موسيقى الشعر العربى

بين

الأصالة والتجديد

د. عبد الله حسين علي سليمان

الأستاذ المساعد بقسم الادب والنقد

﴿ بسم الله الرحمن الرحيم ﴾

وبـــه نستعين

مقـدمـة

﴿ الشعر ﴾ :

فى لغة العرب إطلاق الشعر على معنى العلم بالشىء والتفطن له وإدراكه وقالوا إن كل علم يدعى شعرا ولكنه غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية كما أشار إلى ذلك « الفيروز أبادى » فى القاموس المحيط و « الزمخشرى » فى أساس البلاغة .

وقد أدرك النقاد العرب ما بين المعنى اللغوى والمعنى الإصطلاحى من صلة فقالوا .

« إنما سمى الشاعر شاعراً لأنه يشعر من معانى القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره ، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى » (١) .

والعروضيون منذ الخليل بن أحمد البصرى المتوفى عام ١٧٥هـ قد عرفوا الشعر بأنه الكلام الموزون على مقاييس العرب المقصود به الوزن المرتبط لمعنى وقافية . وابن قتيبة م ٢٧٦هـ فى كتابه « الشعر والشعراء » يرى أن

---

١ ـ نقد النثر ص ٧٧ .

الشعر أربعة أضرب وأن عناصره تنحصر فى اللفظ والمعنى وقد يكون كلاهما جيداً وقد يكون كلاهما رديئا وقد يكون اللفظ جيداً والمعنى رديئاً وقد يكون المعنى جيداً واللفظ رديئا فهذه أربعة أضرب للشعر من وجهة نظر ابن قتيبة (١) . لكنها لا تحدد معنى الشعر ولا تميزه عن النثر .

وقدامة بن جعفر م ٣١٠هـ أو ٣٣٧هـ عرف الشعر بقوله « أنه قول موزون مقفى يدل على معنى » كما ورد فى كتابه « نقد الشعر » (٢) فأهم خواص الشعر عنده : الوزن والقافية والمعنى . ويبدو هذا التعريف قاصرا يشوبه الغموض أما القصور فلانه لم يخرج المنظومات العلمية لأنها تشتمل على هذه الخواص وهي ليست بشعر بالمعنى الدقيق لأنها عارية عن العاطفة والخيال والتصوير وأما الغموض فلكونه لم يحدد المقصود بالمعنى تحديداً دقيقاً يمكنه من إخراج ماليس بشعر من التعريف .. وقد حاول بعض الباحثين الدفاع عن قدامة فى قصوره وغموضه معتمداً على أن عصر قدامـــة لم يعرف « المنظومات العلمية » وأن قدامة قد أفرد بابا خاصا تحدث فيه عن المعانى التى يدل عليها الشعر وذكر أنها معان لانهاية لعددها ولايمكن تعديدها ولا بلوغ آخرها . . . والحقيقة التى لا جدال فيها هى أن التعريف ينبغي أن يكون جامعا مانعا بحيث يضم اليه ويستوعب كل ماكان داخلا فيه ويقصى عنه ويبعد كل ماكان خارجا عنه سواء أكان موجوداً أم غير موجود فلابد أن تكون هناك قيود تخرج كل ما عداه عنه بحيث إذا اخترعت أشياء أمكن أخراجها

---

١ ـ الشعر والشعراء ص ٣ .

٢ ـ نقد الشعر ص ٣ .

بهذه التعاريف والحدود ما دامت خارجة عن مفهوم الشعر ، وأما إفراده بابا خاصا للمعانى فان هذا لن يزيل الغموض عن التعريف فى حد ذاته إذ أن من شروط الحدود والتعاريف أن تكون واضحة بنفسها تبين عن معانيهـا بذاتهـا .

وابن طباطبا العلوى م ٣٢٢هـ يعرف الشعر فى كتابه « عيار الشعر [١] بأنه كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم بما خص من النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق ، وأخذ يتحدث عن مقومات الشعر من المعنى واللفظ والقافية والوزن .

وهذا التعريف للشعر المرتـكز على هذه العناصر الأربعة قد سار عليـه والتزم به سائر العلماء ومن بينهم « أبو هلال العسكرى » م ٣٩٥هـ فى كتابه « الصناعتين » وابن سنان الخفاجى » م ٤٦٦هـ فى كتابه « سر الفصاحة » و « ابن رشيق القيروانى » م ٤٦٣هـ أو ٤٥٦هـ فى كتابه (العمدة فى محاسن السعر وآدابه) . . . يقول ابن رشيق : [٢] .

(الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهى : اللفظ والوزن والمعنى والقافية . . ويقول أيضا) الشعر ما اشتمل على المثـل السائر والاستعـارة الرائعة والتشبيه الواقع وما سوى ذلك فانما لقائله فضل الوزن وعنده أيضا أن من الـكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية . .

---

١ — عيار الشعر ص ٣ .

٢ — العمدة حـ١ ص ٧٧ .

ومعانى الشعر عنده هى معانى أغراضه من النسيب والفخر والمدح والهجاء والرثاء والغزل والوصف . . الخ .

و (ابن خلدون) م ٨٠٨هـ فى مقدمته يعرف الشعر ويحدده تحديداً دقيقا فيقول : [١] (هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجارى على أساليب العرب المخصوصة به) ومن خلال هذا التعريف نرى أن أركان الشعر تنحصر فى الكلام البليغ المؤثر والخيال وما يمثله من المثله من المجاز والتشبيه والاستعارة والوزن والقافية وأن يكون جاريا على أساليب العرب ومنهجهم فى أغراضهم المختلفة وألا يخرج عن هذا المنهج بالابعاد في التكلف والتعمق البالغ فى التفكير .

ويتضح من هذا التعريف أن تصور ابن خلدون للشعر كما كان العرب يتصورونه مرتكزاً على أسس وأركان تتمثل فى الكلام البليغ والخيال المبنى على المجاز والتشبيه والاستعارة والوزن والقافية والجرى على أساليب العرب المخصوصة .

وهذا التصور قريب من تصور المحدثين اليوم للشعر وإن كان العرب القدامى قد حصروا الشعر فى نطاق الأساليب المخصوصة الموروثة وهذه الأغراض المحدودة حتى إن ابن قتيبة بقرر أنه (ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام (وهو يعنى ذكر الديار والدمن والآثار والبكاء والشكوى ومخاطبة الربع وإستيقاف الرفيق ثم وصل

---

١ ـ المقدمة ص ٥٢٥ وما بعدها .

ذلك بالنسيب والشكوى من شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ثم وصف الرحلة ومعاناته منها ثم البدء فى المديح وطلب المنوال .. فالشاعر المجيد من سلك هذه الاساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ولم يطل فيمل السامعين (١) .

ومن خلال هذا العرض يتضح لنا بجلاء أن النقاد العرب يجمعون على أن الوزن والقافية عنصر أساسى في الشعر وركن وطيد من أركانه وهم لا يطلقون كلمة (الشعر) على غير الموزون المقفى من النثر البالغ حد الروعة فى العاطفة والخيال والتصوير وجمال الأسلوب وما ذلك إلا لأن الموسيقى أبرز صفات الشعر .

﴿ موسيقى الشعر ﴾

للشعر مقوماته الفنية التي لا تقوم له قائمة بدونها . . وهذه المقومات تشمل :

١ — التجربة الشعرية .

٢ — الوحدة العضوية .

٣ — الصورة التعبيرية .

فالتجربة الشعرية تأثر وانفعال بموقف من المواقف أومشهد من المشاهد أو فكرة من الأفكار بحيث تثور الخواطر والمشاعر وتتدفق الأحاسيس

---

١ — الشعر والشعراء ص ٧ .

وتشتد المعاناة ويعظم وقع أصدائها فى أعماق النفس وتكون الحاجة ماسة إلى التعبير عنها وتصوير مداها وأبعادها . . وقوام التجربة الشعرية فكر ووجدان ولابد فيها من صدق الشعور والانفعال .

أما الوحدة العضوية فالمقصود بها وحدة الموضوع ووحدة الجو النفسى فوحدة الموضوع أساسها وحدة الأفكار والمعانى وترابطها واتصالها فى جانب خاص متميز . . ووحدة الجو النفسى أساسها التقاء المشاعر والأحاسيس فى إطار وانسجامها وتآلفها بمقدار . . وهذه الوحدة العضوية تحدث عنها الحاتمى المتوفى عام ٣٨٣هـ فقال : [١] (مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالمه . وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء . . ويقرر العقاد أن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا متكاملا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسقى بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها فالقصيدة من الشعر كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته والقصيدة بنية حية

---

١ ـ زهر الآداب للحصرى حـ ٣ ص ٦١٥ ط ثالثة ١٩٥٣ السعادة .

وليست قطعا متناثرة يجمعها إطار واحد فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه ولا نحس منه ثم تغييرا فى قصد الشاعر ومعناه [١] . ويقرر هذا المعنى كذلك « عبد الرحمن شكرى » فيقول [٢] « إن قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون شاذا خارجا عن مكانه فى القصيدة وأنه ينبغى أن ينظر إلى القصيدة من حيث هى شىء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة « ويرى بعض الباحثين المعاصرين أن تفكك أبيات القصيدة وفقدان الترابط بينها قد يكون تعبيرا عن تمزق نفسى يعانيه الشاعر ويبعثر خواطره ومن ثم تحتفظ القصيدة بمكانها من الشعر ولا يغض التمزق من قيمتها.

أما الصورة التعبيرية أو الصياغة الشعريه فانها تشمل: الألفاظ والعبارات والصور والأخيلة والموسيقى .. فالألفاظ والعبارات لابد أن تكون خاضعة لقوانين اللغة وأصول البلاغة وأن تمتاز بما فيها من تعبير وإيحاء وقدرة على التصوير والتأثير والصور والأخيلة عنصر فى الصياغة الشعرية يعتمد عليها الشاعر فى التعبير عن تجربته تعبيراً حيا مؤثرا .. ويقوم الخيال الشعرى على إدراك الشاعر للأشياء إدراكا عميقا وانفعاله بها انفعالا خلاقا مبدعا إذ تمتد بصيرته النافذة وحسه المرهف إلى علائق جديدة وصلات مبتكرة بين الجزيئات التي تبدو متباعدة منفصلة فاذا هى مؤتلفة متجانسة بروابط نابعة

---

١ — الديوان فى الأدب والنقد للعقاد والمازنى حـ ٣ ص ١٣٠ ط دار الشعب (ثالثة) .

٢ — ديوان عبد الرحمن شكرى حـ ٥ ص ٣٣٦ ط دار المعارف ١٩٦٠ م

من إدراكه ووجدانه ومن شرائط الجمـــال في الصورة أن تحتل مكانها الصحيح في مجرى الشعور والفكر في التجربة الشعرية دون تنـاقض أو تنافر . . وهناك الصورة الجزئية المتمثله في التشبيه والاستعارة والكنايه وألوان المجاز وهي صورة لها قيمتها في تجسيد المعاني والمشاعر والخواطر كما أن لها روعتها وقوة تأثيرها إذا جاءت طبيعية غير متكلفة ومؤتلفة متناسقة وليست متنافرة أو متباقضة وهناك الصورة الـكلية التي تمثل لوحة فنية متكاملة قوامها عناصر لونيـة حركية صوتية وخطوط وأضواء وظلال . .

بعد ذلك نصل إلى موسيقى الشعر فنقول إن الموسيقي عنصر جوهري في الشعر لاقوام له بدونها وهي أقوى عناصر الإيحاء فيه حتي لقد قيل « إن الشعر موسيقا ذات أفكار » ولغة الشعر منذ نشأتها كانت تعتمد علي التنغيم والإيقاع لأن الشعر غايته التعبير عن الانفعال والإيقـــاع والتنغيم وسيلة تعبير فعالة عن الانفعال وأداة نفاذ عجيب إلى أعماق القلوب وخبايا المشاعر وأرق الأحاسيس وأدق الخواطر وموسيقا الشعر ترجع أساساً إلى الوزن والقافية إذ أن الوزن نغم والقافية إيقاع وبهما تأتلف موسيقى الشعر وتتلاقى . . فالوزن وحدات خاصة من التفاعيل تمضي في نظام محكم من الحركات والسكنات بحيث تأتلف منها أنغام ذات تسلسل وإنتظام وهي أنغام ملتزمة من أول بيت في القصيدة إلى آخر بيت وتسمى هذه الأوزان الملتزمـة « بحوراً » وقد بلغ ما حصره الخليل بن أحمد من هذه البحور المتعددة التي نظم منها الشعراء العرب القدامى ستة عشر بحرا باضافة «المتدارك» الذى زاده الأخفش الأوسط . وهي الطويل ، والمديد ، والبسيط ، والوافر ، والكامل والهزج ، والرجز ، والسريع ، والمنسرح ، والرمل ، والمقتضب ، والمضارع

والمجتث ، والخفيف ، والمتقارب والمتدارك. وقدتناول الشعراء هذه الاوزان والبحور بالتجزىء والتشطير وتصرفوا فيها فكان لهم من ذلك أشكال وألوان وأنغام . . وهذه الأوزان والبحور تمثل الموسيقى النغمية للشعر وهى ليست شيئا خارجا عن أبيات القصيدة وإنما هي إطار موسيقي لها ممتزج بها أروع إمتزاج لأن الألفاظ ذاتها التي هى قوالب للمعانى صارت ألفاظاً موزونة منغمة داخل قالب موسيقي يجمعها في إطار ويطلقها في أنغام وبحكمها بايقاع ويتكرر ذلك فى سائر أبيات القصيدة لتتحقق بذلك تلك المتعة النغمية الحلوة المصاحبة لصوغ الألفاظ ، ودفق المعاني ، وفيض الخواطر ، ونبض المشاعر . . . والقافية هى التي تمثل هذا الإيقاع المحكم وتؤكد وحدة النغم وتثبيت الوزن بجرسها المنتظم وتوافقها المطرد ونبضها السارى فى جميع أبيات القصيدة . . وهى بذلك تمثل ركنا أساسياً من موسيقى الشعر المرتكزة على وحدة النغم ووحدة الإيقاع . وهناك نوع من الموسيقى الداخلية فى الشعر يعتمد على الاختيار البارع للألفاظ ذات الوقع الخاص وتأليفها فى صورة صوتية معينة تشكل نغما داخليا فى أعماق الوجدان وطيات الشعور. وهذا النوع من الموسيقى الداخلية الظاهرة تحكمه قيم صوتية خاصة غير تلك التي تخضع لها توانين الوزن والقافية وتتمثل هذه الموسيقى الظاهرة فى سائر ضروب المحسنات البديعية من جناس وتوازن وحسن تقسيم وطباق ومقابله ومراعاة نظير ونحو ذلك من وسائل التحسين اللفظي والمعنوى التي تساير الموضوع وتزيد العاطفة ثراء وتدفقا وتبعث فى القصيدة روحا خاصا يسرى فى أعطافها ويحقق لها سحر الأداء وروعة التأثير .

ومن الموسيقى الداخلية أيضا نوع خفى لاتكاد تدرك مبعثه ومأتاه لكنك

تحس أثره فيما يشيعه فى القصيدة من جو خاص يلائم الحالة النفسية للشاعر ويتواءم مع تجربته الشعريه وأحاسيسه الذاتية . ونتيجة لها يكون الاحساس بتفاوت الأنغام وتأثير الروح الساري فى الكيان من اشتياق وحنين ، ولهفة وشجن ، ولوعة وأسى ، وحماسة وقوة ، وخوف ورهبة ، وقلق وحيرة ، ووحشة وانقباض ، وانبساط وائتناس ، إلى غير ذلك من المشاعر والأحاسيس وهى بذلك تماثل الموسيقى التصويرية المصاحبة للمشاهد التمثيلية والمواقف المسرحية تعبيرا عن أجوائها المناسبة وانفعالاتها الخاصة . وهذه الموسيقى الخفية هي التي تمثل بحق الروح الشاعرية والبراعة الفنية والسمة الشخصية والملامح الذاتية للشاعر الموهوب .

