الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
The People'sDemocraticRepublic of Algeria
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
كلية الآداب و اللغات
Faculty of letters and Languages
قسم اللغة و الأدب العربي

أ.د/ والي دادة عبد الكريم
رئيس المجلس العلمي

السنداييداغوجي

محاضرات في مقياس موسيقى الشعر العربي

السداسي السادس

تخصص: دراسات نقدية

إعداد:
د. ليلى رحماني أستاذة محاضر-أ-

السنة الجامعية: 2024/2023

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
The People'sDemocraticRepublic of Algeria
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
كلية الآداب و اللغات
Faculty of letters and Languages
قسم اللغة و الأدب العربي

السند بيداغوجي

محاضرات في مقياس موسيقى الشعر العربي

السداسي السادس

تخصص: دراسات نقدية

إعداد:
د. ليلى رحماني أستاذة محاضر ـ أ ـ

السنة الجامعية : 2024/2023

المحاضرة الأولى

علاقة الشّعر بالموسيقى

إنّ الغناء شيء مألوف عند جميع الشعوب مهما كان نصيبهم من الحضارة أو البداوة، فلا نعرف شعبا يجهل الغناء، فهو شيء فطري لدى الإنسان شأنه في ذلك شأن سائر الأعمال التي يقوم بها عن غريزة وفطرة.

فكما دعت الضرورة إلى الغناء دعت الضرورة إلى النطق بكلام غير مألوف له قوة التأثير في النفوس، ذلك الكلام هو الذي أسموه شعرا.

يقول ابن رشيق (ت.456هـ): «كان الكلام كلّه منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيّامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجواد تهزّ نفوسها إلى الكرم، وتدلّ أبنائها على حسن الشيم فتوهّموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلّما تمّ لهم وزنه سمّوه شعراً؛ لأنّهم شعروا به، أي: فطنوا»[1].

فالذي يفهم من كلام ابن رشيق جانبان: الجانب الأوّل فيهما هو الباعث الذي دفع العرب إلى اختراع الشعر لأنّهم قد وجدوا في هذا الكلام الخاص لذّة وطربا يرفعه عن مستوى الكلام المعتاد فأخذوا يتناقلونه ويتداولونه، أمّا الجانب الثاني يتمثل في الوزن الذي هو الشرط الأوّل الواجب توفّره في ذلك الكلام حتى يسمّى شعرا.

وممّا لا شك فيه أنّ كلّ أمّة من الأمم تفخر بما لديها من إبداعات تزخربها، فهاهي العرب تفخر بالشعر الذي تعتبره ديوانها "الشعر ديوان العرب، وبه حُفظت الأنساب وعُرفت المآثر ومنه تُعلمت اللغة وهو حجّة فيما أشكل من غريب كتاب الله جلّ ثناؤه، وغريب حديث رسول اللهﷺ وحديث صحابته التابعين"[2].

فهو الذي يحقق شخصيتها وهويتها، وهو مكون رئيسي وخطير من مكونات وجدانها على مدى تاريخها العريق الموغل في القدم، ويذكر لنا السيوطي عن ابن عباس- رضي الله عنه- أنه

---

[1] أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأسدي القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الرشاد الحديثة ، دار البيضاء ، 1408هـ/1988م، 1/ 20 .

[2] ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1997، ص 212.

قال: « إن الشعر ديوان العرب، فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي أنزله الله بها، رجعنا إلى ديوانها، فالتمسنا معرفة ذلك منه»[3].

فكان نبوغ شاعر ما في قبيلة ما نقطة تحسب لقبيلته سواء في الدفاع عنها أم في الإبداع، وهذا دليل على أهمية هذا الفن ومكانته.

كما يورد أبو حيان التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة آراء بعض المنتصرين للشعر قال ابن نباته: « من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه، أعني أن العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: (قال الشاعر) و (هذا كثير في الشعر) و(الشعر قد أتى به) فعلى هذا، الشاعر هو صاحب الحجة، والشعر هو الحجة»[4].

والعرب إذ تفخر بأنّ الشعر هو ديوانها، فإنّها تؤكّد فخرها أيضا بارتباط هذا الشعر بالغناء والإنشاد.

فحقيقة الشعر كانت تقوم على الإنشاد الذي كان في الأغلب شفويا يتناقله الناس عن طريق الشفاهة، كما يسمعونه.

وعليه نعرج إلى تعريف الإنشاد حتى يتضح لنا تلك العلاقة القائمة بين الإنشاد والشعر، لقد ورد في لسان العرب، قال أبو منصور الأزهري: «وإنما قيل للطالب ناشد: لرفع صوته للطلب، والنشيد: رفع الصوت، وكذلك المعرف يرفع صوته بالتعريف فسمي منشدا، ومن هذا إنشاد الشعر، إنما هو رفع الصوت»[5].

---

[3] السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، القاهرة، 1935، 113/1.

[4] أبوحيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت، 136/2.

[5] جمال الدين بن منظور: لسان العرب، ج10، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)، 1981، مادة [نشد].

ويقول الجاحظ: «... وإذا ترك الإنسان القول ماتت خواطره، وتبدلت نفسه، وفسد حسّه، وكانوا يروون صبيانهم الأرجاز، ويعلمونهم المناقلات ويأمرونهم برفع الصوت، وتحقيق الإعراب، لأنّ ذلك يفتق اللهاة ويفتح الجرم واللسان إذا أكثر تقليبه رقّ ولان، وإذا أقللت تقليبه وأطلت إسكاته جَسَا وغلظ»[6].

فعلى هذا الأساس يكون الإنشاد قراءة شعرية بطريقة احترافية، ومنها تتضح قيمة الإنشاد في منح الشعر مكانة مرموقة "هو عنصر من عناصر الجمال في الشعر، لا يقلّ أهمية عن ألفاظه ومعانيه، وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من الشعر الجيد ويلقي على ألفاظه العذبة ومعانيه السامية ظلالا لا تُخفي ما فيه من جمال وحسن»[7].

فالغناء والإنشا د يتعاقبان وليس أحدهما بديل الآخر، ولكلّ وظيفته الخاصة، فالغناء تعبير موسيقي يسبق ولادة القصيدة ويصاحبها أمّا الإنشاد يكون بعد ميلاد القصيدة وليس الغرض منه إيجاد الوزن لأنّه قد وجد وإنّما هو لإظهار المتعة بالموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية ولتحريك السامع وإيقافه صوتيا على مدلول القصيدة، "وحقيقة الأمر أنّ الشعر العربي كان يقوم كلّه، أو جانب كبير منه على الإنشاد سواء أكان هذا الإنشاد مصنوعا من قبل كلحن وإيقاع أو كان ارتجالا آنيا، غير أنّه في الأعمّ الأغلب كان إنشادا شفوي الطابع يتناقله الناس كما يسمعونه بغض النظر عن الانحرافات التي تطرأ على الشعر واللحن والإيقاع بسبب التداول الشفوي نفسه باعتباره مرتهنا بالذاكرة البشرية"[8].

فهذا الإرث الجمالي (الشعر) هو مرتبط أشد الارتباط بالغناء والإنشاد وكله مرتبط بالموسيقى والصلة موثقة العرابين كل منهم.

---

[6] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، ط4، ص 85.

[7] ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو، مصر، 1965، ص 162.

[8] محمد البري العواني: الظاهرة الإيقاعية بين الشعر والموسيقى، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 360، 2001، ص32

"ارتبط الـ شعر والغناء في النشأة الأولى ارتباطا وثيقا، والغرابة في ذلك لأنهما معا يصدران عن العاطفة ويعبّران عنها، فبواعث الغناء هي بواعث الشعر، ثم إنّ الموسيقى أساس فيهما معا، ففي الغناء موسيقى النغمات والألحان، وفي الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان، ولذلك لا نعرف شعبا تغنّى بالنثر لأنّ الناس إن تغنّوا به أوّل الأمر لا يلبثون أن يحسّوا أنّ الغناء بالكلام الموزون أولى وأكثر طواعية للتنغيم والترنيم وظواهر هذا الارتباط كثيرة في الأدب العربي القديم وفي غيره من الآداب، فقد كان شعراء العصر الجاهلي يغنون شعرهم وينشدونه وهم يلقونه، كما روي أنّ المهلهل شرب خمرا وتغنّى بقصيدته التي مطلعها:

طِفْلَةٌ مَا اِبْنَةَ المحَلَّلِ بَيْضَا ❁ ءُ لعُوبُ لَذِيذَةٌ في العُنَاقِ"[9].

ويقول شوقي ضيف: «.... فنحن لا نبعد حين نزعم أن الشعر الجاهلي جميعه غنائي، إذ يماثل الشعر الغنائي العربي من حيث أنه ذاتي يصور نفسية الفرد وما يختلجه من عواطف وأحاسيس، سواء حين يتحمس الشاعر أو يفتخر أو حين يمدح أو حين يهجو أو حين يتغزل أو يرثي أوحين يعتذر أو يعاتب أوحين يصف أي شيء مما ينبت في جزيرته»[10].

وخير دليل على تلك العلاقة ما قاله الشعراء الأقدمون أمثال حسان بن ثابت (ت.54هـ) حين قال:[11]

تَغَنَّ في كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ ❁ إِنَّ الغِنَاءَ لَهَذَا الشِعْرِ مِضْمَارُ

يَميزُ مَكْفَأَهُ عَنْهُ ويَعْزِلُـــهُ ❁ كَمَا يَمِيزُ خَبِيثَ الفَضَّةِ النَّارُ

---

[9] أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية في الشعر الجاهلي، دار النهضة، القاهرة، 1972، ص182.

[10] شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1960، ص 19.

[11] ابن رشيق: العمدة، ج2، ص313

فالشاعر يفصح عن علاقة الشعر بالموسيقى باعتبار أنّ الشعر والغناء من أهمّ إنتاجات الإنسان وإبداعاته وهو موقف واثق من هذه العلاقة التاريخية القديمة، قدم حاجة الإنسان إلى الفنّ الذي هو غذاء روحي.

وقد ورد في أشعار المتقدمين أنّ تعاطي الغناء بالأشعار كان معروفا عندهم كقول أبي النجم:[12]

تغَنّي فَإنّ اليَوْمَ يَوْمٌ مِنَ الصِبَا ❁ بِبعْضِ الذي غنى إمرؤ القيس أو عمرو

ويقولون فلان يتغنّى بفلان أو بفلانة إذا صنع فيه شعرا، قال ذو الرّمة:[13]

أحب المكان القفر من أجل أنني ❁ به أتغنى باسمها غير معجم

كما أورد صاحب العقد الفريد في كتاب الياقوتة الثانية في علم الألحان واختلاف الناس فيه أخبارا وحكايات تفيد كلّها شدة هذا الارتباط الذي كان بين الشعر والغناء في الحياة العربية وفي حديث من هذه الأحاديث "أنّ عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال للنابغة الجعدي الشاعر:أسمعني بعض ما عفا الله عنك من غنائك، فأسمعه كلمة له، قال: (أي عمر) وإنّك لقائله؟ قال: نعم، قال: لطالما غنيت بها خلف جمال الخطاب".[14]

وعليه، قال صاحب العقد: «وإنّما جعلت العرب الشعر موزونا لمدّ الصوت فيه والدندنة ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور»[15].

---

[12] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط5، 1994، ص54.

[13] ابن رشيق: العمدة، 313/2.

[14] ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، ط3، 1987، ج7/9.

[15] المصدر نفسه والصفحة نفسها.

وهذا المتنبي يخاطب سيف الدولة قائلا:

أَجِزْنِي إِذَا أَنْشَدْتُ شِعْرًا فَإِنّمَـــا ❁ بِشِعْرِي أَتَـــاكَ المَـــادِحُونَ مُرَدِّدَا
ودَعْ كُلّ صَوْتٍ غَيْرَ صَوْتِي فَإِنّنِي ❁ أَنَا الصَائِحُ المحكَى والآخَرُ الصَدَى
ومَا الدّهْرُ إلاّ مِنْ رُوَاةِ قَصَـــائِدِي ❁ إِذَا قُلْتُ شِعْرًا أَصْبَحَ الدّهْرُ مُنْشِدَا
فَسَـــارَ بـــهِ مَنْ لا يَسِيرُ مُشَمِّرًا ❁ وغَنَّى بِـــهِ مَنْ لاَ يُغَنّـــي مُغَـــرِّدَا

فنحن نرى في هذه القطعة كيف يمزج الشاعر بين إلقاء الشعر والتغني به.

كما جاء في أشعارهم أنّهم كانوا يستعينون في الغناء ببعض الآلات الموسيقية كالصنّج في قول الأعشى:[16]

ومُسْتَجِيبٍ لِصَوْتِ الصَنْجِ يَسْمَعُهُ ❁ إِذَا تَرْجِعُ فِيهِ القَيْنَةُ الفَضْل

والصنّج هو نوع من الآلات الوترية تشبه العود استعمله الأعشى بكثرة في شعره حتى قيل أنّ الأعشى لقب بصناجة العرب " وأمّا ماِشتهر عن الأعشى من أنّه صناجة العرب فقد فسّره كثير من مؤرّخي الأدب بأنّه سمّي كذلك لجودة شعره وربّما أرادوا بجودة شعره هنا غلبة العنصر الموسيقي في ألفاظ شعره إذا قيس بغيره أو لأنّ شعره كان ممّا يصلح أن يتغنّى به"[17].

