جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللّغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

التجديد الإيقاعي في الشعر العربي القديم

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبتين:

داودي سمرة

دريس صبرينة

إشراف الأستاذة:

معاندي عبلة

أعضاء لجنة المناقشة

مولى فريدة.....جامعة بجاية..... رئيســـــــا
معاندي عبلة.....جامعة بجاية..... مشرفا ومقررا
شيبان سعيد.....جامعة بجاية.....عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2017/ 2018

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة والذي وفقنا إلى إنجاز هذا العمل.

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة

"معاندي عبلة"

التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث.

ولا يفوتنا أن نشكر كل من زرع فينا الأمل والتفاؤل ولو ببسمة.

سمرة-صبرينة

إهداء

إلى من لا يمكن للكلمات أن توفي حقهما أدامهما الله لي

"والديا العزيزين"

إلى إخوتي وكل العائلة والأصدقاء

إلى من وقف على المنابر وأعطى من حصيلة فكره لينير دربي.

صبرينة

إهداء

إلى اللذان يعجز اللسان عن تعداد فضائلهما سندي وقوتي بعد الله

"أبي الغالي"

منبع الصبر والتفاؤل والحنان

"أمي الغالية"

إلى كل من علمني حرفا في هذه الدنيا الفانية

إلى كل من زرع في روحي بذرة الأمل والتفاؤل.

سمرة

مقدمة

لقد رسخت لدينا في السنوات الأولى من دراستنا الجامعية قناعة مفادها أن القصيدة العربية هي منجز شعري لا يستغني في بنائه عن نظام العروض الخليلي بمقوميه الأساسيين: الوزن والقافية، وأن أي خروج عن نمطية القصيدة كما قررها هذا النظام بمعاييره الاصطلاحية الثابتة ، يعد ابتذالا بل إسفافا في الكتابة الشعرية غير مقبول وغير مستساغ، لأنه يفقدها شعريتها ومشروعيتها–إن صح التعبير–التي تستمدها من مقررات النظرية النقدية العربية القديمة.

بيد أن هذه القناعة سرعان ما تحولت إلى علامات استفهام – في السنة الأولى ماستر– بعدما اكتشفنا أن هناك متونا شعرية قديمة، حاولت أن تتصدى لنموذج القصيدة (الأصل/ المثال)، وتتحدى الذائقة الشعرية القديمة، وقبلها مقررات النظرية النقدية القديمة الذي ظلت سجينة العروض الخليلي.

وعليه عندما اقتُرحت علينا مواضيع التخرج لم نتردد–البتة–في اختيار الموضوع الموسوم بـ"التجديد الإيقاعي في الشعر العربي القديم"، وهذا من أجل استقراء الظاهرة عن كثب والكشف عن كوامنها.

وقد ارتأينا أن نصوغ إشكالية البحث في صيغة سؤال محوري هو: "إلى أي مدى استطاع الشعراء القدامى أن يخترقوا حدود السياج العروضي الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي؟ أو لنقل بصيغة أخرى: إلى أي حد استطاع هؤلاء التجديد في الإيقاع الشعري؟

وتتفرع عن هذا السؤال بصيغتيه مجموعة من الأسئلة التي نخالها مهمة في تجلية هذه الإشكالية البحثية متعددة الأبعاد، من قبيل:

– ما الذي ندعوه إيقاعا؟ ما طبيعة علاقته بالشعر؟

– ما هي خصوصية التصور العروضي للإيقاع كما سنَّه **الخليل الفراهيدي؟**

– ما هي معالم التجديد الإيقاعي في المدونة الشعرية القديمة ؟ وما هي حدوده؟

– وهل يمكن الحديث عن ظاهرة شعرية أم أن الأمر لا يعدو أن يكون محاولات فردية لا غير؟

وقد أملت علينا طبيعة الموضوع المدروس أن نسلك مسلكا وصفيا تحليليا يساعدنا على وضع إطار محدد للمشكلة البحثية ، وتحديد خصائص الظاهرة المدروسة ونوعية العلاقة بين متغيراتها وثوابتها.

غير أن هذا النهج الذي سلكناه لم يمنعنا من العودة إلى بعض الجوانب التاريخية الكفيلة بإضاءة بعض الزوايا المعتمة من الظاهرة المدروسة خاصة وأن الأمر يتعلق بالموروث الشعري القديم الذي تغيب عنا الكثير من الملابسات التاريخية المحيطة به.

ولأنّ مظاهر التجديد الإيقاعي في الشعر العربي القديم قد تجلت بشكل بارز في العصر العباسي، فإنّنا قد ارتأينا أن نستقرئ المدونة الشعرية المرتبطة بهذا العصر.

وبذلك ارتسمت معالم خطة بحثنا و تشكل هيكلها العام على النحو التالي : مقدمة وجيزة يليها مدخل، وفصلين وخاتمة.

تطرقنا في المدخل– وهو بمثابة تمهيد نظري–إلى ماهية وأهمية الإيقاع الذي يتجاوز حدود الشعر ليتسع ويشمل حركة الكون بأسره.

وكان لزاما علينا–في إطار هذا المسعى– أن نتوقف عند الجانبين اللغوي والاصطلاحي وأن نستكشف الحدود الفاصلة بين مفهوم الإيقاع ومفهوم الوزن.

خصصنا الفصل الأول لـ:" أولية إيقاع الشعر" حيث يتكون من مبحثين:

– المبحث الأول المعنون بـ "أولية الشعر/ أولية الإيقاع".

– المبحث الثاني المعنون بـ "أنواع الإيقاع الشعري العربي القديم .

كما سعينا في الفصل الثاني إلى: " التجديد في الشعر العربي القديم"بحيث تطرقنا إلى إثارة النقاش حول حركة التجديدية التي شهدها العصر العباسي. ويتضمن هذا الأخير أيضا مبحثين:

- المبحث الأول المعنون بـ" التجديد في أوزان الشعر وموسيقاه".
- المبحث الثاني المعنون بـ" نظام التقفية"، والذي انقسم بدوره إلى عنصرين وهما:
  - أنواع القوافي.
  - حروف القافية.

كما أنهينا البحث بخاتمة أوجزنا فيها أهم النتائج التي تسنّى لنا الوصول إليها عبر ما جاء في ثنايا صفحات هذا البحث.

وأثناء إنجازنا لهذا البحث اعترضت سبيلنا بعض الحواجز والعراقيل والصعوبات والتي سنلخصها في النقاط التالية:

- صعوبة حصر موضوع الإيقاع، بالنظر إلى اتساعه في مجلات معرفية مختلفة، كعلم العروض، الصوتيات، البلاغة، وحتى النقد.
- ضيق الحيز الزمني المخصص للبحث.
- صعوبة الوصول إلى المصادر المتخصصة في ميدان إيقاع الشعر العربي القديم، وإن وجدت فلا تخدم صميم موضوع بحثنا.
- قلة الدراسات التي تناولت إشكالية بحثنا.

وقد استرشدنا بحثنا هذا بمجموعة من الكتب نذكر منها: مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال الشعر العباسي الأول (مصطفى بيطام)، الإيقاع في الشعر العربي الأوزان الشعرية (عبد الرحمان الوجي).

نقدم جزيل شكرنا وجميل امتناننا إلى الأستاذة المشرفة **معاندي عبلة** التي رعت البحث إلى أن تمّ بحمد الله، فلم تبخل في إبداء الرأي وإسداء النصح، كما نشكر كل من قدم لنا يد العون في إنجاز هذا البحث وإتمامه، ولمن كان لهم الأثر الطيب في مسارنا العلمي أسمى آيات التقدير والاحترام.

مدخل

ضبط المفاهيم والمصطلحات

ليس الشعر وسيلة للتعبير عما يختلج في النفس الإنسانية من انفعالات ومشاعر فيمواجهتها الدائمة مع مظاهر العالم الخارجي وأحداثه فحسب، بل هو طريقة للممارسة الحياة،ومفتاح للدخول إلى أعماقها فمنذ أن كان الإنسان كان الشعر، وحيثما وجد الإنسان وجد الشعر.

لقد اكتسب الشعر عند العرب أهمية أكثر من غيره من الفنون الأدبية، حيث نال الشعراء عناية أكثر من غيرهم من مبدعي الأدب، فأهمية الشعراء م أهمية الشعر نفسه، ولهذا تحدث نقاد العرب كثيرا عن تأثير الشعر على المستمع، لكونه يمتلك قيما جمالية متميزة.

عرف الشعر منذ القديم بأنه كلام موزون ومقفى، أي أنه مجموعة من الألفاظ مرتبة وفق قواعد الوزن والقافية فهو نظم شاعري للواقع الملموس، الذي لا تتحدد ماهيته إلا من خلال الإيقاع.

وقد مرّ الشعر العربي بمراحل عديدة من التطور والتجديد في عصوره المختلفة، وذلك على مستويات عديدة كالشكل والمضمون عامة، والإيقاع خاصة لما له من أهمية في بناء النص الشعري، وتتجلى أهمية الإيقاع «فكل شيء من دون إيقاع هو شيء عادي من أشياء الحياة العابرة: اللغة، الإشارات، الرموز، الأسماء، الصفات، العناصر، الأصوات، الصور المحسوسات، المجردات...الخ»[1].

من خلال هذا يتضح لنا الأهمية البالغة للإيقاع فهو يعتبر المحرك الأساسي للحياة وذلك يعود لاتصاله وديمومته وصيرورته ولا نهائيته، وارتباطه الوثيق بالإنسان.

[1] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، مصطفى قانصو للطباعة والتجارة، بيروت، لبنان، ط12006،ص17.

من هنا فالإيقاع بصفة عامة، تركيبة من الحياة أي هو عنصر مرتبط بالمحيط الذي يعيش فيه الإنسان، لكونه مرافقه الدائم في الحياة، ويرتبط الإيقاع ظواهر طبيعية معروفة ومدروسة تتمثل في:

_ إيقاع القلب الذي يتعامل معه الطبيب.

_ إيقاع النفس الخاص بحركة الرئتين.

_ الإيقاع البيولوجي للحيوانات والنباتات.

_ إيقاع الفصول.

_ إيقاع الليل والنهار.

_ إيقاع الأمطار أو إيقاع الطقس عامة.

_ إيقاع إشارة دلالية كأضواء إشارة المرور.[1]

فمن خلال هذا نستنتج أن الإيقاع فطري في الإنسان، بحيث يرافقه في جميع مدركاته يستريح لوجوده، ويصيبه القلق لفقدانه.

والإيقاع مرتبط بالطبيعة إما في سكونها، أو في حركتها فهو متصل بالوجود الطبيعي والحياة البدائية للإنسان على وجه الأرض.

وانطلاقا من كل هذا، فإن الإيقاع سابق لخلق الحيوان والطبيعة والكون بأسره، ويتجلى ذلك في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مدارها، كحركة الأرض حول نفسها وحول الشمس، وهي الحركة التي لو اختلت لاختل النظام الذي يوازن الحياة، فمن إيقاعية الحياة بصفة عامة نتطرق لإيقاعية الشعر بصفة خاصة، فللإيقاع مجموعة من الخصائص والمميزات تتمثل في[2]:

---

[1] ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، مصطف قانصو للطباعة والتجارة، بيروت، لبنان، ط1 2006، ص25،27.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

_« أول خاصية للإيقاع، هو أنه خط رأسي يسقط من أعلى النص الشعري حتى أسفله متقاطعا مع كل خطوطه الأفقية مع نقطة ارتكاز محورية، ومعنى ذلك أنه عنصر خفي كالرمح لا يبين إلاّ من خلال أثره في جسد النص، إذ يحرك أعضاءه ومفاصله وخطوطه وعناصره جميعا حركة أو حركات إيقاعية متناغمة متجاوبة، راقصة، تتمظهر حسيا وتكون أشد وضوحا من الناحية المادية في تجليها الصوتي أكثر من غيره أو موسيقى الأذن بشكل عام.

_والخاصية الثانية للإيقاع تتمثل في كونه خافيا لا يبين إلا في تمظهره الصوتي الصريح.

_أما الثالثة، فهي شموليته التي تتصل بانسرابه في مستويات إيقاعية تتجمع في أشكال أنساق ومجموعات أو وحدات خاضعة لإيقاع طبيعتها الخاص.

_ والخاصية الرابعة، فهي خضوعه لعنصر الزمن وإخضاعه له في آن، بتقسيمه إلى وحدات وعناصر متساوية أو متآلفة أو متكررة أو متضادة، تتضح في جميع تمظهراته الإيقاعية الممتدة بين الصوت الصريح، وزنا ولغة والصوت المتحفي أشد ما يكون الخفاء في بقية التمظهرات الأخرى بين الصوت وصداه وبينما يتذبذب الزمان.؟

_وخامسا وأخيرا فخضوعه ولو مؤقتا لقانون المادة وعناصرها خضوع الزمان للمكان والروح للجسد لذلك فهو لا يتجسد إلا من خلال آلة أو مادة خام موسيقية أو لغوية أو تشكيلية أو بدنية أو حتى طبيعية حتى الأصل».[1]

إذن من خلال هذا، نستخلص أو نتوصل إلى أن عنصر الإيقاع يشكل خطا عموديا يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها ويتخلخل في جميع هيكلها.