وسر خفاء هذا اللون من الموسيقى أنه لاينبع من جانب محدد أو من كيان خاص وإنما هو كامن مستتر فى سائر العناصر والمقومات من العاطفة الصادقة والمعانى المتدفقة والألفاظ الموفقة والأساليب المنمقة والأخيلة البارعة والصور الرائعة فى إطار الوزن الملائم والقافية المناسبة .

هذه هى موسيقى الشعر وهى تمثل جانبا هاما من جوانبه وركناً أساسياً من أركانه . . يقول الدكتور محمد مندور في حديثه عن الشعر الغنائي[1] : إذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور فى الشرق والغرب من الغناء إلى الانشاد بل وإلى القراءة الصامتة فان العنصر الموسيقى المتمثل فى الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية لايزال بالغ الاهمية فى هذا الشعر ، بل وأخذت أهميته تزداد في أواخر القرن التاسع عشر حتى رأينا الرمزيين يقولون

---

١ ــ فن الشعر لمندور ص ١٩ ومابعدها .

« إن الشعر موسيقى قبل كل شيء ، وإن العنصر الموسيقى فيه يبذ فى الأهمية المعانى والعواطف والصور الشعرية ذاتها باعتبار أن الموسيقى هى أقوى أداة للايحاء والشعر عندهم إيحاء أكثر منه تعبيرا لغويا صريحا واضحا « والشاعر العراقى معروف الرصافى يقول :

« إن الغناء والرقص غريزتان من غرائز الانسان، كما أن النطق غريزة فيه، وما الشعر إلا وليدها تين الغريزتين فان النطق — وهو أسمى مظهر من مظاهر الشعور لما اقترن بالغناء تولد الشعر .. فالشعر لا يقال إلا لينشد، وبعبارة أخرى ليتغنى به فلابد فيه من الوزن والقافية لأن الغناء نغم وإيقاع، وهما لا يكونان إلا على تقاطيع متوازية من الكلام » .. وقد ارتبط الشعر العربى منذ الجاهلية بالبناء والحداء ارتباطا وثيقا بل لقد رأى بعض الباحثين أن إيقاع الشعر مستمد من حركة الناقة فى سيرها وأن القافية يمكن أن تكون ممثله لوطأة خف الناقة على الرمل وأن البيت يمثل الزمن بين الوطأتين أو القافيتين .. ويقرر الدكتور ابراهيم أنيس فى كتابه موسيقى الشعر « أنه » ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الانيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهى بمثابه الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن ويقول شوقى ضيف[٢] « نظم شعراء الجاهلية شعرهم فى جو غنائى ، فقد كان الشاعر يغنى شعره وقد يوقع هذا الغناء على بعض الالآت الموسيقية وقد يقوم له بالغناء فى

---

١ — موسيقى الشعر ص ٣٤٦ .

٢ — العصر الجاهلى : ص ١٩٣ وما بعدها ط ثامنة دار المعارف .

شعره قيان وجوقات مختلفة ترقص وتعزف فى أثنائه ويظهر أن الشعر أخذ فى أواخر هذا العصر يستقل عن الغناء والموسيقى .. ونحن إذا رجعنا إلى هذا العنصر وجدنا بقايا الغناء والموسيقى ظاهرة فيه ظهورا بينا ، ولعل القافية هى أهم هذه البقايا التى احتفظ بها فى بقية العزف فيه ورمز ما كان يصحبه من قرع الطبول ونقر الدفوف « والحقيقة التى لا جدال فيها أنه كان للعرب غناء يهزجون به ويلاعبون أولادهم ويرقصون أطفالهم ويصاحب أعمالهم ، به يحدون إبلهم ويسوقون مطيهم وفيه يذكرون مفاخرهم وأيامهم وأبطالهم وفرسانهم فالصلة وثيقة بين الغناء والرقص والشعر .. وقد التفت الأقدمون إلى هذه الصلة وأشاروا إليها وبسطوا القول فيها وعلى سبيل المثال فان الأخفش هو الذى قال « الشعر وضع للغناء والحداء والترنم وأكثر مايقع ترنمهم فى آخر البيت » وهو بذلك يشير إلى الإيقاع فى القافية وأهميته . وهو الذى قال أيضا فى الرجز : « هو الذي يترنمون به فى عملهم وسوقهم ويحدون به « واللغويون يقولون » الهزج صوت مطرب والرجز والهزج بحران من بحور الشعر وهما من ألوان الغناء . ويقول ابن رشيق : « ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار لامحالة » .

والصلة بين الشعر والموسيقى صلة وثيقة عريقة عميقة لأنها يعتمدان على الأداء الصوتى فجوهرهما واحد وإذا كان الشاعر ينظم القصيدة فان الموسيقى يلحنها وقد يضع الموسيقى اللحن أولا فيأتى الشاعر لينظم الكلام فى قالبه ويجريه فى إطاره .. بل إن الشعر يعتمد على الموسيقى فى أدائه فلابد أن يوضع فى أوزان ولابد فيه من الإيقاع والنسق الرتيب .

وإذا كان للموسيقي اختلاف فى طول النغمة وقصرها ، وغلظها ورقتها ، وارتفاعها وانخفاضها ، ومصدرها ، فكذلك الحال في الشعر فبعض التفعيلات أطول من بعض ، وبعض الألفاظ قوى جزل ، وبعضها رقيق عذب ، وبعض الشعر يحسن أن ينشد فى قوة وجلبة كأنه هدير موج صاخب وذلك كشعر الحماسة وبعضه لا ينبغى أن ينشد إلا فى هدوء ورزانة وجلال كشعر الرثاء ونوع ثالث من الشعر ينساب فى خفة ورشاقة وحيوية معبراً عن شتى الانفعالات والمشاعر والأحاسيس فى وصف أو غزل .

أما مصدر الصوت والنغم فانه فى الشعر يتمثل فى هذه البحور والأوزان التي يختارها الشاعر ليعبر من خلالها عن الأغراض المختلفة والمشاعر المتباينة وهى بذلك تقوم من الشعر مقام الآلات الموسيقية من ألحانها . وهذه الصلة العميقة بين الشعر والموسيقى هى التي نبهت أصحاب المذهب الرمزى إلى ما ألفاظ الشعر من خصائص موسيقية فيعكفون على درسها وإحكام استخدامها واستنباط كل ما يمكن من رنين فيها وفى حروفها وحركاتها بحيث تلائم الحواس وتحرك بنبراتها الأحاسيس والمشاعر .. وبذلك أصبحت إيقاعات الألفاظ عندهم مادة أساسية فى الشعر يعبرون بها عن أدق خلجات النفوس تعبيرا موسيقيا يوحى بأنغامه وألحانه بما لا تستطيع المعانى أن تؤديه من الأحاسيس والمشاعر ، والحقيقة أن شعرنا العربي منذ أن عرفناه شعراً جاهلياً كان ذا حظ موفور من الموسيقى والإيقاع والتوازن والتناسق فالقصيدة الجاهلية تمضى على نظام محكم دقيق فى التفاعيل والحركات والسكنات ووحدة النغم والإيقاع .. ولم تعرف لغه من اللغات القديمة مثل هذا النظام الدقيق

الشعر العربى وإيقاعاته المتمثلة فى أوزانه وقوافيه ومن هنا كانت له هذه الروعة وهذا الجمال مما أتاح له أن يظفر بسهولة بأعلى مكانة وأسمى منزلة وأن يقبل عليه كثير من أبناء الأمم التى تعربت بعد أن دخلها الإسلام يعزفون على القيثارة العربية أرق المشاعر وأدق الأحاسيس .

* * * *

« الشعر العربى بين الرجز والقصيد »

يعد البيت الواحد من الشعر اللبنة الأولى للقصيدة العربية لأنه جزء من القصيدة يحوى فكرة من أفكارها ويعبر عن معنى من معانيها وهو مؤلف من شطرين موزونين بتفاعيل مخصوصة جارية على مقاييس العرب فى أوزان شعرها ويكون جاريا فى إطار ما قبله وما بعده فى الوزن والقافية .

وإذا بلغت الأبيات ثلاثة إلى ستة فهى « قطعة » أو « مقطوعة » أو « مقطعة » وبهذا الاعتبار تكون القطعة أو المقطوعة أقل من القصيدة والتزاما بالمقاييس العربية فى الأوزان الشعرية لابد فيها من اتحاد الوزن والقافية . . يقول ابن رشيق : [1] « والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع ، وسمكه الرواية ودعائمه العلم ، وبابه الدربة . وساكنه المعنى ولا خير فى بيت غير مسكون وصارت الأعاريض والقوافى كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأواخى والأوتاد للأخبية ، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فانما هو زينة مستأنقة ولو لم تكن لا ستغنى عنها » .

وإذا بلغت الأبيات سبعة فصاعدا فهى « قصيدة » على الرأى الراجح لدى أكثر علماء العروض وتكون من بحر واحد وقافية واحدة .

ومن العروضيين من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد . . والأخفش يرى أن أقل عدد أبيات القصيدة ثلاثة فهى عنده ما تألف من ثلاثة أبيات فصاعدا وما دونها لا يسمى قصيدة . أما ابن جنى

---

١ — العمدة حـ١ ص ١٠١ ط حجازى الأولى ١٩٣٤ .

فلم يجزم برأى واحد فالقصيدة عنده مازادت على الثلاثة الأبيات أو العشرة أو الخمسة عشر .

واشتراط الوزن في القصيدة العربية يعنى اتحاد جميع أبياتها فى كل الأحكام الجائزة واللازمة والممتنعة وفى عدد التفاعيل العروضية . . لكن بعض الشعراء المعـــاصرين نظموا بعض قصائدهم من بحور متعددة ويطلق النقاد على هذا اللون من الشعر « مجمع البحور» ولا يعتبر بعض الباحثين مثل هذا اللون متعدد الوزن من القصائد .

وقد حرر بعض المعاصرين الشعر من الالتزام بالتفاعيل العربية وأطلقوا عليه «الشعر الحر» كما حرر بعضهم القصيدة من القافية وسموا ذلك شعرا مرسلا . وكما قلت فان الالتزام بالوزن والقافية يعد أساسا من الاسس الضرورية لبناء الشعر . والقصيد ما تم شطرا أبياته واستفاما فلم يكن مشطوراً ولا منهوكا ولا مضطرب الوزن بكثرة الزحافات والعلل « والشطر حذف نصف البيت ، والنهك حذف ثلثي البيت » فما جاء على الاوزان القصيرة والمضطربة لا يسمى « قصيدا » إلا على سبيل التجوز .

والرجز يطلق على ما يقابل القصيد ويخالفه من كل كلام موزون من بحر « الرجز » خاصة وهو بحر من بحور الشعر العربى وزنه « مستفعلن » ست مرات . . يقول ابن جنى : كل شعر تركب تركيب الرجز يسمى «رجزا» . . ويقول الاخفش : الرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء ، وهو الذى يترنمون به فى عملهم وسرقهم ويحدون به ، وقد اختلفوا فيه : فزعم قوم أنه ليس بشعر . . وأن مجازه مجاز السجع ، وهو عند الخليل شعر

صحيح ، وفي تاج العروس [١] .

لو جاء من الرجز شيء على جزء واحد مثل القصيدة المشهورة :

موسى المطر * غيث بكر ثم انهمر * ألوي المدر

كم اعتسر * ثم ايتسر وكم قدر * ثم غفر

لاحتمل الرجز ذلك لحسن بنائه ، وزعم الخليل أنه ليس بشعر وإنما هو أنصاف أبيات وأثلاث ، والخليل لا يرى مشطور الرجز ومنهوكه شعراً ، وإنما هو من قبيل السجع [٢] . وقد قيل عن الرجز أنه من أوائل البحور التي نظم منها العرب شعرهم . ولابن رشيق رأى يوضحه في كتابه العمدة إذ يقول [٣] : فعلى كل حال تسمى الأرجوزة قصيدة طالت أبياتها أو قصرت ، ولا تسمي القصيدة أرجوزة إلا أن تكون من أحد أنواع الرجز ولو كانت مصرعة الشطور (التصريع اتفاق نهاية كل من شطرى البيت على نفس الحرف) فالقصيد يطلق على كل الرجز وليس الرجز مطلقا على قصيد أشبه الرجز في الشطر ، يقول النحاس : القريض عند أهل اللغة العربية الشعر الذى ليس برجز .

لقد كانت القصيدة العربية حدثا فنا جديدا ظهر فى العصر الجاهلي بعد أن بدأ الشعر بالبيت والبيتين ينظمها الشاعر تعبيرا عن مشاعره وكانوا

---

١ ـ تاج العروس جـ ٣ ص ٣٦ .

٢ ـ الفائق للزمخشرى جـ ١ ص ٤٧٨، ص ٤٧٩

٣ ـ العمدة جـ ١ ص١٥٩ .

يستعملون فى ذلك بحر الرجز لسهولته وخفته ويسمون القطعة منها أرجوزة والجمع أراجيز ، وأول من نقل الشعر العربى من طور الاراجيز والمقطعات الصغيرة إلى مرحلة القصيد « المهاهل » ٥٣١ م فهو أول من قصد القصائد وقال فيها الغزل وأول من هلهل نسج الشعر أى رققه وهذبه وشعره من أعلى طبقات شعر المتقدمين كما يقول ابن نباتة وقد انتهت القصيدة العربية إلى صورتها الاخيرة التى عرفت لها فى العصر الجاهلى والتى مثلتها «المعلقات» خير تمثيل . وقد جارى الشعراء هذه الصورة الشعرية فى قصائد كثيرة جمعها أبو زيد الأنصارى ٢١٥ هـ فى كتابه . . « جمهرة أشعار العرب » نقلا عن أستاذه المفضل الضبي » ١٦٨ هـ صاحب « المفضليات » وهى : السموط (ويطلق عليها المعلقات والمشهورات والمذهبات والمجمهرات والمنتقيات).

وكان بعض الشعراء الجاهليين يجمعون بين الرجز والقصيد ومنهم امرؤ القيس وطرفة ولبيد وكان الشماخ بن ضرار الذبيانى من أرجز الشعراء على البديهة وقد اتخذ الأغلب العجلى الرجز صناعة فنية ونظم منه وأجاد فيه ويذكر أبو عبيدة أن العجاج هو أول من أطال الرجز وقصده وضمنه اغراض القصيدة وأنه فى الرجاز كامرىء القيس فى الشعراء ويؤيد ابن قتيبة فى كتابه الشعر والشعراء أن الأغلب هو أول من أطال الرجز ، والحقيقة التى لاجدال فيها أن العجاج قد انتقل بالرجز خطوة جديدة إذ سار فيه على نهج الشعراء فى القصيدة ومن مشهورى الرجاز: العجاج وابنه رؤية بن العجاج وابو نخيلة وأبو النجم ودكين والأغلب . .