كما استعانوا بالمزهر في قول علقمة الفحل:[18]

قَدْ أَشْهَدُ الشَرْبَ فِيهِمْ مِزْهَرٌ رَنِيمٌ ❁ والقَوْمُ تَصْرَعُهُمْ صَهْبَاءُ خُرْطُومُ

---

[16] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص154.

[17] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص162.

[18] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص155.

فكما نرى هي مفردات غنائية وأسماء آلات موسيقية لم تكن غريبة عن صناعة الشعر بل نقول إنّها كانت من صميم عمل الشعر، وعليه قرر الفارابي أنّ" الصناعة الشعرية هي رئيسة الهيئة الموسيقية وأنّ غاية هذه تطلب لغاية تلك"[19].

والعلاقة الشديدة بين الشعر والغناء أمر ظاهر كذلك في أقوال الأدباء وكتاباتهم.

فهذا الجاحظ (ت.255هـ) يوضح تلك العلاقة الوطيدة في قوله: «صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون»[20].

فالجاحظ-حسب رأيه- العرب تضع الموزون من الألحان على الموزون من الأشعار ولا تمططها لتكون على هيئة الكلام كما يفعل الأعاجم، وهنا يتجلى دفاع الجاحظ عن شعر أمته مظهرا أفضليته بالموازنة إلى إبداعات الأمم غير العربية وفي المقابل نجد العلامة ابن خلدون (ت.808هـ) يقول: «إعلم أنّ الشعر لا يختص باللّسان العربي فقط، بل هو موجود في كلّ لغة سواء كانت عربية أم أعجمية»[21].

فهذا تأكيد على أنّ الشعر ليس خاصا بالعرب، ووقفا عليهم، وإنّما هو موجود لدى جميع الشعوب والأمم المختلفة.

فعند اليونان اشتهرت إلياذة "هوميروس" التي كانت قصائدها تُنشد ويتغنّى بها، وعند العرب وخصوصا في الجاهلية، كان الشعراء ينشدون أشعارهم في المجامع والمحافل، حتى خصّصت أسواق لهذا الغرض كسوق عكاض ومربد، فكان الشاعر يلقي أشعاره لتصل إلى أذن المتلقي مباشرة دون وسيط.

---

[19] الفارابي: الموسيقى الكبير، 1093/3.

[20] الجاحظ: البيان والتبيين، 1/ 385.

[21] ابن خلدون: المقدمة، شرح: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004، ص 532 .

ولعلّ كلمة شعر نفسها في بعض اللغات القديمة مثل العبرية تعني الغناء كما يشير إلى ذلك مصطفى الجوزو.

وخلاصة القول إنّ بعضا من النقاد يرى أنّ الغناء أصل الشعر العبري خاصة والسّامي عَامَةَ، وهذا الرأي يؤيده في العربية اشتراك الغناء والشعر ببعض المصطلحات إذ يقال غنّى وحدا وترنّم بالشعر، مع أنّ الحداء والترنّم من الغناء الملحن، كما أنّ الرمل والهزج من بحور الشعر ومن أجناس الغناء وهذا الاشتراك في المصطلحات، ولو على سبيل الاستعارة يعني اشتراكا في المعنى والصفة، ويؤيده في الساميات اشتراك ألفاظ الشعر والغناء: شار ويشير... الخ.

ويؤيده في وصف النقاد اشتراك الفنين في الإيقاع والقدرة على الإطراب، كلّ ذلك حملنا على تأييد الدارسين الذين رأوا أنّ كلمة (شعر) العربية تقابل كلمة (شير) العبرية ومعناها الشعر والغناء"[22].

فكانت العلاقة شديدة بين الغناء والشعر إلى عدم التفرقة بينهما لأنّ الجمع بين الشعر والغناء يعني الجمع بين تأليف الكلام وتأليف الألحان فهو إذن جمع بين موسيقى اللفظ وموسيقى اللحن، وهذا ما أدّى إلى اعتبار أنّ الغناء هو أصل للشعر بدليل اشتراكهما في بعض المصطلحات، إذ يقال غنى وترنم بالشعر كما أنّ الهزج والرجز والرمل من بحور الشعر وهي من أجناس الغناء حين نسمع بشارًا يقول:[23]

فَاسْمِعِيني صَوْتًا مُطْرِبًا هَزَجَا ❁ يَزِيدُ صَبَّ مُحِبًّا فِيكِ اشْجَانَـــا

فَغَنَّتْ الشَرْبَ مُونِقًا رَمَلاَ ❁ يُذْكِي السُرُورَ وَيَبْكِي العَيْنَ أَلْوَانًا

وهذا الاشتراك في المصطلحات يعني بالضرورة الاشتراك في الصفات.

---

[22] مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص71

[23] بشار بن برد: الديوان، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1966، 4/ 195.

فالهزج كما يعرفه ابن رشيق «وأمّا الهزج فالخفيف الذي يرقص عليه، ويمشي بالدُف والمزمار فيطرب، ويستخف الحليم: هذا كان غناء العرب حتى جاء الله بالإسلام»[24].

ويقول إخوان الصفاء: «إنّ الموسيقى هي الغناء، والموسيقار هو المُغَني... والغناء ألحان مؤلفة واللحن هو نغمات متواترة»[25].

غير أنّ تلك المنظومة من الأصوات ليست وقفا على الموسيقى والغناء بل إنّ الشعر يقوم على مثل هذه المنظومة الصوتية المتمثلة في اللغة، وفي ذلك يقول سليم الحلو: «ينحصر تكوين الموسيقى بعنصرين جوهريين هما: الصوت والزمن... فا لصوت هو علم تركيب الطبقات الصوتية المتآلفة التي تكوّن لنا لحنا يتغنّى به إمّا بواسطة الصوت الإنساني أو بواسطة الآلات الموسيقية»[26].

فهو يريد أن يوضح أنّ الصوت الذي تتكوّن منه الموسيقى كعنصر جوهري هو إمّا صوت الآلة الموسيقية أو صوت الإنسان، أمّا الفارق بينهما يكمن في صوت المغني البشري في مخارجه اللفظية ومضامينه اللغوية ويؤكد ذلك إخوان الصفاء بقولهم: «إنّ الغناء مركّب من الألحان واللحن مركّب من النّغمات، والنّغمات مركّبة من النقرات والإيقاعات وأصلها كلّها حركات وسكنات، كما أنّ الأشعار مركّبة من المصاريع والمصاريع مركّبة من التفاعيل، والمفاعيل مركّبة من الأسباب والأوتاد والفواصل وأصلها كلّها حروف متحركات وسواكن»[27].

من الملاحظ في قولهم أنّهم قرنوا فنّ الغناء بفنّ الشعر وكلاهما بشتركان في خاصية وَاحدة لكونهما يقومان في أصولهما على أصوات موسيقية وتوافر إيقاعات، وإلى هذه العلاقة نزع حسان بن ثابت إلى اعتبار الغناء نغم وإيقاع متواتر يمايز الشعر الرديء من الصحيح مشيرا إلى أسبقية الغناء كأصوات وإيقاعات ولذلك وجدنا ابن سينا يقول: «فالموسيقى علم رياضي يبحث فيه عن

---

[24] ابن رشيق: العمدة، 2/ 314.

[25] إخوان الصفاء: الرسائل، موفم للنشر، الرسالة الأولى، ص 251 .

[26] سليم الحلو: الموسقى النظرية، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط2، 1972، ص13.

[27] إخوان الصفاء: الرسائل –الرسالة الأولى، ص 197 .

أحوال النغم من حيث تأتلف وتتنافر وأحوال الأزمنة المتخلّلة بينها، ليعلم كيف يؤلّف اللحن وقد دلّ حدّ الموسيقى على أنّه يشتمل على بحثين: أحدهما البحث عن أحوال النغم أنفسها، وهذا القسم يختّص باسم التأليف، والثاني البحث عن أحوال الأزمنة المتخللة بينها وهذا البحث يختصّ باسم علم الإيقاع»[28].

وإذا كان الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت.175هـ) ذا حسّ موسيقي مرهف بدليل أنّ له كتابا في الإيقاع والآخر في النغم وقيل هما كتاب واحد، وقد عاش الفترة التي كثر فيها الغناء والمغنيون، فمن الطبيعي أن يدفعه ذلك الغناء المتعدّد الألوان إلى التفكير في الشعر، وما يمكن أن يخضع له من قوانين وقواعد و قد كان الشعر والغناء لا يزالان إلى عهده شكلين لفنّ واحد، و لم يكونا قد استقل أحدهما عن الآخر، لذا قيل إنّ الخليل عكف أياما ولياليا يستعرض فيها الأشعار العربية، حتى إذا اهتدى إلى بحور الشعر، ومهما يكن من أمر فالذي يُعنينا هنا هو أنّ الشعر الذي كان يُتغنى به هو الذي أوحى للخليل باختراع علم العروض، وربّما هذا ما أدّى بإخوان الصفاء للقول: «إنّ قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض»[29].

كما يؤكّد ذلك الجاحظ بقوله: «إنّ كتاب العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حد النفوس لا تحده الألسن بعد مقنع، قد يُعرف بالهَاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن»[30].

والطرح نفسه أكّده ابن فارس حيث قال: «إنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة»[31].

---

[28] ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، وزارة التربية، القاهرة، 1956، ص9.

[29] إخوان الصفاء: الرسَالة الرابعة، ص 93 .

[30] الجاحظ: الرسائل، رسالة القبان، المكتبة السلفية، القاهرة، 1910، ص 230.

[31] ابن فارس: الصحابي في فقه اللغة، ص 238 و175.

ومن هنا يمكن القول إنّ الإيقاع كمصطلح موسيقي دخل على الشعر عن طريق ذلك الشعر الذي كان يُتغنى به، وبهذا يكون الإيقاع الشعري مبنيا على الأساس الموسيقي.

فالشعر العربي موقع ممّا يجعله بالضرورة شعرا غنائيا وهذا ما لمسناه في قول حسان بن ثابت تغنّ في كل شعر أنت قائله.

فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر"أسَاس الشعر موسيقى، ولا بّد لهذه الموسيقى أن تطفو على السطح مؤذنة في أذن السامع وإلاّ فالشعر ضرب من النثر"[32].

فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت إيقاعاتها خفّ تأثيره حيث "يصدق هذا القول على أكثر النَمَاذج الشعرية التي وقف عندها عمل الخليل حيث

استرعت حسه الموسيقي واستوقفت أذنه الرهيفة فراح يستقرئها ويستنبط منها مقادير وزنية محكمة عَالما أنّ هذه الصناعة تتداخل فيها المعاني والكلمات والأنغام في صناعة نورانية متموجة"[33].

[32] عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية، دار صفاء، عمان، ط 1، 2010، ص 21 .

[33] صَادق الرافعي: وحي القلم، المكتبة العصرية، بيروت، 237/3 .

المحاضرة الثّانية

الوزن بين القديم والحديث

تستوجب دراسة الموسيقى التمييز بين نوعين منها: الخارجية والداخلية، ولا ريب في أنّ موسيقى الشعر ناتجة من تمازج هذين النوعين:

فالموسيقى الخارجية متعلّقة بالمباني وتشمل التشكيلات السمعية المتمثلة في الوزن والقافية "والواقع أنّ الوزن والقافية يمثلان عنصرا مهمّا من عناصر الفنّ الشعري ومقوما أصيلا من مقوماته الفنية التي تميّزه عمّا عداه من فنون القول الأخرى وبخاصة فنّ النثر" [34].

ومن الموسيقى الداخلية المتعلّقة بالمعاني وتشمل التشكيلات المتصلة بالمستويات اللّغوية والصوتية.

نعني بالموسيقى الخارجية البنية العروضية التي تأسس عليها الشعر العربي والتي على خُطاها صَاغَ الشعراء أشعارهم، وهي بنية ضبطت بعلم العروض الذي هو "ميزان الشعر بها يعرف صحيحه من مكسوره "[35].

وهذه البنية تشمل على عنصري الوزن والقافية، ولقد اهتم العرب منذ القديم بالإطار الخارجي للقصيدة اهتماما كبيرا، فهذا أقدم تعريف للشعر أنّه "موزون مقفّى"[36].لقد استطاع الناقد أن يرسم لنا حدود الشعر ويبين أنّ ما وقع ضمن هذه الحدود يعدّ شعرا وما خرج عنها لا يعدّ شعرا، حتى ذهب الفارابي إلى أنّ الشعر يبطل أن يكون شعرا إذا خلا من الوزن فقال: «غير أنّ الشعر إذا خلا من الوزن بطل أن يكون شعرا»[37]، فإذا حلّ الوزن على الخطاب الشعري سيميّزه ويضع حدّا فاصلا بين ما هو شعر وما هو نثر، ولذلك ألحّ العرب القدامى وعوّلوا عليه فهو يمثل أهمّ أدوار الشعر وأشدّها خطورة في تعميق الإيقاع، إلى جانب عنصر القافية كما أدرك

---

[34] عثمان موافي: في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، ط3، 1999، ص 48.

[35] التبريزي الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 2003، ص 15.

[36] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، السابق، ص15.

[37] الفارابي: جوامع الشعر، السابق، ص172.