نشأة مصطلح الإيقاع:

بات من المعروف، أنّ اللغة العربية غنية بالمصطلحات والمفردات المختلفة، ويعتبر الإيقاع الذي نشأ في –البيئة العربية– مرتبط بالموسيقى والإنشاد والغناء، ثم بدأ يتمدد هذا المصطلح ليدخل إلى دائرة اللغة فظهر في عروض الشعر، والوزن الصرفي، والجرس اللفظي

[1] ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص25،27.

ووصل إلى الفن بأشكاله المختلفة كالرسم، والنحت والتصوير والمعمار والتعبير الحركي الرقص كما احتوى الظواهر الطبيعية الشمس، القمر والفصول الأربعة، وتغلغل إلى أجهزة الإنسان الداخلية من الدورة الدموية إلى التنفس إلى دقات القلب إلى اليقظة والنوم إلى موت الخلايا وميلادها، إلى الحالة النفسية إلى طرق الحياة بأسرها، وتحول عدم الاستجابة لإيقاع الحياة جسدا أو روحا دليل على المرض، كله إيقاع، إيقاع موسيقي وإيقاع لغوي وإيقاع فنّي وإيقاع بيولوجي، وإيقاع نفسي وإيقاع ظواهر طبيعية، وإيقاع الحياة»[1].

من خلال هذا نستنتج أن الإيقاع يظل بمفهومه النغمي هو الأصل، وهو الذي يتبادر إلى الذهن، وهو المعنى الجذري للمصطلح.

لقد تباينت آراء الباحثين والدارسين والنقاد العرب والغرب، واختلفت وجهات نظرهم في نشأته، باختلاف اتجاهاتهم ونزعاتهم وثقافاتهم.

عند العرب:

كثيرا ما يصادفنا عجز البحث بخصوص هذا المصطلح أي "الإيقاع"، حيث نجد معظم الكتاب والرواة والعلماء والبلغاء وغيرهم، حاولوا من خلال دراساتهم الأدبية لتقديم أدق التفاصيل لهذا الأخير، لهذا نجد نقاد العرب القدماء «لم يستعملوا إلاّ كلمة الوزن عند دراستهم للشعر واللغويون استعملوا المصطلح نفسه في تقنينهم الأشكال الصرفية»[2].

إن أول ن استعمل مصطلح الإيقاع من العرب هو **ابن طباطبا العلوي**في كتابه عيار الشعر لما قال: «والشعر إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإن اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي

[1] منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، مركز دلتا للطباعة، إسكندرية، ط1، 2000، ص118.

[2] مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، ص12.

اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[1].

وما نستنتجه لأول وهلة من هذا القول هو الجمع بين الوزن والإيقاع، وأن الإيقاع مقترن بالشعر الموزون وبهما يحصل الطرب للفهم أي الإنشاء وإدراك حسب التركيب وصحة المعنى وفي حالة اختلال بنية من الأبنية التالية: اعتدال، الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، أو فقدانها فعن البنية الإيقاعية تهتز وتتأثر الصورة ويقل الفهم بقدر نقصان بنية من الأبنية المذكورة، وكأن القصيدة جسم معماري يتأثر بأي تشوه يلحقه.

والأكيد من عبارة "إيقاع يطرب الفهم لصوابه" أنها تطرح قضية "الذوق" والإحساس به وقضية الذوق إيقاعا تتعدى صورة الشعر إلى صور أخرى محسوسة، كالأطعمة والرياحين وكل المبصرات والصور والنقوش الأثرية وغيرها، ومن ثم يحدث الطرب، وخاصة في الشعر الذي يشترط فيه حسن التركيب واعتدال أجزائه.

أما الإيقاع عند أهل البلاغة وأصحاب فن الشعر، وعلماء الكلمة فهو غائب أو شبه غائب

في معجمهم، وما نراه اليوم من شيوع هذا المصطلح عند الباحثين فهو ناتج عن الاحتكاك بالثقافة الغربية التي تستعمله في كل المجالات[2].

نلاحظ من خلال هذا القوم أن علماء البلاغة لم ترد عندهم كلمة إيقاع وذلك نظرا لاختلاف دراساتهم وبعدهم عن مجال موسيقى الشعر.

لكن رغم ذلك فقد شاع هذا الأخير بين الباحثين وذلك يعود لاحتكاكهم بالغرب ولكونه متداولا في شتى الميادين.

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص82.

[2] ينظر: مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، ص12.

عند الغرب:

استعملت كلمة "إيقاع" أو "**ريتم**" **(Ritym)** في الشعر اليوناني واللاتيني، ثم في اللغات الأوروبية الحالية التي انفصلت عن اللغات القديمة، «فهو أحد مكونات عروض شعرها مضبوطة أحيانا وأحيانا غير مضبوطة ولكنه وارد ومتداول»[1].

واستعملت هذه المفردة أيضا في الموسيقى، بصفة دقيقة مقننة فلا غرابة إذن أن يكون الإيقاع في المخيلة الغربية همزة وصل بين فنون الكلام وفنون النغم، وأن نراه مستعملا في العديد من المجالات.

ومن هنا يمكن القول بأن الإيقاع هو من أهم عناصر نظم الشعر الذي من دونه تختل موازن النغم في القصيدة، وحسب "**تشاردس**" فإن الإيقاع عنصر ناتج عن عاملي تكرار النغمات الموسيقية، مثلا في موسيقى الغناء.

وهذا ما أشار إليه أيضا، "**دسوريو**"أثناء حديثه عن الإيقاع الشعري بأنه «تنظيم منوال العناصر كيفيا في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي»[2].

ومن خلال هذا المفهوم يتضح لنا بأن الإيقاع كمفهوم حديث ومتطور في اللغة الأجنبية نتاج توالي، لعناصر متتابعة في مستوى واحد، بغض النظر وصرفه عن الاختلاف الصوتي الواحد والمتوفر بينهما، فهو يعتمد على الشكل بذاته للكلمات المترادفة والمتضادة والعكسية وما تنتجه من نغم موسيقي كالسرعة والبطء، القوة والضعف، وغيرها.

ويرى "**كلودال**" "**Claudal**"، أن في الإيقاع «قفزة موزونة للروح مستجيبة لعدد، دائما يستحوذنا ويجرنا»[3].إن العدد الذي يتكلم عليه الناقد له علاقة بإيقاع الرقص وحركة الأرجل والموسيقى.

---

[1] مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر بين اللغة والموسيقى، ص13.

[2] مسعود وقاد:البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، ص10، نقلا عن عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ص188.

[3] عبد الرحمن تبرمايسن، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص82.

وعليه كان الشعر القديم، فالشعر الياباني والفرنسي يستند إيقاعهما على هذا القانون العددي الذي يتوقف على توزيع المقاطع الصوتية "Syllabes" أو يسمى "Pied de pat" ففي الشعر الياباني مثلا نجد:

_التانكا:

يتكون من خمسة أبيات ومقاطعها على الشكل التالي: خمسة سبعة خمسة سبعة سبعة.

_الهايكو:

يتكون من ثلاثة أبيات ومقاطعها تتوزع على الشكل التالي: خمسة سبعة خمسة.

أما الشعر "**السكندري**" "**alexandrin**" في اللغة الفرنسية فيصل السطر الواحد إلى إثني عشر مقطعا في سطر واحد.

الإيقاع من أكثر موضوعات الأدب إثارة للجدل والنقاش، كونه موضوعا جديرا بالاهتمام والبحث وتقصي حقائقه وخباياه وكذا ميدانه، إذ أنه يلعب دورا هاما، في تحسين أداء النغمات الصوتية التي تهدف إلى تطوره، والإيقاع علما واسعا ومتشعب الفروع، حيث اهتم بالصوت لما له من أهمية في النص الشعري.

الإيقاع الشعري بين الأصل اللغوي والمعنى الاصطلاحي:

_الدلالة اللغوية:

الإيقاع في الأصل اللغوي، من «وقع: وَقَعَ على الشيء ومنه يَقَعُ وَقْعًا ووُقُعًا: سقط ووَقَعَ الشيء من يدي كذلك وأَوْقَعَه غيرُه ووَقَعَتُ من كذا وعن كذا وَقْعًا، ووَقَعَ المطر بالأرض ولا يقال سَقَطَ...»[1]

وعرف الإيقاع أيضا لغويا على أنه:

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح عامر أحمد حيدر، راج، المنعم خليل إبراهيم، ج: الثامن، دار الكتب العلمية بيروت_لبنان، ص479.

«الوَقْعُ: وَقْعَةُ الضرب بالشيء، ووَقْعُ المطر، ووَقْعُ حوافِرِ الدّابَة، يعني: ما يُسْمَعُ من وَقعِه، ويقال للطير إذا كان على الأرضِ أو شجرٍ: هنّ وقوع ووُقَّع...»[1]

والإيقاع في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب «الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجَرَيَانْ أو التدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو القصر واللين»[2].

فهذا المفهوم يدل على تتابع وتوالي وتداول بين العناصر أو الحالات، كالنور والظلام الإبطاء والإسراع، الجديد والرديء، الضعف والقوة، الحب والكراهية، القلق والاسترخاء.

وعرف أيضا «تكرار الوقوع المُطْرَدْ للنبضة، أو النبرة، وتدفق للكلمات المنتظم في الشعر ويتحقق الإيقاع في الشعر باجتماع النبر مع عدد من المقاطع أو بانتظام طروء الحركة والسكون»[3].

فالإيقاع من خلال هذا التعريف فهو بعيد عن الجملة النثرية ويقربه من الشعر.

الدلالة الاصطلاحية:

لقد اتفق العديد من الدارسين على أن عنصر الإيقاع: «مفهوم يتصل أساسا بعنصر الزمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع وفي اتصاله وصيرورته ولا نهائيته»[4].

«كلمة الإيقاع لم ترد في الثقافة العربية إلاّ للدلالة على مكون من مكونات الموسيقى درس وصنف في الكتب المتخصصة، ويقابل هذا المفهوم مفهوم الوزن في الشعر، ويشترك

---

[1] عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح مهدي المخيزومي، إبراهيم السامرائي، ط بيروت_لبنان ص176.

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط لبنان، مكتبة لبنان، ساحة رياض، ط الثانية، 1984، ص71.

[3] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العاملية للطباعة والنشر، صفصافي، الجمهورية التونسية، ع1986،1، ص57.

[4] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص17.

المصطلحات في كثير من الميادين، طبيعتها المتعلقة بالزمن، تعاملها مع هذا الزمن، بنيتهما نوعية الإحساس الذي يثيره كل منهما عندما السامع، الفطرية التي هي من سمات ملكة ممارسهما تلاقي مجاليهما في الغناء»[1].

ومن خلال هذين التعريفين، نستنتج أن الإيقاع سابق للغناء والموسيقى والشعر والرقص وليس من الصعب على أي إنسان أن يربط لأول وهلة بين الشعر والموسيقى إذ يكفي أن نتذكر أن الشعر لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغيم والإلقاء، وأن هذه العلاقة تمتد في مفهوم الشعر نفسه.

كما عرف أيضا أن«الإيقاع مرتبط بالمجال المعرفي أو السياق الدلالي الذي تظهر فيه ومن هذه الناحية فهو ليس مفهوما مفردا، ومن هنا أتت صعوبة تعريفه تعريفا واحدا شاملا»[2].

انطلاقا من هذا التعريف نصل إلى أن الإيقاع، مرتبط بالمعرفة أيضا، وليس بمجال الغناء فقط والشعر.

ويقصد بالإيقاع أيضا بأنه «يختص بنظم اللحن في طرائق خاصة تضبط أجزاءه على أزمة معينة تقاس عليها الأصوات في مواضع الشدة واللين.

وتفصل الإيقاعات أجناسا في دوائر زمنية تسمى الأصول، أصغرها ثنائي الحركات وتختلف مبادئ العلم بصناعة الألحان تبعا لاختلاف عنصرين أساسيين وهما:

الأول: المناسبة اللفظية بين أجزاء القول الشعري التي يقتلان بها النغم.

ثانيا: هو المناسبة العددية بين تمديدات النغم في إقتراناتها ومتواليات أجناسها اللحنية»[3].

وتعريفه في الموسيقى «هو ربما أدق التعاريف لأنه يعود إلى تصنيفات متفق عليها وممارسات حقيقية»[4].

---

[1] مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] أدونيس، الشعرية العربية، د الأدب، بيروت، ط1، 1985، ط2، 1989، ص21.

[4] مصطفى حركات، نظرية الإيقاع_الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، ص15.

