ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار «الشعر الشعر الموزون يطرب الفهم لصوابه»، بمعنى أن الموسيقى الشعرية أبلغ العناصر إثارة للشعور فبتلاحم الأوزان مع القوافي يتشكل ذلك النظام العروضي الذي يعطي القصيدة انسجاما نغميا متميزا.

لقد وضع الخليل بن أحمد "العقل الفذ" نظاما عروضيا اقتفى أثره من جاء بعده من العروضيين، ورغم الاستدراكات الكثيرة التي طالت هذا النظام قديما وحديثا، إلا أنها انطلقت من قواعده وتأسست على مبادئه وأحكامه وانتهت كل الدراسات الهادفة إلى إيجاد بديل إيقاعي ضابط للشعر العربي إلى تفكك النظام وسطحية العروض، والفشل في إيجاد ضوابط ناظمة للواقع الشعري، يقول سيد البحراوي: «على مستوى العروض تتالت محاولات كثيرة لوضع أعاريض جديدة، أو لتعديل العروض الخليلي، ولكنها ظلت في النهاية تهميش، أو تعليقا على الخليل، وليست خروجا جذريا عليه»[1].

[1]– سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 0552، ص: 98.

والثابت أن علم العروض يختص بدراسة أوزان الشعر العربي ويبّين أحوالها و يميز صحيحها من فاسدها، أما علم القافية فهو علم تعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية وما يعيل بذلك من حروف وحركات وعيوب، والدراسات الحديثة تطلق على هذه التسمية الإيقاع الخارجي أو الموسيقى الخارجية، يقول "عبد الرحمان آلوجي" : «العروض والقافية قيمتان خارجيتان تناولان الإطار الخارجي للكلمة، الموقعة، الموزونة، لا يتدخلان في طبيعة تركيب هذه الكلمة، ولا في التناسب بين حروفها وأصواتها من جهة أخرى وبينها وبينما يجاورها من الألفاظ»[1].

إن علاقة العروض بالإيقاع هي علاقة تداخل وتلاحم باعتبار أن الوحدات الإيقاعية التي يمكن أن تجزئ البيت الشعري على أساسها هي التفعيلات ولهذا جاز لبعضهم القول أن العروض هو إيقاع التفعيلات والقافية في انصهارها مع الحالة الشعورية للشاعر، وكل من يملك أذنا موسيقية مدربة على سماع الشعر يدرك أن البيت الشعري مكون من عدة وحدات نغمية تتكرر فيه كما يتكرر الإيقاع في الجملة الموسيقية، والوحدة النغمية هي «توالي الحروف المتحركة والساكنة، على نحو منتظم دقيق تسمى التفعيلة، فإذا بلغت التفعيلات عددا معينا نشأ ما يسمى بالبحر، ويضاف إلى البحر القافية، وهي المقطع الصوتي الذي يتكرر في أواخر الأبيات من القصيدة»[2]، لقد

---

[1] – عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص:97.

[2] – محمد بوزواي : تاريخ العروض العربي بين التأسيس والإستدراك ، دار هومة، الجزائر، ط 10، 3113، ص:24.

أصبح التجديد الموسيقي ضرورة ملحة، بعد التأكد من أنّ الشكل الإيقاعي الكلاسيكي « شكل عاجز عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقته وحيويته شكل لا يتلاءم والحرية التعبيرية من جهة ولا يتلاءم من جهة أخرى والنظرة الجمالية الجديدة، وهو ما اقتضى إيجاد شكل إيقاعي يحقق ما قد عجز عنه ذلك الشكل الإيقاعي غير المحكوم بضوابط نمطية جاهزة سلفا، حيث أصبح هذا الشكل هو المعادل الإيقاعي للتجربة الشعرية الخاصة بهذا النص أو ذاك».

المبحث الأول: إيقاع الوزن:

يعرفه ابن رشيق بقوله: «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاهما به خصوصية وهو مجتمل على القافية وجالب لها ضرورة، وهو المعيار الذي يقاس به الشعر، فبدونه لا يكون الكلام شعرا، لأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقا وجمالا، ويحرك النفس ويثير فيها النشوة والطرب، فالوزن إذا سمة جمالية قابلة للتوظيف شعريا»[1].

وإذا جئنا إلى بحور الشعر العربي نجد المتعارف عليه والمعمول به عند الشعراء جميعا نوعان من البحور (بحور صافية، بحور مركبة)، فعلى أيّ نوع نسج الشاعر موشحته؟

[1] – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج10، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط19 ، 0530، ص: 134.

إحصاء البحور الواردة في موشحة جادك الغيث للسان الدين بن الخطيب يقول في مستهلها:

الموشحة	الكتابة العروضية	الوزن
جادك الغيث البيت(1،2)	جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلسِ جَادْكَلْغَيْ/ ثُإِذَلْغَيْ / ثُهَمَى/ يَا زَمَانَلْ/ وَصْلِبِلْأَنْ / دَلُسي 0ا0ا1ا0 / 1ا1ا0ا / 1111 / 0ا0ا1ا0 / 1ا1ا0ا / 1111 / 0ا0ا1ا0 **فاعلاتن فعلاتن فَعِلُن فاعلاتن فاعلاتن فَعِلُن** لم يكن وصلُك إلاّ حُلُمًا في الكرى أَو خُلسة المختَلِسِ لَمْيَكُنْوَصْ / لُكَإِلْلَاْ / حُلُمنْ / فِلْكَرَىْ أَوْ / خُلْسَتَلْمُخْ /تَلِسِيْ 0ا0ا1ا0 / 1ا1ا0ا / 1111 / 0ا0ا1ا0 / 1ا1ا0ا/ 1111 / 0ا0ا1ا0 **فاعلاتن فعلاتن فَعِلُن فاعلاتن فاعلاتن فَعِلُن**	**بحر الرمل**
جادك الغيث البيت(3،4)	إذ يقود الدّهرُ أَشتاتَ المُنى ينقلُ الخطوَ على ما يرسمُ إِذْيَقُوْدُدْ / دَهْرُأَشْتَا / تَلْمُنَىْ / يَنْقُلُلْخُطْ / وَعَلَىْ مَاْ/ يَرْسُمُوْ 0ا0ا1ا0 / 1ا0ا1ا0 / 1ا1ا0 / 0ا0ا1ا0 / 1111 0ا / 1ا1ا0 **فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلن** زُمَرًا بين فُرادى وثُنًى مثل ما يدعو الوفودَ الموْسمُ زُمَرَنْبَيْ / نَفُرَادَىْ / وَثُنَى / مِثْلَمَاْيَدْ / عُلُوْفُوْدَ / لْمَوْسِمُوْ 1111 0ا / 1111 0ا / 1111 / 0ا0ا1ا0 / 1ا0ا1ا0 / 1ا1ا0 **فعلاتن فعلاتن فَعِلُن / فاعلاتن / فاعلاتن/ فاعلن**	**بحر الرمل**