ذلك العروضيون، وبالتالي يكون ذلك الموقع الذي تحتلّه من أهمّ المواقع إيقاعيا لما له من وقع على أذن السامع أو المتلقّي.

هذا ما جعل الجاحظ يربط بين حكمة العرب والوزن من خلال قوله: «لو حُوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن»[38].

فنتج عن ذلك سطوة للوزن الشعري في الثقافة العربية جعلت منه سلطة تفوق سواها من مكوّنات الشعر.

فالوزن عنصر أصيل في الشعر العربي التقليدي، وقد تناوله القدامى من جوانب عدّة، فيراه أبو حيّان وحده هو الحدّ الفاصل بين الشعر والنثر " يفصل النظم عن النثر بفضل الوزن"[39]، وعدّه ابن رشيق القيرواني أعظم أركان الشعر ويقدم المبنى على المعنى في تمييز الشعر فيقول: «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية»[40]، لكنّه لم يعدّه كالتوحيدي وحده فاصلا بين الشعر والنثر.

ويركّز ابن طباطبا على ضرورة انتقاء الوزن في قوله: «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة أن يفكّر في الوزن الذي يسلسل له القول عليه»[41].

هكذا يكون القدامى قد أقرّوا أهمّية الوزن لماله من إيقاع تطرب له الأسماع بتفعيلاته المتوالية في فترات زمنية منتظمة مشكّلة بذلك إيقاعات مؤثّرة في النّفس لأنّه في تعريف العروضيين عبارة عن " مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت بكيفية معيّنة وترتيب معيّن"[42].

---

[38] الجاحظ: الحيوان، السابق، ص85.

[39] أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، نشر: أحمد أمين والسيد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة (د.ت)، ص309.

[40] ابن رشيق: العمدة، مصدر سابق، 134/1.

[41] ابن طباطبا: عيار الشعر، السابق، ص11.

[42] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي – السابق – ص 35

والوزن عند المحدثين عرّفه كثير منهم على أنّه «هو مجموع التفعيلات التي يتألّف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية»[43]، وفي السياق نفسه قال عز الدين إسماعيل: «صورة البيت الشعري التقليدي تتكوّن من وحدتين موسيقيتين: أحدهما تكرار للأخرى, أي أنّها تساويها زمنياً في حركاتها وسكناتها»[44].

إذن بالإجماع بين القديم والحديث الوزن هو ذلك النظام الذي يحقق للشعر أنغاما واضحة ومتناسقة حيث تتوالى الأصوات المتحركة والساكنة في نسق معيّن ممّا يؤدّي إلى تشكيل وحدة نغمية هي التفعيلة، وهي عند الخليل عشر: فاعلن، فعولن، مستفعلن فاعلاتن، مفاعيلن، مُفاعلتن، مُتفاعلن، مفعولات، مستفع لن، وفاعِ لاتن.

وعدد التفعيلات يجب أن يكون متساويا في البيت، فكما يكون عددها في الصدر يجب أن يكون في العجز، ولا يجوز أن يزيد العدد في أحدهما عن الآخر فترتبك الإيقاعات وتختلط، ولا يستطيع المتلقّي أو المستمع لقصيدة ما أن يعرف وزنها أو بحرها التي هي عليه "هي المقياس العروضي الذي تقاس به أبعاد أجزاء البيت وبتلاقي التفعيلات يعرف نوع البحر وما ينشق منه من أوزان"[45].

فالشكل القديم للقصيدة يقوم على التزام كل بيت من أبياتها لعدد محدّد من التفاعيل لا يزيد الشاعر عليه ولا ينقص منه، من أوّل بيت إلى آخر بيت في قصيدته، كما لا يجوز أن يكون في قصيدة واحدة بيت تام ثم يليه بيت مجزوء أو منهوك، وهذا مما لا يسمح به في القصيدة العمودية، حتى لا تتباين الإيقاعات وبالتالي تفقد القصيدة الانسجام الإيقاعي، إذ على الشاعر أن يمطّط مشاعره ويقلّصها حسب تفعيلات البيت.

---

[43] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي – السابق – ص35

[44] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب ، دار العودة – بيروت – ط4، 1977 – ص 77

[45] هاشم مناع: الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1995، ص 27.

وحين بنى الخليل بحوره الشعرية من التفاعيل جعل منها ما يتكرّر ست مرّات في البحر كالرجز، أو ثماني مرّات كالمتقارب، كما جعلها مفردة ومركّبة فالمفرد ما تركّب من تفعيلة تتكرّر دون غيرها، خماسية كالمتقارب أو سباعية كالهزج والرجز والرمل- الوافر- الكامل، أمّا المركّب ما تركّب من تفعيلتين مختلفتين إحداهما خماسية والأخرى سباعية، كالطويل والمديد والبسيط أومن سباعيتين مختلفتين كالسريع والمنسرح والخفيف والمجتث والمقتضب والمضارع.

ومن هنا تسهم في إثراء القصيدة بنغمات موسيقية تطرب لها أذن المتلقّي، وممّا لا شك فيه أنّ كثرة البحور في الشعر قد تجعل النغمات الشعرية متعدّدة ومتنوّعة، وهذا الغنى العظيم في الأوزان ليس له نظير، وله ميزة جليلة، وذلك لكل وزن صفة تميّزه عل سواه "إنّ أيّ بحر من بحور الشعر يعدّ آلة موسيقية لها صوت مميّز لا يسمع إلاّ عند العزف عليها"[46].

[46] رجاء الجوهري: فن الرجز في العصر العباسي، منشأة المعارف،ا لإسكندرية- مصر، (د.ت)، ص 440.

المحاضرة الثّالثة

موسيقى البحور المهملة

هي بحور شعرية يمكن استقراؤها من الدوائر العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد، وهي عبارة عن مقلوب للبحور الشعرية المعروفة، وقد أسموها الأبحر المولدة أو المستحدثة، لم تنظم عليها العرب قديما، إنما نظم عليها المولدون "الذين رأوا أن حصر الأوزان في هذا العدد يضيق عليهم مجال القول، وهم يريدون أن يجري كلامهم على الأنغام الموسيقية التي نقلتها إليهم الحضارة"[47].

وما المقصود بالبحر المهمل؟ هو ذلك البحر "الذي ينتج عن طريقة الفك، لأن الدائرة العروضية مبنية على أن يستخرج عن كل وتد وسبب فيها بحر من بحورها"[48].

هذا يعني أن البحور المهملة موجودة داخل الدوائر العروضية، التي تضم مجموعة من البحور تتشابه في الأسباب والأوتاد، والفك يتم داخل دائرة، وعن طريق ذلك التبديل الدوراني يتم فك بحر من آخر فتنفك هاته البحور كذلك، إلا أن الخليل أهملها، لأنه لم يجد لها شواهدا من الشعر القديم، فلم تقل العرب على أوزانها شعرا، لأننا كما نعلم الخليل قام بتجميع الشعر العربي ومنه إستقرأ الأوزان الشعرية، وهذه البحور المهملة تأتي على صفة مقلوب البحور الشعرية المتداولة.

والدوائر العروضية خمس وهي: دائرة المختلف- دائرة المؤتلف- دائرة المجتلب- دائرة المشتبه- دائرة المتفق.

---

[47] محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، المكتبة العصرية، بيروت، 2004، ص 130.

[48] ابن السراج، المعيار في أوزان الأشعار، السابق، ص 18.

ومن هذه الدوائر الخمس استخرجت الأبحر المهملة أو كما سميت بمقلوب البحور وهي من دائرة المختلف ينفك منها:

1- موسيقى المستطيل:

ويقال له الوسيط وهو مقلوب بحر الطويل[49].

وهو من دائرة المختلف التي تضم: الطويل – المديد والبسيط وسميت هذه الدائرة بالمختلف لاختلاف أجزائها بين هماسية (فعولن – فاعلن) وسباعية (مقاعيلن – مستفعلن – فاعلاتن).

بحر الطويل هو أصل هذه الدائرة لذلك تسمى باسمه لأن أوله وتد، وأول كل بحر من البحرين الآخرين سبب، والوتد أقوى من السبب، فوجب تقديمه.

أجزاء المستطيل: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن في كل شطر.

بيته قول الشاعر[50]:

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور ❁ أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

--∪---∪--∪---∪ --∪---∪--∪---∪--

مفاعيلــن فعولــن مفاعيلــن فعولن **مفاعيلــن فعولن مفاعيلــن فعولــن**

وقال شاعر آخر[51]:

لقد أبدت سليمى بيوم الجزع وجها ❁ كبدر التم حسنا وشمس الأفق دورا

--∪---∪--∪---∪ --∪---∪--∪---∪--

مفاعيلــن فعولــن مفاعيلــن فعولن **مفاعيلــن فعولن مفاعيلــن فعولــن**

ما يمكن ملاحظته من خلال هذين المثالين على هذا البحر أنه ابتدئ بالجزء (مفاعيلن) الذي هو ثاني الجزء في بحر الطويل وبهذه الصورة أعطى شكلا معكوسا للطويل.

---

[49] أجزاء الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن في كل شطر.

[50] محمد بن أبي شنب: تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1990، ص 122.

[51] محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي، السابق، ص 188.

وبتفحص لشواهد شعرية أخرى نلحظ أمرا آخر في وزن المستطيل، إذ يتحول من مثمن إلى مربع، فبدل أن يأتي على ثمانية أجزاء جيئ على أربعة أجزاء، إذ نظموا عليه على أربعة أجزاء فقط:

أيسلـــو عنك قلب	❁	بنار الحب يصلى؟
∪---∪--		--∪----∪-
مفاعيلن فعولـــن		**مفاعيلن فعولـــن**
وقد ســـددت نحوي	❁	من الألحاظ نصلا
--∪---∪--		-∪----∪-
مفاعيلن فعولـــن		**مفاعيلن فعولـــن**

في حين أن بحر الطويل، وهو من البحور التي كثر ورودها في الشعر العربي لا يستعمل على هذه الصورة، فهو مثمن وفق دائرته العروضية، وهكذا استعمله الشعراء العرب.

هذا التطور الذي طرأ على وزن الطويل، لم يقتصر على عكس أجزائه، وإنما قاموا بإعطائه صورة أخرى لم نعهدها في الشعر العربي القديم.

2- موسيقى الممتد:

وهو ثاني بحر مهمل من دائرة المختلف بعد بحر المستطيل، وهو مقلوب بحر المديد[52].

وزن هذا البحر: فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن في كل شطر.

مثاله قول الشاعر[53]:

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال	❁	كلما زدت حبا زاد مني نفورا
—∪--∪—∪--∪—		—∪--∪—∪--∪—
فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن		**فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن**

---

[52] أوزان المديد، فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن في كل شطر.

[53] محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، السابق، ص 122.

وقال شاعر آخر[54]:

سائر في البراري هائم في الصحاري ❁ قادم من بعيد ويحه كيف حارا؟

—ᴗ—ᴗ——ᴗ—ᴗ— —ᴗ—ᴗ——ᴗ—ᴗ—

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

نرى أن هذا الوزن ابتدئ بالجزء فاعلن الذي هو ثاني الجزء في بحر المديد.

فشكله وهو مقلوب جاء على أصل وزن المديد وفق دائرته العروضية، لأن المديد مثمن الأجزاء بحسب أصله الذي تقتضيه دائرته، ومسدس بحسب الاستعمال، لأنه لحقه الجزء وجوبا وعليه يكون على هذا النحو:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

والمجزوء ما سقط منه جزآن: جزء في الصدر والآخر في العجز فالمشهور عند الرواة وما عليه الشعراء هو المجزوء.

هكذا جاء هذا البحر على عكس المديد وهو في صورته التامة. و لم يأخذ عكسه وهو مسدس، ومن دائرة المؤتلف لدينا:

3- موسيقى المتوفر:

ويقال له المعتمد، وهو بحر مهمل من دائرة المؤتلف التي تضم الوافر والكامل. وسميت هذه الدائرة بالمؤتلف: " لأن بحريها مركبان من أجزاء سباعية مكررة، فأجزاؤها متماثلة ولائتلاف أجزائها سميت دائرة المؤتلف"[55].

أوزان الوافر هي: مفاعلتن مفاعلتن في كلّ شطر.

وأوزان الكامل هي: متفاعلن متفاعلن في كل شطر.

---

[54] محمد بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص 136.

[55] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، السابق، ص 56.

وأوزان هذا البحر المهمل هي: فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك في كل شطر.

وقد سمي بالمتوفر تشبيها له بالوافر.

وهو مأخوذ من الوافر بسبب تقديم السبب الخفيف من مفاعلتن على الوتد المجموع فصارت فاعلاتك.

∪∪–∪–

أو ربما أخر السبب الثقيل من متفاعلن (تفعيلة الكامل) لأنها مفك من مفاعلتن.

–∪–∪∪

قال أحد الشعراء[56]:

ما رأيت من الجآذر بالجزيرة ❁ إذ رمين بأسهم جرحت فؤادي

–∪–∪∪–∪–∪∪–∪–∪∪ –∪∪–∪–∪∪–∪–∪∪–∪

فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك

وقال آخر[57]:

ما وقوفك بالركائب في الطلل ❁ ما سؤالك عن حبيبك قد رحل

–∪∪–∪–∪∪–∪–∪∪–∪ –∪∪–∪–∪∪–∪–∪∪–∪

فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك

وهنا في هذا البيت قد حذف السبب الثقيل من العروض والضرب فجاء الجزء فاعلن.