«والإيقاع في الشعر مرتبط بالعروض والإنشاد، وهو يتغير حسب اللغات وطبيعة الشعر والنظريات العروضية، فالإيقاع في اليونانية ليس الإيقاع في الفرنسية أو الإنجليزية أو الألمانية، قد يكون هذا التعريف مضبوطا أو مبهما، وأحيانا نراه يوازي الوزن وأحيانا يعارضه»[1].

ويتضح لنا من خلال هذا التعريف أن الإيقاع يمارس بصفة أكثر مع الشعراء والشعر أي كل ما يتعلق بالموسيقى والإنشاد، ويختلف توظيفه من لغة إلى أخرى.

الإيقاع في جماليات اللغة أصعب تحديدا من الإيقاع في الشعر وهو «في الغالب مستمد منه،وتعريفه غير مضبوطة»[2].

وهذه التعاريف المبهمة للإيقاع كثيرة وهي لا تعود إلى أي مقولة إجرائية يمكن أن تجسد الإيقاع بواسطة رمز مكتوب أو منطوق.

ونستنتج من خلال هذا أن الإيقاع هو مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة، من المقاطع الصوتية للكلمات، بما فيها من حروف متحركة وساكنة.

بنية الإيقاع:

يعتبر الإيقاع بنية فنية متكاملة وينقسم بدوره إلى مجالين هما:

_خارجي / ظاهر.

_داخلي / خفي.

ارتبط الشعر منذ القديم بالموسيقى، «هو الأمر الذي انتبه إليه النقاد القدامى منذ القدم بيد أنّ أسئلة كثيرة تطرح أو تخص طبيعة العلاقة بينهما، بعضها متعلق بالجانب الجمالي للشعر، ومدى تأثره بالنغم والبعض يخص الجانب النظري، وعلاقة النظام الموسيقي بالنظام العروضي»[3]، لكونها تعد من أكثر الظواهر الفنية بروزا في الشعر العربي، غير أنّ هذه الأسئلة

[1] مصطفى حركات، نظرية الإيقاع_الشعر العربي بين اللغة والموسيقى ،ص16.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] مصطفى حركات، نظرية الإيقاع_الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، ص226.

وأخرى لم تحل دون اتفاق الباحثين على اختلاف مشاربهم حول نقطة هامة وهي: وثوق الصلة بين الإيقاع والموسيقى، بل إلى تلازمية العلاقة بينهما في عالم الشعر. وبهذا يمكن الحديث عن إيقاعية الموسيقى الشعرية بوصفها ضرورة شعرية وتتفرع موسيقى الشعر إلى:

_ الموسيقى الخارجية:

تعد الموسيقى الخارجية الإيقاع الخارجي للقصيدة «هو كل ما يتصل بالوزن الخارجي المتكون من البحور العروضية وتفاعيلها الخارجية»[1].

من خلال هذا التعريف نستنتج أن الموسيقى الخارجية تتمثل في الإيقاع الخارجي، ألا وهو الوزن والقافية.

والموسيقى الخارجية هي «قوام الوزن، وعند "الخليل بن أحمد الفراهيدي" ثمانٍ: فَاْعِلُن فَعُولُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مَفَاْعِيْلُنْ، مُفَاعَلَتُنْ، مُتَفَعِلُنْ، فَاعِلاَتُنْ، مَفْعُولاَتُنْ...»[2].

ولهذا فإنها تمثل الإطار الفني الذي يجسد تجربة الشاعر ويوافق طبيعتها من الحزن والفرح.

- الموسيقى الداخلية:

الموسيقى الداخلية كما يراها **عبد الرحمن الوجي** هي«ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدرعن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن بما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف، وبعد عن التنافر وتقارب المخارج»[3].

وهي عند البلاغيين «تتدرج في باب فصاحة اللفظ، وقد انتهوا إلى قواعد في دراستهم لها أهمها:

_خلوُصها من تنافر الحروف، لتكون رقيقة عذبة تخف على اللسان، ولا تثقل في السمع.

_خلوُصها من الغرابة، وألفتها للاستعمال.

---

[1] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص34.

[2] عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، د الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، برامكة، ص61.

[3] عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص74

_خلوُصها من الكراهة في السمع»[1].

ومن خلال هذا فإن الموسيقى الداخلية هي الجرس، التنغيم، تكرار صوتي، فهي بمثابة إيقاع داخلي للنص الشعري «ينسب في اللفظة والتركيب، فيعطي إشراقه، ووقدة تومئ إلى المشاعر فتجليها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها»[2].

ومن خلال هذا نستنتج أن هناك صلة بين مجالي بنية الإيقاع (الخارجي والداخلي) فالخارج هو تجسيد للداخل والظاهر كشف للباطن.

الوزن والقافية:

الشعر العربي القديم، يقوم على ركنين أساسيين في بنائه ويتمثلان في "الوزن" و"القافية":

الوزن:

الوزن من العناصر المكونة للشعر القديم، فلهذا فالوزن هو«إيقاع خاضع لقواعد تضبطه وفي الواقع هذه القواعد تؤول كلها إلى رتابة أحد مستويات الوزن»[3]. ونستنتج من خلال هذا التعريف، أن الوزن هو عنصر من عناصر الإيقاع.

والوزن عند **أدونيس** هو «بمثابة آلة أو قاعدة طريقة تقابل الآلات الموسيقية»[4].

ومن خلال هذا المفهوم، يتضح أن الوزن عبارة عن موسيقى الكلمة، فيجب أن تكون أبيات القصيدة على وزن متطابق منذ البيت الأول.

ويؤدي الوزن وظائف هامة نذكر منها:

«الوظيفة الموسيقية:

---

[1] المرجع السابق، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص79.

[3] مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، ص54.

[4] أدونيس، الشعرية العربية، ص19.

فالشعر بخلاف النثر يغنى، والذي يتيح الغناء هو رتابة الوزن، ودوريته، وخضوعه لقواعد مضبوطة.

الوظيفة الجمالية:

فالوزن تركيز على شكل الرسالة، وبهذا فهو جزء هام من الوظيفة الشعرية»[1].

فالوزن يعتبر وسيلة لجعل اللغة شعرا.

كما يعرف الوزن بأنّه انتظام وتباعد الأوتاد الأصلية بالأسباب البينية بهيئة معينة بمقدار كميّ، أعلى من الحركات والسواكن في كل شطر، ومنه فالوزن محدد بالهيئة والكم في البيت الشعري، والوحدة الأساسية للوزن هو التفعيلة، وبهذا المعنى من الانتظام يتداخل مع معنى من معاني الإيقاع، ويكون لكل إيقاع وزن خاص.

ولهذا نظر نقادنا العرب إلى الوزن على أنه عنصر هام من عناصر الشعر ودعامة من دعائمه، وعليه يقول **ابن رشيق:** «الوزن أعظم أركان الشعر، وأولا به خصوصية»[2]. وعليه نفهم من هذا القول، أن الوزن جزء لا يتجزأ من الشعر وركيزة أساسية له.

القافية:

تعد القافية من العناصر المكملة للإيقاع الخارجي أو الموسيقى الخارجية للشعر العربي.

« ليست القافية حرف الروي، ولا الكلمة الأخيرة من البيت المحصور بين آخر ساكنينومتحركقبلهما، فقافية النموذج الأول (ر ا د ا هي: / 0 /0) وقافية المثل الثاني(ح اللَجِب /0//0) وقافية المثال الثالث: (يَجْرِيْ: /0/0)»[3].

---

[1] مصطفى حركات،المرجع نفسه، ص98.

[2] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، 1401هـ-1981م، ص134.

[3] عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص70.

إذن فالقافية هي الحروف التي تكون متحركة قبل آخر حرفين ساكنين في آخر البيت الشعري.

وأشار **أدونيس**في كتابه، إلى أن القافية في القصيدة«هي في المقام الأول خاصية إنشادية، موسيقية أساسا، أي على أنها مقاطع صوتية إيقاعية، وليست مجرد مجموعة من الحروف والحركات، ومن هنا يجب أن تتشابه حروفها المتكررة، وأن يعنى خصوصا بالحروف الأخيرة فيها، لأنها حركة الترنيم، هكذا تعطي القافية للبيت، ومن ثم للقصيدة كله، بعدا من التناسق والتماثل يضفي عليه طالع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني»[1].

ونستنتج مما سبق أن للقافية دور مهم في النص الشعري لكونها ترسي توازنا وتحدث جرس موسيقي.

الفرق بين الوزن والإيقاع:

بإمكاننا أن نتساءل عن علاقة الوزن بالإيقاع، وعليه شعر التفعيلة إيقاعي وليس له وزن، وهو تكرار عدد من التفعيلات ككتلة واحدة، وهذا موجود في القصيدة وليس في شعر التفعيلة التي يختلف عدد تفعيلات كل سطر شعري.ومنه فالفرق بين الوزن والإيقاع هو «أن الإيقاع هو عنصر يشكل خطا موديا يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية، بما فيها خط الوزن»[2].

ومنه نتوصل إلى أن الإيقاع هو عنصر جوهري في الشعر.

الوزن تقطيع ثابت الأزمان Mitrique:

لعل أول من استعمل الإيقاع من العرب هو ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر"، عندما قال: «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعة ومعقولة من

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص13.

[2] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، من ص24 إلى 25.

الكدر وقبول له، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[1].

الإيقاع الشعري يقوم على التكرار المنتظم لمكونات معينة وفي تشكيلات وزنية محددة قصيدة النثر لا وزن لها لكن لكل نص منها الإيقاع الفردي المتعين.

أما الوزن « فهو خطاً أفقياً في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة والأصوات والصور والأفكار إلى غير ذلك من خطوط أفقية تمثل بتراكمها تراكمات النص الشعري، وهي لولا تقاطعها مع خط الإيقاع الذي يحولها»[2].

ومنه نستخلص أن الوزن هو عنصر كباقي العناصر التي تحتويها القصيدة، وعليه فالوزن لولا اجتماعه مع الإيقاع لما كان له معنى ودور في القصيدة.

ومن خلال كل هذا نتوصل إلى الفرق الموجود بين الإيقاع والوزن إلي يتمثل في أن الإيقاع أولى وأسبق من الوزن.

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

[2] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 24-25.

الفصل الأول

أولية إيقاع الشعر

أولية الشعر/أولية الإيقاع:

وصف الشعر الجاهلي بأنه ديوان العرب لأنّه يعد بحق من أهم وثائق تاريخ العرب في الجاهلية، فهو يطلعنا على أحوالهم آنذاك ويعتبر أهم مصادر اللغة العربية من: أدبها، ونحوها بلاغتها...إلخ، وإلى يومنا هذا مازال منبعا ثريا يعود إليه معظم النقاد والباحثين، ومن أهم عناصره الفنّية (موسيقى الشعر وإيقاعه).

والمعروف بأن الشعر الجاهلي يمتاز بالموسيقى، وذلك لكونه مسموعا فوجب على الشاعر التأثير على المتلقي حتى يخف على الأسماع والقلوب، وهذا ما يدل على أن الثقافة الشفوية ساهمت على جعل الصيغة الإيقاعية، متواجدة منذ هذا العصر.

إنّ الإيقاع الشعري الموسيقي العربي القديم، هو الأصل والفصل قبل العروض وميزانه فهذا ما نؤكده من خلال هذا القول أنّ: «أول صورة شعرية راقية، لأنغام الشعر العربي، وألحانه هي صورة العصر الجاهلي».[1]

ومن خلال هذا نستنتج أنّ إيقاع الشعر العربي تتمثل إرهاصاته الأولى في الشعر الجاهلي القديم، ويمثل الصورة المثلى للشعر العربي، فهذا الأخير لم يحظى بالاهتمام من طرف الباحثين.

ولد الشعر العربي نشيداً، أي نشأ مسموعا لا مقروءا، وذلك غناءً لا كتابة، وليس النشيد إلاّ شكلاً من أشكال الغناء.

وهذا ما يؤكده شاعر الرسول –صلّى الله عليه وسلم– **حسان بن ثابت** في بيته المشهور:

تغنِّ في كل شعرٍ أنت قائله إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار[2] .

فمن خلال هذا البيت يتضح لنا الارتباط الوثيق بين الشعر والغناء في الجاهلية، إذن

[1] عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1. 1989، ص12.

[2] هذه الأبيات الشعرية التي استشهد بها، "أدونيس" في كتابه "الشعرية العربية"، لم يذكر مصدرها، ص8.

نتوصل إلى فهم دلالة القول إنّ العرب كانت « تزن الشعر بالغناء »[1]، ونستخلص من كل هذا «أنّ النشيد جسد مفاصله الوزن والإيقاع والنغم»[2]، وهذه المقولات تمثل أنّ الوزن والإيقاع، أهم العناصر التي تسير النشيد، ولا نعتبرها نشيدًا إلاّ من خلالها.