الموشحة	الكتابة العروضية	الوزن
جادك الغيث البيت (5،6)	والحيا قد جلَّل الرّوض سنا فثغور الزّهرِ فيه تبسمُ وَلْحَيَاْقَدْ / جَلْلَرْرَوْ /ضَسِنَاْ / فَثَغُوْرُزْ /زَهْرِفِيْهِ/ تَبْسُمُوْ 0111 / 0101101 / 0111 / 0 01 0111 / 1011101 / 0111 **فاعلاتن /فاعلاتن / فَعِلن /فعلاتن / فاعلاتُ/فاعلن** وروى النُّعمانُ عن ماءِ السّما كيف يَروي مالِكٌ عن أنَسِ وَرَوَنْنُعْ /مَاْنُعَنْمَاْ /ءِ سْسَمَاْ /كَيْفَيَرْوِيْ/ مَاْلِكُ عَنْ/ أَنَسِيْ 0111 01 / 0101101 / 01101 / 0101101/0101101 / 0111 **فعلاتن /فاعلاتن / فاعلن/ فاعلاتن / فاعلاتن / فَعِلُن**	**بحرالرمل**
جادك الغيث البيت (7،8)	فكساه الحُسن ثوبًا معلما يزدهي منه بأبهى مَلبسِ فَكَسَاْهُلْ /حَسْنَثَوْبَنْ /مَعْلَمَاْ /يَزْدَهِيْمِنْ/ هُبِأَبْهَىْ/ مَلْبَسِيْ 0111 01 / 0101101 / 01101 / 0101101/ 0111 01 / 01101 **فعلاتن / فاعلاتن / فاعلن /فاعلاتن/فعلاتن / فاعلن** في ليالٍ كتَمَتْ سرَّ الهوى بالدُّجى لولا شموس الغُرَر فِيْلَيَاْلِنْ / كَتَمَتْسِرْ/ رَلْهَوَىْ /بِدْدُجَىْ لَوْ /لَشُمُوْسُلْ/غُرُرِيْ 0101101/ 0111 01 / 01101 / 0101101 / 0111 01 / 0111 **فاعلاتن /فعلاتن /فاعلن /فاعلاتن /فعلاتن /فَعِلُن**	**بحرالرمل**

الموشحة	الكتابة العروضية	الوزن
جادك الغيث البيت(9،10)	مال نجمُ الكأس فيها وهوى مستقيمَ السّيرِ سَعْدَ الأَثَرِ مَالْنَجْمُلْ/ كَأْسِفِيْهَاْ / وَهَوَىْ /مُسْتَقِيْمُسْ/ سَيْرِسَعْدَلْ/أَثَرِيْ 0111 / 0101101 / 0111 /0101101 / 0111 /0101101 **فاعلاتن /فاعلاتن /فعلُن /فاعلاتن / فاعلاتن / فَعِلُن** وطَــرٌ ما فيه من عيبٍ سوى أَنّه مرّ كلمْح البصَرِ وَطَرُنْمَاْ / فِيْهِمِنْعَيْ / بِنْسِوَىْ /أَنْنَهُو/ مَرْرَكَلَمْحِلْ/بَصَرِيْ 0111 /0101101 / 0111 /0101101 / 0111 01 **فعلاتن / فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن /فاعلاتن / فَعِلُن**	**بحر الرمل**
جادك الغيث البيت(11،12)	حين لذّ الأُنس شيئًا أَو كما هجم الصّبحُ هجومَ الحرَسِ حِيْنَ لَذْذَلْ/ أَنْسُشَيْئَاْ/ أَوْكَمَاْ/هَجَم َصْصُبْ/حُ هُجُوْمَ/لْحَرَسِيْ 0111 /01 0111 / 0111 01 /0111 /0101101 **فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن /فعلاتن / فعلاتن / فَعِلُن** غارت الشهْبُ بنا أَو ربّما أَثّرت فينا عيون النرجسِ غَارَتِ لْشَهْ /بُ بِنَا أَوْ/رُبْبَمَاْ أَثْثَرَتْ فِيْ/نَاْ عُيُوْنَلْ/نَرْجَسِيْ **0111 /01 0111 / 0101101 /0101101 /0111 /0101101** **فاعلاتن / فعلاتن/ فاعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن**	**بحر الرمل**

الموشحة	الكتابة العروضية	الوزن
جادك الغيث 13،14	أَيّ شيءٍ لامْرئٍ قد خلُصا فيكون الرّوضُ قد مُكِّن فيهِ أَيْيَ شَيْئِنْ/لِمْرِئِنْ قَدْ/ خَلُصَاْ/فَيَكُوْنُرْ/رَوْضُ قَدْمُكْ/كِنَ فِيْهِيْ 0ا0ا10ا / 0ا0ا10ا/ 1111 0 / 1111 0ا / 0ا0ا10ا / 1111 0ا **فاعلاتن / فاعلاتن /فَعِلُن /فعلاتن /فاعلاتن /فعلاتن** تنهب الأَزهار فيه الفُرصا أمِنَت من مكره ما تتّقيهِ تَنْهَبُلْأَزْ/هَأْرْ فِيْهل/ فُرَصَاْ /أَمِنَتْ مِنْ/مَكَرِهِ مَاْ/ تَتْتَقِيْهِيْ 0ا0ا10ا / 0ا0ا10ا/ 1111 0 / 1111 0ا/ 1111 0ا/ 0ا0ا10ا **فاعلاتن / فاعلاتن/ فَعِلُن /فعلاتن/فعلاتن /فاعلاتن**	**بحر الرمل**
بيت 15	فإذا الماء تناجى والحصى وخلا كلّ خليلٍ بأخيه فَإِذَلْمَاْ/ءُ تَنَاْجَىْ/ وَلْحَصَىْ / وَخَلَاْ كُلُّ خَلِيْلِنْ/ بِأَخِيْهِيْ 1111 0ا/ 1111 0ا/ 0ا10ا / 1111 0ا/ 1111 0ا/ 1111 0ا **/ فعلاتن/ فعلاتن/فاعلن / فعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن**	**بحر الرمل**

موشحة جادك الغيث من بحر الرمل وتفعيلاته كالتالي[1]:

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

يمتاز هذا البحر بالرقّة، لذلك أكثر شعراء الغزل، والخمر، والمُجون من النظم فيه، وتنكّبه شعراء الفخر والحماسة. وقد عوّل عليه أصحاب الموشّحات كثيرا؛ لأنّهم وجدوه أكثر ملاءُمة لأغراض موشّحاتهم من غزل، وخمر، ووصف الطبيعة، ومجالس الأنس.

(1) – الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، الطبعة الأولى 1411هـ _ 1991م، ص: 92.