وفى العصر الأموى أصبحت الأرجوزة تؤلف من أجل حاجة المدرسة اللغوية وما تبتغيه من الشواهد والأمثال وليس تعبيرا عن الجوانب الوجدانية والأرجوزة

الأموية من هذه الناحية تعد أول شعر تعليمي ظهر فى اللغة العربية . . وفي العصر الأموى كذلك كثر استعمال الأراجيز مزدوجة أى كل بيت منها له قافية ملتزمة بين شطريه غير قافية البيت الذى يليه وممن نظم منه الوليد بن يزيد ١٢٦ هـ فقد نظم قصيدة مزدوجة من الأراجيز وجعلها خطبة خطب بها الناس يوم جمعة يقول في مطلعها :

الحمد لله ولى الأمر أحمده فى يسرنا والعسر

وقد اتخذت الأراجيز بعد ذلك صورا فنية متعددة تختلف باختلاف الأوزان والقوافى مما نتعرض له فى موضعه إن شاء الله كما نتعرض لأشكال القوافى المتجددة على مر العصور ،

وقد كان اختصاص طائفة من الناظمين بالرجز لاتتعداه إلى القصيد ، كما كانت إطالة الأراجيز لدى طائفة الرجاز الإسلاميين واستعمالهم الرجز فى أغراض القصيد دافعا قويا للنقاد إلى عقد موازنة بين الرجز والقصيد بقصد التعرف على أيهما أرفع قدرا وأعلى شأنا وأعظم اعتبارا . . وإن كانت طائفة الرجاز تعد أقلية إذا قيست بجماعه شعراء القصيد وطوائفهم .

ويرى بعض القدماء والمحدثين القدماء أن الرجز أقدم أوزان الشعر العربى وأنه تولد من السجع مرتبطا بالحداء ووقع أخفاف الإبل أثناء سيرها وسراها فى الصحراء ، ومنه تولدت الأوزان الأخرى.[١] وبعض الباحثين

---

١ – تاريخ الأدب العربى لكارل بروكلمان جـ ١ ص ٥١ ط دار المعارف

يرى أن ذلك مجرد فرض وكل مايمكن أن يقال هـو أن الرجز كان أكثر أوزان الشعر شيوعا فى الجاهليـة إذ كانوا يرتجلونه فى كل حركاتهم وكل عمل من أعمالهم في السلم والحرب . . ولكن شيوعه لايعنى قدمه ولاسبقه للأوزان الأخرى إنما يعنى أنه كان وزنا شعبيا لا أقل ولا أكثر (١) .

وكل مايعنينا نحن فى هـــذه القضية أصالة الشاعرية بأحاسيسها وخواطرها ومعانيها وأوزانها وأنغامها وإيقاعاتها وقوافيها ومايشكله ذلك كله من موسيقى الشعر الخفية تحسها إحساسا عميقا ، وتبهر بها غاية الإبهار وتنفعل أيما انفعال .

* * *

١ ـ شوقى ضيف العصر الجاهلى ص ١٨٦ .

« أصالة الأوزان » الأنغام والقوافي « الإيقاعات » فى الشعر العربى »

كما سبق أن بينا فان الوزن يعد بحق ركنا أساسيا من أركان الشعر له خطره وأثره فى تحقيق عنصر الطرب لما فيه من جمال النغم وما يرد عليه من حسن التركيب وجمال الأجزاء . (١)

وقد تلمست الشاعرية العربية الأصيله هـــذه الأوزان واهتدت إليها بفطرتها فاحتوتها وتمكنت منها وحافظت عليها دون دراسة سابقة أو حاجة إلى تعلم.

فالشاعر المطبوع ليس فى حاجة إلى دراسة وتعلم إذ أن الشاعرية المركوزة فى أعمـاقه قد أغنته عن هذه الدراسة ، وكان له منها مدد وفير وزاد كبير والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها لنبو ذوقه عن المستكره منها . . والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن (٢) وعمل الشعر بالطبع دون العروض أجود (٣) .. ثم إن من يعلم هذا العلم ومن لا يعلمه ليس يعول فى شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه (٤) .

---

١ ـ عيار الشعر ص ١٥ .

٢ ـ العمدة جـ ١ ص ١١٣ .

٣ ـ العمدة جـ ١ ص ١٢٩ .

٤ ـ نقد الشعر لقدامه ص ٢ .

وكانت الأذن الموسيقية لديهم شديدة الحساسية والإرهاف فلم يتسامحوا أن يصيب الوزن انكسار يحطم موسيقاه .. وجعلوا اضطراب الوزن وكثرة الزحاف مما يهجن الشعر ويخرجه عن حد القبول وإن بلغ الغاية في جـــودة المعنى [١] واعتبروا أن ماجرى هذا المجري من الشعر ناقص الطلاوة قليـل الحلاوة واضح الهجنة خارجا عن حد القبول [٢] .

وإذا جاز لنا أن نجتاز مرحلة تعد بالضرورة أشد إيغالا فى جاهليتهـا وأبعد زمنا من هذه الفترة المحدودة بنحو مائة وخمسين عاما قبـــل الإسلام طالعتنا صورة مشرقة ناضجة كاملة للقصيدة الجاهلية منذ أقدم نصوصهـا تأتلق بهاء ورواء وترقى إحساسا وشعورا ، وتعذب نغما وإيقاعا ، وتزدهى أصالة وإبداعا وتؤكد بما لايدع مجالا لشك أن هذا التراث الضخم — مـع كثرة ما فقد منه وضاع مع الزمان — جدير أن تتسنم به أمة العرب ذروة الشاعرية بكل اعتبار ، وأن نتنسم منه نحن أبناء العروبة عبق العصور الخوالي وأريجها الفواح ... وكما يقول شوقي ضيف بحق [٣] فان الصيغة فى الشعر العربى صيغة موسيقية وهم قد أحكموا هذه الصيغة أيما إحكام فقد كان الشاعر يتقيد في قصيدته بالنغمة الأولى ومازالوا يصفون فى نغم القصيدة حتى استوى استواء كاملا سواء من حيث اتحاد النغم أو اتحاد القوافى وحركاتها

---

١ ـ أسس النقـــد الأدبى عند العرب لأحمـــد بدوى ص ٣٣٠ ط ثانية ١٩٦٠ م

٢ ـ نقد الشعر ص ٦٨ ـ الوساطة ص ٣٥٧ .

٣ ـ العصر الجاهلي ص ٢٢٧ .

وبرعوا فى تجزئة الأوزان حتى يودعوا شعرهم كل مايمكن من عذوبة وحلاوة موسيقية أتاحت لهذا الشعر حظوظا وافية من الجمال الفنى ظلت ماثلة فى شعرنا العربى عند شعرائه الممتازين إلى عصورنا الحديثة . . ولكى أؤكد صحة هذا الكلام ودقة هذا الحكم فلنتأمل هذه الغزلية البديعة للشاعر الجاهلي المنخل اليشكرى على سبيل المثال لنلمس هـذا الخط الموفور من الروعه والجمال . . . يقول المنخل اليشكرى :

ولقد دخلت على الفتا * ة الخدر فى اليوم المطير
الكاعب الحسناء تـر * فل فى الدمقس وفى الحرير
فـدفعتهـا فتدافعت * مشى القطاة إلى الغدير
واشمتهـا فتنفست * كتنفس الظبي البهير
فدنت وقالت يـامنـ * ـخل مابجسمك من حرور
ماشف جسمى غير حبـ * ـك فاهدئى عنى وسيرى
وأحبهـا وتحبـنى * ويحب ناقتها بعيرى (١)

تأمل هذه الرقة والعذوبة وجمال النغم وحسن الإيقـاع لترى إلى أى مدى كان الشعر العربى شعر أنغام وأوزان وائتلاف واتساق بالفطرة والأصالة ، والبديهة والارتجال . . .

وهكذا تمثلت الصورة الموسيقية فى الشعر العربى القديم فى بحوره وقوافيه التى تعبر بشكلها الذى عهدناه عن مرحلة ناضجة كل النضج مكتملة

---

١ ـ الأصمعيات قصيدة ١٤ ص ٦٠ وما بعدها .

غاية الاكتمال ... وكانت قادرة بنضجها وكمالها أن تدفع النقاد دفعا بلا هوادة إلى مزيد من البحث والاستقصاء حول الأوزان الشعرية أو « البحور » كما سميت ، وما يحيط بها من تغيير وتبديل وما يعتريها من زحافات وعلل ، وما يمكن أن يكون حسنا مقبولا ، وما اعتبروه قبيحا مذموما ، وما تسامحوا فيه وتساهلوا لكونه لا يمس البنية الأساسية لموسيقى النغم ولا يصمها بـ « نشاز » .

كما أنهم بذلوا جهودا مضاعفة فى مجال دراسة القوافى والاختلاف حول مفهومها ، وهل هى آخر كلمة فى البيت أو آخر كلمتين أو هى آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبلة مع حركة الحرف الذي قبل الساكن . . ، وهكذا . . . كما اهتموا بدراسة عيوب القوافى من إقواء وإجازة وإيطاء إلى آخر هذه المباحث التى فصل القول فيها ابن رشيق فى كتابه « العمدة » وأبو هلال العسكرى فى « الصناعتين » وثعلب فى « قواعد الشعر » وابن طباطبا العلوى فى «عيار الشعر» وحازم القرطاجى فى «منهاج البلغاء» ويحيى بن حمزه العلوى فى « الطراز » ...

وقد التفت كثير من الباحثين إلى هذه الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية وحاولوا تفسيرها والتعليل لها وكان من رأى بعضهم أن هذا التكامل والانتظام فى الصورة الموسيقية للقصيدة العربية إنما جاءا من تعانق تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا فى نشأته مما جعله يستوفى النغم الطوال والقصار ، وموقع النبرات والنقرات ، ويتمسك بقرار القافية الثابت حتى تتم للنغم وحدته ، وتتضح رناته فى كل بيت ، وكأن كل دور من أدوار اللحن الموسيقى الذى يتغنى به الشاعر أو ينشده دور قائم بنفسه

ينتهى عند لارمة مكررة هى لارمة الروى . . [١]

ورأى بعض آخر من هؤلاء الباحثين ان طبيعة اللغة ذاتها ساعدت على ذلك إذ أن المعول فى البناء الموسيقى للكلمة علي المقاطع أى على الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات عن بعضها [٢] .

وفسر بعض الباحثين اعتمادا الشعر العربى علي الموسيقى الخارجية بأن عنافة العرب بموسيقية الكلام ترجع إلى أنهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة بل أهل سماع وإنشاد ، ويتعاون اللسان فى مثل تلك البيئة علي إيثار العناصر الموسيقية من اللغة فاعتمد علي مسامعهم فى الحكم [٣] .

بل إن بعض الباحثين قد وصل بموسيقي الشعر العربى إلى ما هو أبعد من الأوزان والقوافى إذ يقرر أن هذا الشعر العربى قد اهتم بنوع من الموسيقى الداخلية تمثل فى بعض التقسيمات الداخليـة والاعتماد علي الألفاظ ذات الدلالات الصوتية مما نرى منه الشيء الكثير فى نماذج الشعر الجاهلي والإسلامى إلى جانب اعتماده علي موسيقى الوزن والقافية . . . ويؤكد

---

١ — شوقى ضيف : فصول فى الشعر ونقده ص ٣١ وما بعدها ط المعارف ١٩٧١ م .

٢ — عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٥٢ ط القاهرة ١٩٦٧ م .

٣ — ابراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ص ١٩١ — ص ١٩٣ ط أولى ١٩٥٨ م .

هذا الباحث أن أية دراسة علمية فى دلالة ألفاظ اللغة الجاهلية كفيلة بأن تكشف لنا الشيء الكثير عن التلوين الانفعالى ، إرتباطه بموسيقى شعرية داخلية في القصيدة العربية الجاهلية والإسلامية (١) .

وقد امتدت الدراسات النقدية فيما بعد لتحاول الكشف عن علاقات وثيقة بين هذه الأوزان والقوافى وما يمكن أن يصاحبها من انفعالات ومشاعر وأحاسيس نفسية إذ أن من يتتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض يجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان (٢) .

ويرفض بعض الباحثين هذا الاتجاه ويؤكد أن الاستقراء للشعر العربى يثبت أن الشاعر العربى كان يعبر عن عواطف شتى متباينة فى قصائد عديدة مستخدما فى ذلك بحرا واحدا دون أن يحدث خلل فى تعبيره نتيجة استخدامه أحد البحور التي لا تصلح لهذا الغرض (٣) . . . ويقرر الدكتور أحمد أحمد بدوى أن هذا الاتجاه مجرد محاولة لإدراك الصلة بين العاطفة والوزن ، ولكنها محتاجة إلى محاولات أخرى أوسع وأعمق ، وأن الميدان

---

١ — السعيد الورقى : لغة الشعر العربى الحديث ص ٢١٥ ط أولى ١٩٧٩ .

٢ — أنظر : منهاج البلغاء لحازم القرطاجنى ص ١٦٨ ومقدمة ترجمة الإلباذة لسليم البستانى ص ٩٠ ـ ص ٩٤ وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس ص ١٧٧ وما بعدها .

٣ — السعيد الورقى : لغة الشعر الحديث ص ٢١٧ .

لا يزال فى حاجة إلى جهود متتابعة للوصول إلى معرفة هذه الصلة وإدراك جسن المناسبة بين الوزن والغرض لأن خير الأوزان ما ناسب عاطفة الشاعر وصورها أدق تصوير [1]

والذي أطمئن إليه فى هذا المجال أن الشاعرية المركوزة فى الطباع تهدى صاحبها إلى النغم المتردد فى أعماقه المعبر عن إحساسه وشعوره والسارى فى كيانه عفوا بلا تصنع أو تكلف . . وأيا كان هذا النغم . . . وكيفما كانت نوعية هذا الإيقاع فإن فى الإنشاد والإلقاء تكييفا خاصا للانفعالات والمشاعر وتعبيراً مميزاً عن العواطف والأحاسيس . . يشير إلى ذلك صاحب لغة الشعر العربى إذ يقول [2] : « وهذا يقودنا إلى خاصية هامة فى القصيدة العربية القديمة من حيث الصورة الموسيقية بحاجة إلى مزيد من الدراسات المدققة . فالشعر العربى القديم بحكم طبيعة وظيفته . . شعر إلقاء ، ولهذا فمن الخطأ أن نستخدم قياسا كميا فقط فى مقياس وحداته الموسيقية ، بل لابد من استخدام جملة من المقاييس الكيفية خاصة بالإلقاء والإنشاد ، منها درجة الصوت وعلوه وانخفاضه وتنويعه على حسب موقع الكلمة ، وتلوينه مع المواقف المختلفة إلى آخر هذه المقاييس التي يقاس بها جودة الإلقاء وإرتباطه بالموقف الانفعالي وقدرته على نقل التأثر ، وعلى التأثير لدى المتلقى » .

ومن شواهد الأصالة فى أوزان الشعر العربى ما التفت إليه النقاد من

---

١ — أسس النقد الأدبى عند العرب ص ٣٤٤ ط ثانية يناير ١٩٦٠م .

٢ — السعيد الورقى : لغة الشعر العربى الحديث ص ٢١٧ .

خلال استقصاء النماذج البليغة في الشعر العربي من أن يكون معنى البيت تاما مستوفيا لم يضطر الشاعر بسبب الوزن إلى نقصه أوالزيادة فيه أو قلبه، فاذا لم يسع وزن البيت المعنى كاملا واضطر الشاعر إلى إكمال المعنى في بيت آخر كان ذلك « تضمينا » معيبا عند النقاد ، وكأنهم أرادا بذلك أن يكون البيت التالى وعاء لمضمون آخر لا يتوقف المعنى السابق عليه ، وكذلك الحال إذا اضطر الشاعر بسبب الوزن إلى حد ما به تمام المعنى فان ذلك يعد «خللا» معيبا لدى النقاد مثل قول الحارث بن حلزة :

والعيش خير فى ظلال النو ك ممن عاش كدا

أراد أن يقول : والعيش الناعم خير فى ظلال الحمق من العيش الشاق فى ظلال العقل فارتكب بهذا الحذف خللا كثيراً [١] .