ولعل هذا هو السبب في ميل الإنسان بطبيعته إلى الغناء، ولذلك يرى بعض الباحثين: «أنّ الشعر والغناء من أصل واحد عند جميع الأمم وأن الشعر وضع أولا للتغنّي به، حتى إنّ اليونان والرومان يقولون: (غنى الشعر) وليس (نظم الشعر) والعرب يقولون (أنشد شعرا) أي (غناء)»[3]، ولا شك أنّ الإنشاد فيه إيقاع.

فمن هذا نستنتج أنّ فيه صلة وثيقة بين الشعر والغناء، ففي كل منها لحن جميل ومقاطع موسيقية منتظمة.

وهناك من يرى «أنّ الشعر الجاهلي هو من النوع الغنائي، Lyric فهو شعر غنائي»[4].

ومنه نستخلص أنّ شعر الجاهليين في مجمله، من النوع الغنائي، فهذا يعود إلى نمط حياتهم ومعيشتهم والبيئة التي يعيشون فيها.

يعتبر الوزن والقافية المكونان الأساسيان للصوت والموسيقى في القصيدة العربية القديمة لكون الحافظة العربية تعتمد على الأوزان الموسيقية، أي أنّها تميل إلى ما يثير مسامعها.

ومن طبيعة الشعر الوزن، وتعدد أوزانه في كل أمة تبعاً لذوقها وإذا نظرنا في الأوزان التي وردت في الشعر الجاهلي، الذي يعتبر أقدم ما بقي من الشعر العربي «نجد جُمِعَ منها عددًا كبيرًا، وفي صور شتّى منها الطويل والقصير، ومنها ما بين هذين، وعدد الأوزان التي استخرجها **الخليل بن أحمد الفراهيدي** من الشعر الجاهلي (خمسة عشر وزنا) وأضاف إليها أبو

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص9.

[3] علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي، دار غريب–القاهرة، دط، 1998، ص من 274 إلى 275.

[4] المرجع نفسه، ص276.

الحسن الأخفش واحد آخر»[1]، وهذا العدد كبير إذ نحن قارناه بعدد الأوزان الشعرية في الآداب الأخرى.

وأول خطوة خطاها في سبيل الشعر الموزون المقفى، «كانت متمثلة في الأسجاع بدءًا بجملتين، ثم أكثر من جملتين وبعدها تحولت إلى تساوي الفواصل شيئا فشيئا، لأقيسة التفاعل فتحقق له الوزن في البيت الواحد، مع اتحاد الحرف الأخير في الشطرين، ثم تلا ذلك التقيد بحرف القافية، ومع تطور الزمن تنوعت الأوزان، وطالت القطع الشعرية مع اتحاد القافية، ثم أخذت القطع تطول حتى أصبحت قصائد».[2]

ورد في كتاب **أدونيس** عن قضية الإيقاع وبداياته:« أنّه بدأ في الجاهلية، سجعا، كما يرجع معظم الباحثين، فالسجع هو الشكل الأول له».[3]

ومن هذا التعريف نستنتج أنّ السجع هو الكلام الشعري المستوي على نسق واحد.

ثم تلاه الرجز الذي كان يقال: «إما بشطر واحد كالسجع لكن بوزن ذي وحدات إيقاعية منتظمة، وإما بشطرين»[4].

ويعني أيضا سجع: «تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر، من غير وزن»[5]، والقصيدة هو «إكمال التطور الإيقاعي، وهو شطران متوازيان موزونان، حلاّ محل سجعتين متوازيتين»[6].

---

[1] علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي ، ص من 274 إلى 275.

[2] المرجع نفسه، ص من 274 إلى 275.

[3] أدونيس، الشعرية العربية، ص10.

[4] المرجع نفسه، ص10.

[5] المرجع نفسه، ص10.

[6] المرجع نفسه، ص10.

ومن خلال هذه الآراء **لأدونيس**، نتوصل إلى أنّ السجع آنذاك مرتبط بحياتهم اليومية وكل ما يتعلق بقسوة الطبيعة وعناصرها وخاصة الحيوانات كالإبل، فله صلة وثيقة بالعربي في ذلك الوقت وأسقط حركاته وسيره المنتظم في شعره لتشكيل هيكل القصيدة.

وللسجع فيه ثلاثة أشكال:

الأول: «يكون فيه الجزآن متوازيين متعادلين، لا يزيد أحدهما عن الآخر مع اتفاق الفواصل على حرفه بعينه.

مثال: (سنة جردت، وحال جهدت، وأيْدٍ حمدت)

فالأجزاء هنا متساوية، والفواصل على حرف واحد.

الثاني: تكون فيه ألفاظ الأجزاء المزدوجة مسجوعة، فيكون الكلام كله سجعا.

مثال: ﴿**إنّ إلينا إيابهم، ثم إنّ علينا حسابهم**﴾[1*].

الثالث: تكون فيه الأجزاء، متعادلة، وتكون فيه الفواصل على أحرف متقاربة المخارج، إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد»[2]

من خلال هذه الأشكال نتوصل إلى أنّ السجع هو تشابه الفواصل في الكلام على نفس الحديث تقريبا، بمعنى أن تكون الجمل متساوية في عدد كلماتها ومحتوية على نغمة الإيقاع.

ورد في كتاب الإيقاع في الشعر العربي أنّ: «السجع أسبق في نشأته ظهورا في الآداب السامية من الوزن العروضي »[3]. « إذن من هذا لا يستبعد أن يكون الرجز قد نشأ عن السجع»[4]. فمن خلال هذه المفاهيم نستنتج أنّ السجع من أحد الفنون البديعية زُيِّنَ بها العربي كلامه، وانتشر بكثرة في العصر الجاهلي في أقوالهم.

---

* سورة الغاشية، آية 46

[2] أدونيس، الشعرية العربية، ص من 10 إلى 11.

[3] عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص 34.

[4] المرجع نفسه، ص34.

فلا يكاد القارئ للشعر الجاهلي يخطئ سيطرة الموسيقى عليه« فأبياته مقسمة إلى مقاطع متوالية متناسقة، وقوافيه محطوطة بسياج من الشروط التي توجب أن تكون صورتها متحددة في القصيدة كلها من حيث الحركات والسكنات ».[1]

فعند قراءة للشعر الجاهلي نحس أو نلتمس له ذلك الجرس الموسيقي المتوازن بين حركة وسكون فأبياته مقسمة إلى مقاطع متوازية ومنتظمة، وفي كل آخر بيت نلتمس لتوافق الحرف الأخير الذي يجب أن يكون متحدًا في كل القصيدة. « والروي يجب أن لا يتغير أو يتبدل مهما طالت القصيدة، والذي يمكن أن يصل إليه الباحث من هذا كله، أنّ الشاعر العربي ينم بإرضاء الأذن»[2]، فعند سماع الشعر صورة صوتية خاصة تطرب لسلامتها وتضطرب لاضطرابها، «ولا سيما إذا كان ذلك الاضطراب يمس القافية»[3]، والذي يمتد من طنينها في الأذن أكثر من أي كلمة أخرى في البيت لوقوعها في آخره.

ومن هذا الأخير عاد سببا في أنّ قوما سمعوا قول **النابغة:**

رغم البوارح أنّ رحلتنا غداً وبذلك خبرنا الغراب الأسو(دُ)

لا مرحبًا بعد ولا أهلا به وإن كان تفريق الأحبة في غ(دِ) [4]

فذموه ولم يغفروا له بجمعه بين الكسر والضم في الروي لكن بعد ذلك فطن النابغة لخطئه. قول **امرؤ القيس:**

[1] محمد عبد العزيز الكفراوي، الشعر العربي العربي بين الجمود والتطور، نهضة مصدر للطباعة والنشر، دط، ص23.

[2] محمد عبد العزيز الكفراوي، الشعر العربي بين الجمود والتطور، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص23.

[4] هذه الأبيات الشعرية التي استشهد بها، "محمد عبد العزيز الكفراوي"، في كتابه، الشعر العربي بين الجمود والتطور، لم يذكر مصدرها، ص23.

كأن ثبيرا في عوانين وبله كبير أناس في بجاد مزملٍ[1]

وهنا **امرؤ القيس** كسر اللام في مزملٍ محافظة على حركة الروي مع أنّها تستحق الضم لأنها صفة كبيرة، والسبب في ذلك عناية الشاعر العربي بالأذن واهتمامه بالموسيقى تبعا لذلك،فالشعر آنذاك مسموع، فالشاعر يعتمد في إلقائه على الارتجال.

وفي هذه الخاصية فوائد ساعد على شيوع تلك الروح العذبة التي تطل من خلال الشعر العربي الجاهلي، وكل ما نسج على منواله من شعر العصور التالية.

فكثيرا من الشعراء الجاهليين تناولوا أغراضا عديدة ومختلفة بعضها تدور حول القافية وأخرى حول التشاؤم لكن رغم ذلك إلاّ أن القارئ يستمتع بإيقاعها، سواء كان من عشاق الحياة أو الموت، ولأن الجزء الكبير يرجع إلى موسيقاها أي إيقاعها.

فمن الشروط التي تتعاون على الشعر موسيقيا هي: الوزن السليم وفقا لبحر خاص من البحور المعروفة لدارسي العروض مع خفة القافية وإتحاد الروي.

ويتجلى أيضا في قول **امرؤ القيس** في معلقته وصف فرسه:

مكر مفرّ مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من غل[2]

نحس بوضوح ضربا من الكمال في الإيقاع الصوتي وذلك لتجسيد سرعة فرسه.

وأيضا في قول **الخنساء** في مقطوعة تجري على نمط إيقاعي وقد لا نشك في أنه كان المنبع الموسيقي القديم الذي نجمت عنه المصمتات في العصر العباسي.

في قولها:

حامي الحقيقة محمود الخليقة مه دى الطريقة نفاع وضرار[3].

---

[1] هذه الأبيات الشعرية التي استشهد بها، "محمد عبد العزيز الكفراوي"، في كتابه، هذه الأبيات الشعرية التي استشهد بها، "محمد عبد العزيز الكفراوي"، في كتابه،

[2] هذه الأبيات الشعرية التي استشهد بها، "النعمان القاني، وحيد عبد الحكيم الجمل"، في كتاب موسيقى الشعر العربي، لم يذكر مصدره. ص22.

[3] المرجع نفسه.ص22 .

نفس القول في تأبط شرا:

جمال ألوية شهاد أندية هباط أودية جوال أفاق [1].

ويقال «أنّ الغناء الجاهلي كان على ثلاثة أوجه منها، النصب والهزج، وقد كان النصب يخرج من أصل الطويل في العروض»[2].

أي النصب تفعيلاته هي نفس تفعيلات بحر الطويل في العروض.

وحين نستعرض ما درجت ما درجت عليه الشعوب من أوزان وقوافي لأشعارها وما ألفوه من نظام الأوزان والقوافي نلحظ « أنّ التجديد فيها نادر، وأن تطورها بطيء جداً، تمر عليها القرون والأجيال دون أن يصيبها ما يستدعي الانتباه أو يلفت الأنظار، وذلك لأن ألفة الوزن وشيوعه في البيئة اللغوية يتطلب زمنا طويلا، وإنتاجا شعريا كثيرا حتى يعتاده جمهوره كبير السامعين، ويستسيغوا ما فيه من نغم وموسيقى»[3]

ونستخلص أنّ تطور الأوزان كان بطيئا جدا إذا قيس بتطور أصواتها أو تطور نسجها كاملة.

إنّ الصورة الموسيقية للقصيدة العربية القديمة تجسدت في بحور الشعر وقوافيه، وكانت تمثل أعلى درجات النضج، وكان البيت الشعري هو الوحدة الموسيقية الأساسية للقصيدة العربية بوزنه وقافيته.

ويعود اقتران الغناء والرقص بالشعر القديم عريق القدم، إنّ هذه العلاقة ظلت تثمر وتزدهر حيث قيست فنون الغناء والرقص بمعايير العروض الشعري، وهذا ما جعل **أب الفرج**

---

[1] المرجع السابق، ص22.

[2] النعمان القاني، وحيد عبد الحكيم الجمل، في كتاب موسيقى الشعر العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1980، ص22.

[3] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص18.

الأصفهاني يصدر الأغاني بقوله: « أنه سيذكر اللحن وعروضه فإنّ معرفة أعاريض الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه »[1].

إنّ العلاقة بين الغناء والرقص والشعر علاقة وطيدة، ثم تطورت وارتقت حتى قيست بمعايير العروض، ومعرفة عروض الشعر يوصلنا إلى معرفة أجزائه وأقسامه وألحانه.

بحيث وصلنا هذا الأخير، ناضجا خصبا غنيا في تجربته ومنهجه وإيقاعه، فحين نستعرض ما درجت عليه الشعوب من أوزان وقوافي لأشعارها وما ألفوه من نظام لتلك الأوزان،والشاعر آنذاك كان على معرفة ودراية تامة بطبيعة أوزانه وقوافيه لكن لم يسميها أي لم توضع بعض مصطلحات تدل عليها.