المبحث الثاني: إيقاع الزحافات والعلل في موشحة جادك الغيث

استخدم أصحاب الشعر أنواع الزحافات والعلل المتاحة في التراث العروضي واشترط بعضهم في استخدامها أكثر من غيره، وقد شاعت الزحافات والعلل في الشعر العربي بصفة عامة والحديث بصفة خاصة، فلا يستطيع أي شاعر مهما أوتي من القدرة الشعرية أو القدرة على الصياغة ونسج الشعر أن يجعل أشعاره سليمة خالية من الزحافات والعلل، لأن لها ارتباطا وثيقا بما يلي:

1) صحة المعنى والدلالة الشعرية.
2) صحة الألفاظ والتراكيب من الناحية النحوية والصرفية.
3) صحة الوزن والإيقاع[1].

من هذا المبدأ أتيح لصاحب الموشحة استعمال كل أنواع الزحافات والعلل »، حيث يجوز في حَشو الرّمل الخَبْن[2]، وهو زحاف كثير الوقوع فتُصبح (فاعِلاتُنْ) به: (فَعِلاتُنْ)، والكفّ[3]، فتصبح به (فاعِلاتُنْ): (فاعِلاتُ) وتجري هذه الزحافات في الرّمل

---

(1) – علاء حسين عليوي البدراني :فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري ،مرجع سابق ، ص 003.

(2) – هو حذف الساكن من التفعيلة.

(3) – هو حذف السابع الساكن من التفعيلة

وفْقَ قاعدة المعاقبة[1]، فإذا دخل الخبْن تفعيلةً منه سلِمت التفعيلة التي قبلها من الكفّ، وإذا دخلها الكفّ سلِم ما بعدها من الخبن،

ومن تقطيع الأبيات تظهر الزحافات التي طرأت على موشحة جادك الغيث مايلي:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأَندلسِ

جَادْكَلْغَيْ/ ثُإِذَلْغَيْ / ثُهَمَى/ يَا زَمَانَلْ/ وَصلْبِلْأَنْ / دَلُسي

/0111 / 010111 / 0101101 / 0101101 / 0111 / 0101101

فاعلاتن فعلاتن فَعِلُن فاعلاتن فاعلاتن فَعِلُن

أصل التفعيلة :(فاعلاتن):

- فعِلاتن: زحاف الخبن
- فعلن:

ومثال آخر: إذ يقود الدّهرُ أَشتاتَ المُنى ينقلُ الخطوَ على ما يرسمُ

إِذْيَقُوْدُدْ / دَهْرُأَشْتَا / تَلْمُنَىْ / يَنْقُلُلْخُطْ / وَعَلَىْ مَاْ/ يَرْسُمُوْ

0101101 / 0101101 / 0111 / 0101101 / 0111 01 / 0111

فاعلاتن فاعلاتن فَاعِلُنْ فاعلاتن فعلاتن فَاعِلُنْ

نجد: فاعِلُن: الضرب الثالث محذوف.

---

[1] – هي تجاوز سببين خفيفين في تفعيلة أو تفعيلتين متجاورتين سلما معاً من الزحاف، أو زوحف أحدهما وسلم الأخر، ولا يجوز أن يُزاحَفا معاً.

كما نجد أيضا: زحاف الكف في المثال الآتي:

والحيا قد جلَّل الرّوض سنا فثغور الزّهرِ فيه تبسمُ

وَلْحَيَاْقَدْ / جَلْلَرْرَوْ /ضَسِنَاْ / فَثَغُوْرُزْ /زَهْرِفِيْهِ/ تَبْسُمُوْ

0ا0ا1ا0 / 0ا0ا1ا0 / 1111 / 0ا0ا1ا0 / 1111 / 0ا 1ا0 / 1ا1ا0 / 0ا1ا

فاعلاتن / فاعلاتن / فَعِلن / فعلاتن / فاعلاتُ/ فاعلن

فاعلاتُ : زحاف الكف هو حذف السابع الساكن من التفعيلة.

إن الظاهر من قول "الرماني" أنه لابد من وجود زحافات وعلل لكي يسهم بشكل كبير في إضفاء طابع جمالي على القصائد التي احتوتها، كما أنها جاءت خفيفة الوقع على الآذان، مفاجئة للقارئ الذي كان قلما يسمع زحافات وعلل في القصائد العربية القديمة لأنهم كانوا يعّدونها عيبا ومنه نقول أن الزحافات والعلل كسرت رتابة الأوزان.

وكخلاصة لما تطرقنا إليه سابقا نلحظ أن الشاعر أبدى تفاعلا وتجاوبا شديدين مع كافة الأبحر الشعرية التي وظفها في شعره، فجاءت مسايرة لذلك الزخم العاطفي الوجداني المنبثق وهو بحر الرمل أمر جعله يكتسب ميزة خاصة ودلالة معينة ترتبط بقصر البحر ، فاختياره لبحر الرمل وهي ما يتناسب مع رغبته في التعبير السريع لا البطيء ولعلها حالة نفسية جسدت رغبة الشاعر.

المبحث الثالث: إيقاع القافية في موشحة جادك الغيث.

النظام التقفوي: القافية ركن أساسي من أركان الشعر العربي القديم تتدخل في معمارية القصيدة، فقد ورد في تعريف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الذي يحمل معنى، وهي – أي القافية –كما يحددها الخليل ابن أحمد تبدأ من الحركة السابقة للسكون ما قبل الآخر وما بعدها[1]، وهناك من القدماء من يذهب إلى أنها حرف الروي[2] ولكنها آراء لم يؤخذ بها، ويعرفها الدكتور أنيس بأنها ((عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو أبيات القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمانية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى وزنا))[3].

ولقد حملت نازك الملائكة في بداية عهدها على القافية ورأت أنها ((تضفي على القصيدة لونا رتيبا يمل السامع فضلا عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية))[4].

---

(1) – ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص: 100.

(2) – – ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 101

(3) – – إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص: 246.

(4) – – نازك الملائكة : شظايا ورماد، ص: 18.

يختلف النقاد في نظرتهم إلى القافية ولكنهم مجمعون على أمرين هما: أن القافية الموحدة تخلق نوعا الرتوب والإملال لدى المتلقي يطمس لديه بعض معالم الشعرية في النص، والأمر الثاني الذي يتفقون عليه هو أن الشعر الجديد حين نوع القوافي ونظر إلى ماهيتها نظرة مختلفة حقق نجاحا كبيرا، ويستثنى من ذلك الدكتور النويهي الذي ينفر نفورا شديدا من الجرس البارز والموسيقى الرتيبة لأنه يؤمن ((بنوع آخر من التعويض وبطريقة أخرى لإثارة الأنغام والأصداء تقوم على نوع آخر من الموسيقى مختلف تماما))[1].

إن للقافية وظائف جوهرية أخرى – إضافة إلى الوظيفة الإيقاعية – فهي ((ظاهرة بالغة التعقيد لها وظيفتها الخاصة في التطريب كالإعادة – أو ما يشبه الإعادة – للأصوات ... ويفوق ذلك أهمية أن لها معنى وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري))[2]، كونها ذات بنية دلالية فإنها تتدخل في صلب البنية الداخلية للعمل الشعري، لأنها عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشعرية ... وهي عامل مستقل، صورة ــ تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر

---

[1] – محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص: 191.