ما يمكن قوله على هذا الوزن أنه مركب من التفعيلة (فاعلاتك) التي عدها الخليل مهملة، فليست من أوزان العرب، وإنما جاءت نتيجة تفكيك التفاعيل عند استخراج الفروع من الأصول، فهي منفكة من التفعيلة (مفاعلتن) فهي تتكون من وتد مجموع، ومن سبب ثقيل، ثم من سبب خفيف، فإذا قدمنا السبب الخفيف (تن) أصبحت لدينا (تن مفاعل) يصبح لدينا لفظ غير

---

[56] محمد بن أبي شنب: تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، السابق، ص 123.

[57] نفسه، ص 123.

مستعمل، وإذا ما بحثنا على لفظ مواز له وجدنا فاعلاتك. فلم تقل العرب عليها شعرا، وسبب إهمال هذه التفعيلة أن العرب لا تقف على متحرك كما لا تبتدئ بساكن، ولربما لا تدخل في أي نسق إيقاعي عند العرب.

والنظم على هذا الوزن كان إلا من قبل المولدين دون أن يراعوا ذلك.

وعن هذا الوزن قال ابن عبد ربه حين نظم على دائرة المؤتلف[58]:

ينفك منها وافر وكامل ❁ وثالث قد حار فيه الجاهل

حتى قوله:

فكل شيء لم تقل عليه ❁ فإننا لا نلتفت إليه

ولا نقول غير ما قد قالوا ❁ لأنه من قولنا محال

فرأي العلامة ابن عبد ربه واضح، فهو يرد كل ما لم تقله العرب، لذلك لا يجب أن نقول ما لم تقله.

ومن دائرة المجتلب:

4- موسيقى المتئد:

من التؤدة وهي السكينة، ويقال له الغريب، وهو بحر مهمل من دائرة المجتلب التي تضم ستة بحور مستعملة وهي: السريع – المنسرح – الخفيف – المضارع – المقتضب والمجتث.

سميت هذه الدائرة بها الاسم: " لأن الجلب في اللغة الكثرة مجتلبة من الدائرة الأولى فمفاعيلن من الطويل، وفاعلاتن من المديد ومستفعلن من البسيط"[59].

---

[58] ابن عبد ربه، العقد الفريد، السابق، ص 439.

[59] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، السابق، ص 99.

والمتئد هومقلوب لبحر المجتث[60].

أما أجزاؤه فهي: فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن في كل شطر، فمبدؤه من ثالث الجزء من المجتث الذي هو فاعلاتن.

مثاله قول الشاعر[61]:

ما لسلمى فـــي البرايا من مشبه ❁ لا ولا البدر المنير المستكمل

-∪----∪---∪- -∪----∪---∪-

فاعلاتـــن فاعلاتـــن مستفعلن فاعلاتـــن فاعلاتـــن مستفعلن

وشاهد آخر لشاعر آخر[62]:

كن لأخلاق التصابي مستمريا ❁ ولأحـــوال الشباب مستحليـــا

-∪----∪---∪- -∪--∪-∪---∪∪

فاعلاتـــن فاعلاتـــن مستفعلن فعلاتـــن فاعـــلات مستفعلن

جاء هذا الوزن المتئد على مقلوب المجتث وفق ما تقتضيه دائرته العروضية وليس وفق الاستعمال، لأن المجتث لا يأت إلا مجزوءا.

وقد طرأ اختلاف طفيف على الوزن في التفعيلتين مستفعلن ومستفع لن.

فالمجتث توجد فيه التفعيلة، مستفع لن ذات الوتد المفروق أما المقلوب جاء بمستفعلن ذات الوتد المجموع.

فهاتان التفعيلتان تتشابهان في النطق والرموز ولكنهما تختلفان من حيث الأسباب والأوتاد.

مستفع لن: تفعيلة سباعية تتكون من سبب خفيف ووتد مفروق ثم سبب خفيف.

-∪--

---

[60] أجزاء المجتث، مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مرتين.

[61] محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، السابق، ص 123.

[62] ابن السراج، المعيرا في أوزان الأشعار، السابق، ص 145.

أما مستفعلن: تفعيلة سباعية تتكون من سببين خفيفين ثم وتد مجموع.

-∪--

لكن هناك من العروضين من يرى أنه لا فرق بين هاتين التفعيلتين وأنهما تفعيلة واحدة.

5- موسيقى المنسرد:

ويقال له القريب وهو بحر مهمل من دائرة المجتلب وهومقلوب المضارع[63].

أجزاؤه هي: مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن في كل شطر.

شاهده قول الشاعر[64]:

لقد ناديت أقواما حين جابوا	❁	وما بالسمع من وقر لوأجابوا
---∪---∪---∪		---∪---∪---∪
مفاعيلــن مفاعيلــن فاع لاتن		**مفاعيلــن مفاعيلــن فاع لاتن**

وقال آخر[65]:

على العقل فعول في كل شان	❁	ودان كل من شئت أن تداني
-∪------∪∪--∪		∪---∪--∪-∪--
مفاعيــل مفاعيــل فاع لاتن		**مفاعيلــن مفاعيــل فاع لاتن**

إذا تأملنا جيدا هذا الوزن وقرأنا تفعيلاته عكسا حصلنا على – فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن – في الصدر والعجز، وهذه ليست تفعيلات المضارع في استعماله المألوف، يمكن القول أنه محرف المضارع وليس مقلوبه. وربما لقبوه بالقريب لأنه يقارب المضارع في الشكل أو الصورة الوزنية، ولكنه ليس بمقلوب له على ما يدعي العروضيون أنه مقلوب المضارع.

---

[63] **أوزان** المضارع: مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن في كل شطر.

[64] **محمد** بن أبي شنب: تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، السابق، ص 124.

[65] **أحمد** الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، ط2، 1995، ص 110.

رئيس المجلس العلمي

6- موسيقى المطرد:

ويقال له المشاكل، وهو ثالث بحر مهمل من دائرة المختلب وهو صورة أخرى لمقلوب المضارع.

أجزاؤه: فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن في كل شطر.

بيته قول أحدهم[66]:

مـــا على مستهام ريع بالصد	❁	فاشتكى ثم أبكاني من الوجد
ـ∪ـ∪ـ∪ـ∪ـ∪ـ∪ـ		ـ∪ـ∪ـ∪ـ∪ـ∪ـ∪ـ
فاع لاتن مفاعيلـــن مفاعيلـــن		مفاعيلـــن مفاعيـــل فاع لاتن

فالمطرد بهذه الصورة، يمكن القول عليه أنه ليس بمقلوب المضارع ولكنه محرفه.

فالشعراء الين نظموا على هذين البحرين المهملين (المنسرد والمطرد)، لم يأتوا بصورة مقلوب المضارع، إذ لم يعكسوا التفاعيل، وإنما قاموا بتحريك أو تغيير مكان فاع لاتن، فأخروها في الصورة الأولى فأعطت شكل المنسرد، وقدموها في الصورة الثانية، أعطت شكلا آخر للمضارع.

على ضوء ما تقدم سابقا يتبين لنا أن شواهد هذه البحور المهملة تتكرر في جميع الكتب العروضية، إذ استشهد بها جميع العروضيين دون استثناء، نقول ربما راجع ذلك لشهرتها وذيوعها آنذاك.

يقول إبراهيم أنيس عن هذه البحور: "والذي أرجحه أن هذه الأوزان لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض وذلك أننا نرى أمثلتها وشواهدها تتكرر بعينها في كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف، وتبدو عليها سمة من الصفة

---

[66] محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، السابق، ص 131.

العروضية وإلا فكيف تتصور أن تخلو دواوين الشعراء في كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان؟"[67].

فعلا قد وجدنا هذه الشواهد تتكرر عند العروضيين، لكن لو صح قول إبراهيم أنيس فكيف وجدنا نتاجا وافرا لشاعر كبير كأبي العتاهية الذي أكثر من النظم على هذه البحور.

❖ أبو العتاهية ومقلوب البحور:

يعتبر أبو العتاهية من أبرز الشعراء الذين حاولوا الخروج عن الأوزان العروضية، فقد أتى بمقلوب البحو ر، ومقلوب البحور كما قلنا هي بحور أوجدها الخليل في الدوائر الخمس لكنه عدها مهملة.

فإن شاعرنا نظم على هذا الشكل العروضي بكثرة وكان ذلك رغبة منه في التجديد حيث يقول عنه ابن قتيبة: "وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه، ربما قال شعرا موزونا يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب، وقعد يوما عند قصار فسمع صوت المدقة، فحكى ذلك في ألفاظ شعره وهو عدة أبيات منها"[68]:

للمنون دائرات يدرن صرفها	هن ينتقيننا واحدا فواحدا
–∪–∪–∪––∪–∪–∪–	–∪–∪–∪––∪–∪–∪–
فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن	فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن

جاءت هذه الأبيات على وزن مقلوب البسيط وهي:

فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن في كل شطر.

أما أجزاء البسيط وفق دائرته العروضية هي:

---

[67] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، السابق، ص 231.

[68] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، السابق، ص 538.

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن في الصدر ومثلها في العجز. فكان مبدؤه بالجزء (فاعلن) الذي هو ثاني الجزء في البسيط.

وجاز في حشوه من زحافات ما جاز في البحر الأصلي، فالتفعيلة (مستفعلن) لحقها زحاف الخبن الذي هو حذف الثاني الساكن فصارت (متفعلن).

ومن المقلوب الذي قال عليه أشعارا كذلك مقلوب بحر المديد الذي يسمى الممتد، ومن ذلك قوله[69]:

عتب مـــا للخيـــال؟	❁	خبرني ومـــالـــي
ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ		ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ
فاعلـــن فاعلاتـــن		فاعلـــن فاعلاتـــن
لا أراه أتـــانـــي	❁	زائرا مـــذ ليالـــي
ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ		ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ
فاعلـــن فاعلاتـــن		فاعلـــن فاعلاتـــن
لو رآنـــي صديقي	❁	رق لـــي أورثـــى لي
ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ		ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ
فاعلـــن فاعلاتـــن		فاعلـــن فاعلاتـــن
أو يرانـــي عدوي	❁	لان من سوء حـــالي
ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ		ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ
فاعلـــن فاعلاتـــن		فاعلـــن فاعلاتـــن

عرفنا أن الممتد وهو مقلوب المديد جاء على صورته التامة أي وفق دائرته العروضية وهو على ثمانية أجزاء لكن هنا في هذه الأبيات جاء الوزن مربعا أي على أربعة أجزاء فقط، فقد حذفت تفعيلتان من الصدر ومثلها من العجز. علما أن المديد لا يأتي مربعا، فالعرب لم تقل على هذا الوزن أبدا.

---

[69] محمود محمد الدش، التجديد في الشعر، مجلة العربي، العدد 137، أفريل 1970، ص 101.

يبدو أن هذه الأبيات قالها الشاعر على هيئة اللعب لكن تلاعبه دليل على مهارته في العروض. ولما انتقد عن هذا قال: أنا أكبر من العروض كما للشاعر كذلك أوزان لا تدخل في أوزان العروض التي وضعها الخليل، فقد قال شعرا على وزن المتدارك الذي أضافه الأخفش إلى الأوزان الخليلية.

وقد عد الخليل هذا الوزن أي المتدارك وزنا مهملا من دائرة المتفق التي أفرد فيها بحر المتقارب فقط. وسماها بالمتفق لأن جميع أجزاءها متفقة، فهي كلها خماسية (فعولن وفاعلن).

فأجزاء المتقارب هي: فعولن فعولن فعولن فعولن في كل شطر. فيمكن أن نعتبر المتدارك مقلوب للمتقارب، لأننا إذا عكسنا "فعولن" تعطينا "لن فعلو" التي تقلب إلى فاعلن.

-∪- -∪-

فالمتدارك مبني من "فاعلن" أربع مرات للشطر الواحد. وقد استعمله أبو العتاهية مقطوعا والقطع هو علة نقص وهو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله.

فاعلن ← فاعل وتقلب فعل.

ومن ذلك قوله[70]:

هم القاضي بيت يطرب ❁ قال القاضي لما طولب

-------- --------

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ما في الدنيا إلا مذهب ❁ هذا غدر القاضي واقلب

-------- --------

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

فهذا الوزن لم يقل عليه أي شاعر عربي حتى عصر أبي العتاهية، فكان أول من طرقه.

---

[70] محمود محمد الدش: التجديد في الشعر، السابق، ص 101.

وهكذا يتضح لنا مما ذكر سابقا أن أبا العتاهية كان أكثر الشعراء تحديا للأطر الإيقاعية التقليدية، وخروجه عن الأوزان الخليلية كان في إطار الدوائر الخمس التي وضعها الخليل. وخلاصة القول نستنتج أن الشعراء الذين حاولوا النظم على هذه البحور المهملة، سعوا من محاولتهم هذه توسيع نطاق الأوزان العروضية حتى يشمل كل ما ينفك من الدوائر الخمس، التي هي مبنية على أصول قديمة مستلهمة من تفعيلات البحور التقليدية.