2- أنواع الإيقاع الشعري العربي القديم:

إذا حاولنا أن نستقرئ هذه الأشكال الإيقاعية الأولية أو بدايات الوزن الشعري، نجدها مرتبطة ارتباطا وثيقا بحياة العربي بالبادية وحياتها القاسية وبعقيدتها الدينية.

وقد كانت أولى هذه الأشكال، كما وردت في كتاب "الإيقاع في الشعر العربي"، **لعبد الرحمن الوجي** وتتمثل في:

أ- الحداء:

هو أقدم أغاني البادية، فهو من أقدم الأشكال الإيقاعية المترافقة مع سير الإبل في الصحراء، وهو غناء يضم مقاطع توافق ضوابط الحركة الموقعة في سير الحيوان وتضطرب باضطرابه (سرعة وخفة، بطئا وثقلا)، فالحادي يجاري سير الحيوان الذي يرافقه، ويحرص على تنشيطه فمن أجل ذلك يكرر مقاطعه.

بحيث يرتبط الحداء بالسجع في بدايته، ثم الرجز فيمثل السجع مادته الإيقاعية الأولى بما في ينتهي من فواصل متشابهة، بحيث تفتقر إلى الوزن السوي المطرد، والرجز متطور عنه ومرتبط به لكونه يمثل مرحلة من الاكتمال الوزني.

[1] النعمان القاني، وحيد عبد الحكيم الجمل، موسيقى الشعر العربي، ص19.

وابتعاد الحداء عن الكلام الموزون والمقفى أمر تقضيه، وذلك يعود إلى طبيعة الحداء وسرعة التوافق مع حركة السير، مما يخفق فيها قوة الضبط والإحكام، ليخرج الكلام مستقيم الوزن والقافية، إلاّ في المرحلة المتأخرة حين وجد الرجز ليكون مادة إيقاعية تخدم الفن الحيائي في الصحراء.[1]

إذن من خلال هذا الملخص لتعريف الشكل الإيقاعي (الحداء) نصل إلى نتيجة أن العربي آنذاك أقواله المتجاوبة مع خطوات إبله تشكل نظما إيقاعيا ووزنا محددا.

لكن لم ينتبه لهذه الظاهرة بل اعتبرها كوسيلة للترفيه عن نفسه بغرض تقليص المسافة فارتبط أولا بالسجع ثم الرجز ليكون مادة إيقاعية تخدم الفن.

ب- النصب:

و هو من الأشكال الحركية الأولى، المتطورة من الحداء (و يعتبر صورة متطورة من الحداء)، و هو أيضا مرتبطا بالغناء و هو متصل بالجهد و التعب، و الإعياء من العناء.

أين يقول **النابغة:**

كَلَيْني لَهُمٌ يا أميمة ناصب.

أي أن الشاعر لزمه النصب أي أنه في حالة عناء.

وقال **الأصمعي:** ناصب: ذي نصب، وعيش ناصب، فيه كدٌ و جهد وبه فسر " الأصمعي" قول **أبي ذؤيب:**

فغيرت بعدهم بعيش ناصب.

أي أن الشاعر بعدهم عاش في عناء وجهد وكدٍ أو ربما بعد فراق عاش حالة عناء.

وقال **أبو عمرو** في قوله ناصب، نصب نحوي: أي جدَّ فمعناه الإعياء والجهد والجدُّ نحو الشيء، أي الإسراء نحوه وهما معنيان متطورًا عن الحداء إلا (أنه أرق).

[1] ينظر: عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، من ص12 إلى 16.

فالأول: غناء الحادين في السير، و الثاني لكونه أرق و أعذب بِحُكْمِ تطوره مع الأيام مترافقا برحلة الجماعة، يعبرون بجد وسرعة مترنمين بهذا الإيقاع المنتظم، مراعين بذلك أبعادًا.

إذن فهو لا يختلف في منشئة عن الحداء، والدافع واحد وهو الترويج عن الذات تحت ضغط الرحلة الطويلة الشاقة.[1]

أما ما يقصد بكونه (أرق):

فإن ذلك يتعلق بأمرين وهما: المادة الغنائية، الفواصل الإيقاعية.

1- المادة الغنائية:

حيث يفترض أن يكون الكلام أكثر عذوبة و لينًا.

2- الفواصل الإيقاعية:

المنسجمة مع السرعة والجد في السير، والحركة الجماعية، التي يفترض ألا يكون ثمة ما يخلق النغمة المشتركة المنبعة مع الحماس والإندفاع إلى الهدف.

فالنصب شكل إيقاعي آخر من الترنيمات الأولى التي انبعثت من الصحراء متماشيا مع ظروفها وبيئتها القاسية، ومناسبة الرحلة مترافقة مع الفواصل والأبعاد الزمنية، الذي يحسمهم لقطع الطريق الطويلة[2] .

ونرى أن النصب شكل إيقاعي آخر، لكن بصورة متطورة من الحداء، بحيث مرتبط بظروف الصحراء، والرحلة، لكن متوافق مع الفواصل والأبعاد الزمنية التي تتحكم بها هذه الحركة بدافع نفسي وحماس وجد.

ج- الركبانية: هي ضرب من الأضرب الفنية المرتبطة بحياة الصحراء وذلك في قطع المسافات الواسعة، بحثا عن مورد ماء أو موطن كلأ، (فهي غناء تنشده جماعة الركبان كلها، إذ ركبوا الإبل) مترافقة بحركة الجماعية الموقعة لصوت أخفاف الإبل.

---

[1] ينظر: عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، من ص 16 إلى 17.

[2] ينظر: عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص 18.

وقد يرافق هذا الشكل الغنائي، أدوات وآلات موسيقية وَتَرِيَةٌ نافخة تصاحب الغناء عندهم، سواء داخل المعابد أو المحافل العامة لها هدف حيوي ووجداني، تستمد منه القوة، بما يمتلكه هذا الكائن من طاقة فنية، يترنم بها و يدندن على أنفسها، فتتدافع الجمل متوازنة ذات إيقاع منتظم، وإنشاء موقع، تراعي الأبعاد الزمنية وتحقق توافق في المقاطع إلى حدٍ ما وخاصة إذا كان جماعيا.[1]

من خلال تعريفها نتوصل إلى أنها ضرب آخر من الأشكال الإيقاعية، مرتبط بحياة الصحراء يستمد منه القوة على تحمل طول المسافة، ويُعَدُ شكل من أشكال الإنشاء الجماعي مرافقة بالأدوات الموسيقية.

وتمثل هذه الأشكال أكثر اتصالا بالحركة والصحراء. والإنسان العربي في العصر الجاهلي، بدوي في نزعته متعلق ببيئته و الطبيعة التي يعيش فيها رغم قسوتها لكنه وجد فيها سبيلا ليتماشى معها وخاصة في ترحاله، ليرفه عن نفسه ولا يحس بألم وقسوة حياته.

د- القَلَسْ والتَقْليس:

هو نوع من أنواع الغناء مصحوب بالضرب على الآلات الموسيقية وذلك بالضرب على الدف، نفخ المزمار وحركات الرقص واللعب بالسيوف والريحان.

إذن هو فن أكثر تعقيدا وذلك لاشتراك فيه عناصر فنية إضافية وله ارتباط وثيق بحياة العرب الدينية والاجتماعية، وهو مظهر من مظاهر التعب، وضرب من الدعاء والتهليل.

وذلك لم يقومون به من حركات ترافق هذا الأخير، ليدل على حسرتهم وتوبتهم و تقربهم إلى المعبود خاشعين، فيها حمس وقوة وكل هذا يفترض نظامًا إيقاعيًا لتنسجم فيه النغمات وتتوافق مع الحركات.

وقد استمرت هذه العادة إلى ما بعد ظهور الإسلام، فالقَلَسْ والتَقْليسْ: (معنا الضرب بالدّف و الغناء) والمُقَلَسْ هو (الذي يلعب بين يدي الأمير إذ قدم لمصر).

[1] ينظر: عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي ، من ص 18 إلى 20.

أي أن لجوء المُقَلِسْ لأمير زائرًا أو متغمدّا فيحتفلون به بالتَقْليسْ.

واستمر أيضا هذا التقليد إلى ما بعد ظهور الإسلام حيث احتفل المقلسون **بعمر بن الخطاب** رضي الله عنه، بقدومه الشام، فلقيه المقلسون بالسيوف و الريحان.

ومن هذا نتوصل إلى أن القلس: ظاهرة إيقاعية جديدة متطورة وأكثرها ثباتا في القيم الإيقاعية، ويختلف عن الأشكال الإيقاعية المتقدمة، فهو لون حضاري في حين (الحداء،النصب، الركبانية) ألوان بدوية مرتبطة بحياة الترحال. إذن هو ضرب إيقاعي معقد يستوجب توازن ودقة في الترنم الإيقاعي.[1]

ونستنتج أن التقليس له علاقة بالتقاليد الدينية، يفترض نظاما إيقاعيا، حتى استمر إلى ما بعد ظهور الإسلام.

هـ- التهليل:

هو فن الصور الإيقاعية، المرتبطة بحياة العرب الدينية، يتفق مع القَلَسْ في النشأة واقترانه بالتعبد و الخضوع للمعبود و لكنه أقل تعقيدا و يكون فرديا.

فهذه الظاهرة لا ترافقها آلات موسيقية و لا أنغام مطربة التهليل يعني رفع الصوت وذلك بهدف التلبية.

فقوامه رفع الصوت بالتلبية بدعاء معدٍ مسجع ذي إيقاع منتظم مثل لبيك اللَّهُمْ لَبَيْكَ إن تقيفا قد أتوك، وأخلاقوا المال وقد رجوْك من خلال هذا والواضح أن الفواصل المسجعة تفصيل بين الكلام في ترنيمات وإيقاعات منتظمة، تكاد تشكل التجارب الوزنية الأولى، والتهليل مادته أسجاع مرتلة، ذات إيقاع وفواصل، أين يعتبر من البدايات الوزنية الأولى.[2]

ونستقرئ من خلال هذا، أن التهليل مرتبط بالدين وهو عبارة عن أسجاع، ذات فواصل متزنة، ويعتبر من البدايات الأولى للوزن.

---

[1] ينظر: عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، من ص20 – 25.

[2] المرجع نفسه، ص 26 – 29.

و- التغبير:

هو نوع من الإنشاد الديني، يرتبط بالتهليل في المنشأ، مترافق بالرقص و التمرغ بالتراب (التغبير بالتراب)، اصطنعه أهل الجاهلية يعتمدون على الصباح بالدعاء وطلب المغفرة.

فالتغبير يقترن بالإنشاد الشعري، المقترن بالعبادة المتضمن طلب الغفران.

- وما نلاحظه أنه ظاهرة تعبدية كالقَلَسْ والتهليل.
- استناده إلى أقوال شعرية أو ما يقتربْ منها.
- ارتباطها بالقول المسجع.

والأهم كونها تشكل التجارب الإيقاعية الأولى من القول العربي. وعليه فالإنسان العربي مرتبط أيضا، بعقيدته الدينية لهذا نجد هذه الأشكال الوزنية ترافق حياته، و فكره الديني للتضرع والتوسل إلى الله، مصحوب بحركة ونغم وموسيقى وأدعية منتظمة، فيها إيقاع واضح[1].

من خلال تمعننا في تعريفه استنتجنا أن التغيير، له صلة وثيقة بالإنشاد الشعري، مرتبط بالعادات مترافق مع حركات ونغم وموسيقى، فيها إيقاع واضح.

ز- الرّجز:

هو أقرب الأشكال الإيقاعية إلى الشعر، فهو يقوم على مقاطع منتظمة، وهي تعتبر حالة تطور للسجع، وهذا ما نراه من خلال بحثنا هذا فهذه **سعدى بنت كريز** تتكهن، مسجعة فتقول:« مصباحْ، مصباحْ، وقوله صلاحْ، ودينه فلاحْ، وأمره نَجاحْ، وقرنه نطاحْ، ذَلَتْ له البطاحْ، ما ينفع الصباحْ، ولو رَقَع الذباحْ، وسلت الصفاحْ، وهدت الرماحْ، فكلها من وزن (مستفعلن، مستفعلن).

فيتمثل هذا النص وزن الرجز، أي ينتمي إلى بحر الرجز، وذلك يعود إلى أن الكهانة في ذلك الوقت تعتمد على الأسجاع، ويعد الرجز أكثر الأشكال الإيقاعية المتقدمة ثباتا ووزنا، فهو يقوم على تكرار تفعيلة واحدة هي (مستفعلن) ثلاث مرات.

[1] ينظر: عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، من ص 29 إلى 31.

وأبرز ما يلاحظ فيه:

- استواء الوزن، محدودية و قلة عدد الأبيات.
- انتقاله من الحداء، وضوح القافية[1].

ويعتبر أكثر الأنواع السابقة، دخولا في الإيقاع الشعري المنتظم.