وكذلك إذا دفعه الوزن الى أن يزيد فى اللفظ ما لا يحتاج إليه المعنى عد ذلك حشوا ما لم تكن هذه الزيادة ذات فائدة يزداد الكلام بها حسنا وطلاوة [٢] .

ومن هذه الزيادات المفيدة قول عوف بن محلم الخزاعي الشيبانى :

إن الثمانين وبلغتهـــا * قد أحوجت سمعى إلى ترجمان

فجملة « وبلغتها » دعائية جميلة الوقع فى هذا المقام .

وقول النابغة الجعدي :

---

١ — نقد الشعر لقدامة ص ٨٥ .

٢ — سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى ص ١٣٩ .

ألا زعمت بنو سعد بأني ألا كذبو كبير السن فانى [١]

فالشاعر يبادرهم بتكذيب هذا الزعم قبل أن يصرح بزعمهم .

وقول البحترى :

ولقد علمت وللشباب جهالة إن الصبا بعد الشباب تصابى [٢]

ففى قوله « وللشباب جهالة » إيحاء بالكثير من المعانى فى هذا المقام . والنقاد يطلقون على مثل هذا اللون « الاعتراض » .

ومما التفت إليه النقاد أيضا ويعد من شواهد الأصالة فى الشاعرية العربية أن يأتى المعنى فى البيت الموزون بترتيب وائتلاف دون اضطرار إلى تأخير ما يجب تقديمه أو تقديم ما يستحق التأخير ، وأن تكون الألفاظ تامة مستقيمة مستوفاة وفق بنيتها وحسب القواعد والأصول المعلومة .

ويقرر النقاد أن ارتكاب الضرورات فى الشعر يعد عيبا يشين الأسلوب ، وقد تحدثوا باسهاب عن ألوان هذه الضرورات وضربوا أمثلة لها على نحو ما نرى فى كتاب « العمدة » لابن رشيق و « الصناعتين » لأبى هلال العسكرى وكتاب « الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر » للسيد محمود شكرى الألوسى .

ومعنى ذلك بوضوح أن الوزن فى الشعر العربى كان أداة إحكام

---

١ — الصناعتين لأبى هلال العسكرى ص ٤٤١ ط ثانية ، بيروت ١٩٨٤ م .

٢ — نفسه ص ٤٤٢ .

وإبداع ، وليس مناط اضطراب واختلال ، وذلك شاهد أصالة لا جدال .

ولقد أثبتت الدراسات الحديثة فى النغم والإيقاع والعلاقات عبقرية الشاعرية العربية وأصالة الفطرة التى اهتدت إلى الأوزان والقوافى وأبدعت فيها والتزمت بها واقتدرت عليها . . . فالإيقاع خاصية أساسية مشتركة فى كل الفنون ، والنظام والتغير والتساوى والتوازي والتوازن والتلازم والتكرار هى القوانين التى تتمثل فى الإيقاع وهى جميعا تعمل فى وقت واحد [١] .

وقد بذل النقاد وعلماء البلاغة جهودا مضاعفة من أجل الكشف عن هذه القوانين وتطبيقها على الفن القولى . . وعلى سبيل المثال فان قدامة بن جعفر يقول [٢] : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة بمعادن متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف ، والمبالغة فى الرصف بتكرير الوصف ، وتكافؤ المعانى فى المقابلة والتوازى وإرداف اللواحق ، وتمثيل المعانى » . .

وابن سنان الخفاجي حاول دراسة أصوات الألفاظ وتحديد عناصر الجمال الصوتى فيها ورأى أن حسن الألفاظ يرجع إلى بعد مقاطعها أى تباعد

---

١ ـ الأسس الجمالية فى النقد العربى لعز الدين إسماعيل ص ٢٢١ ط أولى ١٩٥٥م .

٢ ـ جواهر الألفاظ ص ٣ ط الخانجى ١٩٣٢م :

مخارج حروفها [١] .

وابن الأثير يقرر أن حاسة السمع هى الحاكمة فى هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح . . فحسن الألفاظ إذن ليس معلوما من تباعد المخارج وإنما هو قبل العلم بتباعدها [٢] . والإلف أو الغرابة والخفة على السمع أو الثقل هى الاساس [٣] .

---

١ ـ سر الفصاحة ص ٩٠ .

٢ ـ المثل السائر ص ٩٣ .

٣ ـ نفسه ص ٩٧ .

* التطور والتجديد فى الأوزان والقوافى *

قد علمنا أن أول صورة راقيـة مهذبة للشعر العربى فى بنائه الفنى وموسيقاه المعبرة هى صورة العصر الجاهلى وهى خاتمة صور كثيرة سبقتها منذ حياة العرب الأولى فى هذه الصحراء الشاسعة الممتدة بلا حدود إلى أن استقرت فى هذه القوالب الفنية الأصيلة التى اعتمدها فطاحل الشعراء والنقاد منهجا ملتزما وأسلوبا راسخا للقصيدة العربية فى أوفى صورها، وأزهى أشكالها :

وقد كانت القصيدة العربية بحق حدثا فنيا تكامل واستوى على عوده وأينع وازدهر فى هذا العصر الجاهلى بعد أن بدأ الشعر بالبيت والبيتين ينظمها الشاعر تعبيرا عن أحاسيسه وخواطره فى حياته اليومية الرتيبة المتكررة وأحداثها المتشابهة ، وكانوا يستعملون فى ذلك بحر « الرجز » الذى يعتبره النقاد العرب القدامى أول وزن ظهر كانوا ينشدونه فى حدائهم للابل وأدائهم للأعمال المختلفة من امتياخ الماء وركوب الخيل والجرى فى سباق وسائر الحركات القتاليـة فى الحروب والغارات فى أوزان مشطورة محكمة مقفـاة . . . ثم كانت بعد ذلك هـذه الأوزن المتعددة والبحور المختلفة فى منهجها الفنى الخاص الملتزم بوحـدة الوزن ووحدة القافية . . . فالأبيات تتوالى فى توازن نغمى دقيق يطرد إلى نهاية يستقر فيها النغم وهى القافية فهى قرار البيت وعندها يصل اهتزاز اللحن إلى غايته إذ يـتم إيقاعه . . . والقصيدة العربيـة بهـذا التوازن العجيب فى جميع عناصرها الموسيقية وبهذا التكامل النغمى المتميز تحقق سيطرة قوية على النفس ، وتحدث هذا الابهار الغريب الذى يحلق بالشعر

العربى فى آفاق رحبة من روعة الأداء وسحر النغم وعذوبة الايقاع . . . وقد بلغ الشعر العربى بهذه المقومات والعناصر منزلة لم يصل إليها شعر فى أية لغة من اللغات القديمة بل إنه قد ظفر بكل شعر لقيه بعد الفتوح الإسلامية فلم يثبت أمامه الشعر الفارسى ولاغيره ، وإنما مضت الجموع العديدة من الفرس وغيرهم تعزف على القيثارة العربية شعراً رائعا وأنغاماً شجية وألحانا ساحرة تحمل ذوب القلوب ، ودفق المشاعر ، وفيض الخواطر ، ونبض الأحاسيس . . . ومن هذا المنطلق كان التزام الشاعر العربى بالقصيدة العمودية ذات الوزن الواحد والقافية الموحدة ، فقد وضعها نصب عينيه مثالا يحتذى ونموذجا يقتدى به وينسج على منواله . .

ولقد أدى ازدهار الغناء وتعدد الأنغام وتعقدها في العصر العباسى إلى محاولة تطويع الصورة الموسيقية الشعرية لمتطلبات التلحين الغنائى وقواعده وأصوله ، وقد تمثل ذلك في الاعتماد على مجزوءات الأوزان بكثرة ، وفيما استحدث من بحور مهملة سميت ببحور المولدين وأوزانهم وهى ما يعرف باسم : المستطيل ، والممتد ، والمتوفر ، والمتئد ، والمنسرد ، والمطرد . .

وقد كان لبشار وأبى نواس ومن لف لفهما آثار بارزة فى موسيقى الشعر للعربى ومحاولات التجديد والإبداع فيها . . وجاء أبو تمام فقاد حركة البديع وثارت حوله خصومة بالغة . . وقد كان لهذه الحركة أثرها فى إيجاد تنويع موسيقى داخلى إلى جانب الموسيقى المألوفة ذات النغم الواحد وأصبحت القصيدة تخضع لنوع من التقطيعات الصوتية الداخلية فى الأبيات وكثرت القوافى الداخلية التى تسبق القافية الخارجية مباشرة

ابتغاء أن يتردد فى البيت إيقاعان متحدان أو أكثر .. [١]

كذلك شهدت الموشحات الأندلسية خروجا على الأوزان القديمة وتحررا منها ونظما فى بحور جديدة لم يكن للعرب عهد بها .. وقد أحصى ابن سناء الملك فى « دار الطراز » الموازين العديدة التي اهتدوا اليها ..

ولقد شهد العصر الحديث ثورة على الصورة التقليديه للقصيدة العربية فى أوزانها وقوافيها نتيجة لعوامل متعددة وظروف مختلفة وكان من ذلك فيما يتعلق بالأوزان ـ الجمع بين البحور المتعددة فى القصيدة الواحدة والتحرك فى إطارها دون التزام بنسق معين ، وهى تلك المحاولة التي كانت قد عرفت من قبل باسم « تجمع البحور » واستخدام « السطر الشعرى » وإعادة توزيع التفعيلات بما يتمشي مع دفقات الشعور والاحساس ، وخطرات النفس ، ونبضات القلب وتهويمات الخيال .

وكانت لعلي أحمد باكثير محاولات فى شعره المسرحى باستخدام ماأسماه بالنظم المرسل المنطلق ، والنظم الحر [٢] لايلتزم فيه بعدد معين من التفعيلات فى البيت الواحد .

وقد برهنت كل هذه التجارب الشعرية والمحاولات التجديدية على رسوخ الشكل الشعرى الموروث فى الوجدان الفنى العربى أشد رسوخ بحيث يستعصى

---

١ ـ فصول فى الشعر ونقده لشوقى ضيف ص ٣٨ .

٢ ـ مقدمة « روميو وجوليت » ص ٣

على التجريب السريع [١] . وعلى سبيل المثال فقد رأينا الشاعرة « نازك الملائكة » التى تنسب إليها حركة الشعر الجديد تعبر عن رأيها فى بحور الشعر التقليدية فتقول : [٢] « ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا ، وتعلكها أقلامنا حتى مجتها . . منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون ، لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لـ « قفانبك » و « بانت سعاد » والأوزان هى هى والقوافى هى هى . ، وتكاد المعانى تكون هى هى . . »

كما أن هذه الشاعرة العراقية دعت إلى التحرر من عبودية الشطرين فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر معها إلى أن يختتم الكلام عند التفعيلة السادسة ، وإن كان المعنى الذى يريده يكون قد انتهى عند التفعيلة الرابعة . وعمدت الشاعرة إلى ضرب من التوزيع المستحدث للتفاعيل المفردة يتمكن معه الشاعر من أن يكتب السطور الشعورية متفاوتة القدر من هذه التفاعيل حتى يتمكن الشاعر من الوقوف عند تمام المعنى وحتى يستطيع أن يتخلص بالتالى من الحشو الزائد . [٣] وفى كتابها « قضايا الشعر المعاصر » الذى نشرته عام ١٩٦٢م تأكيد لمفهوم التجديد فى الإطار الموسيقى التقليدى وارتباط الشعر الحر بالأوزان العربية الموروثة وتفاعيل الخليل ، وأنه

---

١ ــ لغة الشعر العربى ص ٢٣٤ .

٢ ــ ديوان « شظايا ورماد » المقدمة ص ٧

٣ ــ ديوان « شظايا ورماد » المقدمة ص ١٣ ص ١٥

شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير فى كل سطر شعرى عدد التفعيلات ، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضى يتحكم فيه .[١] لكن الشاعرة العراقية فى نهاية تجاربها عادت تقول :[٢] « وإنى لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف فى يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الاوزان الشطرية بعد أن خاضوا فى الخروج عليها والاستهانة بها ..»

ولقد شهدت حركة الشعر الجديد أجيالا متعاقبة يمثل كل جيل فترة زمنية بعينها ، ومن الممكن أن نعد من شعراء الجيل الأول : « بدر شاكر السياب » و « نازك الملائكة» و «عبد الوهاب البياتى» و « بلندر الحيدرى» و « نزار قبانى » و « أدونيس»[٣] و « عبد الرحمن الشرقاوى» و «صلاح عبد الصبور » و « أحمد عبد المعطى حجازى » و « أنسي الحاج » و «محمد الماغوط » و « شوقى أبو شقرا » و « خليل حاوى » و « محمد الفيتورى» « ومحيي الدين فارس » .

ومن شعراء الجيل الثانى : كمال عمار ، ومحمد مهران السيد ، وعبد المنعم عواد يوسف وكمال عبد الحليم فى مصر وتاج السرحسن ، وجيلي عبدالرحمن وعبد الله شابو فى السودان ، ومحمود درويش ، وسميح القاسم ، وتوفيق زياد ، وفدوى طوقان من فلسطين ، ورشدى العامل وسعدى يوسف ، وشاذل طاقة فى العراق ، وشوقى بغدادى فى سوريا وجعفر ماجد ، ومحي

---

١ ـ قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ص ٥٤ وما بعدها .

٢ ـ ديوان شجرة القمر لنازك الملائكة المقدمة ص ١٤

٣ ـ الشاعر اللبنانى احمد سعيد .

الدين خريف فى تونس .

ومن شعراء الجيـــل الثالث : أمل دنقل ، ومحمد عفيفى مطر ، ونصار عبدالله ، واحمد سويلم ومحمد السيد ندا وفرج مكسيم ، وشوقى خميس فى مصر وسيد أحمد الحردلو من السودان وفاضل العزاوى ، وسامى مهدى . وخالد مصطفى وفوزى كريم ، وآمال الزهاوى ، وعلى جعفر ، وسفيان الخزنجى ويحيى صالح من العراق .

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن شعراء الأجيال الثلاثة قد تابعوا محاولاتهم التجريبية فى الصورة الموسيقية للقصيدة العربية من خلال نظرة فلسفية جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفسى فى الفن والحياة على السواء [١] . ومع ذلك فان الدارس يلمس بوضوح تمسك الراسخين من شعراء هذه الأجيال بالتجديد فى إطار الأوزان والتفاعيل الموروثة وحريتهم فى التصرف فيها على وجه يحقق لهم ما يسمونه بالموسيقى التعبيرية المرتبطة بأحاسيسهم ومشاعرهم وعلى سبيل المثال فاننا نرى شاعرا كنزار قبانى يرتكز فى حركته التجديدية على موسيقى البحور العربية ويقول : « إن بحور الشعر العربى الستة عشر بتعدد قراءتها ، وتفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا ، وبامكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق للكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا » [٢] لكننا نراه تارة أخرى يدعو بقوة وبكل حماس وثورية إلى تحرر القصيدة

---

١ ـ الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٦٤ دار الكتاب العربى القاهرة ١٩٦٧ م .

٢ ـ الشعر قنديل أخضر لنزار قبانى ص ٤٠ وما بعدها .

الحديثة من الجبرية وحتمية البحور الخليلية ووثنية القافية الموحدة التي يعتبرها « لافتة حمراء » تصرخ بالشاعر : (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد . (١)

ومن نماذج نزار الشعرية في هذا المجال قوله من قصيدة له بعنوان « الضفائر السوداء » (٢) : —

يا شعرها
على يدي
شلال ضوء أسود
ألمسه
سنابلا
سنابلا لم تحصد
لا تربطيه
واجعلي
على السماء مقعدي
من عمرنا
على مخدات الشذا

---

١ ـ انظر المرجع السابق ص ٣٧ وما بعدها وقصتي مع الشعر سيرة ذاتية لنزار ص ١٧٨ ـ ص ١٨٠ .