رئيس
المجلس العلمي

المحاضرة الرّابعة

موسيقى الأوزان الجديدة

إضافة إلى تلك الأوزان المهملة أو مقلوب البحور التي استدركها المولدون على البحور الأصلية، فقالوا عليها أشعارا كثيرة، هناك أوزان أخرى قاموا باستحداثها أسموها بالفنون الشعرية، لها أوزان مخالفة تماما عن الأوزان العربية التي اهتدى إليها الخليل ونظمت عليها العرب من قبل.

وهاته الفنون قسمان: قسم معرب لا لحن فيه كالموشح والدوبيت والسلسلة، وقسم لا إعراب فيه يحتمل اللحن وهو القوما والمواليا والكان وكان والزجل.

1- موسيقى الدوبيت:

" هذا وزن يكاد يجمع الرواة على أنه فارسي صالح لنظم اللغة الفارسية واستعاره بعض الناظمين باللغة العربية الفصيحة"[71]. وكلمة "دوبيت" مركبة من كلمتن اثنتين: "دو" وهي فارسية بمعنى اثنين و"بيت" بمعناها العربي، تعني شعرا مؤلفا من بيتين اثنين لا أكثر، ولا يجوز فيه اللحن مطلقا.

ويسميه الفرس بالرباعي، وذلك لاشتماله على أربعة أشطر. ووزنه عند الفرس: مفعول مفاعيل مفاعيلن فاع في كل شطر.

أما عند العروضيين العرب وزنه هو:

فعلن متفاعلن فعولن فعلن في كل شطر.

وبعض الأحيان يقع تغيير في بعض أجزاءه مثلا تسكين تاء "متفاعلن" فتصير "متفاعلن" أو تقلب متفاعلن إلى متفاعيلن وذلك بزيادة ياء بعد العين.

يبدو من الوزنين أنهما مختلفان كل الاختلاف فكيف استعاره العرب من الفرس؟ ربما كانت الاستعارة للتسمية فقط، فعندما قال الشعراء العرب شعرا مؤلفا من بيتين اثنين استعاروا ذلك الاسم (دوبيت) لكن الوزن العربي كما يظهر مختلف تماما عن الوزن الفارسي.

---

[71] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، السابق، ص 237.

ولهذا الوزن ثلاث أعاريض وخمسة أضرب:

أ- العروض الأولى: صحيحة ووزنها فعلن ولها ضربان:

الضرب الأول: مثلها وزنه فعلن.

كقول ابن الفارض[72]:

إن جزت بحي ساكنين العلما ❁ من أجلهم حالي كما قد علما

—ᴗᴗ—ᴗ—ᴗ—ᴗᴗ— —ᴗᴗ—ᴗ——ᴗᴗ—

فعلن متفاعلـــن فعولن فعلن **فعلن متفاعيلن فعولن فعلن**

قل عبدكم ذاب اشتياقا لكم ❁ حتى لوء مات من ضنى ما علما

—ᴗᴗ——ᴗ—ᴗᴗ— —ᴗᴗ—ᴗ—ᴗ———

فعلن متفاعيلن فعولن فعلـــن **فعلـــن متفاعلن فعولن فعلـــن**

أما الضرب الثاني فهو مذال ووزنه فعلان.

والتذييل علة زيادة وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.

فالتفعيلة: فعلن + حرف ساكن ← فعلان

—ᴗᴗ o—ᴗᴗ

شاهده قول الشاعر[73]:

في الحال إلى حاجبيه وقع لي ❁ هذا الشاكي يزاد في الجور عليه

—ᴗᴗ—ᴗ—ᴗᴗ— o—ᴗᴗ—ᴗ—ᴗ——

فعلن متفاعيل فعولن فعلن **فعلن متفاعلن فعولن فعلان**

---

[72] **محمد** بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، السابق، ص 126.

[73] **نفسه**، الصفحة نفسها.

ب- **العروض الثانية**: وزنها فعلن ولها ضربان:

الأول مثلها وزنه فعلن كقول صفي الدين الحلي[74]:

لا تحسب زورة الكرى أجفاني	من بعدك من شواهد السلوان
----U-U----	----U-U-UU--
فعلن متفاعلــن فعولــن فعلن	فعلن متفاعلــن فعولــن فعلن
ما أرسلت الرقاد إلا شراكــا	تصطــاد به شوارد الغــزلان
----U-U-UU--	----U-U-UU--
فعلن متفاعلــن فعولــن فعلن	فعلن متفاعلــن فعولــن فعلن

أما الضرب الثاني فهو مذال على وزن فعلان:

كقول الشاعر[75]:

خل له حاجب جميل فتــان	قد جاد علي في أنيق البستان
o—— —U-U-UU—	o—— —U-U-UU—
فعلن متفاعلن فعولــن فعلان	فعلن متفاعلن فعولن فعلان
أوقات وصالك الشهي شهد	يا من سحر الورى جميعا والجان
—— U-U-U-UU—	o—— —U-U-UU—
فعلن متفاعلن فعولــن فعلن	فعلن متفاعلن فعولــن فعلان

ما نلاحظه على البيت الأول أن العروض جاءت مثل الضرب على الوزن (فعلان) وهي في الأصل على وزن (فعلن) ، فقد غير الشاعر في العروض حتى تلاءم الضرب في الوزن والروي، وهنا قد قام الشاعر بتصريع البيت.

---

(74) **محمد** بن أبي شنب: تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، السابق، ص 126.

(75) **نفسه**، الصفحة نفسها.

رئيس المجلس العلمي

ج- العروض الثالثة:

وهي مجزوءة صحيحة ولها ضرب واحد مجزوء صحيح مثلها، كقول بهاء الين زهير[76]:

يا من لعبت به شـــمول	❁	ما ألطف هذه الشمائل
—∪–∪–∪∪—		—∪∪–∪–∪––
فعلن متفاعلـــن فعولـــن		فعلن متفاعلـــن فعولـــن

فالجزوء ما سقط منه جزآن: جزء في الصدر والآخر في العجز.

نشـــوان يهـــزه دلال	❁	كالغصن مع النسيم مائل
—∪–∪–∪—		—∪∪–∪–∪––
فعلن متفاعلـــن فعولـــن		فعلن متفاعلـــن فعولـــن

فهذا النوع من الشعر المستحدث له أوزان خارجة عن الأوزان المتداولة عند العرب والتي اهتدى إليها الخليل، فوزنه عبارة عن مزيج عدة تفاعيل مختلفة التي تتركب منها البحور الشعرية.

متفاعلن: تفعيلة سباعية نجدها في البحر الكامل.

فعولن: تفعيلة خماسية من بحر الطويل والمتقارب.

فعلن وفعلن أصلهما فاعلن وموجودتان في المتدارك.

فعلن مخبونة أما فعلن فهي مقطوعة.

وقد يقع بعض التداخل في وزن الدوبيت مع بعض الأوزان الأخرى المعروفة خصوصا مع المتدارك أو المحدث، وهذا التداخل يكون نتيجة دخول الزحافات والعلل على البحور، فقد يؤدي الزحاف الذي يلحق التفاعيل في بحر ما إلى دخوله بحر آخر، دون أن يحس القارئ بذلك التنوع، لأن دخوله سرعان ما يعود بعده الوزن إلى طبيعته، فهذا التداخل يؤدي إلى تشابه البحور وبالتالي إلى تباين إيقاعاتها داخل الوزن الواحد.

---

[76] محمد بن أبي شنب: تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، السابق، ص 127.

ومن أمثلة تداخل وزن الدوبيت مع وزن المتدارك قول العماد الأصفهاني[77]:

لا راحة في العيش سوى أن أغزو ❁ فـــي قتل ذوي الكفر يكون العز

----UU--UU-- ----UU--UU--

فعلن فعلن فاعل فعلـــن فعلـــن فعلن فعلن فاعل فعلـــن فعلـــن

فهذه الصورة الوزنية الأولى التي يمكن أن يأخذها هذا البيت وهي وزن المتدارك الذي هو **فاعلن** أربع مرات في الصدر ومثلها في العجز.

كما يمكنه أن يأخذ صورة وزنية ثانية وهي وزن الدوبيت.

لا راحة في العيش سوى أن أغزو ❁ في قتل ذوي الكفر يكون العز

----UU--UU-- ----UU--UU--

فعلن متفاعيـــل فعولـــن فعلـــن فعلن متفاعيـــل فعولـــن فعلـــن

ويبدو أن الدوبيت لا يزال مشهورا إلى يومنا في الكويت والبحرين وعمان ينظمون على وزنه أشعارهم[78]:

2- موسيقى السلسلة:

نوع من الشعر العربي مجهول النشأة متأثر بالعامية نوعا ما، وهو قليل الذيوع وليس هناك معلومات دقيقة عن نشأته أو سبب تسميته بهذا الاسم يقول إبراهيم أنيس: «لست أدري لم سمي هذا النظم بالسلسلة، كما أني لست أدري كيف نشأ ولا متى بدأ الناس ينظمون منه، فلا يحدثنا الرواة عنه حديثا طويلا، بل يمرون به مرورا مكتفين بذكر اسمه ووزنه»[79].

---

[77] عمر خلوف، التداخل الإيقاعي في أوزان الشعر العربي، مجلة الفيصل، العدد 263، 1998، ص 41.

[78] ممدوح حقي، العروض الواضح، مركز الكتب العربي، ط21، 1988، ص 165.

[79] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، السابق، ص 240.

أجزاؤه هي: فعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن في كل شطر. وقد نجده على صورة وزنية أخرى وذلك بإلحاق زحاف الخبن على التفعيلة "فاعلاتن" فيكون كالآتي:

فعلن فعلاتن مستفعلن فعلاتن.

وفاعلاتن في العروض والضرب أكثر ما تجيء على فعلاتان.

ومن مشهور أمثلته التي تكررت في جميع المراجع التي ذكرت هذا النوع من الفن كوزن مستحدث قول أحدهم[80]:

السحر بعينيك ما تحرك أو جال ❁ إلا ورماني من الغرام بأوجال

o—∪∪—∪—∪—∪—∪∪— o—∪∪—∪—∪—∪∪—

فعلن فعلاتــن متفعلن فعلاتــان فعلن فعلاتــن متفعلن فعلاتــان

يا قامة غصن نشا بروضة إحسان ❁ أيان هفت نسمة الدلال به مال

o—∪∪—∪—∪—∪∪— o—∪∪—∪—∪—∪∪—

فعلن فعلاتــن متفعلن فعلاتــان فعلن فعلاتــن متفعلن فعلاتــان

فهذا الوزن المخترع يكاد يكون غريبا نوعا ما على البحور الأصلية، واسمه أغرب من وزنه.

وهو كما نلاحظ ضعيف الإيقاع، ليست لديه موسيقى مؤثرة في النفوس، ربما لذلك لم تستغ له الآذان، فلم يكن له نصيب وافر في الذيوع ولا يوجد هناك شاعر مشهور نظم على وزنه أشعاره.

فهذان الوزنان المتقدمان (الدوبيت والسلسلة) هما محاولات قام بها بعض الشعراء في ابتداع أوزان جديدة يخرجون بها عن المألوف، غير أن هذه المحاولات ما لبثت أن فتحت أبوابا لشعراء آخرين نهجوا نهجهم في إيجاد أوزان جديدة، لكنهم خرجوا فيها عن قواعد اللغة كما سيأتي، فأنشأوا الكان وكان والقوما ثم أدمجوا العامية فكان المواليا والزجل.

---

[80] عيسى علي عاكوب، موسيقى الشعر العربي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1997، ص 249.

رئيس المجلس العلمي

3- موسيقى القوما:

يعتبر من الفنون النظمية المستحدثة لا تراعى فيه قواعد اللغة، لغته عامية ملحونة، وقد شاع هذا الفن بين أهالي بغداد في القرن السادس الهجري.

وقد اخترعه البغداديون عندما كانوا يقومون إلى السحو في رمضان، فاسمه مأخوذ من قول المسحر "قوما نسحر قوما" ثم بعد ذلك تنوعت أغراضه فنظم فيه المدح والخمر والعتاب.

ويقال أن أول من نظمه رجل اسمه "أبو نقطة" الذي كان يجيده على عهد الخليفة الناصر، ولما مات أبو نقطة خلفه ابنه، فأجاد نظمه، فذهب مرة وأنشد الخليفة قوله على هذا الوزن[81]:

يا سيد السادات ❁ لك بالكرم عادات

أنا ابن أبو نقطة ❁ تعيش أبويا مـــات

فطرب له الخليفة وجعل له مرتبا شهريا.

فوزن القوما المشهور هو: مستفعلن فعلان في كل شطر. أما التفعيلة فعلان فهي إما تأتي متحركة العين أو مسكنة، كما يجوز نقلها إلى فاعلان أو فاعلاتن.

وقد رمز إليه بعضهم بقوله[82]:

ما قام غصن البان ❁ إلا وسقمى بان

مستفعلن فعلان ❁ من لحظك الفتان

ومن أمثلة ذلك قوله الأبشيهي نظمه في مدح أحد الخلفاء ليسحر به في رمضان[83]:

في الدهر أنت الفريد ❁ وفي صفاتك وحيد

o–∪––∪— o–∪––∪∪–

متفعلـــن فاعـــلان متفعلـــن فاعـــلان

---

[81] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، السابق، ص 237.

[82] محمد بن عثمان: المرشد الوافر في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط6، 2004، ص 188.

[83] عيسى علي عاكوب: موسيقى الشعر العربي، السابق، ص 235.