وأساس الإيقاع في الشكل التقليدي هو مجموعة من المقاطع الصوتية المتشابهة في كل بيت، أي أن القصيدة تتألف من أبيات يحتوي كل بيت منها على مجموعة من المقاطع، هي نفس مقاطع الأبيات الأخرى عددًا، وترتيبًا، فإذا كان البيت الأول منها يتألف من ثلاثين حرفا متحركا وساكنا، مرتبة بنسبة متحركين فساكن، مثلا: فيجب أن تكون كل أبيات القصيدة بهذا العدد وهذا الترتيب لتضمن فيها وحدة الإيقاع.

فمنذ العصر الجاهلي، هذا الارتباط موجود سجله بعض الدارسين **كالأخفش** في كتابه " القوافي"، « فقد روي أنه سمع كثيرًا من العرب يقول: جمع الشعر، قصيد، و رمل ورجز، أما القصيد، والطويل والبسيط والكامل والتام، والمديد التام، والوافر التام والرجز التام، وهو ما تغني به الركبان، ولم نسمعهم يتغنون إلا بهذه الأبنية وقد زعم بعضهم أنهم كانوا يتغنون بالخفيف،والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر وغير الرجز فهو رمل والرجز عند العرب كل ما كان ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون»[2].

فمن هنا نتوصل إلى أن إيقاعهم تنظيمًا لحركة الأداء العملي ومساندة الفرد، الروح الجماعي حتى وإن كان خارج الجماعة.

[1] ينظر: المرجع نفسه، من ص31 إلى 34.

[2] علي يونس، أوزان الشعر و قوافيه، مدخل ميسر لتذوقها ودراستها، دار غريب القاهرة، دط ، 2006، ص 114.

الفصل الثانـي

التجديد الإيقاعي في الشعر العباسي

يعد العصر العباسي أزهى عصور الحضارة العربية وأكثرها تألقا، وكان حافلا بالمستجدات، وحيث انتشرت فيه فروع المعرفة، كالأدب عامة والشعر خاصة، وقد منح الشعراء العباسيون موسيقى الشعر طاقات فنية هائلة، وذلك من خلال اتجاه الشعراء في بناء قصائدهم إلى استخدام الأوزان السهلة والخفيفة التي تتماشى مع الحياة الحضارية التي عرفها العصر بحيث خرجوا عن القيود التي كان عليها الشعر في العصر الجاهلي.

I-التجديد في أوزان الشعر وموسيقاه:

لقد وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي، أوزان الشعر لضبط البحور وقعد لأصول النظم الشعرية، وقد حافظ شعراء العربية على هذه الأوزان واستشهدوا بهذه الأصول على الرغم من ظهور ملامح التجديد في النغم الموسيقي، حيث ابتكر المولدون أوزانا سموها بالأوزان المولدة وقد نظمها المولدون عكس دوائر بحور **الخليل**، رغبة منهم في التعبير عن المعاني بنغمات موصية بروح العصر، وهي ستة بحور تتمثل في: المستطيل، الممتد، المتوافر، المتئد، المنسرد، المطرد المتدارك.

ولكل بحر من هذه البحور تفعيلاته وهي كالآتي:

- **المستطيل:**

فهو من دائرة المختلف والتي تشمل على البحور التالية: الطويل، المديد، البسيط.

ووزنه:

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

مثل:

لقد هاج اشتياقي غزير الطرف أحورُ أدير الصدغ منه مسك و عنبر *[1]

*الأصفهاني، كتاب الأغاني، دار الكتب من ص 5717، نقلا عن: أمين أو ليل محمد ربيع، تاريخ الأدب العربي (1)، العصر العباسي الأول، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، ط1، 2008، ص 97.

- **الممتد:**

وهو ينتمي إلى دائرة المختلف، ووزنه هو:

فاعلن، فاعلاتن فاعلن فاعلاتن ∴ فاعلن، فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

- **المتوافر:**

وهو من دائرة المؤتلف التي تشمل على الوافر والكامل ووزنه هو:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ∴ فاعلاتك فاعلاتن فاعلن

مثل: ما وقوفك بالركائب في الطّلل ∴ ما سؤالك عن حبيبك قد رحلْ[1].

- **المتئد:**

وهو من دائرة المشتبه، ووزنه كما يلي:

فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن ∴ فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن

مثل: كن لأخلاق التصابي مستمريا ∴ و لأحوال الشباب مستحيلا[2]

- **المنسرد:**

هو من دائرة المشتبه، ومقلوب المضارع، ووزنه هو:

مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن ∴ مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن

مثل: على العقل فعول في كل شأن ∴ ودان كلّ من شئت أن تداني.[3]

- **المطّرد:**

هو صورة أخرى من المضارع، ووزنه هو كما يلي:

فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن ∴ فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن

مثل: ما على مُستهام ريع بالصيد ∴ فاشتكى ثم أبكاني من الوجْد[4]

---

[1] الأصفهاني، كتاب الأغاني، ص 97.

[2] المرجع نفسه، ص 97.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 210.

[4] المرجع نفسه، ص 210.

والملاحظ أن النقاد القدامى تغافلوا عن هذه التغيرات التي استحدثها الشعراء في البحور الشعرية، من خلال استعمالهم للبحور غير مشهورة مجزوءاتها في موضوعات وأغراض مختلفة فالإحساس بالشكل لم يكن عند الشعراء و النقاد، و نعتقد أنه لم يَظهر إلا مع انطلاق الشعر العامي العربي، منذ بداية القرن الرابع هجري، مع الموشح، و الزجل، و الدوبيت، و القوما،والكان كان، والمواليا، التي ظهرت لتعيد الإحساس الشفاهي في الشعر عند المتلقي، بعد أن غلبت الفنون الكتابية شعرا ونثرا على الثقافة العربية، وأصبح الأدب الكتابي يعبر عن طبقات اجتماعية محددة، خاصة طبقات العلماء أو الخلفاء والوزراء من الكُتَابْ والشعراء، ولكن هذه الأنواع الشعرية العامية بقيت محصورة في التعبير عن الطبقات الدنيا و الموضوعات الهامشية إلا ما تدار منها، لذلك لم تأخذ حظها في الدرس والنقد والتصنيف مع الشعر العربي، فلم تعلم على استحداث أنواع إيقاعية جديدة كغاية ظهور الشعر الحر.

ونشير إلى هذه الأنواع الشعرية، التي كانت لها دور كبير في إحياء الإحساس الشفوي،بعدما كان مهمش عند ظهور الكتابة والتدوين في هذا العصر، ومن بين هذه الأنواع الشعرية الأكثر استعمالا نجد: المواليا، الكان وكان، القوما، الدوبيت، الزجل.

أ- المواليا:

يرى **إبراهيم أنيس** في كتابه " موسيقى الشعر" أن « سبب نشأة الفن أن الرشيد حين نكب البرامكة أمر لا يذكرهم شاعر في شعره فرثتهم جارية بهذا الوزن، وجعلت تنشد وتقول يا مواليا،و يظهر أن ما سموه بالمواليا، هو نفس النوع المعروف في الشعر العامي بالموال»[1] ومن أشهر أمثلته نجد:

يا دار أين ملوك الأرض أين الفرس ∴ أين الذين رعوها بالقنا والترس

قالت تراهم رمم تحت الأراضي الدرس ∴ سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرَسْ[2]

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 210.

[2] هذه الأبيات الشعرية التي استشهد بها، إبراهيم أنيس، لم يذكر مصدرها.

وورد أيضا في كتاب " الشافي في العروض و القوافي" « أن المواليا هو نظم لا يتقيد بالإعراب بل يُسكنُ أواخر الكلمات، كما لا يتقيد في أبياته بقافية واحدة ولا بروي واحد، بل ينوع فيها ولكنه يتحمل الإعراب أيضا، ولا يجوز أن يختلط فيه الإعراب واللحن في قول واحد و سبب تسميته بهذا الاسم فيعود. كما يرى، إلى جارية من جواري البرامكة كانت تندبهم وتنادي ومواليا ! فسمي ذلك الحين ب المواليا»[1] .

ومن هنا نستنتج أن المواليا هو فن عامي، شعبي يُلْقَى شفويا وهو عبارة موّالْ، وكان ينظم في الحِكَمْ و المواعِظْ وهذا النوع يكون غير مقيد بقافية واحدة ولا يروي واحد.

ب- الكان وكان:

يعتقد **مصطفى بيطام** أن الكان و كان هو« ضرب من الوزن الذي ظل جاريا على ألسنة العامة، استحدثه البغداديون، وسموه " الكان وكان"، لأنهم كانوا ينظمون فيه مختلف الحكايات والخرافات وهذا الفن كان يلحق بالمواليا لأنه فن ملحون لا ينطق عليه قواعد الإعراب، لكونه خارجا عنها،كما خرج عن مقاييس اللغة ولو اتخذ كقالب لنظم الحكايات والخرافات دون سواها ثم هو كميزان شعبي ويتناوله الناس ضمن مقطوعات يعبرون فيها عن الأمور التافهة ولا يراعون فيه عند الإنشاد رويا خاصا بل لكل شطر روي معينه»[2]

ومن أمثلته:

قم يا مقصر تضرع ∴ أن يقولوا كان وكان

للبتر مجزي الجواري ∴ في البحر كالأعلام[3]

ويعرفه أيضا **هاشم صالح مناع** في كتابه" الشافي في العروض والقوافي «أنه عبارة عن مقطوعات قصيرة في الأدب الشعبي البغدادي الأصل وتحلل كل مقطوعة من بعض قواعد

---

[1] هاشم صالح مناع، الشافي في العروض و القوافي، من ص 290 إلى 291.

[2] مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع و ملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، ديوان مطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، د ط، 1995، ص 410.

[3] المرجع نفسه، ص 419.

الإعراب، كما تتحلل من بعض قيود القافية ولكل شطر فيها روي معين، وكانوا يكثرون فيها من عبارة " كان و كان" وقد كانت تنظم به الحكايات والخرافات وما كان في الماضي»[1] .

ونتوصل من خلال هذين التعريفين، أن " الكان وكان" هو فن شعبي يروى شفويا، باللغة العامية، ويكون على شكل حكايات وخرافات، قصيرة الحجم، وتتناول مواضيع تافهة تكون مأخوذة من الحياة اليومية وفيها المحكي يقول عبارة كان وكان، ويكون الهدف من هذه الخرافات هو أخذ العبرة، ويتفقان هذا التعريفان أن في هذا الفن القافية غير مقيدة ولكل شطر قافيته.

ج- القوما:

وقد ذهب **مصطفي بيطام** في كتابه « كظاهر المجتمع و ملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول. «أنّه فن من فنون المولدين، إخترع في زمن الدولة العباسية ويقال بأنه إستخدم في نظم السحور في شهر رمضان، ولفظه تم اشتقاقه من قول المسحر أو المغنيين بعضهم البعض " قوما نسحر قوما»[2] .

ومثال على ذلك هذا القول:

يا سيد السادات .: لك بالكرام عادات

أنا ابن أبي النقطة .: تعيش أبي قد مات[3]

وعليه يقول **إبراهيم أنيس** في كتاب " موسيقى الشعر" أن القوما « هو نظم فير معرب ولا تراعي فيه قواعد اللغة، و قد شاع بين البغداديين في بداية الدولة العباسية و استخدموا هذا الوزن في نظم دعاء السحور في رمضان، و أن لفظ " القوما" قد استق من قول المسحر " قوما سحر قوما».[4]

---

[1] هاشم صالح مناع، الشافي في العروض و القوافي، ص 296.

[2] مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع و ملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، ص 420.

[3] المرجع نفسه، ص 420.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 214.

إذن من خلال ما ذكرناه نستخلص أن القوما فن عامي شعبي اخترع في شهر رمضان والهدف منه هو إيقاظ الناس وإعلامهم بوقت السحور، ومواعيد الآذان، وهذا الفن يقال شفويا، لا تراعي فيه قواعد اللغة.

د- الدوبيت:

وقد نقل **مصطفى بيطام** قولا **لحازم القرطاجي** يقول:« لم يُثْبَتْ للعرب أصلا، لأنه مِنْ وَضْع المحدثين، و أنه لا بأس بالعمل عليه، لأنه فن مستطرف، ووضعه متناسب، و يقال بأنه صالح لنظم اللغة الفارسية و أن بعض الناطقين باللغة العربية الفصيحة استعارة في نادر من الأوقات، و أنه لا يدخل في إطار أوزان الشعر العربي لذلك فهو يعد من بحور الشعر المهملة و لفظة دوبيت مركبة من كلمتين، كلمة "دو" و هي فارسية الأصل و معناها إثنان، و كلمة "بيت" بمعناها العربي لا ينظم بع إلا بيتان»[1]

مثل قول أحدهم:

القلب إليك مال شوقا و صبا.: و الصب حوي يبيت و يشكو و صبا

بالله عليك لا تطل هجر شج .: قد هيج وجده شمال و صب[2]

ويقول **هاشم صالح مناع** أن الدوبيت «هو شعر مستعار ووزنه من الفارسية ويتكون اسمه من كلمة (دو) بمعنى اثنين و (بيت) عربية، وكل بيتين في القصيدة متفقان في الوزن والقافية ويكونان وحدة مستقلة»[3]

ومن خلال هذين التعريفين، فالدوبيت فن شعري حديث يعد من بحور الشعر المهملة يأتي على شكل بيتين متفقان في الوزن والقافية في القصيدة ثم يأتي بيتان آخران متفقان في الوزن والقافية أيضا فكل بيتين يمثلان وحدة مستقلة في الوزن والقافية.