٢ ـ ديوان « طفولة نهد » ص ٨١ وما بعدها .

لم نرقد
وحررته
من شريط أصفر
مغرد

والنظام التقليدى لهذه الأبيات هو :

ياشعرها على يدى	شلال ضوء أسود
ألمسه سنابلا	سنابلا لم تحصد
لا تربطيه واجعلي	على السماء مقعدى
من عمرنا على مخدا	ت الشذا لم نرقد
وحررته من شريط	أصفـــر مغـرد

خمسة أبيات من مجزوء الكامل أعاد الشاعر توزيع تفعيلاتها على نحو خاص تتناسب فيه التفاعيل تناسبا مطردا مع موجات الانفعال .

وإذا كان هذا الشكل التجديدى قد اجتذب عددا من الشعراء لكونه أكثر ارتباطا بالشكل الموسيقي التقليدى فان جمهورا كبيرا من شعراء الشعر الجديد لم يرتبطوا بهذا الشكل ولم يتبعوا هذه الطريقة وإنما اتجهوا إلى هجر الأوزان الشعرية العروضية كلية والاستعاضة عنها بالاعتماد على تفعيلة أو أكثر دون خضوع لقانون موسيقى تام ينظم نسق الوزن وائتلاف النغم، وأصبحت القصيدة الشعرية تكتب فى سطور يمثل كل منها تركيبة موسيقية لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعرى ، ولا بأى شكل خارجى ثابت وإنما ترتبط بما يراه الشاعر ملائما لإحساسه وشعوره وانفعاله الخاص .

ويرى بعض الباحثين (١) أن اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة قد أدى إلى تحول جوهرى فى فلسفة التذوق الشعرى للقصيدة العربية فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد فى تذوقها أساساً على الأذن اتجهت القصيدة الجديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقى وإلى جعل الاعتماد فى التذوق على العين أكثر ، وأصبحت اللغة كأداة موسيقية من ثم أداة زمانية وتشكيلية معا .

وهـذا كلام مبالغ فيه لايثبت عند رد الأشياء إلى أصولها إذ من المعلوم أن الترنم بالشعر وإنشاده هو الأساس وما كتابته بهذا الشكل أوذاك إلا انقياد تام لطبيعة الترنم والانشاد وستظل الأذن أساسا قويا يعتمد عليه فى تذوق القصيدة الشعرية مادام ارتباطها بالنغم والايقاع أساساً جوهريا بكل اعتبار .

ويرى بعض آخر من الباحثين (٢) أن اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة كحاجة منه إلى موسيقى جديدة تنغمها مشاعره وانفعالاته المرتبطة بالموقف قدأدى إلى إعطاء قيمة أكثر للايقاع النفسى للنسق الكلامي لاصورة الوزن العروضى للبيت الشعرى »

والحقيقة التى غفل عنها هؤلاء الباحثون أن صورة الوزن العروضى فى الشعر العربى لاتنفصل بحال عن الايقاع النفسى للنسق الكلامى ، فاللغة

---

١) السعيد الورقى : لغة الشعر العربى الحديث ص ٢٥٩ .

٢) عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٦٨ .

العربية بألفاظها وحروفها لغة نغم وإيقاع بكل اعتبار : والنغم والإيقاع فى مثل لغتنا العربية لايمكن أن يكون بمنأى عن النزعات النفسية والموجات الانفعالية والتيارات الشعورية .

ويصر بعض المشتغلين بحركة الشعر الجديد ونقده على إطلاق اسم « قصيده النثر » على هذا اللون النثرى الخالى من الموسيقى الظاهرة بكافة أشكالها والمعتمدة اعتمادا كليا على ماأسموه بالصورة الموسيقية النفسية التى ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية دون أدنى التفات إلى هذا التناقض البين بين القصيدة والنثر ... ولست أدرى على أى أساس تم إطلاقهم اسم « القصيدة » على مثل هذا اللون النثرى البحت ؟ ؟ !! ولقد رفضنا من قبل إطلاق اسم « الشعر » على ماأنشأه أمين الريحانى ، وأطلق عليه « الشعر المنثور » وقد كان فيه من ألوان الموسيقى الظاهرة مافيه ... فما بال هؤلاء يصرون على إطلاق اسم « القصيدة » على مثل هذا اللون عديم الطعم والشكل واللون والرائحة ؟ ؟ ومابالهم يطلقون على أصحابه أنهم شعراء . . لماذا ؟ ؟ ؟ !! لست أدرى . .

وإن تعجب فعجب لقول قائلهم [١] « ونظرة فى بعض نماذج قصيدة النثر ستوضح لنا بشكل أدق هذه الخصائص الداخلية للصورة الموسيقية فى قصيدة النثر . . يقول محمد الماغوط فى قصيدته « مصافحة فى أيار » :

— هل وجدت عملا ؟

— لا

---

١) السعيد الورقى : لغة الشعر العربى الحديث ص ٢٧٣

— هل أحببت أحداً ؟

— لا

فهذا المنولوج الشعري إلى جانب مافيه من سيولة نثرية يمتلك أهم خصائص الموسيقى كلغة شعرية وهي الشحنة الانفعالية المتوترة » اه هل سمعتم أعجب من هذا القول ؟ هل قرأتم أغرب من هذا التعليق على مثل هذا الكلام الذي أطلق عليه المعلق« قصيدة نثر »وهكذا يصل الحال بأساتذة الادب والنقد فى جامعاتنا أن يقولوا مثل هذا القول على هذا الهراء الذى أطلقوا عليه زوراً و بهتانا أنه شعر وأن أصحابه شعراء ،..

وإذا تجاوزنا الحديث عن الاوزان ويممنا شطر القوافى وجدنا أن القافية مكانة مرموقة فى القصيدة العربية باعتبارها إيقاعا منتظما تتلاقى عنده وحدة الوزن والنعم لتعاود البدء من جديد فى البيت التالى .. وهكذا يأتلف الوزن مع القافية ويتلاقى النغم بالايقاع فى فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات النظام الخاص .. (١)

وكما شهدت الاوزان أنماطا من التجديد والتوليد والتجزىء فى الشعر العباسى كان للقوافى كذلك نصيب كبير من هذا التجديد والتحرر من قيد الايقاع المنتظم على روى واحد مع مرعاة حركات وسكنات معينة تأثراً بحركة الغناء وازدهاره وتعدد أنغامه وتعقدها إلى الدرجة التي أصبحت تتطلب من الشعر نوعا من تعدد القوافى وتنوعها، (٢) وكان من ذلك ماعرف

---

١) موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس ص ٢٤٧ .

٢) نفس المرجع ص ٢٩٩ .

بالمزدوج والمثلث والمربع والمخمس والمسمط وما إلى ذلك من هذه الأشكال المستحدثة التى كان يعتبرها الشاعر العربى الأصيل بمنأى عن القصيدة التى ألفها وأبدع فيها وعبر من خـــلالها عن أرق مشاعره وأدق أحاسيسه يقول ابن رشيق : [1] قد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ويكثرون منها ، ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها لأنها دلالة على عجز الشاعر وقلة فوافيه . وضيق عطنه ،ماخلا امرأ القيس فى القصيدة التى نسبت إليه وما أصحها له . وبشار بن برد قد كان يصنع المخمسات والمزدوجات عبثا واستهانة بالشعر ، وبشر بن المعتمر فقد أنشد الجاحظ له أول مزدوجه ، وصنع ابن المعتز قصيدة فى ذم الصبوح وقصيدة فى سيرة المعتضد ركب فيها هذا الطريق ، لما تقتضيه الألفاظ المختلفة الضرورية والمرادة من التوسع فى الكلام والتملح بأنواع السجع وهذا الجنس موقوف على ابن وكيع والأمير تميم بن المعز ومن ناسب طبعها من أهل الفراغ وأصحاب الرخص .

والمخمس : الذى أشار إليه ابن رشيق هو أن يؤتى بخمسة أقسام كلها من وزن واحد وخامسها بقافية مخالفة للأربعة قبله ، ثم بخمسه أخرى من الوزن دون القافية للاربعة الأولى ويتحد القسم الخامس مع خامس الأولى فى القافية وهكذا ، وفى لسان العرب شىء مخمس له خمسة أركان والمخمس من الشعر ما كان على خمسة أجزاء وليس ذلك فى وضع العروض وقال أبو اسحاق إذا اختلفت القوافى فهو المخمس ويقرر ابن رشيق أنهم لم يستعملوا

---

١ ـ العمدة حـ ١ ص ١٥٧ ومابعدها .

فى هذه المخمسات الا الرجز خاصة وأنهم أكثرو من هذا الفن حتى أتو به مصراعين فقط وهو « المزدوج » ومثال المخمسة :

ورقيب يردد اللحـــظ ردا ليس يرضى سوى ازديادى بعدا
ساحر الطرف مذجنى الخد وردا إن يومى لناظرى قـد تبدى
فتملا من حسنه تكحيلا

وتصدى من فحشه فى استباق يشع اللحظ من جنى واعتناق
أيأس العين من لحاظ اعتناق قال جفنى لصنوه : لاتلاقى
ان بينى وبين لقياك ميلا

ومن الجائز أن تكون القطعة الأولى مصرعة بحيث تكون جميع أشطرها الخمسة من قافية واحدة ثم تأتى الأشطر الأربعة الأولى من القطعه الثانية بقافية أخرى ويكون الشطر الخامس منها موافقا لقافقة الأولى وذلك كقول صفى الدين الحلبي من الرجز :

أما ترى الأنواء والسحائبا قد أصبحت دموعها سواكبا
فاكتست الأرض بها جلابيا و أظهرت أزهارها عجائبا
غرائبا أضحت لنا رغائبا

هذى الروابى بالكلا قد توجت ونسمة الخريف قد تأرجت
وقد صفت مياهه ورجرجت والأرض بالازهار قد تدبجت
وأصبح الظل عليها ساكبا

والمزدوج : مايتألف من بيتين مشطورين مقفيين ثم من مشطورين آخرين مقفيين بقافية أخرى وهكذا ويعد أكثروا منه فى نظم القصص والحكم والامثال ومتون العلوم ولم يطلقوا على هذا اللون « قصيدة » مهما طال ومن نماذجه أرجوزة أبو العتاهية التي سماها « ذوات الأمثال » فى الحكمة وتبلغ أربعة آلاف بيت ومنها قوله :

حسبك مما تبتغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رحا وخافا
ما انتفع المرء بمثل عقله وخير زاد المرء حسن فعله
مازالت الدنيا لنا دار أذى ممزوجة الصفو بأنواع القذى
إن الشباب حجة التصابى روائح الجنة فى الشباب

ومن المزدوجات « الفية ابن مالك » فى النحو وكثير من منظومات العلوم وقد أكثر بشار وأبو نواس وأبان اللاحقى وأبو العتاهية وابن المعتز من المزدوجات .

والمسمط : أن يبتدىء الشاعر ببيت مصرع ثم يأتى بأربعة أقسمة « شطور » على غير قافيته ثم يعيد قسما (شطرا) على قافية البيت الأول وهكذا ... وسمى بذلك لأنه يشبه « السمط » وهو القلادة التي هى عقد منظوم يراعى فى لآلئه وجواهره نظام دقيق وترتيب خاص وكذلك الشعر المسمط له نظام مخصوص وترتيب دقيق فى أوزانه وقوافيه ومثاله قوق امرىء القيس: « وقيل لغيره » :

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هند خلت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال

ومع المزدوج والمخمس والمسمط : الشعر المثلث والشعر المربع . ذكره الشيخ عبد السلام شراقى (رحمه الله) فى مذكراته الوافية فى العروض والقافية وقال :

الشعر المثلث : نوع من المثلثات تتكرر فيه قافية الشطر الثالث وقد نظم منه بعض شعرائنا المعاصرين من مثل العقاد فى قوله :

أذن الشفاء فما له لم يحمد ودنا الرجاء وما الرجاء بمسعدى
أعدوت أم شارفت غاية مقصدى

برد الغليل اليوم وانطفأ الجوى وسلا الفؤاد فلا لقاء ولا نوى
وتبدد الشملان أى تبدد

والشعر المربع مايقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة شطور يراعى فيها الشاعر نظاما خاصا للقافية وقد شاع فى شعر المحدثين من أنواع المربعات نوعان :

الأول : مايشترك فيه الشطر الأول والثالث فى قافية والثانى والرابع فى قافية أخرى كقول بعضهم من « الرمل »

هاتف الفجر الذى راع النجوم وأطار الليل عن آفاقها

لم يزل يغرى بنا بنت الكروم ويثير الوجـــد فى عشاقها

الثانى : ماتتكرر فيه قافية الشطر الرابع من كل قسم من أقسام المربعات مثل قول الشاعر من « مجزوء الوافر »

غزال هاج لى شجنا فبت مكابدا حزنا
عميد الهوى مرتهنا بذكر اللهو والطرب

سبتنى ظبية عطل كأن رضابها عسل
ينوء بخصرها كفل ثقيل روادف الحقب

ويمكن تصريع الشطور الأربعة الأولى من القصيدة فتكون جميعها من قافية واحدة ومثال ذلك من « المتدارك » .

اليوم نسود بوادينا ونعيد محاسن ماضينا
ويشيد العز بأيدينا وطن نفديه ويفدينا

تتخذ الشمس له تاجا وضحاها عرشا وهاجا
وسماء السؤدد أبراجا وكذلك كان أوالينا

وذكر صاحب اللسان « المسدس » و « المسبع » و « المثمن » أى الذى يبنى على ستة أجزاء أو سبعة أو ثمانية ويذكر الدكتور / محمد عبد المنعم خفاجى « المعشر » ويقول « وفى ديوان الحصرى (٤٥٣ هـ) » اقتراح القريح واختراع الجريح ، نشر معه معشرات الحصرى وقد نشره

محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج [١] .

ومع كل هذه الأشكال والأنماط فقد ظلت القصيدة العربية الأصيلة تحتفظ بنظامها القديم في وحدة أوزانها وقوافيها. وكما يقول شوقي ضيف [٢]

كأن الشعراء أحسوا في عمق أن هذا النظام أرفع ما يصل اليه الشاعر في تعبيره الموسيقي الذي يؤثر به في العقول والقلوب والأفئدة ، فالألحان تنفرج وتبتعد لتتلاقى في نسق صوتي يأخذ بعضه بتلابيب بعض ، نسق ينتهي دائما بقافية واحدة في حروفها وكل حركاتها والتزاماتها في سائر الأبيات لم يكتفوا بمجرد تكرار « الروي » والمحافظة عليه بل أضافوا إليه طواعية حرفا أو حرفين قبل الروي والتزموا بذلك في سائر الأبيات وقد سمى العلماء هذا الصنيع « اللزوميات » أو « لزوم ما لا يلزم » وقد أحس الشعراء أن هذا الالتزام إنما هو تضييق من شأنه أن يعقد في الشعر وأن يقيد من حرية الشاعر وقد يلجئه ذلك إلى ما يستكره من الالفاظ ولذلك أطلقوا على هذا الصنيع « الإعنات » إشارة إلى ما فيه من التقيد بمشاق غير واجبة .