[2] – أوستن وارن: نظرية الأدب، ص: 78.

وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى، وبالتالي)) ليست القافية هي التي تميز نهاية البيت بل نهاية البيت هي التي تميز القافية))[1].

ومنذ أن تسللت الحداثة الشعرية للقصيدة العربية فهزت ثوابتها تعرضت القافية لأنواع من الاهتزاز سايرت طبيعة الثورة التي لاقتها قوة وضعفا، فجاءت أنواع مختلفة يمكن التمييز بين ثلاثة منها ضمن الإطار العام لحركة الشعر الجديد هي:

1_القافية الموحدة: وحدة القافية والروي أو (القانون الأول عند بنيس)[2]، وهذا النوع من القوافي يعد امتدادا لما كانت عليه القصيدة التقليدية، والشاعر فيه بقي ملتزما بقافية واحدة في كل أبيات القصيدة، ويكثر هذا النوع من القوافي في المرحلة الأولى للحداثة الشعرية ذلك أن الروح التراثية ما زالت مهيمنة على الشعراء، إضافة إلى أن الثورة الشعرية ما زالت في بدايتها، ويمكن التمييز في هذا النوع بين ثلاثة أشكال من التقفية، يلتزم الشاعر في أولها بإيراد القافية نفسها عند نهاية كل شطر متعاقبا وغير متعاقب أحيانا. ويلتزم في الثاني بإيرادها عند نهاية كل جملة شعرية وأما في الشكل الثالث فإنه يمزج بين الشكلين الأول والثاني، أي الالتزام بالقافية نفسها عند مقطع ما في القصيدة، وإيراد جمل شعرية ذات قافية موحدة.

---

(1) – جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص: 74.

(2) – محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص: 67.

2_ القافية المركبة : يمتاز هذا النوع من التقفية بتعقيده بسبب تطور أدوات الشاعر الفنية، وتعقد التجربة الشعرية والعمل الفني بصفة خاصة، والحياة اليومية بصفة عامة ، فصار الشعراء – بعد هذا التعقد – ((أميل إلى الموسيقى المركبة منهم إلى الموسيقى البسيطة))[1]، والقافية المركبة تخضع لأشكال متعددة من التنوع في الاستخدام التقفوي، وهذا التنوع قد يكون لمجرد كسر الرتابة المتولدة عن القافية الموحدة، كما قد يمتد إلى مستوى أكثر تعقيدا من الوعي لدى الشعراء، ينهض بمهمة شعرية أكبر في القصيدة، وتتجلى القافية المركبة في تكرار جملة من القوافي الموحدة أو المزدوجة في مقطع من مقاطع القصيدة، وتتغير القوافي تبعا لطبيعة التجربة، هذا ما يمثل القانون الثاني في تقسيم محمد بنيس للقوافي وهو عنده ((الأكثر انتشارا واستعمالا ... ويقوم على القافية المتزاوجة والمتناوبة من جهة، وعلى تحطيم وحدة الروي من جهة ثانية))[(2)].

3_ القافية المرسلة: تقوم هذه التقفية تقوم هذه التقفية على التحرر من أي التزام لقافية خارجية، وإنما يتجه فيها الاهتمام إلى التقفية الداخلية، وهذا النوع من التقفية يدل على مدى الوعي الفني الذي بلغه الشاعر المعاصر حينما تخلص ((من القافية للعبور على جسر الرؤيا نحو الإيقاع الباطني))[3]، وهذه التقفية الداخلية تأتي عرضا فتحقق قيما إيقاعية غير مألوفة تتفاوت أهميتها الإبداعية والفنية بتفاوت إمكانيات الشعراء

---

(1) _ علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص: 158.

(2) – محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص: 69.

(3) – – محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص: 75.

وعمق تجاربهم ((ويمكن اعتبار هذا البحث عن قافية داخلية استمرارا لبناء وحدة سميكة للنص الشعري، وتجذيرا لإيقاع داخلي يساهم في تأسيس عروض القصيدة بدل عروض الشعر))[1].

تنوع القوافي: لمّا جاء العصر العباسي، ازدهرت فيه ألوان الغناء وتعددت الأنغام وتعقدت، وأصبحت تتطلب من الشعر نوعا قد تعددت فيه القوافي وتنوعت، وهنا بدأ الشعراء ينوعون في نظام القافية، بل وفي الأوزان أيضا. وقد وجد الملحون في التجديد ما يشبع رغبتهم الفنية، وما هو أطوع في تلحينه وتنغيمه. واستمر هذا التجديد يشق طريقه في يسر ورفق حتى بلغ ذروته أيام الموشحات[2].

ومن صور الموشحات التي استحسنها شعراؤنا المحدثون ونظم فيها معظمهم، تلك التي يتكون قفلها من أربعة أجزاء، وقد نهجوا فيها نهج الموشح الأندلسي المشهور (لابن الخطيب:

جـــادك الغيـــث إذا الغيـث همـــى يـــا زمـــان الـــوصل بـــالأَندلسِ

فنحن نرى أنهم يتخذون للنظم هندسة يراعيها الناظم في أقسام المقطوعة، ويتفنن ما شاء له فنه الموسيقي في الأوزان والقوافي. على أنهم يؤثرون في غالب الأحيان بحر

---

(1) – المرجع نفسه، ص: 76.

(2) –– موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس ط4 ، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية 1972، ص: 278.

الرمل وتفاعيله، وهو كما ذكرنا آنفاً بحر موسيقي يراه الملحون والمغنون أطوع في الغناء وأعذب في الأسماع.

كما نجد لسان الدين ابن الخطيب اتّخذ شكل خارجيّ مختلف عمّا نعهده في القصيدة العربية التقليدية وأشهر أشكاله أن ينظم الشاعر بيتين يتّفق آخر صدريهما[1] على قافية وهذا نموذج من موشحه التي اعتمدنا عليها.