والخلق شعر منقح	❁	وأنت بيت القصيد
– –∪– –∪– –		o–∪– –∪–∪
متفعلن فاعلاتـــن		متفعلـــن فاعـــلان
لا زلت في التأييد	❁	في الصوم والتعبيد
– –∪– –o		o– – –∪– –
مستفعلن فعلان		مستفعلن فعلان
يا من جنابه شديد	❁	ولطف رأيه سديد
– –∪– –∪–o		o–∪– –∪–∪
مستفعلن فاعـــلان		متفعلن فاعـــلان
ومن يلاقي الشدايد	❁	بقلب مثل الحديد
∪–∪– –∪– –		o–∪– –∪–∪
متفعلن فاعلاتـــن		متفعلن فاعـــلان

إذا تأملنا هذا الوزن ربما وجدناه أقرب إلى مجزوء الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

غير أن العروض والضرب، قد تنوعتا بين فاعلاتن وفاعلان وفعلان. فأغلب الظن أن الناظمين على هذا الوزن قد حاولوا إظهار براعتهم ومهارتهم في إيجاد وزن جديد قائم من الرجز، مع التنوع في الأعاريض والأضرب بأشكال مختلفة.

ومجمل القول أن القوما هو وزن مجزوء الرجز لولا أن أعاريضه وأضربه خرجت عنه.

4- موسيقى الموالیا:

هو وزن شعبي ظهر في بغداد، ويقال له الموال وضع أصلا للغناء. وأصلها مولى وهو السيد، والألف ناتجة عن إشباع فتحة الياء عند الغناء.

ويذكر في سبب نشأته أن هارون الرشيد لما نكب البرامكة، أمر ألا يرثوهم بشعر لكن جارية تجرأت فرثتهم وبكتهم في أشعار نظمتها على هذا الوزن بالعامية، وكانت تنهي شعرها

بقولها يا "مواليا" أي يا مولايا حتى يتبين للخليفة أنها لا ترثيهم بشعر نهى عنه، فسمي هذا اللون من الشعر بذلك مواليا، ومن ضمن ما رثتهم به هو قولها[84]:

يا دار أين ملوك الأرض أين الفرس ❁ أين الذين حموها بالقنضا والترس

قالت: نراهم رمم تحت الأراضي الدرس ❁ سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس

وهو وزن لا يلتزم فيه قوانين العربية، ويتركب من بيتين، وكثيرا ما تسكن أواخر الألفاظ ويدخل في حشوه شيء من كلام العامة.

أجزاؤه هي: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن في كل شطر. وله ثلاث أعاريض وثلاثة أضرب، ولكل عروض ضرب يشبهها.

أ- **العروض الأولى**: على وزن فعلان وضربها مثلها.

شاهده قول الشاعر[85]:

يا عارف الله لا تغفل عن الوهاب ❁ فإنه ربك المعطي حضر أو غاب

o—–∪—–∪–∪— o—–∪—–∪–∪—

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلان **مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلان**

والقلب يقلب سريعا يشبه الدولاب ❁ إياك والبرد يدخل من شقوق الباب

o—–∪—–∪–∪— o—–∪—–∪–∪—

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلان **مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلان**

---

[84] صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، السابق، 170/3.

[85] عيسى علي عاكوب، موسيقى الشعر العربي، السابق، ص 256.

ب- **العروض الثانية**: فهي على وزن فعلن وضربها مثلها.

مثله قول الشاعر[86]:

أنتم أساس بلائي في الهوى أنتم	أذبتم الجسم من بعد النوى أنتم
ـــ∪ـــ∪ـــ∪ـــ	ـــ∪ـــ∪ـــ∪ـــ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مالي طبيب يداويني سوى أنتم	بالله، هذا الجفا ممن تعلمتم
ـــ∪ـــ∪ـــ∪ـــ	ـــ∪ـــ∪ـــ∪ـــ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ج- أما **العروض الثالثة**:

فهي على وزن فاعلن وضربها مثلها، لكن لم أجد لها شاهدا، وكثيرا ما كانوا يخلطون بين الموالیا والدوبيت لأن شكلهما واحد فهما يتألفان من بيتين اثنين فقط، إلا أننا نقول لا يمكن الخلط بينهما لأن الدوبيت ينظم باللغة العربية الفصحى أما الموالیا ففيه شيء من العامية، كما أن وزنهما يختلفان، فإذا قلنا أن الموالیا هذا هو وزنه، إذن فهو من بحر البسيط، فكيف يكون وزنا مستحدثا؟

أما المد في العروض الأولى وضربها (فعلان) فهو نتيجة التذييل، إذ الأصل فيهما (فعلن) فذيل السبب الثقيل الممدود بحرف ساكن. على هذا يكون الموالیا من بحر البسيط بأعاريضه وأضربه.

---

[86] محمد فاخوري، موسيقى الشعر العربي، السابق، ص 194.

5- موسيقى الكان وكان:

هو فن نظمه البغداديون، وسمي بذلك لأنه كان ينظم منه الحكايات والخرافات، وكان يتناول في مقطوعات قصيرة، وقد خرجوا فيه عن قواعد الإعراب.

وكثر فيه ذكر عبارة "كان وكان" ومنها أخذت التسمية، ومن أشهر أمثلته قول القائل[87]:

قم يا مقصر تضرع ❁ قبل أن يقولوا كان وكان

للبر تجري الجواري ❁ في البحر كـــالأعلام

وقد ارتقى هذا النوع من الفن بمجيء الإمام الجوزي[88]، الذي نظم منه الحكم والمواعظ في القرنين السادس والسابع الهجري.

ووزنه المشهور هو:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فعلان

أول ملاحظة نلحظها على هذا الوزن أن إيقاعه يتباين من شطر لآخر، فلكل شطر طابع إيقاعي يختلف عن الآخر.

نذكر نموذجا لابن الجوزي[89]:

يا قاسي القلب مالك ❁ تسمع وما عندك خبر

—∪——∪—— —∪———∪——

مستفعلـــن فاعلاتن مستفعلـــن مستفعلن

ومن حرارة وعظي ❁ قد لانت الأحجار

——∪∪—∪—∪— —∪———∪——

متفعلـــن فعلاتـــن مستفعلـــن فعـــلان

---

[87] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، السابق، ص 235.

[88] هو أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي القرشي، البغدادي علامة عصره في التاريخ والأدب، ولد بغداد سنة 508هـ وتوفي بها 697 هـ.

[89] محمد بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، السابق، ص 192.

أفنيت مالك وحالك	❁	في كل ما لا ينفعك
--∪--∪--		--∪---∪--
مستفعلــن فاعلاتــن		مستفعلــن مستفعلــن
ليتك على ذي الحاله	❁	تقلع عن الأصرار
----∪--		o---∪--
متفعلــن فعلاتــن		مستفعلــن فعــلان

هكذا نرى أن البيت الثالث يشبه الأول في الوزن والرابع يشبه الثاني وهكذا إلى أن تنتهي القصيدة.

لو دققنا النظر في هذا الوزن نجد هناك ملاحظتان الأولى أنه مركب من وزنين مختلفين تماما هما وزن مجزوء المجتث متفع لن فاعلاتن مع تغيير مستفعلن بذات الوتد المفروق، ومن مجزوء الرجز مستفعلن مستفعلن من دون تغيير.

وإذا عدنا إلى العروض الخليلي وإلى تقاليد الشعر العربي، نجد أن الشاعر العربي لم يجمع قط بين صورتين من البحر في قصيدة واحدة. وثاني ملاحظة على هذا الوزن هو تنوع الأضرب فيه، فالأصل في أضرب القصيدة الواحدة هو الثباب، أي أن يلتزم الشاعر في قصيدته بإحدى تحولات تفعيلة الضرب من أولها إلى آخرها، وهنا نرى هذا التنوع بغية تجنب الرتوب وإعطاء القصيدة نوعا من الموسيقى تقوم على عنصر المخالفة لا التشابه والتكرار.

وهكذا يمكن القول أن وزن الكان وكان ليس وزنا مخترعا لكن الطريقة التي صيغ بها أو الصورة الوزنية التي ظهر عليها وهي مزجه بين وزنين مختلفين، هو الذي أدى إلى تباين تفاعيله داخل البيت وهذا هو الشيء الجديد فيه، وهذا ما لم نعهده في بحور الشعر العربي ومن هذه الناحية يمكن أن نعده نوعا من التطور في أوزان الشعر العربي.

6- موسيقى الموشح:

لم يكن الأندلسيون مقلدين للمشارقة في كل فنونهم التي عرفوا بها، بل كانت طبيعة بلادهم التي حفلوا بوصفها والتغني بمباهجها مهدا لأن يخترعوا فنونا جديدة لم يسبقهم إليها شعراء المشرق، من ضمن هذه الفنون، فن الموشحات الذي خرجوا به عن الأوزان المعروفة والقوافي المألوفة.

يقول ابن خلدون (ت.808هـ): «وأما أهل الأندلس، فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح»[90].

يجمع المؤرخون على أن الموشحات نشأت في الأندلس في أواخر القرن الثالث الهجري، وأول من نظمها "مقدم بن معافر" حتى أن جاء "عبادة القزاز" (ت.433هـ) فأجاد فيها وطورها.

وسمي بالموشح تشبيها له بوشاح المرأة أو القلادة التي تنظم حباتها من اللؤلؤ والمرجان وهو يتألف من أقفال وأبيات أو أغصان وأسماط وخرجات.

والموضح كما عرفه ابن سناء الملك (ت.607هـ) هو: «كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع، التام ما ابتدئ فيه بالأقفال والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات»[91].

الأقفال عبارة عن أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل جزء منها متفقا مع الآخرين في الوزن والقافية.

القفل يتركب من جزأين إلى ثمانية أجزاء، ونادرا ما يكون القفل تسعة أجزاء وعشرة أجزاء.

---

[90] ابن خلدون، المقدمة، السابق، ص 542.

[91] ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، دار الفكر، ط2، 1977، ص 32.

والأبيات هي أجزاء إما أن تكون مفردة أو مركبة، ويشترط أن يكون كل بيت متفقا مع بقية الأبيات في الوزن وعدد الأجزاء لا في القوافي بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت مخالفة لقوافي البيت الآخر.

والبيت لابد أن يتردد في التام ست مرات وفي الأقرع خمس مرات. الجزء من القفل لا يكون إلا مفردا. الجزء من البيت قد يكون مفردا وقد يكون مركبا والمركب لا يتركب إلا من فقرتين أو ثلاث فقر. أما الخرجة فهي عبارة عن القفل الأخير من الموشح والشرط فيها أن تكون عامية.

لا بأس أن نثبت هنا بعض من موشحة ابن سهل المشهورة لنبين تلك البنية الجديدة لهذا الفن إذ يقول فيها[92]:

هل درى ظبي الحمى قد حمى	❁	قلب صب حله عن مكنس
فهو في حر وخفق مثل مـــا	❁	لعت ريح الصبا بالقبس
يا بدورا أطلعت يوم النوى	❁	غررا تلك في نهج الغرر
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى	❁	منكم الحسن ومن عيني النظر
أجتني اللذات مكلوم الجوى	❁	والتذاذي من حبيبي بالفكر

قفل

بيت

فهذه الموشحة متكونة من ستة أقفال وخمسة أبيات وكل قفل فيها مكون من جزأين، وكل بيت مكون من ثلاثة أجزاء وهكذا إلى آخر الموشحة.

والموشحات أول ما نظمت نظمت على الأوزان الخليلية، لكن بعد مرور الأيام وكثرة تداولها، واستجابة للرغبات، طورها الوشاحون وتغنوا فيها حتى خرجت عن الأوزان المعهودة، ومن هذه الناحية أي ناحية الوزن، تنقسم الموشحات إلى قسمين:

---

[92] سليم الحلو: الموشحات الأندلسية، نشأتها وتطورها، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1965، ص 91.

القسم الأول: ما كان على الأوزان القديمة. أما القسم الثاني منها: «هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير والجم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر والشارد الذي لا ينضبط»[93].

فهذا القسم الذي خرج عن أوزان العرب لا يهمنا بقدر ما يهمنا القسم الذي جاء على الأوزان القديمة حتى نعرف مدى تجاوبها معها.

فالموشحات التي نظمت على الأوزان الخليلية لم تكن موافقة لها تماما فقد خرج الوشاح أحيانا على قواعد العروض، وذلك بالتنويع في الأوزان من أجل توليد أوزان أخرى تكون جديدة تخرج الموشح عن الوزن المألوف.

ومن صور التنويع في الأوزان قول أحدهم على وزن مستفعلن فاعلن فعيل مرتين[94]:

يا جيرة الأبرق اليمان	❁	هل لي إلى وصلكم سبيل
—∪–∪––∪—		—∪–∪––∪—
مستفعلن فاعلن فعيلن		مستفعلن فاعلن فعيلن

ومنها على وزن (فاعلاتن فاعلن مستفعلن فاعلن) مرتين كقول: ابن سناء الملك[95]:

كللي يا سحب تيجانا الربا بالحلي	❁	واجعلي سوارك منعطف الجدول
–∪––∪–––∪–––		–∪––∪∪–∪∪–∪–∪–
فاعلاتن فاعلن مستفعلن فاعلن		فاعلات فاعل مستفعلن فاعلن

هذا الشاعر مزج بين وزنين مختلفين داخل الموشحة الواحدة فاعلاتن فاعلن من بحر المديد ومستفعلن من بحر البسيط. وهذا المزج أخرج الموشحة عن الوزن المألوف.