وقد ظهر هذا الالتزام بما لا يلزم في أبيات متفرقة وقصائد محدودة في العصر الجاهلي ثم كثر في العصر الأموي عند كثير عزة ويزيد بن ضبة وعلت موجته في العصر العباسي على يد ابن الرومي ثم استوى ظاهرة نادرة متميزة على يد أبي العلاء المعري الذي جعل منه فنا خاصا وهب له ديوانا

---

١ ـ مجلة الفكر التونسية ابريل ١٩٦٤ انظر البناء الفني للقصيدة العربية لحفاجي ص ٨٤ .

٢ ـ في النقد الأدبي ص ١٠٣ .

مستقلا وكأن المنهج الصارم الذى أخذ به أبو العلاء نفسه مشددا عليها فى حياته ومعيشته قد صبغه بصبغة التشدد فى كل شىء وكلفه الالتزام بما لايلزم فى حياته المادية وأعماله العقلية والأدبيـة على السواء ونظم ديوانه المعروف باللزوميات وقد شرح المعرى فى مقدمة ديوانه مذهبه فقال : [1]

وقد تكلفت فى هذا التأليف ثلاث كلف.

الأولى : أنه منتظم حروف المعجم عن آخرها .

والثانية : أن يجىء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك.

والثالثة أنه لزم مع كل روي فيه شىء لايلزم من ياء أو تاء أو غير ذلك من الحروف . ومن الامثلة على هذا الالتزام بما لايلزم قوله :

إذا ماعراكم حادث فتحدثوا ... فان حديث اليوم ينسى المصائبا
وحيدوا عن الأشياء خيفة غيها ... فلم تجعل اللذات إلا نصائبا

التزم الهمزة وكسرتها وألف التأسيس والحرف الذى قبلها (الصاد) ذلك كله مع الروى والوصل . ومثال آخر قوله :

راعك دنياك من ريع الفؤاد وما ... راعتك فى العيش من حسن المراعاة
كأنما اليوم عبد طالب أمـــة ... من ليلة قد أجدا فى المساعـاة

التزم الى مد وهما بمثابة حرفين وحركتين قصيرتين والعـين إلى جانب الروى وحركته وبذلك تعلو موسيقية هذه القافية وتتأكد .

---

١ ـ مقدمة « اللزوميات » لأبى العلاء .

ولم يستطع أحد بعد المعرى أن يجاريه فى لزومياته على طريقته الخاصة فقد أحس الشعراء أنها قيود وأغلال ثقيلة وظلوا عند صورة القصيدة القديمة التي كانت فى نظرهم الصورة المثلى التي تحقق للشاعر حريته وانطلاقه إزاء النغم والإيقاع وبعض الشعراء أحب أن يحقق لشعره قدرا من الإيقاع فعمد إلى تكرير لفظ قافية القصيدة أو رويها أو عقد قافية أو روى آخرين فى مواضع معينة من القصيدة كلها أو مجموعة متوالية من أبياتها فكان من ذلك مايسمى بالقوافى الداخلية ومنها :

التقفية : وهى تماثل الروى والقافية فى مطلع القصيدة بشطريه من غير إجراء تغيير على العروض لإلحاقه بالضرب (العروض : التفعيلة الأخيرة فى الشطر الأول ـ الضرب : التفعيلة الأخيرة فى الشطر الآخر) ومثاله قول امرئ القيس فى مطلع معلقته :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ومنها التصريع : وهو مماثلة مصراعى مطلع القصيدة فى الروى والقافية مع إجراء التغيير بالزيادة والنقص على العروض ليماثل الضر ومثاله قول امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان ورسم عفت آياته منذ أزمان

فمع الاتفاق والتماثل فى القافية والروى بين (عرفان) و (أزمان) فانه أتى بالعروض (عرفان) على « مفاعيلن » ليلائم الضرب(ذا أزمان) وهو سائر الأبيات على « مفاعلن » . ويعلل قدامة بن جعفر فى كتابه « نقد الشعر » التقفية والتصريع بأن الشعر مبنى على التسجيع والتقفية

فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليها كان أدخل فى باب الشعر واخرج عن مذهب النثر ولذلك عمد الشعراء المجيدون اليها وقد سمى العلماء الشعر الذى خلا من التقفية والتصريع « المصمت » وعابوا نوعا خاصا منه أطلقوا علية التخميع أو التجميع (١) . وهو أن يكون القسيم الأول من البيت الاول متهيئا للتصريع بقافية ما فيأتى تمـــام البيت بقافية علي خلافها كقول جميل :

يا بثن : انك قد ملكت فأسجحى وخذى بحظك من كريم واصل

فقد تهيأت القافية على الحاء فصرفها إلي اللام ومثله قول حميد بن ثور الهلالى :

سل الربع أنى يممت أم سالم وهل عادت للربع أن يتكلما

فقد تهيأت له قافية مؤسسة لوشاء ثم أتت فى آخر البيت غير مؤسسة .

وعلى رواية « أم أسلما » يسلم البيت من التجميع أو التخميع .

ومنها الترصيع : وهو تقفية أجزاء البيت أو التسوية بينها فى الوزن مثال الترصيع المقفى قول الخنساء :

حامى الحقيقة ، محمود الطريقة مح بوب الخليقة ، نقاع وضرار

جواب قاصية ، جزاز ناصية عقاد ألوية ، للخيل جرار

ومثال الترصيع غير المقفى:

حليم ، كريم ، رصين إذا رأيت العقول بدا طيشها

فالكلمات الأولى على وزن واحد « فعيل » ولكنها غير مقفاة .

---

١ ـ العمدة جـ ١ ص ١٤٩ .

ومنها التشريع : وهو أن يبنى الشاعر البيت على قافيتين إذا اقتصر على إحداهما كان البيت من وزن وإذا أتمه إلى القافية الأخرى كان من وزن آخر مع تماثل القافيتين أو تخالفهما ومثاله قول صفى الدين الحلي :

جن الظلام فمذ بدا متبسما لاح الهدى ، وتجلت الظلماء
وهدت محبا ظل فى ليل الجفا لما هدى ، وامتدت الآناء
رشأ غدا من سكر خمرة ريقة متأودا ، فكأنها صهباء

تقرأ الأبيات تامة فتكون من بحر « الكامل » ورويها الهمزة المضمومة ويمكن أن تقرأ إلى كلمة الهدى وما يقابلها فى البيتين بعدها فتكون من مجزوء الكامل ويكون رويها الدال . ومنها .

التسبيغ : وهو أن يعيد الشاعر لفظ القافية فى أول البيت الذى يليها وذلك كقول ليلى الاخيلية مشيدة بالحجاج بن يوسف :

إذا نزل الحجاج أرضا مريضة تتبع أقصى دائها فشفاها
شفاها من الداء العضال الذى بها غلام إذا هز القناة سقاها
سقاها فرواها بشرب سجاله دماء رجال يحلبون صراها

ومنها : الروضة : وهى أن يبدأ الشاعر كل بيت من قصيدته بحرف رويها فيكون الروى بذلك أول حرف فى البيت وآخر حرف فيه ومثاله قول صفى الدين الحلي :

تاب الزمان من الذنوب فوات واغنم لذيذ العيش قبل فوات
تم السرور بنا ، فقم ياصاحبي نستدرك الماضى بنهب الآتى

تاقت إلي شرب المدام نفوسنا لاتذهبن بطالة الأوقات

كما ظهر فى الاندلس نظام جديد للقصيدة هو نظام الموشحة الذى كان ظهوره حدثا فنيا جديدا في الشعر العربى أهدى إليه تلك الثروة الضخمة التي كسبها الشعر العربى فى الاندلس بما زيد فيه من الفنون والاغراض والافكار والمعانى ووصف مجالس الانس والسمر والقصور والرياض وبكاء البلدان والدول مع مادخل على موسيقي الشعر فيه من تجديد فرقت ألحانها وعذبت أنغامها واستوى إيقاعها طربا شجيا . . يقول ابن خلدون « أما أهل الاندلس فلما كثر الشعر في ديارهم وهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنسيق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنـاً منه سموه بالموشح ينظمونه أسماطا أسماطاً وأغصانا أغصانا يكثرون منهـا ومن أعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون قوافى تلك الاغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلي آخر القطعة وأكثر ما تنتهى عندهم إلى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت علي أغصان عددها بحسب الاغراض والمذاهب وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل فى القصائد ويروى أن أول من ابتدع الموشحات هو « مقدم بن معافر الفريرى » من شعراء الامير «عبد الله بن محمد المروانى» فى القرن الثالث الهجرى وأخذ عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد المتوفى عام ٣٢٨ هـ ثم عبادة القزاز م ٤٢٢ هـ و « ابن رافع رأسه » شاعز المأمون ابن النون صاحب طليطلة والتطلي م . ٥٢٠ هـ ويحيي ابن بقي وأبوبكر الابيض وابن باجة م ٥١٧ هـ وابن شرف وابن هردوس وابن مؤهل وابن زهر الفيلسوف وابن سهل الاشبيلى م ٦٤٩ هـ وأبو حيان النحوى ولسان الدين بن الخطيب م ٧٧٦ هـ وابن زمرك تلميذه ، وللموشحات أنماط

عديدة وأشكال مختلفة وطرق بديعة فى الأوزان والقوافى والتنسيق والترتيب من أقفال وأبيات وأغصان وأسماط.. الخ ومانركز عليه فى هذا البحث هو نظام القوافى . فقد التزموا فى الموشحات بقيود شعرية دقيقة ليظل الاحتفاظ بالموسيقى الشعرية والنغمة الصوتية قائماً معتبراً فى سائر الموشحات ، ولذلك نرى أنهم إلتزموا فى القفل وحدة القوافى فى شطوره المتقابلة وتظل هذه الوحدة ملتزمة فى جميع الأقفال وكأن مالجئوا إليه من تنويع فى قوافى أبيات الموشحة قد جبروه بهذا التعادل الدقيق فى قوافى الشطور التي تتكون منها الأقفال . وهـذه بعض النمـــاذج المتنوعة للموشحات .

١) لابن بقى :

غلـب الشوق بقلبي فاشتكي ألم الوجـد فلبت أدمعي
أيهـا النـاس فؤادى شغف
وهو من بغى الهوى لايصنف
كم أداريه ودمعى يكف

أيها الشادن من علمكا بسهام اللحظ قتل السبع
بدرتم تحت ليل أغطش
طالع فى غصن بان منتشى
أهيف القد بخـــد أرقش

ساحر الطرف وكم ذا فتكا بقلوب الأسد بين الاضلع

ثم يقول :

ذاب قلبي فى هوى ظبي غرير
وجهه فى الدجن صبح مستنير
وفؤادى بين كفيه أسير
لم أجد للصبر عنه مسلكا فانتصارى بانسكاب الأدمع

٢) لابن هردوس :

ياليلة الوصل والسعود بالله عـــودى
كم بت فى ليله التمنى
لا أعرف الهجر والتجنى
ألثم ثغر المنى وأجنى
من فوق رمانتي نهود زهر الخدود

٣) لعباده القزاز :

بدر تم ، شمس ضحا ، غصن نقا مسك شم
ما أتم ! ما أوضحا ! ما أورقا ! ما أنم
لا جرم ، من لحا ، قد عشقا ، قد حرم

كل سطر من هذا الموشح يسمى « سمطا » وهو يشتمل على أربعة أغصان متعددة القوافى بالترتيب الرأسى .

٤) للسان الدين بن الخطيب :

جادك الغيث إذا الغيث همى يازمان الوصـل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما فى الكرى أو خلسة المختلس

إذ يقود الدهر أسباب المنى ... تنقل الخطو على ما نرسم
زمراً بين فرادى وثنى ... مثل ما يدعو الوفود الموسم
والحيا قد جلل الروض سنى ... فسنا الأزهار فيه يبسم
وروى النعمان عن ماء السما ... كيف يروى مالك عن أنس
فكساه الحسن ثوبا معلما ... يزدهى منه بأبهى ملبس

يرتكز الشاعر على حرف السين فى موشحته فيبدأ ببيتين على « السين » ثم يبنى ثلاثة أبيات على قافية أخرى بعدها يعود إلى « السين » فى بيتين وهكذا .

ومع شيوع الموشحات فى الأندلس وغيرها فقد ظل للقصيدة التقليدية سلطانها فى عالم الشعر حتى لدى أولئك الذين جادوا وأبدعوا فن الموشحات .

وفى العصر الحديث شرعت فئات من الشعراء تهجر القصيدة الموحدة القافية أو تتحرر من إسارها فى بعض الأحيان ومن هذه الفئات شعراء المهاجر والديوان والرومنسيون وهؤلاء لم يطرحوا القافية وإنما نوعوا فيها بالاعتماد على المقاطع فى قصائدهم ويليهم دعاة الشعر المرسل والشعر الحر الذين تخلصوا من كل نظام للقافية وأخضعوها لإرادتهم إن شاؤا أهملوها وأن ساؤا جاؤا بها ووضعوها فيما أعجبهم من أنظمة .

ومن هذه المظاهر التجديدية فى صورة القصيدة العمودية :

١ ـ تنويع القوافى فى أبيات القصيدة الواحدة كل بيتين ومثاله قصيدة العودة لابراهيم ناجى :

هذه الكعبة كنا طائفيها ... والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها ... كيف بالله رجعنا غرباء
دار أحلامى وحبي لقيتنا ... فى جحود مثلما تلقى الجديد
أنكرتنا وهي كانت ان رأتنا ... يضحك النور إلينا من بعيد
رفرف القلب بجنبي كالذبيح ... وأنا أهتف ياقلب اتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح ... لم عدنا ؟ ليت أنا لم نعد
لم عدنا أو لم نطو الغرام ... وفرغا من حنين وألم
ورضينا بسكون وسلام ... وانتهينا لفراغ كالعدم ؟

٢ — تنويع القوافى بالمناوحة بينها فى كل عقد يؤلف من ثلاثة أبيات فأكثر على أشكال فى قصيده ذات عقود متشابهة النغم ومن أمثلته قصيدة « الطلاسم » لا يليا أبى ماضى :

جئت لا أعلم من أين ؟ ولكنى أتيت
ولقد أبصرت قدامى طريقا فمشيت
وسأبقى سائراً ، إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت ، كيف أبصرت طريقى ، لست أدرى
إننى جئت وأمضى وأنا لا أعلم
أنا لغز ذهابى كمجيئى طلسم
والذى أوجد هذا اللغز لغز أعظم
لا تجادل ، ذو الحجي من قال : إنى لست أدرى

أنا لا أذكر شيئا من حياتى الماضية
أنا لا أعرف شيئا عن حياتى الآتية
لي ذات غير أنى لست أدرى ماهية ؟
فمتى تعرف ذاتى كنه ذاتى لست أدرى

٣ — تنويع القوافى في قصيدة طويلة ذات مقطوعات لكل مقطوعة قافيتها ومن أمثلة هذا قصيدة « الاشواق التائهة » للشابى :

ياصميم الحياة كم أنا في الدنـ ... يا غريب أشقى بغربه نفسى
بين قـوم لا يفهمون أناشيـ ... ـد فؤادى ولا معانى بؤسى
في وجـــود مكبل بقيود ... تائه فى ظلام شك ونحس
فاحتضنى وضمنى لك بالمـا ... ضى فهذا الوجود علة يأسى
ليتنى لم يعانق الفجر أحلا ... مى ولم يلثم الضياء جفونى
ليتنى لم أزل كما كنت ضوءاً ... شائعاً فى الوجود غير سجين

٤ — تغيير أوزان فى قصيدة طويلة بين مقطوعات لا تتشابه شكلا أثناء تنويع قوافيها . . ومن أمثلة لختلاف عدد التفاعيل فى القصيدة وتعدد القافية على نظام خاص قصيدة « النهر العاشق » لنازك الملائكة :

وتقول فيها :

أين نمضى ؟ إنه يعـــدو إلينـا
راكضا عبر حقول القمح لا يلوى خطاه
باسطا فى لمعة الفجر ذراعيه إلينا
طـافرا كالريح نشوان يـــداه

سوف تلقانا وتطوى خوفنا أنى مشينا
إنه يعدو ويعدو ....