جـــادك الغيـــث إذا الغيـــث همـــى يـــا زمـــان الـــوصل بالأنـــدلس

لـــم يكـــن وصلُـــك إلاّ حُـــلُمًـــا فـــي الكـــرى أو خُلسـة المختَلِسِ

نجد كل من صدري البيتين يتفقان على قافية واحدة ألا وهي:

غيث همى ⟷ لاّ حُلُمًا

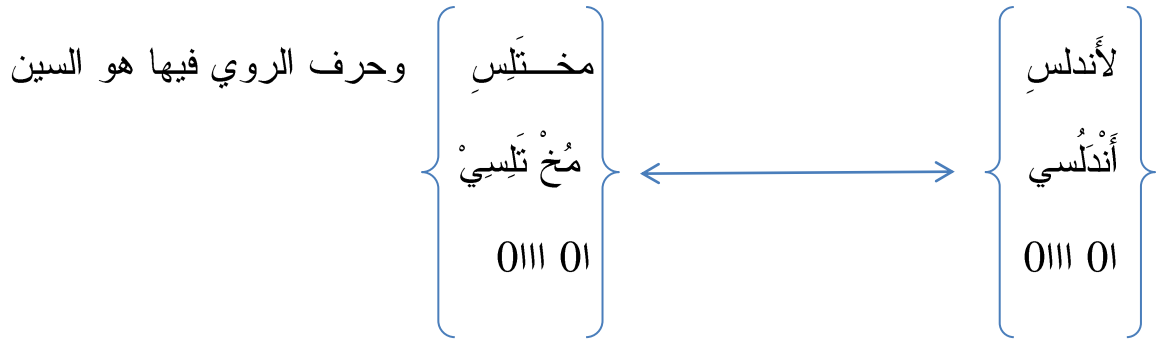
غَيْثُهَمَى ⟷ لَاْ حُلُمنْ

01 1111 ⟷ 01 1111

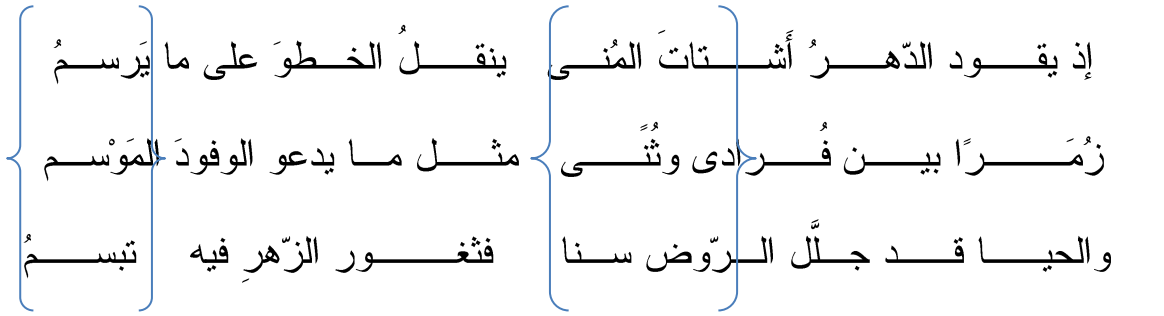
وحرف الروي منها هو الميم

[1] – الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، الطبعة الأولى 1411هـ _ 1991م، ص: 434.

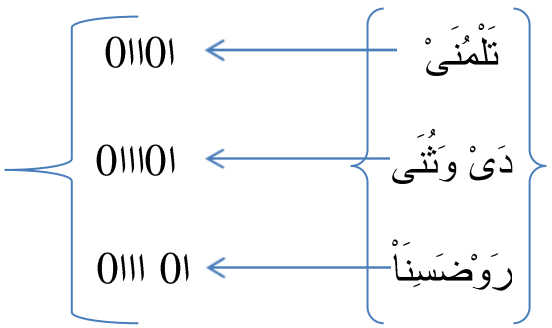
كما يتّفق آخر عَجُزيهما على قافية أخرى ومثاله في موشحة جادك الغيث أيضا وهي:



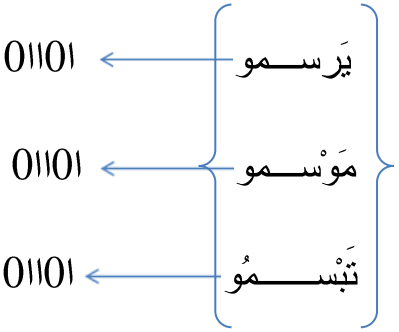
ثم ينظم ثلاثة أبيات أخرى يتفق آخر صدورها على قافية، وآخر الأعجاز على قافية سِواها، ومثاله في موشحة جادك الغيث أيضا وهي:



وقوافي الأبيات كالتالي:



يشتركان في حرف الروي هو حرف النون.



يشتركان في حرف الروي هو حرف الميم

ثم يأتي بيتين يتّفقان في تقفية الصدرين والعجزين مع البيتَين الأوّلين، ومثاله في موشحة جادك الغيث أيضا وهي:

وروى النُّعمـــــانُ عــن مــاءِ السّــما ... كـــيف يَـــروي مــالِكٌ عــن أنَسِ؟

فكســـــاه الحُســـــن ثوبًـــا معلمــا ... يـــــزدهي منـــــه بـــأبهى مَلبسِ

قوافي صدري البيتين: سْسَــمَاْ / مَعْلَمَـــا

قوافي عجزي البيتين: عَــن أنَسِي / هَى مَلبسِي

ثمَ ينظم خمسة أبيات جديدة على هذا النّمط، وهكذا إلى آخر الموشّح، وهذا مخططه:

أ _____ ب _____

أ _____ ب _____

ج _____ د _____

ج _____ د _____

ج _____ د _____

أ _____ ب _____

أ _____ ب[1] _____

وبناءا على ما تقدم يمكن القول أن لسان الدين قد استطاع أن يخترق البناء التقفوي القائم على القافية المتنوعة حيث جاء التنوع في القوافي على مستوى الموشح وهذا ما جعله يولد إيقاعا موسيقيا متنوعا يكسب القصيدة ويلبسها حلية صوتية خفيفة ، فضلا عن ترك الأثر النفسي في نفسية المتلقي ، فهو بذلك قضى على الرتابة الناتجة عن القافية الموحدة.

بعد هذه الملازمة الطويلة لموشحة جادك الغيث للسان الدين ابن الخطيب، والمعاينة المتتابعة لدلالة الإيقاع فيه، فقد تميز الأدب الأندلسي فيما تميز بظهور فنون شعرية عديدة، ولكن أكبر تلك الفنون وأهمها الموشحات، فقد أضفى هذا الفن ميزة خاصة تميز بها عن الشعر القريض حتى أعتبر من أجمل الفنون الشعرية في جميع أدوار الشعر العربي، وقد شغلت الموشحات بال اجيال من الدارسين في الشرق والغرب، وما زالت بها حاجة ماسة للدرس والبحث لتتكشف جوانبها الوضاءة التي اجتمعت لها عناصر الاصالة والجدة، وتتمثل فيها عبقرية الشاعر الأندلسي بكل ما فيها من غنائية وأخيلة وإحساس بالحياة وبهذا استوى البحث على طائفة من النتائج المنبثقة من النصوص المستشهد بها في موضعها من الرسالة، والتي يُمكن إجمالها على النحو الآتي:

وقف البحث في الفصل الأول على أوزان الفنون الشعرية المستحدثة وأثرها في موسيقى الشعر العربي محاولاً التعرف على ماهية وتحديد نشأة تلك الفنون الشعرية المستحدثة فتبين لنا أن الحلي يقسمها إلى فنون معربة: وهي الشعر القريض، والموشح والدوبيت. وأما الملحونة: الزجل، والكان وكان، والقوما. وصنّف واحداً منها يحتمل اللحن والإعراب وهو المواليا، مفضل اللحن فيه لأنه "أحسن وأليق" كما اتضح لنا أمّا ما يخص الفنون الشعرية المستحدثة فقد كان للحياة الجديدة وتطوُّراتها في العصر الوسيط الأثرُ البالغ في شيوعها وانتشارها في الأوساط الأدبية، تلك الحياة التي اختلطت فيها أجناس بشرية عديدةٌ

وضعَّتْ شعوباً كثيرة، وامتَزَجتْ فيها عادات وتقاليد وطبائع متنوعة وظهرت فيها ثقافات متلوّنة وأفكار مختلفة، واستَجَّدتْ فيها ظروف ومعطيات، أدت بدورها إلى إفراز تلك الفنون التي اعتَمَدَ معظمها على مخالفة اللغة العربيَّة الفصحى وعدم التقيُّد بقواعدها الرصينة واستخدام الألفاظ العامّية والدخيلة بشكلٍ واسعٍ والخروج على البحور والأوزان الشعريّة المعروفة والمتداولة في كل عصور الأدب العربي السالفة، وعدم الالتزام بقوالبها وقوانينها.

كما وقف البحث في الفصل الثاني على مفهوم الإيقاع وأهميته في الخطاب الشعري، محاولاً التعرُّف على ماهيته وتحديد مادّته، فتبيّن لنا أن أرجح الآراء في ذلك هي ما

يجعله وقفاً على المادّة الصوتية، ثم انطلق إلى التطبيق العملي متبنياً هذا الفهم غير خارج عنه، كمّا اتّضح لنا أن الإيقاع من أهم أركان فن الشعر، وألصقها به خصوصية، وأوضح وجوه التمييز بينه وبين فنون القول الأخرى، وأن الإيقاع يتجاوز الوزن والقافية ليشمل الأصوات وتردّدها، وكل ما يحدث جرسا موسيقيا، إذن فالإيقاع أشمل أوسع منه.

كما نتجه إلى الفصل الثالث التطبيقي حيث لا يمكن حصر أشكال الإيقاع الداخلي حصراً دقيقا، لأن لكل قصيدة إيقاعها الداخلي الخاص، ومن هذه الأشكال التي ترددت في موشحة "جادك الغيث للسان الدين ابن الخطيب" الصورة الشعرية، التكرار وهندسة الأصوات.

إن اهتمام الشاعر بالإيقاع الداخلي لم يكن أقل من اهتمامه بالإيقاع الخارجي، فقد كانت له أساليب إيقاعية تجعل من نصوصه الشعرية نسيجا متفردا ومتمتعا بمذاق خاص، ولعل أبرز مظاهر الإيقاع الداخلي في موشحة "جادك الغيث للسان الدين ابن الخطيب" هو الإيقاع وبنية البيان أي الصورة الشعرية من خلال تشبيه أو استعارة أو مجاز أو إيحاءات كلمة رامزة أو أصوات متناغمة، كل ذلك ينتظم بواسطة علاقات حية نابضة بإيقاع يقوم على التقابل أو التوازن أو التضاد أو التدرج، تفنن في العلاقات الناظمة للنسيج الإيقاعي يسعى الشاعر إلى ترسيخها في عمله الفني اعتمادا على إفرازات الخيال والقدرة اللغوية التي يمتلكها، والحس الجمالي الذي يتمتع به.

كما نجد الإيقاع والبنية السمعية: إن الإيقاع بوصفه بنية سمعية يتجلى في العديد من الظواهر الصوتية ذات العلاقة المباشرة بالمد الدلالي، ويسري في جسد النص بطريقة خفية لينشر حركة إيقاعية تعد من المكونات الأساسية في القصيدة الحديثة التي استغلت القيم الصوتية أمثل استغلال، وراحت تستخدمها في إثارة مختلف الانفعالات في نفس المتلقي إضافة إلى ذلك، التكرار فقد تفنن فيه تفننا بالغا، بدأ بتكرار الحروف، وزيادة في الإيضاح عمّا انتهت إليه دراسة التكرار في موشحة جادك الغيث للسان الدين ابن الخطيب، فإن الشاعر كان ذا مزاج خاص في تعامله مع حروف العطف والجر، إذ كان يكثر من تكرار حرف الواو لمّا له من قيمة نغمية ترفد الإيقاع وتزيّنه كما كان ذا

اهتمام خاص بالمفردات التي على الطبيعة وقد وقف البحث على نمط من أنماط التكرار الحرفي عند الشاعر يقوم على ضرب من التداعي، إذ أصبحت الحروف تستدعي مكرّراتها.

كما ننتقل إلى الإيقاع والبنية الدلالية حيث صارت الفكرة في القصيدة الحديثة منبعا ينهل منه الإيقاع سماته، ويتمظهر فيها بصورة خفية في عدة أشكال يمكن استنباطها بعد القراءة المتأنية للموشحة، منها ذلك التنامي الذي يحصل في الأفكار تدريجيا، أو ما يمكن تسميته بالتصاعد الدلالي ، كهذا الذي نلفيه في موشحة « جادك الغيث ».

أما في ما يخص الفصل الرابع التطبيقي دلالة الإيقاع الخارجي في موشحة جادك الغيث للسان الدين ابن الخطيب حيث يتميز الشعر عن النثر بعدة مميزات لعل أهمها: الوزن و القافية وفي هذه الموشحة من بحر الرمل أضافة إلى الزحافات التي شهدتها، وبناءا على ما تقدم يمكن القول أن لسان الدين قد استطاع أن يخترق البناء التقفوي القائم على القافية المتنوعة حيث جاء التنوع في القوافي على مستوى الموشح وهذا ما جعله يولد إيقاعا موسيقيا متنوعا يكسب القصيدة ويلبسها حلية صوتية خفيفة ، فضلا عن ترك الأثر النفسي في نفسية المتلقي ، فهو بذلك قضى على الرتابة الناتجة عن القافية الموحدة.

هذه أهم النتائج والخلاصات التي انكشفت لنا في هذه الدراسة الإيقاعية ونرجو أن تكون هذه الدراسة قد أعطت ثمرة جديدة تضاف إلى الإيقاع.

قائمة المصادر والمراجع:

01- ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب.

02- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق د. جودت الركابي، الطبعة الثانية، دمشق 1977.

03- ابن منظور: لسان العرب، بيروت 1955. مادة "وشح".

04- أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الجزائر02، الجزائر، 2006/2005.

05- الأدب وفنونه: محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، 1980.

06- الششتري: الديوان.

07- العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر والتوزيع، ط 01، 2005.

08- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف.

09- بدوي طبانة : البنيات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العام ، بغداد، ط 01، 1980.

10- ديوان البهاء زهير، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجيلاني، ط2، دار المعارف.