---

[1] مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع و ملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، ص 421 إلى 422.

[2] عبد الكريم العلاف، الطرب عند العرب ص 95، نقلا عن: مصطفى بيطام ص 422.

[3] هاشم صالح مناع، الشافي في العروض و القوافي، ص 297.

هـ-الزجل:

كما هو معروف في كتاب " الشافي في العروض و القوافي" **بهاشم صالح مناع** «أنه شعر عامي لا يتقيد بقواعد اللغة و خاصة الإعراب و صيغ المفردات، و قد نظم على أوزان البحور القديمة و أوزان أخرى مشتقة منها»[1].

و مثال عليه:

السياسة تخرب الدُنيا العمار :. ما تلاقيش منها غير بس الدمارْ

يعني دي شبهتها بلعب القُمار :. شوف ولاحظ حالة الساسة الكبارْ[2]

ويجزم **أمين أبو الليل** في كتاب " تاريخ الأدب العربي الأول، العصر العباسي الأول". أن الزجل « نشأ بعد نُضج الموشحات، إذ أخذ أهل الأمطار ينسجون على منوالها لغتهم الحضرية من غير التزام و سموا هذا النوع الزجل»[3]

ونستخلص من هذين المفهومين، أن الزجل فن شعبي وهو عبارة عن شعر محكي أي شفوي وكان ظهوره مرتبط بالظروف المعيشية التي كان يعيشها الإنسان العباسي، ونجد أن هذين المفهومين يتفقان على أنه غير مقيد بقواعد اللغة.

إلى جانب محاولة شعراء المولدين لابتكار أوزان شعرية جديدة، أخذوا في محاولة الخروج عن نمط القصيدة القديمة وبنائها الهندسي، وعليه نشير إلى أوزان الأكثر شهرة في التغيير ببناء الهندسي للقصيدة ومن بين هذه الأوزان نجد:

و- المزدوج:

يرى **نور الدين السد** في كتابه " الشعرية العربية" دراسة أن المزدوج «هو نمط شعري مبني على أساس الأبيات المصرعة بمعنى أن قافية الشطر الأول هي قافية الشطر الثاني

---

[1] هاشم صالح مناع، الشافي في العروض و القوافي، ص 298.

[2] هذه الأبيات الشعرية التي استشهد بها، هاشم صالح مناع لم يذكر مصدرها، ص298.

[3] أمين أبو الليل، محمد ربيع، تاريخ الأدب العربي 1، العصر العباسي الأول، ص 99.

نفسها، و قد استغل الشعراء العباسيون هذا النمط في نظم بعض المسائل العلمية قصد حفظها وتعلم الناشئة بوساطتها»[1].

و عليه نجد قول **أبو العتاهية:**

حسبك مِمّا تبتغيه القوت ∴ما أكثر القُوات لمن يموت.

الفقر فيها جاوز الكفافا ∴ من اتقى الله رجا و خافا

هي المقادير فلمني أو قذر ∴ إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر

لكل ما يؤذي و إن قل ألم ∴ ما أطول الليل على من لم ينمْ [2]

ومن خلال هذا نستنتج أن هذا النمط الشعري لا يكون الشاعر فيه مقيد في كل قصيدته بقافية واحدة بل هو حر فيها و لهذا تكون كتابة الشعر سهلة عليهم لأنهم غير مقيدون بالقافية الواحدة و لا بنظام القصيدة المعتاد عليه أي هيكلها.

1- المخمسة:

و قد نقل **نور الدين السد** قولا **لابن رشيق** يقول فيه: «المخمس هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك »[3].

وعليه يعتقد **مصطفى بيطام** أن المخمسات هي « تلك الأشعار التي تأتي بخمسة أشطر، ومن وزن وقافية، الأربعة الأولى منها متحدة القافية، و هي تختلف من دور إلى آخر بينما الشطر الخامس منها يبقى على قافية واحدة في مختلف أدوار القصيدة»[4].

وعليه يقول **أبي نواس** في مخمسته:

مَا رَوَضَ رَيْحَانِكُمْ الزَّاهِرُ ∴ و ما شَذَى نشركم العاطرُ

---

[1] نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان الموضوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1995، ص 42.

[2] أبو العتاهية، ديوانه من ص 444 إلى 465 نقلا عن: نور الدين السد، الشعرية العربية.

[3] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 180، نقلا عن: نور الدين السد، الشعرية العربية.

[4] مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع و ملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، من ص 435 إلى 436.

وحق وجدي و الهَوَى قاهرُ ∴ مُذْ غِبْتُمُو لم يبق لي ناظِرُ

والقلب لا سالٍ ولا صابرُ

قالت: ألا لا تلجَن دَارَنَا ∴ وكابِدَ الأشواق من أجْلِنَا

واصبِرْ على مرّ الجَّفَا والضَّنى∴ ولا تمُرَّنَ على بيتنا

إنّ أبانا رجُلٌ غائرُ[1] .

ومن خلال هذين القولين نستنتج أن المخمسة نمط شعري يأتي على شكل خمسة أقسام وعلى قافية واحدة ثم تأتي خمسة أقسام أخرى على وزن الأولى، ولكن على قافية غيرها أي يختلف حرف القافية.

2- الرباعيات:

ويذهب **مصطفى بيطام** إلى أن «المربع هو الشعر الذي تتألف قصيدته من أقسام كل قسم يتألف من أربعة أشطر أولها و ثانيها ورابعها تتفق في قافية واحدة، أما الثالث فقد يتفق وقد لا يتفق»[2].

ويقول **أبو نواس:**

أدر الكأس و أعجل من حبس ∴ واسقنا ما لاح نجمٌ في الغلي

قهوة كرخية مشمولة ∴ تنفُضُ الوحشية عن بالأنس[3]

ونتوصل من خلال هذا التعريف إلا أن الرباعيات هو ضرب شعري جديد عرف به شعراء العصر العباسي، و قصيدته تتكون من أجزاء و كل جزء من هذه الأجزاء تتكون من أربعة أشطر وتكون القافية موحدة في الشطر الأول والثاني والرابع موحدة وفي الشطر الثالث تكون غير موحدة.

---

[1] الدميري، حياة الحيوان، ج1، ص 120 إلى 122 نقلا عن مصطفى بيطام.

[2] مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع و ملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، ص 433.

[3] شوقي ضيف فصول في الشعر و نقده، ص من 40 إلى 71، نقلا عن، مصطفى بيطام.

3-المسمطات:

وأشار **مصطفى بيطام** إلى أن المسمط « ضرب من الشعر و القصيدة فيه تتألف من أدوار وكل دور يتكون من أربعة أشطر أو خمسة و هو الغالب، أو أكثر أو أقل وتتوالى الأدوار ولكل دور قوافيه الخاصة به، وهو ينتهي بشطر قافيته تتحد مع قافية الشطر الأخير من كل دور، وقد سمي هذا الشطر عمود المسمط لأنه بمثابة القطب الذي يدور عليه»[1]

ويقول **أبو نواس:**

الهنا ما أعد لك :. مليك كل مالك

لبيك قد لبيك لك[2]

ومن هذا نستخلص أن المسمط هو نوع من أنواع الشعر بحيث نجد قافيته تكون متحدة في الأسطر الخمسة الأولى وفي الأشطر الأخرى تتغير، وعليه فهذا النوع من الشعر ليس مقيد بقافية واحدة.

ونشير في الأخير أن هذين النمطين الشعريين، المسمط والمربع، غير معروفين بكثرة في أشعار العباسيين، فإنهما قليلا الإستعمال مقارنة بالنمطين الآخرين المزدوج والمخمسة ويمكن أن هذا إلى سهولة الكتابة في النمطين الأخيرين ولذلك نجد الشعراء يميلون إليهم أكثر من النوعين الأخيرين.

II- نظام التقفية:

القافية من الأركان الأساسية للوزن، في موسيقى القصيدة العربية، فهي تعتبر من عناصر الإيقاع التي تضبط اتزانه، وتساعده على إحداث إنسجام في الصوت والنغم.

فالقافية هي جزء الإيقاع في كل بيت شعري، ولهذا يمكن إعتبارها العنصر الذي يبنى عليه الإيقاع، فمن كل هذا وفي العنصر الموحد في أجزاء الإيقاع.

---

[1] مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع و ملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، ص من ص 438 إلى 439.

[2] هذه الأبيات الشعرية التي استشهد بها، " مصطفي بيطام"، لم يذكر مصدرها، ص438.

وتتمثل أهمية القافية في نظرية الخليل، إذ تلقى من الرواة والحفاظ نموذج القصيدة المستقرة، فاهتم بالقافية اهتمام كبيرًا، و لما نجده قد وضع لكل جزء منها مصطلح يتميز عن غيره.

وعليه عرف **الخليل** القافية أنها « من آخر حرف إلى أو ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن »[1].

أي أول ساكن يأتي من قبله حركة الحرف الذي قبل ساكن، وعليه القافية تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمتين، وقد تأتي بعض كلمة في قول **امرؤ القيس**:

يزل الغلاف الخف عن صعواته ∴ و يلوي بأثواب العنيف المثعل[2]

وعليه فالقافية في هذا البيت عي من حرف التاء لإلى آخر البيت وهذا ما يسمى بعض كلمة.

وتكون كلمة أيضا في قول **المتنبي**:

إذا أنتك مذمتي من ناقصٍ ∴ فهي الشهادة لي بأني كاملُ[3]

ومنه فالقافية هي كلمة " كاملُ":

وتكون أيضا القافية كلمتين، كقول **زين الدين بن الوردي**:

لا تقل أصلي و فصلي أبدا∴ إنما أصل الفتى ما قد حصل[4].

إذن القافية في هذا البيت جاءت على شكل كلمتين "قد حصل"

ونتوصل في الأخير، إلى أن القافية لا تأتي بشكل واحد بل تختلف من كلمة إلى كلمتين، أي أنها لا تكون بشكل نفسه دائما.

---

[1] عبد الرحمان تبرمايسن، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

[3] المرجع نفسه، ص 36.

[4] المرجع نفسه، ص 36.

أ- حروف القافية:

هي الحروف التي إذا دخل أحدها أول القصيدة، لزم أبياتها وهي ستة حروف:

- الروي:

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر، بتكرار الأبيات وقد تنسب إليه القصيدة،وعليه تسمى القصيدة، رائية، أو دالية، و يقول الشاعر:

«ثلجك نار في دمي تستعر ∴ من يوقف الثلج إذا ما إنهمر؟

أهذه أنت... أم الأرض في ∴ يوم زفاف رصعت بدرر؟»[1]

فالراء في هذه القصيدة هو الروي، و يسمى رويا لأن حروف البيت تنظم و تجمع إليه. و حرف الروي لابد أن يكون حرفا صحيحا غير معتل.

- الوصل:

وهو حرف مد ينشأ من إشباع الحركة في آخر الروي المطلق كقول الشاعر:

وإذا المنية أنشبت أظافرها ∴ ألغيت تميته لا تنفع

الوصل هو المتولد عن إشباع الحركة بعد العين في (تنفع) فهي بمنزلة " تنفعو"

- الخروج:

هو حرف لين يلي هاء الوصل كالياء المولدة من إشباع الهاء، و الياء من قول **المعري**:

وإن يك ودينا من الشعر نبته ∴ فغير خفي أثله من ثمامهِ[2]

- الردف:

هو حرف لين ساكن، (واو- ياء) بعد حركة لم تجانسهما أحرف مدّ (ألن – واو – ياء) بعد حركة مجانسة قبل الروي يتصلان به فمثلا حرف اللين الياء في رعين أو (سبيل).

---

[1] عبد الرحمان تيبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 40.

- **التأسيس:**

وهو ألف لا يفصلها عن الروي إلا حرف واحد متحرك كألف " حامِل"

- **الدخيل:**

هو حرف متحرك فاصل بين التأسيس والروي كالدال في "صادق".

وفي الأخير ومن خلال هذه المفاهيم، نستنتج أن القافية تمثل مجموع الأصوات من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل ساكن، وهي أظهر العناصر المكونة للشعر وتمثل المقطع المتحد في القصيدة كلها.

ب- أنواع القوافي:

تنقسم القافية إلى نوعين و ذلك باعتبار الروي.

أولا- القافية المطلقة:

هي ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإشباع وعي ستة أنواع:

- القافية المطلقة المجردة من الردف و التأسيس موصولة بحرف من أحرف المد مثل:

حلاوةُ روحِهِ رقصتْ به ∴ فأجبتهم: ما كُلُ رِقْصٍ يُطْرِبُ

فالروي هنا متحرك، مشبع بالحركة وهي الضم، و هو مجرد من الردف و التأسيس.