وهو يجتاز بلا صوت قرانا
أنه يتبعنا لهفان أن يطوى صبانا
فى ذراعيه ويسقينا الحنانا

* * *

القافية في ميزان النقد

القافية من لوازم الشعر العربى وجزء من موسيقاه بل هي أشرف جزء من موسيقى الشعر بدليل إطلاق إسمها على القصيدة بأكملها وبالقافية تتم وحدة القصيدة وتتحقق الملائمة بين أواخر أبياتها .

يقول ابن رشيق[1] « القافية شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية » ويقرر ابن كيسان أن القوافى هى التي فصلت بين الكلام والشعر لأنه قد يقع الوزن فى الكلام ولا يسمى شعراً حتى يقفى . . . وقد التفت المحدثون إلى هذه الأهمية البالغة التى تمثلها القافية وعلى سبيل المثال فالمستشرق « مارتينو مورينو » يعلن في مؤتمر روما المنعقد عام ١٩٦١ : أن القافية فتح من فتوحات الشعر ، فالقافية واجبة للشعر الحقيقي ليكون فيه حسن إيقاع وتطريب فتهش له الأسماع وتطرب لها النفوس . . . والعربية لا يصلح شعرها بدون قافية لأنها لغة قياسية رنانة يجب أن يراعى فيها القياس والرنة ، وفيها من القوافى المتناسبة ما يتعذر وجود نظيره فى سائر اللغات . فلا يسوغ لها أن تبرز عطلا مع توفر ذلك الحلى الشائق . . فاذا اقتصر الأفرنجى على صوغ شعره كالرجز العربى لكل شطرين قافيتان متناسبتان ينتقل منها إلى غيرها واضطر إلى تكرارهما بعد حين أو لو اختار أن يعرى شعره من القوافى بتاتا فعذره فى ذلك أن لغته هكذا خلقت ، بل أنه لو أجهد نفسه فى مواضع كثيرة لتعذر عليه تعزيز قافيتين

---

١ ـ العمدة حـ ١ ص ١٢٩ .

بثالثة . والشاعر العربى بخلاف ذلك فان كثيرا من ضروب القوافى تنهال عليه انهيال الغيث ، وإذا انحبست فلا تنحبس إلا لقصر باع أو لقرع باب ضيق أو لتجاوزه الحد فى إطالة القصيدة المنظومة على قافية واحـــدة »[١] وهكذا تتلاقى وجهـــات نظـــر القـدماء والمحـــدثين حـــول أهمية القافية ومكانتهـا من موسيقى الشعر العربى . . وحتى أولئـك الذين ضاقوا ذرعا بالقافية الموحدة وطالبوا بتنويع القافية من أجل انطلاق الشعر العربى ونهضته لم يستطيعوا أن يكتموا طويلا أثر القافية فى تحقيق موسيقية الشعر وعذوبة النغم وجمال الإيقاع .. يقول العقاد فى مرحلة متأخرة من حياته « لا يزال أختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعى عن الاسترسال فى متعة السماع ويفقدنى لذة القراءة الشعرية . . . والظاهر أن سابقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى فى الأبيات التى تحررت منها بعض التحرر . . فانتظام القافية متعة تخف إليها الآذان وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالتفتح عن طريقه الذى اطرد عليه . . إنما المتوسط بين المتعة والايذاء هو ملاحظة القافية فى مقطوعة بعد مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء فى الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليهما من النغمات التى تتطلبها الآذان فى مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع ، فالاذان تمل النغمة الواحدة حين تتكثر عليها عشرات المرات فى قصيدة واحدة فاذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل ولو تمادى عدد الابيات إلى المئات والالوف [٢].

---

١ ـ انظر مقدمة الالياذة للبستانى .

٢ ـ أنظر يسألونك للعقاد ص ٨٨ ـ ٩٠ .

وباستطاعتنا أن نقول إن نقاد الشعر القدماء ومعظم نقاده المعاصرين يرون أن الوزن والقافية هما من أهم مقومات الشعر العربى وعناصره ، فلقد عرف النقاد القدامى الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ، فالقصيدة من الشعر العربى تنتهى أبياتها كلها بحرف واحد هو الروى والتزام ذلك هو التقفية واللغة العربية من أكثر اللغات عناية بالقافية لما تمتاز بـــه من خصائص موسيقية وعناصر إيقاعية ، وثراء عريض فى الكلمات والألفاظ والأساليب وكما قلت سابقا فان كثيرا من الشعراء لم يكتفوا بالتزام القافية والارتكاز على الروى بل أنهم التزموا حروفا وحركات غير الروى امعانا فى تحقيق وحدة الإيقاع وموسيقية الشعر . وهذه العناية بالقافية هى التى أملت هـذه الدراسات الخاصة المتعمقة في علم القوافى الذي وضعه « الخليل بن أحمـــد الفراهيدى م ١٧٥ هـ » والقافية ليست بدعا فى الشعر العربى بل أنها معروفة وذائعة وملتزمة فى اللغات القديمة المعاصرة للعربية كاللغـــة الفارسية والتى ارتبطت باللغة العربية ارتباطا وثيقا من قديم الزمان . . . وهذه رباعية من رباعيات الخيام يتجلي فيها . . الالتزام بالقافية والحفاظ لاعلى الروى فحسب وإنما على الردف أيضا والحذو (حركة ما قبل الردف) لتتأمل هـذه الرباعية للخيام :

آورد به اضطرارم أول بوجود
جز حيرتم أزجهان چيزى نفزود
رفتيم به إكراه وندانيم چـه بود
زين آمدن وما ندن ورافتن مقصود

يقول الخيام فى رباعيته :

احضرنى أولا باضطرار إلى هذا الوجـود
ولم يزدنى شيئـا فى الحيـاة سوى الحيرة
ذهبنا مكرهين ولا نعـــلم ماذا كان
المقصود من هذا المجىء والبقاء والذهاب

والشعر الغربى الحديث لايخلو أيضا من القافية وكثيرمن النقادالغربيين يدافعون بحرارة وحماس عن الشعر المقفى مثل : (شهوينهور) الذى يعتبر أن القافية تشارك الوزن فى استرعاء الانتباه ، واثارة الخيال ، وغـــير « شهوينهور » « نيتشه » و « برشت » و « تورل » و « ريتشاردز » وغيرهم . . . بل إن لغات عديدة كاللغة الفرنسية يغلب على شعرها الالتزام بالقوافى والحفاظ عليها . . . وهـــذا (لا مارتن La martine) شاعر التأملات والأنغام الشعرية والدينية ومن أكبر الشعراء الفرنسيين فى القرن التاسع عشر يقول فى قصيدة له بعنوان « مهد الطفولة » وفيها نلمح سحر القافية وعذوبة إيقاعها فى الشعر الفرنسى :

Oui je reviens a toi berceau de mon enfance.
embrasser pour jamais tes foyers protecteurs.
loin de moi les cités et leur vaine opulence:
je suis né Parmi les pasteurs.

أجل أعود اليك يا مهد طفولتى
واعتنق مدى الحياة دورك الآوية

مبتعداً عن المدائن وبهرجتها الباطلة

فلقد ولدت بين الرعاة

تأمل « enfance » فى البيت الأول و « Opulence » فى البيت الثالث و « protecteurs » فى البيت الثانى مع « Pasteurs » فى البيت الرابع وهذه هى القافية المتقاطعة rime Croisée التى تتفق قافية البيت فيها مع قافية البيت التالي لما بعده ، وهناك أيضا القافية المتعانقة rime embrassée وفيها تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذى بعده . . . بل إن رائدا من رواد التجديد الشعرى في فرنسا هو « لويس أراجن » قد نسج بعض شعره على نمط قريب من الشعر العربى فقسم بيته إلى مصراعين وقفاهما تقفية عربية . . فليهدأ أولئك الثائرون على القافية فى الشعر العربى وليخففوا من غلوائهم وليعلموا أن للقوافى سلطانها القوى الذى لا يخضع ولا يخدع كما أن لها أنصارها المدافعين عنها والمحافظين عليها فى موالى نهة دعاوى الأدعياء وأباطيل ذوى الأهواء . . إنهم يعتبرون القافية مسئولة عن قصور الشعر العربى وتخلفه عن اللحاق بركب الشعر الغربى الحديث الذى اكتسب مكانة عالمية ممتازة . . ففى مقدمة ديوان « المازنى » نقرأ : ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل ، فاذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل .

ويقرر أحمد أمين فى كتابه [فيض الخاطر] أن اللغة مهما غنيت بالمترادفات لاتستطيع أن تقدم للشاعر مئات الكلمات على روى واحد بعد أن قيد الشاعر

بألا يعيد الكلمة الواحدة إلا على مسافات .

وعلى هذا النحو حالت القافية بين الشاعر وابتكار أجناس شعرية أخرى كما حالت بينه وبين الإطالة إذ قد شغلته عن الاسترسال فى معانيه ووقفت به عند حد معين . وتقرر المجموعة المؤلفة لكتاب [التوجيه الأدبى] والمكونة من طه حسين وأحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد أن التزام القافية فى القصيدة الواحدة قد حد من طولها بلا شك فمع التسليم بأن اللغة العربية غنيـة بالألفاظ التى تصلـح لأن تكون قوافى فان لهذا الغنى حدودا لاتتجاوزها والشاعر الذى يريد أن يتجاوز بقصيدته الثمانين بيتا مثلا لابد له أن يختار قافية سهلة ومع هذا فانه لا يلبث قبـل أن يبلغ الثمانين بيتا أن يجـد نفسه مضطرا لأن يصنـع البيت لكى يلائم القافية بدلا من أن تكون القافية تابعة للبيت فان قواعد الشعر العربى تحتم على الشاعر ألا يكرر القافية إلا بعد عدد كبير من الأبيات . فبعد أربعين أو خمسين بيتا يكون الشاعر قد استنفد القوافى السهـلة التي تتبـع المعنى طيعة مواتية ثم يضطر أن يبنى البيت لكى يتناسب مع القافية كذلك يضطر الشاعر المطيل لأن يستخدم فى القافية الألفاظ النابية أو النادرة الاستعمال بعد أن استنفد الألفاظ السلسة المشهورة [١] .

وخليل مطران يقول [تعلمون أن الشعر العربى إلى هـذا اليوم لم تنظم فيه القصائد المطولات فى الموضوع الواحد ، وذلك لأن التزام القافية

---

١ ـ انظر التوجيه الأدبى ص ١٤٨ وما بعدها .

الواحدة كان ولم يزل حائلا دون كل محاولة من هذا القبيل ، وقد أردت بمجهود نهائى ختامى أبذله أن أتبين إلى أى حـــد تتمادى قـدرة الناظم فى قصيدة مطولة ذات غرض واحد يلتزم بها رويا واحدا ، حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجربتى بينت عندئذ لإخوانى من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج أخر لمجاراة الأمم الغربية فيما انتهى إليه رقيها شعرا وبيانا. إن الأسلوب الحديث لم يتخذ لعجزعن النظم بالقافيةالواحدة بل لرغبة فى نوع آخر من النظم يفتح فى وجه والجه أقصى الآفاق وييسر له أسباب الوصول الى أسمى الأغراض (١) .

وجميل صدقى الزهاوي ينكر على القافية أن تكون من دعائم الشعر ، وانما هى عضو أثرى قد زال معظمه ، وسوف يزول مابقى منه فى جسد الشعر وقد أخطأ الذين حسبوا القافية من الشعر ، وماالشعر إلا قائم بالمعنى والموسيقى التى يتضمنها الوزن ، أما القافية فلا يحببها إليهم إلا التقليد والعادة ، فاذا أهملناها وألفت الأسماع الشعر المرسل انصرفت القرائح إلى المعانى فنشط الشعر من عقاله وتقدم مثل ما تقدم غيره من الفنون الجميلة (٢) .

ومن بين الثائرين على الوزن الشعرى والقافية [ميخائيل نعيمة] حيث يقول :

---

١ ـ ديوان الخليل جـ ٣ ص ٤٨ وما بعدها .

٢ ـ انظر النقد الأدبى الحديث فى العراق ص ٢٢٤ .

« لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثلما وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة فكما أنهم يتفننون فى زخرفة معابدهم لتأتى « لائقة» بجبروت ، معبودهم ، هكذا يتأنقون فى تركيب لغة النفس لتأتى لائقة بالنفس . . . وكما أن الله لايحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب هكذا النفس لاتحفل بالأوزان والقوافى بل بدقة ترجمة عواطفها وأفكارها . . فلا الأوزان ولا القوافى من الضرورة للشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة ، فرب عبارة منثورة جميلة التنسيق موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما فى قصيدة من مائة بيت بمائة قافية . (١)

ويدعو بعض هؤلاء « المتشنجين » إلى تحطيم القوالب الرتيبة فى الشعر القديم وإعادة صرفه من جديد لتتغير الوحدة ، الموسيقية مع تغير العبارة وتتنوع بتنوع الإحساس فالموسيقا جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه وهى تنبعث من وحدة الدافع فى الجملة على حسب الشعور الذى يعبر عنه وتطابق الشعور مع الموسيقا المعبرة عنه هو مايؤلف وحدة القصيدة كلها ولاينبغى أن تكون هذه الموسيقا رتيبة بحال لأنها تعبيرية إيحائية . تضفى على الكلمات أقصى مايستطاع التعبير عنه من معنى وتتنوع من وزن إلى وزن على حسب الحاسة الفنية للنغمات عند الشاعر نفسه فى القصيدة الواحدة فوحدة الإيقـاع فى تغيـير فى نفس التجربة الشعرية على حسب مايكون فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس (٢) .

---

١ ــ الغربال ص ١٠٠ وما بعدها .

٢ ــ المدخل إلى النقد الأدبى الحديث لغنيمى هلال ص ص ٥٤٠ .

يتحدث الناثرون على القافيـــة طويلا عن أثرها السيئ في المضمون الشعري والوقوع في الأخطاء وهم يستشهدون على ذلك ببعض الأبيات التي وقع فيها مثل هذا الاختلال في المعنى كما أنهم عبروا بأساليب غاية في الإثارة عن وقوف القافية عقبة كأداء أمام تدفق الانفعال وانسياق الفكر وتحليق الخيال فالشاعر لايكاد يصل إلى ذروة انفعاله واندفاعه وانسيابه حتى تصرخ به القافية : قف فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل . . هكذا آراء وكلمات وأقوال وشواهد وأدلة . . معركة حامية الوطيس بين دعاة التجديد وأنصار القديم . . بيد أن لي كلمة أود أن أقولها حول هذه المعركه الأدبية الرهيبة التي تشابكت أسلحتها واتسعت دائرتها وامتدت آثارها فني رأيي أن الشاعر العبقري الموهوب لايحد من عبقريته قيود من وزن أو قافية ولا يعترض طريق إبداعه شيء من هذه الأشياء التي هولوا من شأنها وجسموا عيوبها وشوهوا ملامحها ، وأكبر دليل على ذلك هذه الروائع من عيون الشعر العربي من المطولات والمعلقات والمذهبات والمجمهرات والمنتقيات والمرائي والمشوبات والملحمات والمقصورات وغيرها كثير وغزير في كل الأغراض والمعاني والخواطر ولوقد خطر لهم أن ينشئوا شعراً ملحميا أو تمثيليا لكان باستطاعتهم ذلك وبنفس الأسلوب الذي نظموا به شعرهم الغنائي وبكل الأصول التي التزموا بها وتمسكوا بتقاليدها .