---

[93] ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، السابق، ص 32.

[94] محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، السابق، ص 133.

[95] رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، السابق، ص 165.

ومن صور التنويع في الأوزان، اختلاف عدد تفعيلات البحر الواحد مثلا كأن يكون في الفقرة الأولى تفعيلتين وفي الفقر المتتالية تفعيلة واحدة من البحر نفسه مثال ذلك قول ابن حزمون[96]:

يا عين بكى السراج ❁ الأزهر

--U-UU-- -U--

مستفعل مستفعلن

النيرا – اللامع

—U—U—

مستفعلن مستفعلن

وكان نعم الرتاج ❁ فكسرا

U-U--U-- -U-U

متفعلن متفعلن

كي تنثرا مدامع

—U-U-U—

مستفعلن متفعلن

فالموشحة من بحر الرجز لكن الناظم جزأ تفعيلاته تجزئيا غير متساو عبر الفقر، فالبيت القديم مبني على تساوي الشطور وبالتالي تتساوى التفاعيل من حيث العدد. فهذا التلاعب بالتفاعيل وعددها وترتيبها ربما لم يكن خروجا على طريقة الخليل، إنما تعديلا لما يتطلبه التطور الحضاري وبالتالي يعطي صورة موسيقية منفردة لهذا النظم.

كما عمد الوشاح في إخراج موشحته عن الوزن المألوف مثلا بإضافة كلمة أوكلمتين إليها.

كقول ابن بقي[97]:

---

[96] مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1974، ص 68.

[97] مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، السابق، ص 67.

صبرت والصبر شيمة العاني ❁ ولم أقل للمطيل هجراني

—∪—∪—∪—∪—∪—∪—

متفعلن مفعلات مفعولن متفعلن مفعلات مفعولن

معذبي كفاني

—∪—∪—∪—

فهذه الموشحة كانت على وزن المنسرح الذي هو: مستفعلن مفعولات مستفعلن مرتين، لولا إضافة الناظم جملة (معذبي كفاني) التي أفسدت الوزن وأخرجته عن وزنه المعروف، وهنا يبدو التعمد واضحا والقصد من وراءه التلاعب بالأوزان.

كما استفاد الوشاحون من فكرة الزحافات والعلل، فأفرطوا في استعمالها حتى تضفي على موشحاتهم نوعا من التباين الإيقاعي، كما يلاحظ على هذه الموشحة، إنها خلت من سلامة التفعيلات، فمستفعلن لحقها زحاف الخبن فصارت متفعلن، كما لحقها زحاف الشكل، وهو زحاف مزدوج من الطي والخبن فصارت التفعيلة مفعولن، أما التفعيلة مفعولات فقد لحقها زحاف الطي فصارت مفعلات.

فكثرة هذه الزحافات التي تلحق التفعيلة يمكن أن تضعف من موسيقى البيت وبالتالي تصبح الموشحة نوعا ما رديئة الوقع الموسيقي.

وكثرة الزحافات والعلل كثير ا ما تخرج عن وزنها الأصلي وترد إلى غير وزن كقول بعضهم:

الحب يجنيك لذة العذل ❁ واللؤم فيه أحلى من العسل

—∪∪—∪—∪——∪— —∪∪—∪——∪—∪—

مستفعلن فاعلات مفتعلن مستفعلن مفاعيل مفتعلن

لكل شيء من الهوى سبب ❁ جد الهوى بي وأصله اللعب

—∪∪—∪—∪——∪— —∪∪—∪—∪——∪—

متفعلـــن فاعلات مفتعلن مستفعلن فاعـــلات مفتعلن

فإلى أي وزن يمكن أن تكون عليه هذه الموشحة؟

فهي أقرب إلى بحر الرجز: مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن مرتين لولا وجود التفعيلة فاعلات وهي مكفوفة وأصلها فاعلاتن من المديد التي أخرجتها عن وزنها.

إضافة إلى الزحافات والعلل التي أكثر منها الوشاح، قد لجأ إلى الإكثار من المجزوء والمشطور والمنهوك حتى يخلف له هذا التنوع أوزنا متعددة.

" المشطور هو ذلك البيت الذي بني على حذف الشطر الأخير من تمام أجزاء بحره، ولم يقع العروضيون على نماذج له في الشعر العربي إلا في بحر واحد هو الرجز"[98].

ومن أمثلة المشطور قول ابن الفرس[99]:

يا من أغالبه والشوق أغلب	❁	وأرتجي وصله والنجم أقرب
ـــ∪ـــ∪∪ـ∪ـــ		ـــ∪ـــ∪ـــ∪ـ∪ـــ
مستفع لن فعلاتن فاعلا تن		متفع لن فاعلاتن فاعلا تن

وقد جمع الشاعر بين المشطور والمجزوء في موشحة واحدة إذ يقول:

زرني ولوفي المنام	❁	وجدول وبالسلام
ـــ∪ـــ∪ـــ		ـــ∪ـــ∪ـ∪ـــ
مستفع لن فاعلاتن		متفع لن فاعلاتن

أما المجزوء هوذلك البيت الذي بنى على حذف الجزء الأخير في كلا الشطرين[100].

وهذه الموشحة من أصل بحر المجتث وزنها مستفع لن – فاعلاتن – فجاء الوزن هنا مشطورا ومجزوءا والشطر لا يأتي إلا في بحر الرجز أما الجزء فيأتي في بعض الأبحر كالبسيط والكامل والرجز إلا المجتث.

---

[98] محمد الكاشف، أحمد هريدي، محمد عامر، العروض بين التنظير والتطبيق، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985، ص 21.

[99] فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، السابق، ص 21.

[100] محمد الكاشف، أحمد هريدي، محمد عامر، السابق، ص21.

والمهنوك هوذلك البيت الذي بني على حذف ثلثي أجزاء الصورة التامة لبحره ولم يقع العروضيون على نماذج له إلا في بحرين اثنين هما الرجز والمنسرح[101].

ومن أمثلته قول ابن عربي[102]:

يا صاح أين القلوب	أضحت بسر الغيوب في نعيم
o–∪– –∪– –	o–∪– o–∪– –∪– –
مستفعلن فاعلان	مستفعلن فاعلان فاعلان

لقد جمع الوشاحون بين المشطور والمنهوك، وغرضهم من هذا هو التنويع في الأوزان حتى يخرجوا من تلك الرتابة، محاولين التجديد والتغيير.

ولقد كان ظهور الموشحات تطورا للتحديات التي تصدت للأنماط الموسيقية التقليدية، ولا غرو في ذلك فبيئة الأندلس، وهي بيئة حضارية تختلف في كثير من سماتها عن البيئة المشرقية، وهي بذلك أخصب أرض لذيوع مثل هذا النظم وانتشاره.

ومهما يكن فإن الموشحات هي أصلح ما تكون للغناء، وفي العصور التي كان الشاعر يقف فيها أمام الأمير لكي ينشد قصيدته إنشادا.

7- موسيقى الزجل:

أ- لغةً:

التطريب ورفع الصوت، وهذا نظم آخر من اختراع الأندلسيين، وكان ذلك في القرن السادس الهجري، فبعد أن نضج فن الموشحات عند أهل الأندلس وأصبح متداولا بكثرة، نسجوا على منواله هذا النظم بلغة عامية، وقد سمي بذلك لأنه لا سلت ذبه وتفهم أوزانه حتى يغنى ويصوت، وهولا يراعى فيه قواع الإعراب.

---

[101] محمد الكاشف، أحمد هريدي، محمد عامر، السابق، ص 22.

[102] فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، السابق، ص 225.

وقد ذاع فن الزجل وتعددت لهجاته بتعدد الأماكن التي نشأ بها فطرق أنواعا من الأغراض كالغزل والوصف، ويقال أن أول من أبدع في هذا النوع هو أبو بكر بن قزمان (ت.555هـ).

ومن صوره قول ابن قزمان[103]:

الـــملاح أولاد إمـــاره ❁ والوحاش أولاد نصاره

وابن قزمان جـــا يغفر ❁ ما قبل له الشيخ غفاره

نظم هذا النوع من الشعر على البحور الستة عشر، لكن الزجالين زادوا على تلك الأوزان، أوزان أخرى أشتقت منها، حتى قيل صاحب ألف وزن ليس بزجال، وهذا دلالة على كثرة أوزانه وتنوعها فهي لا حدود لها.

ومن أشهر أوزان الزجل: مستفعلن فعلن فعلن في كل شطر.

شاهده قول الشاعر[104]:

من الكرك جانا الناصر ❁ وجب معه أسد الغابه

ـــــــــ∪–∪ ـــــــــ∪–∪

متفعلـــن فعلن فعلن متفعلـــن فعلن فعلن

وركبتك يا شيخ هنطش ❁ ما كانت إلا كـــدابه

ـــــــــ∪–∪ ـــــــــ∪––

متفعلـــن فعلن فعلن مستفعلـــن فعلن فعلن

ونوع آخر أجزاؤه هي: مستفعلن مستفعل في كل شطر وبيته[105]:

ودمع عيني فوق خدي سائل ❁

ـــــــ∪–––∪–∪

متفعلـــن مستفعلن مستفعل

---

[103] الرافعي، تاريخ آداب العرب، السابق، 3/ 172.

[104] الدمنهوري، الإرشاد الشافي، السابق، ص 59.

[105] نفسه الصفحة نفسها.

ونوع آخر أجزاؤه: مستفعلن فعلن فعلان في كل شطر.

وشاهده قول الشاعر[106]:

يحفظ لنا شيخ الإسلام ❁ يقرأ القرآن بالأحكام

o-----∪-- o-------

مستفعلن فعلن فعلان مستفعل فعلن فعلان

كما نلاحظ لغة هذا النظم عامية يكثر فيها التسكين ولهذا ربما لا يعتبر شعرا على الإطلاق، فناظموه أهملوا تماما اللغة العربية الفصحى وما تبنى عليه من قواعد نحوية وصرفية حتى لا نكاد نجد الوزن، فكان همهم هو إيجاد وزن جديد بطريقة أو بأخرى ينظمون عليه ما يجري على أفواههم من كلام منثور.

نستنتج مما تقدم سابقا أن بعض الشعراء قاموا بتطوير الأوزان العروضية، ليحققوا بذلك القسط الوفير من الموسيقى الشعرية التي تتماشى وروح ذلك العصر الذي كثر فيه الغناء والمغنيون، ولاسيما حين توطدت العلاقات بين العرب والفرس، ولعل كثرة المجالس وازدياد النشاط الموسيقي، واتساع موجة اللهو والعبث كان لهم الأثر الكبير في ذلك، فاستحدثوا أوزانا جديدة، فتلاعبوا بالبحور القديمة كما شيء لهم، فنظموا عليها مجزوءة، كما نظموا على مهملاتها من البحور في الدوائر العروضية، المهم أن تعطي لهم أشكالا جديدة تخرجهم من الرتابة.

وقد حدث هذا التغيير على يد طائفة من الشعراء متباينة الأصل، رافضين النظام القديم للقصيدة العربية، وعد أبو العتاهية من زعماء هذا التغير وهو نبطي الأصل.

وقد كانت بغداد باعتبارها مركزا ثقافيا، قاعدة للدعوة إلى تغيير الأنماط الإيقاعية القديمة للشعر، فتفتقت أمام الشعراء إمكانيات خلق إيقاعات جديدة راغبين من خلالها التجاوز والتجديد.

---

[106] الدمنهوري، الإرشاد الشافي، السابق، ص 59.

المحاضرة الخامسة

دلالة القافيّة

إنّ علم القافية هو العلم الثاني بعد علم العروض، واضعه الإمام الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهو علم متعلق بدراسة أواخر الأبيات الشعرية، فإذا كان علم العروض، علم يعرف من خلاله صحيح وزن الشعر من انكساره، نحن هنا أمام "علم يعرف به أحوال تهيئات الشعر من حركة وسكون ولزون وجواز"[107].

أ- القافيّة لغةً:

تتركب كلمة "قافية" مجردة من ثلاثة حروف، اثنان صحيحان وهما القاف والفاء والثالث حرف على قفا، ولهذه الكلمة معاني كثيرة ومتعددة، أولى معنى لها الآخر، فهي مأخوذة من قفا يقفو.

فالقفا: مؤخرة العنق.

قفا الجبل: وراءه وخلفه.

قفا الأكمة: ظهرها.

كما في الحديث الشريف: " يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم" أي قفاه.

وقفوت فلانا: إذا تبعته.

وقفيت على أثره بفلان: أتبعته إياه، ومنه قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰٓ ءَاثَـٰرِهِم بِرُسُلِنَا ... ﴾[108].

ومنها كذلك قفا الله أثره: عفاه، وقفى عليه: ذهب به.

أما المعنى الثاني للقافية هو الاختيار والإكرام.

القفوة: الصفوة.

القفاوة: ما تؤثر به الضيف (الكرم).

---

[107] الدمنهوري: الإرشاد الشافي، السابق، ص 128.

[108] سورة الحديد، الآية: 27.

اقتفى الشيء: اختاره.

أما المعنى الثالث لها: العيب ومنها.

قالوا: قفا فلان فلانا: أتبعه كلاما قبيحا.