- القافية المطلقة المجردة من الردف و التأسيس الموصولة بالهاء. مثل قول الشاعر:

أخٌ، طَالَما سَتَرَني ذِكرُهُ ∴فقد صِرْتُ أشجى لِدَى ذِكْرِهِ

فالروي متحرك وهو الراء، موصولة بهاء الوصل، والياء الناتجة عن إشباع حركة هاء الوصل، مجردة من الردف والتأسيس.

- القافية المطلقة المردوفة الموصولة بالمد أو باللين مثل قول الشاعر:

سَيِّدٌ كيف تأملت مَعْنَا ∴ هُ رأَتْ عَيْنَاكَ أَمْرًا عُجَابَا[1]

فالروي هو الباء، سبقه حرف مد وهو الألف، والروي موصول بحرف مد وهو الألف.

[1] ينظر: هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض والقوافي، من ص 272إلى 273.

– القافية المطلقة المردوفة الموصولة بالهاء أو بالخروج، نحو قول الشاعر:

عفتِ الديارُ: محلّها، فمُقَامُهَا .: بمنًى تأبّد عوْلها، فرِجامُها

الروي هنا هو الميم، مسبوقا بحرف مد هو الألف، موصولا بالهاء و حرف مد ناشئ عن إشباع الهاء و هو الألف.

– القافية المطلقة المؤسسة الموصولة بالمد: مثل قول الشاعر:

ألا من لِنَفس بالهوى قد تمادت .: إذا قلت قد مالت عن الجهل عادت

الروي هو التاء، موصولة بالياء الناتجة عن إشباع الحركة، والروي مؤسس، أي أن هناك حرفا صحيحًا فصل بين الألف والروي، وهو الدال

– القافية المطلقة المؤسسة الموصولة بهاء أو بالخروج نحو قول الشاعر:

في ليلةٍ لا نرى بها أحدًا .: يَحكِي علينْا، إلا كَواكِبُها

فالروي عنا هو الباء، موصولة بالخروج، و قد فصل حرف الروي عن حرف التأسيس حرف صحيح وهو الكاف.

ثانيا– القافية المقيدة:

هي ما كانت ساكنة الروي، وهي ثلاثة أنواع:

– القافية المقيدة المجردة من الردف والتأسيس: مثل قول الشاعر

يَهْرُبٌ المَرْءُ من الموْتِ وهَلْ .: يَنْفَعُ المَرْءَ من الموْتِ الهَرَبْ

الروي هنا هو الباء و جاء ساكن.

– القافية المقيدة المردوفة، نحو قول الشاعر:

ما أَثْقَلَ الحقّ على مَنْ نَرى .: لم يَزَلِ الحَقُّ كَرِيهًا ثَقيلْ

الروي هو حرف اللام الساكنة، مسبوقة بحرف مد وهو الياء.

– القافية المقيدة المؤسسة، مثل قول الشاعر:

نهْنِهْ دُموعَكَ، إنَّ مَنْ .: يَبْكي، من الحدَسانِ، عاجِزْ[1]

[1] ينظر: هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض والقوافي، من ص272 إلى 273.

ونستنتج من خلال ما اشرنا إليه سابقا، أن هناك تغيير في العصر العباسي فيما يخص القافية، بحيث لم يبقى شعراء هذا العصر مقيدين بالقافية التي كانت معروفة في العصر الجاهلي بل تحرروا منها وخرجوا من نظام وقيودها التي كانت عليها سابقا، منه ظهر ما هو معروف عند العباسيين بالقافية المطلقة و التي تتغير حروفها من بيت إلى آخر، وهذا التغيير الذي كان في العصر العباسين يتماشى مع متطلبات العصر وتطوره.

ومن خلال ما توصلنا إليه، نستنتج أنه رغم محاولات التجديد التي قام بها العباسيون في الشعر وأوزانه و قوافيه إلا أنها لم تخرج مما كانت عليه في العصر الجاهلي، بل ظل الشعر على أصالته.

وفيما يخص الأوزان، فإن التجديد فيها كاد أن يتجاوز حدود أوزان الخليل، و ذلك من خلال ظهور أوزان لم تكن مستعملة كانت مهملة من قبل ثم أعيد استعمالها من طرف بعض الشعراء العباسيون.

وعليه كان التجديد أيضا في القوافي، فهي الأخرى تهدف إلى إيجاد بديل للثقافة التقليدية ومحاولة التجديد فيها لم يأتي في بداية الأمر بما يعجب الناس ويرضيهم بالمقارنة مع نظام القافية الموحدة، الموجودة سابقا والأصل في هذا العصر هو البقاء على النمط القديم، ومحاولات التجديد لم تؤثر على نظام القصيدة القديمة التي تعتبر دوما المثل الأعلى.

خاتمة

خاتمة:

لقد قدمنا لكم هذا البحث بعد تفكير وتعقل في موضوعه وهو "التجديد الإيقاعي في الشعر العربي القديم"، وهو موضوع يخص موسيقى الشعر العربي القديم، وذلك بين التمسك بالقديم والبحث عن التحرر من قيوده، فقد حولنا فيه أن نجيب عن الأسئلة التي طرحناها في مقدمة البحث رغم الصعوبات التي واجهتنا.

بحيث أمكننا هذا البحث البسيط الذي لا يمس إلاّ جانباً يسيرًا من الشعر العربي القديم، ألا وهو "الإيقاع".

ويمكن أن نستخلص من هذا البحث بعض النتائج التي استخرجت من ثنايا فصوله ومباحثه وهي:

- الإيقاع هو كل ما يرتبط بنبض الحياة إذ يعتبر المحرك الأساسي لها، وذلك لاتصاله وديمومته، وارتباطه الوثيق بالإنسان.

- سنّ **أحمد الفراهيدي** قوانين وقواعد، وذلك بوضعه أوزانا تضبط البحور وإبقائه على أصول النظم الشعرية.

- عناية الشعراء القدماء بالموسيقى الشعر.

- يعد الإيقاع الوجه الأول والأكثر بروزا للجمال الشعري.

- ويعتبر الإيقاع مقياسا من مقاييس جودة الشعر، واستقامة القصيدة، كما أنّه عنصر متفاعل مع العناصر الأخرى في بناء القصيدة العربية.

- في دراستنا للإيقاع توصلنا إلى تبيان أنه الفاصل بين الشعر والنثر، لكونه نظم على أساس (الإيقاع) في الموسيقى.

- كما استخلصنا أنّ أول صورة لإيقاع الشعر العربي هو صورة الشعر الجاهلي، الذي انبثق في بادية صحراء العرب، ثم تطورت وأخذت شكلها النهائي في تلك الأوزان والبحور التي

خاتمة:

اكتشفها **الخليل** في أواخر العصر العباسي، وأخذ جل الشعراء يبنون قصائدهم على القواعد التي أرساها هذا الأخير.

- انبثاق إيقاع الشعر العربي من الصحراء وطبيعتها القاسية.

- إنّ الإيقاع الشعري الموسيقي العربي القديم يعد الأصل والفصل قبل العروض وميزانه.

- ارتباط الشعر العربي القديم (الجاهلي) ارتباطا وثيقا بالغناء، أي أن الشعراء يزنون الشعر بالغناء.

- أول خطوة خطاها الشعر العربي في الشعر الموزون المقفى كانت متمثلة في الأسجاع (السجع)، الذي تطور إلى الرجز وهذا الأخير يعد بحر من البحور الخليلية.

-من أبرز مظاهر التجديد في الشعر العربي القديم، التجديد في الأوزان وظهور شعراء استخدموا عدد من البحور التي أشار إليها الخليل ابن أحمد الفراهيدي، والتي استنبطها من دوائره العروضية ويمكن أن نلخص أهم ظواهر التجديد في إيقاع الشعر العربي القديم في النقاط التالية:

- اتساع نطاق الأوزان الحقيقية والمجزوءة.

- إعادة استعمال البحور المهملة.

- ابتكار المولدّين أوزانا سمّوها بالأوزان الجديدة وقد نظموها عكس دوائر بحور الخليل، وهي تنقسم إلى نوعين:

- أشكال شعبية مرتبطة بعامة الناس شفوية الأصل.

- وأخرى مرتبطة بالجانب الهندسي وذلك محاولة للخروج من نمط القصيدة القديمة.

- ومسّ أيضا هذا التجديد عنصر القافية.

خاتمة:

يمكن القول في هذا الصدد أنّ هذه المحاولات كانت جزئية، وأنّ شعراء العصر العباسي حاولوا التحرر من قيود القصيدة القديمة دون المساس بنمطيتها الأصلية.

وبهذا فقد أنهينا بحثنا بهذه الخاتمة ونأمل أنّنا قد استوفينا جزءا بسيطا يخدم سؤال الإيقاع –في المحصلة– الذي لا يزال سؤال قائم ومفتوح على إيجابات، لكوننا بذلنا جهدنا على الإحاطة والتركيز على النقاط الأساسية التي تفيد هذا الموضوع.

ومما سبق يتبين أنّ هذا الموضوع قضية جوهرية في الشعرية العربية، ينبغي أن تتوجه إليه الجهود، ويحظى بالاهتمام والتوسع أكثر.

لائحة المصادر والمراجع

أولا- المصادر:

1- القرآن الكريم

2- ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، طبع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر،صفاقي، الجمهورية التونسية، 1986.

3- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة،ج1، ط5، 1401هـ-1981م.

4- ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية،بيروت لبنان، ط1، 1986م.

5- ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، مرا: عبد المنعم جليل إبراهيم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مجلد الثامن.

6- عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت – لبنان.

7- مجدي وهبه، كامل المهند، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط لبنان، مكتبة لبنان، ساحة رياض، ط2، 1984م.

ثانيا- المراجع العربية:

8- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7، 1997.

9- أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط1- 1985، ط2- 1989م.

10- أمين أبو ليل، محمد ربيع، تاريخ الأدب الغربي، العصر العباسي الأول، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

11- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، د ط 2003م.

12- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي- الأوزان الشعرية-، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، برامكة.

13- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، مصطفى قانصو للطباعة والتجارة بيروت – لبنان، ط1، 2006م.

14- علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998م

15- محمد عبد العزيز الكفراوي، الشعر العربي بين الجمود والتطور، نهضة مصر للطباعة والنشر.

16- مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول (132-232هـ)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون- الجزائر دط.

17- مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان- النجف الاشرق تلفون، 1360هـ-1970م.

18- مصطفى حركات، نظرية الإيقاع – الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الأفاق للنشر والتوزيع، عين البنيان، الجزائر.

19- منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، مركز دلتا للطباعة، إسكندرية ط1، 2000.

20- نور الدين السدّ، الشعرية العربية – دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، د ط، 1995.

21- النعمان القافي، وحيد عبد الحكيم الجمل، موسيقى الشعر العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1980م.

22- هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط3 1990م.

ثالثا- الرسائل الجامعية:

23- مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، جامعة ورقلة كلية الأدب والعلوم الإنسانية، مذكرة لنيل الماجستير (مخطوط 2003-2004).

فهرس الموضوعات

مقدمة---------- أ- د

المدخل: ضبط المفاهيم والمصطلحات

تمهيد ---------- 11-13

نشأة مصطلح الإيقاع ---------- 13-14

عند العرب ---------- 14-15

عند الغرب ---------- 15-17

الإيقاع الشعري بين الأصل اللّغوي والمعنى الاصطلاحي ---------- 17

الدلالة اللغوية ---------- 17-18

الدلالة الاصطلاحية---------- 18-20

بنية الإيقاع ---------- 20

موسيقى الخارجية ---------- 20-21

موسيقى الداخلية---------- 21

الوزن والقافية ---------- 21- 23

الفرق بين الوزن والقافية ---------- 23-24

الفصل الأول: أولية إيقاع الشعر

1- أولية الشعر/ أولية الإيقاع ---------- 26-33

2- أنواع الإيقاع الشعري العربي القديم---------- 33

الحداء---------- 33-34

النصب ---------- 34-35

ج- الركبانية ---------- 35-36

د- القلس والتقليس ---------- 36-37

هـ- التهليل---------- 37

و- التغبير ---------- 37-38

ز- الرّجز ---------- 38-39

الفصل الثاني: التجديد في الشعر العربي القديم

I - التجديد في أوزان الشعر وموسيقاه ---------- 41-43

أ- المواليا ---------- 43-44

ب- الكان وكان---------- 44-45

ج- القوما ---------- 45-46

د- الدوبيت---------- 46

هـ- الزجل ---------- 47

و- المزدوج---------- 47-48

II - نظام التقفية ---------- 50-51

أ- حروف القافية ---------- 52-53

ب- أنواع القوافي ---------- 53-55

خاتمة ---------- 57-59

لائحة المصادر والمراجع ---------- 61-63

فهرس الموضوعات ---------- 65-67