ولغتنا العربية واسعة جدا وبنيتها تساعد على كثرة القوافي إذ أن فيها من الأصول والمشتقات آلاف مؤلفة من الكلمات التي تتحقق بها القوافي المتناظرة بغير عسر أو مشقة أضف إلى ذلك ماتشتمل عليه لغتنا العربية من

الكلمات المتجانسة فى الحروف المختلفة فى المعانى والدلالات .. كما أنه مباح للشاعر أن يكرر لفظ القافية بعد سبعة أبيات من ذكرها وفى ذلك من التيسير مافيه ومع ذلك لم يلجأ إلي هذا التيسير شاعر مجيد . وهناك نماذج من الشعر الحديث تؤكد إمكان النظم علي روى واحد بكل براعة واقتدار وبنفس طويل لايقطعه بهر أو إعياء فهذه قصيدة من الروائع لعبد العزيز فهمى تبلغ سبعمائة بيت علي قافية واحـــدة وليس لقائلها شهرة بالشعر ومطلعـها :

يا حادى العمر أبعدت المدى فمتى تلقى عصاك وتعفينى من الكبد؟

وثانية لعادل الغضبان بعنوان « من وحى الاسكندرية » وهى تبلغ مائتى بيت على روى واحد ولم تكرر فيها كلمة واحدة . . مما يؤكد بحق وصدق أن الموهوب من الشعراء لايعترض طريق نبوغه وانطلاقه وإبداعه شىء ولا يحده قيد ولايعييه وزن ولايضيق بقافية .

ويؤكد الدكتور / محمد عبد المنعم خفاجى أن خلاصة التجارب الواقعية فى الزمن القديم والحديث أن القافية لم تكن سببا لاختفاء المسرحية الشعرية من الأدب العربى القديم ، ولم تحل فى الزمن الحديث دون ترجمة الملاحم أو وضع الروايات المسرحية فى شتى الموضوعات وأن كل صعوبة تعزى إلى القافية العربية لم تكن لتعجز العامة الجهلاء عن نظم الملاحم والقصص والأمثال والعبر من قبيل قصص الزير سالم وأبى زيد الهلالي والنبي أيوب وقصص البطولة والعشق في اللهجات الدارجة وكلها تنظم فى بحور العروض وتلتزم بها القافية ويقدر عليها شعراء أميون لم يدرسوا

الادب ولم يعلموا وزن الشعر ولم يرجعوا في فنونهم المنظومة إلى غير السليقة والسماع . فاذا تجددت الدعوة إلى النظر في القوافى والأعاريض فالذين يطلبون إلغاءها يثبتون بذلك عجزهم عن مزاولة النظم الذى يستطيعه العامة والأميون ولا خير للاداب العربية فى عمل فنى يتصدى له من لا يقدرون عليه ومن لم يخلقوا له ومن ليس عندهم فيه استعداد فطرى يضارع استعداد شعراء الربابة وناظمى القصص الهلالية وما إليها .

وكشف « عامر بحيرى » عن طبيعة العجز المسيطر على دعاة الشعر الحر والمرسل فيتناول المقطع الاول من قصيدة « صلاح عبد الصبور » (الناس فى بلادى) ثم يقيمه بعد ذلك على الميزان الشعرى الصحيح ليصور مدى العجز عن إقامة الوزن والالتزام بالقافية وكلاهما فى يديه .

يقول صلاح عبد الصبور :

الناس في بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب
خطاهم تريد أن تسوخ فى التراب
ويقتلون ، يسرقـون ، يشربون ،
يجشئون لكنهم بشر .
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود
ومؤمنون بالقدر . .

ويقيم عامر بحيرى الوزن الشعرى السليم والقافية المستقيمة لهذه الابيات فيقول :

الناس فى بلدى . . . كجارحة الصقور يهومون
وغناؤهم رجف الشتاء على ذؤابات الغصون
وكما تئز النار فى الأحطاب ، باتوا يضحكون
وتسوخ فى جوف التراب خطاهم إذ يقدمون
ويقتلون ، ويسرقون ، ويشربون ، ويجشئون
لكنهم بشر ، إذا ملكوا الدراهم طيبون
وهم بما يجرى به القدر المسلط مؤمنون

إن حركة التجديد فى الشعر يجب أن تكون قائمة على أساس وطيدة من الاعتزاز بالقومية والمحافظة على مقومات الشخصية العربية الأصيلة والثقافة العربية العميقة ولها أن تحارب التقليد بالتجديد لا أن تحارب التقليد بتقليد هو شر منه تقليد صور واردة من الغرب لا تمت إلينا بصلة ولا تتلاءم مع طبيعة لغتنا العربية ذات النبرة القوية والنغمة الساحرة والإيقاع المتميز والموسيقى المعبرة .

وبعد هذا العرض للقافية بين أنصارها وخصومها أقول : لقد كانت عناية النقاد بالقافية ودراستها وبحثها عناية بالغة فائقة تتناسب مع مكانتها من موسيقى الشعر العربى باعتبارها قيمة موسيقية فى مقطع البيت وتكرارها يزيد فى وحدة النغم ولدراسها فى دلالتها أهمية عظيمة إذ أن كلماتها فى الشعر الجيد ذات معان متصله بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أن

البيت مجلوب من أجل القافية ، بل تكون هى المجلوبة من أجله ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت بل يكون معنى البيت مبنياً عليها ولا يمكن الاستغناء عنها فيه وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت بحيث لا يسد غيرها مسدها فى كلمات البيت قبلها . وقد اشترط النقاد للقافية الجيدة شروطا ينبغى جعلها فى الاعتبار . . ومن ذلك أن تكون متمكنة فى مكانها من البيت ليست قلقة ولا مغتصبة ولا مستكرهة كما قلنا آنفا وأن تكون عذبة سلسة المخرج موسيقية النغم ترق فى مقام الرقة وتقوى وتشتد حين يستدعي المقام القوة والفحولة والشدة وأن تكون متممة لأداء المعنى بدقة كما فى قول امرىء القيس :

كأن عيون الطير حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذى لم يثقب

فقوله «لم يثقب» ضرورى لتمام التشبيه ودقته وكذلك قول الأعشى فى وصف امرأة :

غراء ، فرعاء ، مصقول عوارضها تمشي الهوينى كما يمشى الوجى الوجل

فهى حسنة بيضاء غزيرة الشعر مجلوة أسنانها تمشى فى أناة ودلال وتباطؤ كما يمشى الخائف الخائف إمعانا فى الحذر والتباطؤ وهم يطلقون على ذلك « الإيغال »

ومن جمال القافية أن يكون فى البيت ما يدل عليها مثل قول الشاعر :

تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار

وكقول الشاعر :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه وليس إلى داعى الندى بسريع

ويرى ابن رشيق أن ذلك يكسب البيت الذى يكون فيه أبهة ويكسوه جمالا ويهبه رونقا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة .

ويقرر النقاد أن هناك حروفا تصلح للروى فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم سهلة التناول وبخاصة اذا كانت القافية مطلقة . من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين واللام، بخلاف نحو التاء والثاء والذال والشين والضاد والغين فانها ثقيلة التنغيم غريبة الكلمات فكان اختيار الروى من مقاييس الشعر الدقيقة ولايخالف الجميل المألوف إلا سقيم الذوق أو متصنع . وقوافى الشعر كبحوره يجود بعضها في موضع ويفضله غيره فى موضع آخر والقريحة الجيدة فى غنى عن أصول توضع لها بهذا المعنى ، فهى من نفسها تقع على القافية كما تقع على البحر بلا جهد ولاتردد . . والشعر كالنغم الموسيقية والقافية قراره ، فحيثما جاد النغم وتناسق إلى منتهاه حسن وقعه فى الأذن وانشرح له الصدر وطربت له النفس فكل نغم أطرب أرباب الصناعة وذوى الأذن السماعة فهو الحسن . . وقديستهان بالمعنى البليغ لضعف قافيته أو وقوعها فى غير موقعها . . ولم يقيد النقاد قافية بباب من الأبواب وتركوا ذلك للذوق بحكم مايراه . . هذا هو الأساس ومع ذلك فقد ذكروا أن روى القاف يجود فى الشدة والحروب ، والدال فى الفخر والحماسة والميم واللام فى الوصف والخبر ، والباء والراء فى الغزل والنسيب . . وفى رأيى أن مثل هذا الكلام إنما هو على سبيل الاجمال والعموم والحكم للذوق الأدبى والحس الفنى بلا جدال وفى ختام هذا البحث أود أن أشير إلى القيمة الفنية للقافية المتنوعة وللشعر المرسل بالمعايير النقدية الحديثة وبعيداً عن التعصب والهوى في عرض الرأى . . أما عن القيمة الفنية للقافية

الموحدة فأعتقد أننى تناولتها فيما سبق بما فيه الكفاية وأوضحت ما لها من أهمية وأصالة ومكانة متميزة فى موسيقى الشعر العربى ، كما بينت أن القافية الموحدة لايمكن أن تكون عبئا أو قيدا فى يد شاعر مقتد رموهوب يستحق أن يطلق عليه اسم « شاعر » لا سيما أن التجارب الشعرية التي يمكن أن يعبر عنها الشاعر بخصوبة وعمق وإبداع لا تحتاج إلي أكثر من ثلاثين أو أربعين أو لنقل خمسين بيتا . . فهل هذه الخمسون ينوء بها روى واحد يلتزم به الشاعر ويبني قصيدته عليه ؟ ؟ أنا لا أعتقد ذلك مادام حديثنا ينصب أساسا على « الشاعر » بمعنى الـكلمة . فاذا تحدثنا عن الشعر الملحمي والقصصى والمسرحى لأمكن على الفور أن نقول فلننشىء شعراً ملحميا وقصصيا ومسرحيا ولننوع في القوافى ما شاء لنا الفن أن ننوع المهم أن أن يكون هناك نظام ونسق فنى فى استخدام القوافى وتنويعها فقد علمنا أن هذا التنويع اتجاه له أصوله وجذوره فى شعرنا العربى القديم من المزدوج والمثلث والمربع والمخمس والمسمط والموشح و. . الخ ولا ضير في ذلك مادمنا نلتزم بنسق خاص ونظام محدد إذ الفن لابد فيه من قواعد وأسس وقيود وهو بغير ذلك لا يعد فنا وإن كابر المكابرون ولجوافى عتو وتفور .. فالقافية المتنوعة إذن شكل مقبول من أشكال الشعر لاشك فى ذلك إذ أنه يعتمد أساسا علي القافية وهى وإن كانت متنوعة إلا أنها ترتكز على نظم معروفة وقواعد ملتزمة وائتلاف ونسق متميز وفيها بالاضافة إلى ذلك نوع من الانسجام والملاءمة بين نوعية التجربة الشعرية فى عنصر من عناصرها والروي المختار لكل عنصر منها فى بيتين أو فى ثلاثة أو فيما هو أكثر من ذلك . كما أن فيها دفعا لتلك الرتابة المؤدية إلى الملل فى رأى بعض النقاد وإن كان هناك من الباحثين من يرى أن تغيير القافية بعد بيتين

أو أكثر أمر مخل لا يقبله الذوق العربى ويقطع تسلسل الأفكار ويضطر الشاعر إلى أن يحول مجرى خواطره بين حين وآخر تبعا للقافية المتغيرة [١] .

ومع أن للتنويع فى القافية أصولا وجذورا فى شعرنا العربى القديم إلا أن نظرة النقاد إلى هذه الألوان متنوعة القوافى كانت دون نظرتهم إلى القصيدة المتحدة القافية وكانوا يرون فيها دليل ضعف ومظهر عجز يقول ابن رشيق «وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ويكثرون منها ، ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها لانها دالة على عجز الشاعر وقلة قوافيه وضيق عطنه» [٢] وبرغم هذه الالوان المتعددة للقافية نرى شعراء العرب قد حافظوا على نظام معين للقافية أيا كان لونه ، ولم يعرفوا الشعر متحللا من القافية تحللا كاملا إلا ما يروى من أن الأمين قال مرة لأبى نواس : هل تصنع شعرا لا قافية له ؟ قال : نعم .

وارتجل على الفور :

ولقد قلت للمليحة قولى ... من بعيد لمن يحبك (إشاره قيلة)
فأشارت بمعصم ، ثم قالت ... من بعيد خلاف قولى (إشارة لالا)
فتنفست ساعة ، ثم أنى ... قلت للبغل عند ذلك (إشارة امش

---

١ — المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها لعبد الله الطيب المجذوب ص ١٢ .

٢ — العمدة حـ ١ ص ١٥٧ .

وإلا ما رواه الباقلانى فى « إعجاز القرآن »[1] من شعر لاقافية له وهو :

رب أخ كنت به مغتبطا ... أشد كفى بعرا صحبته
تمسكا منى بالقيود ، ولا ... أحسبه بزهد فى ذى أمل
تمسكا منى بانود ، ولا ... أحسبه بغير العهد ، ولا
يحول عنه أبدا ... فخاب فيه أملى

وقد علق عليه الباقلانى بقوله « هذا قبيل غير ممدوح ، ولامقصود من جملة الفصيح وربما كان عندهم مستنكراً ، بل أكثره على ذلك » وهنا نجد المجال فسيحا رحبا لنتحدث عن الشعر المرسل أو المطلق من قيد القافية فنقول : إن النقاد العرب لا يعتبرون الكلام الموزون المتحرر من القافية شعرا بحال من الأحوال ، وهم يقررون أن الشعر يخالف النثر تمام المخالفة من ناحية وزنه وموسيقاه وأن موسيقى الشعر ينبغى أن تكون كاملة من جميع نواحيها ، ولن يتم لها هذا الكمال إلا إذا اكتمل للقصيدة وزنها وقافيتها وتوفر لها نغمها وإيقاعها وتلك حقيقة ينبغى أن تكون دائما فى الاعتبار عند مواجهة أولئك الأدعياء المتحررين من الأوزان والقوافى الذين يصرون على التشبث بالشعر وتسمية أنفسهم « شعراء » وهم يتشدقون بالحديث عن العاطفة ودفق الشعور وإيحاء الكلمة وإبداع الصورة وكأنهم لا يدركون أن هذه الأشياء تكون فى النثر وفى الشعر معا وتبقى للشعر بعد ذلك وفوق ذلك موسيقى الوزن والقافية . . إنهم يأبون كل الإباء أن يكون إنتاجهم من هذا القبيل

---

[1] — إعجاز القرآن ص ٨٤ .

المتحرر « نثراً أدبيا » ويصرون كل الإصرار على أنه « شعر مرسل » أو شعر حر أو « منثور » المهم أنه شعر والسلام . . ونحن بدورنا نصر على أنه نثر وليس شعرا ونأبى كل الإباء أن يكونوا « شعراء » إنهم إدباء يكتبون نثراً أدبيا وكفى فان أرادوا أن يكونوا شعراء فليتسلحوا بأسلحة الشعر وليتمسكوا بتقاليده ومقوماته وليلتزموا بأوزانه وقوافيه وإننا نردد مع العقاد عبارته المأثورة حين كان رئيسا للجنة الشعر وترد إليه مثل هذه الأعمال المتحررة من الأوزان والقوافى ﴿ تحول إلى لجنة النثر للاطلاع وإبداء الرأى . . ﴾ .

وبعد فنأتى إلى ختام هذا البحث فى موسيقى الشعر العربى بين الأصالة والتجديد . . وأرجو أن أكون قد وفيت الموضوع حقه أو بعض حقه . .

« وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب »

* * *

دكتور

عبد الله حسين على سليمان