11- راغب نبيل: عناصر البلاغة الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 01، 2003.

12- سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، دار نوارة للطباعة والنشر، القاهرة، ط 01، 1996.

13- غالب الغول: ملتقى رابطة الواحة الثقافية، مفهوم الإيقاع الشـــعري الموســـيقي، مقال منشور في الأنترنت، رابط www.rabitat-alwaha.net./moltagua.

14- غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، عالم المعرفة، د، ط، 1990.

15- فاطمة محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة) قراءة في نصوص موريتانية (، دار المعرفة، الجزائر، د ط.
16- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ط1981/1، تونس.
17- محمد عبيد صابر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينيات– منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.
18- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2001.
19- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983 ص: 63.
20- منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، مصر، ط 01، 2000.
21- نعيم اليافي: ثلاث قضايا حول القران. مجلة التراث العربي العدد 15. نيساي 1984 اتحاد كتاب العرب. دمشق.
22- ابن مبارك شاه، سفينة الملك، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، الرياض.
23- أحمد سليمان الأحمد: الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، السعودية، ع: 183، سنة: 1995.
24- التجديد في موسيقى الشعر العربي، د. عبد النبي سالم قدّير.
25- الحاشية الكبرى للدمنهوري على متن الكافي، المكتبة الأزهرية للتراث 1999م.
26- الحميدي أبو عبد الله محمد: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي1956/1.
27- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مطبعة السعادة، الطبعة الثانية، القاهرة 1332هـ.
28- تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول شوقي ضيف دار المعارف.

29- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة ، بيروت، ط02، 1979.
30- شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات.
31- عياد شكري، موسيقى الشعر العربي.
32- كامل الشبيبي، ديوان الدوبيت العربي.
33- مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة، رصد لأحوال التكرار.
34- صلاح الدين الصفدي: توشيح التوشيح.
35- إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتحقيق، أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط01، 1997.
36- إبراهيم خليل، عروض الشعر العربي، ط1، 2007، عمان.
37- الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستطرف، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، ط2.
38- ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة.
39- ابن حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق رضا محسن القريشي، دمشق 1974.
40- ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، ط4.
41- ابن خلدون: المقدمة، طبعة كاترمير، باريس 1857.
42- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ط3.
43- ابن دحية: المطرب.
44- ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده.
45- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج10، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط19.
46- ابن سعيد: المقتطف من ازاهير الطرف، مستلة من كتاب "أعمال مهرجان ابن خلدون"، القاهرة.
47- إبن سيدة: المخصص، الشعر13، مادة "وقع"، الكتب العلمية، دار الكتب، بيروت ، د ط.

48- ابن عرب شاه، فاكهة الخلفاء.
49- ابن عربي: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت 1966.
50- ابن قزمان: الديوان، زجل (97).
51- ابن منضور، لسان العرب.
52- إبن منظور: لسان العرب، مادة (وقع)، المجلد السادس، جزء 55 .
53- أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، ط4.
54- أبو محمد القاسم السلجماني: المنزع البديع، تحقيق، علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط 03، 1980.
55- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر، (مختارات)، القاهرة (د. ت).
56- أحمد مطلوب: النقد العربي القديم، ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1989.
57- أدونيس: زمن الشعر، تحقيق علي أحمد سعيد ،دار العودة، بيروت، ط 03، 1983.
58- أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر العربي، دار القلم، بيروت ، لبنان، ط 04، 1986.
59- أوستن وارن: نظرية الأدب.
60- الباخرزي: "دمية القصر وعصرة أهل العصر.
61- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا ، د، ط، 2010.
62- الجاحظ . البيان والتبيين. ج1. ترجمة : عبد السلام محمود هارون. مكتبة الخانجي. مصر. ط1997/7.
63- الجاحظ: المحاسن والأضداد، تحقيق فوزي عطوي، دون طبعة، دار صعب، بيروت، 1969م.
64- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية.
65- جنثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي.

66- جودة مبروك محمد: التكرار وتماسك النص، مكتبة الآداب ، القاهرة، ط1، 2008.
67- جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، تح: هلال ناجي، مكتبة المنار، تونس.
68- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة وتعليق سعد مصلوح، ط1، عالم الكتب، 1969م.
69- حسني (حسن)، موسيقى الشعر والعروض، دار الهجرة، بيروت، 1994.
70- د. عبد العزيز الأهواني، الزجل في الأندلس، سنة 1958.
71- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية 1972.
72- د. مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح.
73- دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها، ابن سناء الملك، تح: د. جودة الركائبي، ط3، دار الفكر، دمشق 1980م.
74- الدكتور أحمد محمد عطا، دراسات في فني الموشحات و الأزجال، الطبعة الأولى:1419- 1999.
75- الدكتور إميل بديع يَعقُوبْ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت_ لبنان، الطبعة الأولى 1411هـ _ 1991م.
76- الدكتور محمد عباسة، الموشحات ولأزجال وأثرها في شعر التروبادور، الطبعة(1433 ه-2012 م).
77- ديوان ابن سودون.
78- ديوان أبي فراس الحمداني، شرح الدكتور خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1414هـ _ 1994م.
79- الرافعي، تاريخ آداب العرب، بيروت، دار الكتاب العربي، منشورات دار الكتاب العربي ط2، بيروت 1974.
80- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، مصر، د ط، د ت.

81- سعيد علوش: معجم مصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 01، 1985.

82- سفينة الشعراء، محمود الفاخوري، المكتبة الثقافية، حلب، 1974.

83- سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط 1993.

84- سيد البحرواي: في البحث عن لؤلؤ المستحيل، دار شرفات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 1996.

85- شهاب الدين الحلبي: حسن التوسل.

86- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة سطيف،2010 ــ2011.

87- صفي الدين الحلي: العاطل الحالي.

88- صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية.

89- صفي الدين الحلي: شرح الكافية.

90- صفي الدين الحلي، العاطل الحالي في الأزجال والمواليا، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

91- صفي الدين عبد المومن الأرموني البغدادي: كتاب الأدوار ،شرح وتحقيق هاشم محمد الرجب ، دار الرشيد للنشر، بغداد، د ط، 1980.

92- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط 01، 1998.

93- الضبي : بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، 1884.

94- ضيف شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر ، د ط ، د ت.

95- العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، تح: د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981م.

96- عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي.

97- عبد الرحمان تيبرماسين: البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، دار التنوير والتوزيع، الجزائر، ط الأولى.

98- عبد الرحمان تيبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، شركة الأيام، الجزائر، ط 01، 1996.

99- عبد الرحمان ممدوح: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1994.

100- عبد الرضا علي: سعادة وهج الذاكرة، الحوار المتمدن، العدد، 3893، تاريخ 2012/10/27، المحور، الأدب والفن.

101- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

102- عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، ط 02، 1975.

103- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ت: هــ ريتر دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983.

104- عبد الله ابن المعتز: الديوان، تحرير كريم البستاني، دار صادر ، بيروت، د ط.

105- عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 01، 1979.

106- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة) ، دار الفكر العربي، القاهرة، ط03، 1992.

107- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي.

108- علاء حسين عليوي: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري.

109- علي (علي عبد الرضا)، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشّروق، عمان، 1997.

110- علي علوان عباس: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، سلسلة الكتب الحديثة، بغداد، دط،1980.

111- علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد.

112- عياد شكري: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 03، 1988.

113- العيون الغامزة على خبايا الرامزة الدماميني تحقيق: الحساني عبد الله، مطبعة المدني (د. ت).
114- القريشي، المواليا، المقدمة، منشورات دار الرشيد، بغداد/العراق.
115- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تح: الحساني حسن عبد الله مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م.
116- كامل الشبيبي، ديوان الدوبيت.
117- كراتشكوفسكي: الشعر العربي في الأندلس: ترجمة محمد منير مرسي، عالم الكتب، القاهرة 1971.
118- كشاجم: الديوان، تحرير النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة المدني، ط الأولى، 1997.
119- كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 04.
120- لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، تحقيق هلال ناجي، تونس، 1927.
121- مبارك حنون: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف، الدار العربية للعلوم، ناشرون بيروت، ط1، 2010.
122- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، عربي ، فرنسي) ، مادة "وقع" مكتبة لبنان، بيروت، ط01، 1974.
123- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ، مادة (و. ق.ع) ، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 04، 2004.
124- مجيد صالح بك: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض ، دراسة بنيوية شكلية. مجلة العلوم الإنسانية الدولية، عدد 20، 2013.
125- محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ط 01، 1968.
126- محمد المتقن: الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.

127- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث للنشر والطباعة، ط 02، 1971.
128- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.
129- محمد بوزواي : تاريخ العروض العربي بين التأسيس والإستدراك ، دار هومة، الجزائر، ط 10.
130- محمد عبيد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية.
131- محمد عبيد صابر: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة.
132- محمد عدناني: إشكاليات التجريب ومستويات الإبداع ، جدو للنشر ، مصر، ط 01، 2006.
133- محمد علي علوان: شعر الحداثة دراسة في الإيقاع.
134- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش.
135- محمود المسعدي: الإيقاع في السجع العربي (محاولة تحديد وتجديد)، نشر وتوزيع ،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، د، ط 1996.
136- مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، في صفات أحرف العربية المكتبة العصرية، بيروت، ط1.
137- مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة.
138- مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة، رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الشعري، مجلة صادة عن جامعة دمشق، مجلد 23، العدد الأول، 2007.
139- ملخص من مقال: بديعة خليل الهاشمي في مجلة (الرافد): http://www.arrafid.ae/arrafid/p17_11-2012.html.
140- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966م.
141- موسا باشا، الأدب في الدول المتتابعة، المجلد الثاني، دار الفكر، بيروت، الطبعة الاولى.

142- موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون، د. عبد العزيز نبوي، ط1، دار اقرأ، 2004.
143- موسوعة موسيقى الشعر، عبد العزيز نبوي.
144- موسيقى الشعر العربي، د. النعمان القاضي، ووحيد عبد الحكيم الجمل، دار الثقافة.
145- موسيقى الشعر العربي، د. عيسى علي العاكوب، دار الفكر المعاصر 1997.
146- موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس ط4 ، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية 1972.
147- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي 1979م.
148- نازك الملائكة : شظايا ورماد.
149- الهاشمي علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 2006.
150- هاني محمد علي سعيد: شعر محمد محمد الشهاوي، دراسة أسلوبية، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 01، 2009
151- هدى مصطفى عبدا: الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 10، العدد 04.
152- يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الرباط، ط 1، 1987.

فهرس الموضوعات

مقدمة.....

الفصل الأول: أوزان الفنون الشعرية المستحدثة وأثرها في تجديد موسيقى الشعر العربي.

I. المبحث الأول : أنواع الفنون الشعرية المستحدثة: .....**07_52**

1- الشعر القريض:.....**08**

1-1 مفهومه.....**09**

2- الموشّح:..... .....**10**

2-1 تسميته:.....**11**

2-2 نشأته: **13**

مخترع الموشحات: **14**

2-3 بناء الموشح: **16**

2-4 لغة الموشحات: **22**

2-5 أغراض الموشحات الأندلسية:.....**24**

3 _ الزجل:.....**27**

3-1 الزجل لغة واصطلاحا:.....**28**

3-2 بناء الزجل:.....**29**

3-3 لغة الزجل:..... **31**

3-4 أغراض الأزجال الأندلسية:.....**33**

4 _ الكان كان: **39**

5 _ القوما: **41**

6 _ المواليا:.....**43**

6-1 تسميته:.....**44**

6-2 نشأته:.....**45**

6-3 أقسامه:.....**46**

6-4 أغراض فن المواليا ومضامينها:.....**48**

7 ــ فن الدوبيت:.....**48-52**

7-1 الدوبيت قبل العصر المملوكي:.....**48**

7-2 الدوبيت في العصر المملوكي:.....**61**

المبحث الثاني: التجديد في موسيقى الشعر العربي. **53**

1/ موسيقى الشعر في أوزان المولدين: **54**

2 / أوزان الفنون الشعرية المستحدثة المرتبطة بالأوزان الخليلية: **60**

الفصل الثاني: الإيقاع و أهميته في الخطاب الشعري.

I. المبحث الأول: تعريف الإيقاع.....**89.-134**

1. في المعاجم العامة **89**

2.في المعاجم المتخصصة **91**

المبحث الثاني: الإيقاع عند النقاد المحدثين.....**96-115**

المبحث الثالث: أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري.....**115**

فهرس الموضوعات

الفصل الثالث: دلالة الإيقاع الداخلي في موشحة جادك الغيث للسان الدين ابن الخطيب.

المبحث الأول: الإيقاع الداخلي:.....**136-166**

المبحث الثاني: الإيقاع وبنية البيان:.....**144**

المبحث الثالث: إيقاع الصورة الكلية في موشحة لسان الدين ابن الخطيب.**148**

المبحث الرابع: الإيقاع والبنية السمعية **156**

المبحث الخامس: التكرار الصوتي: **161**

الفصل الرابع: دلالة الإيقاع الخارجي في موشحة جادك الغيث للسان الدين ابن الخطيب.

المبحث الأول: إيقاع الوزن:.....**168-185**

المبحث الثاني: إيقاع الزحافات والعلل في موشحة جادك الغيث..... **175**

المبحث الثالث: إيقاع القافية في موشحة جادك الغيث..... .... **178**

خاتمة.....**188-190**

قائمة المصادر والمراجع.....**192-201**

الفهرس.....**202**