وقفوت الرجل قفوا إذا قذفته بفجور.

فهذه أشهر معاني كلمة (قافية) باختصار، وربما تكون لها صلة ببعض، فالمعنى الأول الذي هو التتبع يكون له صلة بالمعنى الثاني الذي هو الاختيار فالاختيار لا يكون إلا بعد التتبع[109].

ب- اصطلاحا:

أما عند علماء العروض، فقد اختلفوا في إعطاء القافية كمصطلح تعريفا دقيقا وموحدا لها، وكان ذلك الاختلاف بصفة ملحوظة.

فهذا الخليل يذهب إلى أنها "آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحرف المتحرك الذي قبله" ، فمن خلال تعريف الخليل، يمكن للقافية، أن تكون إما كلمة أو أكثر من كلمة أو كلمة وبعض.

- كلمة كقول الشاعر ابن زيدون (ت.463هـ): [الطويل].

لك الخير إني قائل غير مقصر ❁ فمن لي باستيفاء ما أنت فاعل

والقافية هنا تتمثل في كلمة (فاعلو).

- أكثر من كلمة (كلمتين) كقول ابن الرومي (ت.373هـ):

لا تحسبن الله مطرحا ❁ من بت تضحك منه حين بكا

فالقافية هنا (حين بكا) كلمتان.

---

[109] نصار حسين، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، 2002، ص 21.

- أو كلمة وبعض، كقول أبي تمام (ت.231هـ): [البسيط].

يا يوم وقعة عمورية انصرفت ❁ عنك المنى حفلا معسولة الحلب

القافية هنا في هذا البيت – تلحلبي –

أما أبو العباس ثعلب(*)، وقطرب(*)، فيذهبان إلى أن القافية هي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وهو المسمى رويا.

ويعرّفها ابن عبد ربه بقوله: « القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، ولابد من تكريره فيكون في كل بيت»(110).

فهو يذهب إلى ما ذهب إليه أبي العباس وقطرب على أنّ القافية هي حرف الروي الذي تبنى عليه القصيدة.

أما الأخفش فيذهب إلى أنها آخر كلمة في البيت ورأى في تأنيتها دليلا على أن المقصود هو الكلمة د/ الحرف لأن الحرف مذكر وعليه فالقافية في الأبيات السابقة الذكر تكون كالآتي: فاعلو– بكا – الحلبي.

ومما يفسد قول الأخفش أنها الكلمة الأخيرة في البيت، قد تستوعب تلك الكلمة الحروف والحركات اللوازم للقافية، وقد لا تستوعب ذلك، فالقافية مجموعة من الحروف يلتزمها الشاعر في

(*) ثعلب: هو أحمد بن يحيى بن زيد، بن سيار الشيباني أبو العباس المعروف بثعلب، إمام الكوفيين في النحو واللغة، كان راوية للشعر، ولد وتوفي ببغداد عام 291 هـ.

(*) قطرب: هو محمد بن المستنير أبو علي المعروف بقطرب، النحوي اللغوي (ت. 206هـ)، أخذ عن سيبويه، من مؤلفاته كتاب القوافي وكتاب النوادر.

(110) ابن عبد ربه: العقد الفريد، السابق، 5/ 496.

آخر كل بيت من أبيات القصيدة، يقول أبو موسى الحامض(*): «القافية ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات»[111].

وبذلك يكون تعريف الخليل هو التعريف الدقيق للقافية، وكان الأرجح، يقول ابن رشيق: «ورأي الخليل عندي أصوب، وميزانه أرجح، لأن الأخفش إن كان إنما فر من جعله القافية بعض الكلمة دون بعضها، فقد نجد من القوافي ما يكون فيها حرف الروي وحده القافية»[112].

فمن خلال تعاريف العلماء للقافية، تستنتج أن هناك حروفا وحركات مخصوصة تلتزمها القافية، وهذه الحروف ستة وهي: الروي – الوصل – الخروج – الردف – التأسيس والدخيل.

وقد نظمها صفي الدين الحلي (ت.750هـ) في قوله: [الكامل].

مجرى القوافي في حروف ستة ❁ كالشمس تجري في علو بروجها

تأسيسها ودخيلها مع ردفها ❁ رويها مع وصلها وخروجهـــا

فأعظم هذه الحروف وأشهرها هو الروي، فهو يلزم في آخر كل بيت، ولابد لكل شعر قل أو أكثر من روي، ولذا تنسب إليه القصيدة، فيقال قصيدة ميمية، أو سينة أو دالية، إذا كان الروي ميما أو سينا أو دالا، وتصلح جميع حروف العربية لتكون رويا، ولكنها تتفاوت في وقعها الموسيقي، فمثلا الدال والميم تكونان في غاية الجمال الموسيقي، إلا الهاء وحروف العلة، فإنه يشترط فيها جملة من الشروط، أن لا تكون للتثنية ولا للجمع، وفي الهاء أن لا تكون للوقف ولا للتأنيث.

– **ثانيها الوصل:** فهو حرف لين ناشئ عن إشباع حركة الروي، فيكون إما ألفا أو واوا أو ياء، أو هاء تليه.

(*) هو سليمان بن محمد بن أحمد وأبو موسى النحوي المعروف بالحامض، أخذا عن ثعلب، توفي عام 305هـ، من مؤلفاته مختصر القوافي.

[111] التنوخي: القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة والخانجي، مصر، ط2، 1978، ص 66.

[112] ابن رشيق: العمدة، السابق، 1/ 152.

ومثال عن الوصل بالألف كقول الشاعر[113]:

كنت لي ظلا على الأرض وريفا ❁ كنت لي معنى سماويا لطيفا

هنا الروي الفاء، والألف الناتجة عن إشباع فتحة الفاء هي الوصل.

ومثال عن الوصل بالياء كقول الشاعر[114]:

أي بشر لم تسكبي في حياتي ❁ أي نور في جوها لم تريقي

في هذا البيت القاف هي الروي، والياء هي الوصل.

أما الهاء التي تلي الروي فإما أن تكون ساكنة مثل تحاربه، أو متحركة مثل فرجامها.

وسمي الوصل وصلا "لأنه وصل حركة حرف الروي، وهذه الحركات إذا اتصلت واستطالت نشأت عنها حروف اللين"[115].

– **ثالثها الخروج**: وهو حرف مد يلي هاء الوصل الناشئ عن إشباع حركاتها فهو إما واو بعد الضم أو ياء بعد الكسر أو ألف بعد الفتح.

كقول كثير بن عزة: [الطويل].

فلمس تبد لي يأسا ففي اليأس راحة ❁ ولم تبد للللي جودا فينفع جودها

فالدال روي، الهاء وصل والألف هو الخروج، و"إنما سمي خروجا لبروزه وتجاوزه للوصل التابع للروي"[116].

---

[113] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 143.

[114] نفسه، ص 143.

[115] رضوان النجار، الجواهر في البحور والدوائر، المكتبة الوطنية، تلمسان، ط1، 2000، ص 10.

[116] نفسه، ص 11.

– **أما رابعها الردف**: وهوحرف مد (ألف – واو– ياء) قبل الروي مباشرة من دون فصل، فمثال ألف المد كقول طرفه بن العبد: [الوافر].

أقلي اللوم عاذل والعتابا ❁ وقولي إن أصبت لقد أصابا

ومثال الواوفي قول جرير: [الرجز].

يا مي ويحك أنجزي الموعودا ❁ وأرعى بذلاك أمانة وعهودا

« وإنما سمي ردفا، لأنه ملحق في التزامه وتحمل مراعاته بالروي، فجرى مجرى الردف الراكب، لأنه يليه وملحق به»[117].

– **أما خامسها فهو التأسيس**: وهو كل الألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد صحيح، وهي تأتي على ضربين:

الأول أن تكون هي والروي من كلمة واحدة.

كقول الشاعر:

أرى كل قوم قاربوا قيد فحلهم ❁ ونحن خلعنا قيده وهو سارب

الموضع الثاني أن يكونا من كلمتين مختلفتين، كقول الشاعر:

وأنت أم في ما لم تكن لي حاجة ❁ فإن عرضت أيقنت أن لا أخا ليا

فالروي في هذا البيت هي الياء، وهي ضمير والألف في كلمة أخا هي التأسيس، وبذلك يكون الروي في كلمة وألف التأسيس في كلمة أخرى.

" وإنما سمي تأسيسا، لأن الألف ههنا للملاحظة عليها كأنها أس للقافية"[118].

---

[117] رضوان النجار، الجواهر في البحور والدوائر، السابق، ص11.

[118] نفسه، ص 13.

- **سادسها هو الدّخيل:** وهو الحرف المتحرك الواقع بين التأسيس والروي. مثل كلمة (سارب) الراء هي الدخيل.

ولا يمكن الكلام عن الحروف دون حركاتها ، فهي مرتبطة بها أشد الارتباط، وعددها ست كعدد الحروف، وقد نظمها صفي الدين الحلبي بقوله:

إن القوافي عندنا حركاتها ❁ ست على نسق بهن يلاذ

رس وإشباع وحذو ثم تو ❁ جيه ومجرى بعده، ونفاذ

أولى هذه الحركات المجرى وهو حركة الروي المطلق (أي المتحرك)، ثانيها النفاذ وهو حركة هاء الوصل، وثالثها الحذو وهو حركة ما قبل الردف، ورابعها الإشباع وهو حركة الدّخيل، وخامسها الرس وهو حركة ما قبل التأسيس، ولا يكون إلا فتحة، وآخرها التوجيه وهو حركة ما قبل الروي.

ولتوضيح ذلك نأخذ بيتا شعريا، ونحدد قافيته وما تلتزمه من حروف وحركات.

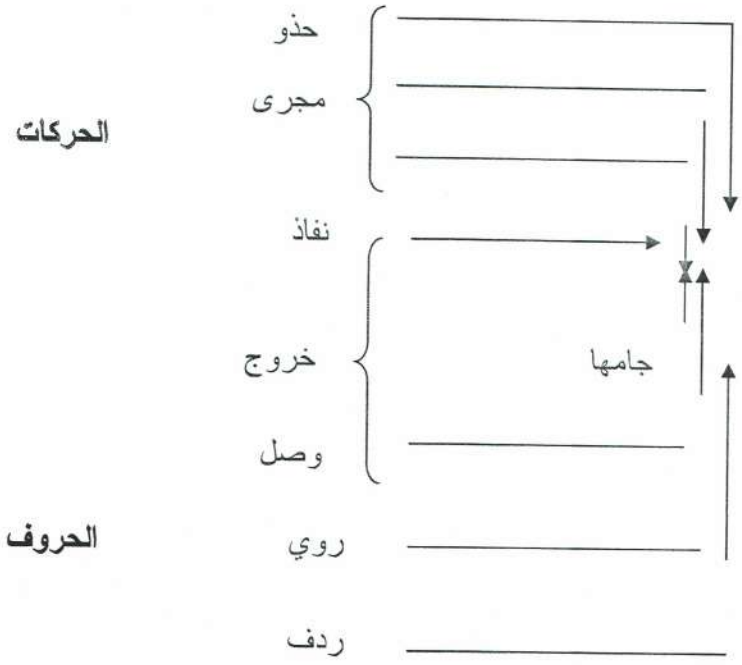
يقول لبيد بن ربيعة (الكامل):

عفت الديار محلها فمقامها ❁ بمنى تأبد غولها فرجامها

قافية هذا البيت (جامها)، فالحروف التي استوعبتها هي: الميم: رويا، الهاء: وصلا، الألف التي بعد الهاء خروجا، وألف المد التي قبل الروي ردفا.

أما حركتها وهي: المجرى ضمة الروي، النفاذ فتحة هاء الوصل الحذو فتحة الجيم (حركة ما قبل الردف).

وبالمخطط التالي يتضح أكثر:



كما اختلف العلماء والنقاد في تعريف القافية، اختلفوا كذلك في سبب التسمية، فقال التنوخي: «سميت بالقافية لكونها في آخر البيت»[119].

وقال ابن دريد نقلا عن التنوخي: «سميت قوافي لأن بعضها يتلو بعضا»[120]. وجاء في العمدة أن القافية سميت كذلك "لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم: لأنها تقفو أخواتها، والأول عندي هو الوجه، لأنه لو صح القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية، لأنه لم يقف شيئا"[121].

---

[119] التنوخي: القوافي، السابق، ص 64.

[120] نفسه، ص 19.

[121] ابن رشيق: العمدة، السابق، ص 154.

فالناقد يعتمد الوجه الأول على أن القافية تقفو أثر كل بيت أما القول بأنها تقفو أخواتها فلم يجزه، ذلك لأن القافية في البيت الأول تأتي في الصدر، فهي تتداخل مع تفعيلة العروض، وبالتالي فإن التغيير الذي يحدثه الشاعر أثناء التصريع حتى تتلاءم العروض مع الضرب، فهنا نقول أن العروض تبعت الضرب وليس العكس، والقافية تابعة.

وعليه، يمكن الجزم أن المكان المعتاد للقافية هو آخر البيت، وتكون إجبارية في أضرب الشعر العمودي وضرورة تكراره بنفس الصورة في كل الأبيات، ويكون هذا التكرار منتظما بحيث يضفي على ا لقصيدة نوعا من الترنم الموسيقي تستعذبه الأذن، وتستأنسه النفس.

المحاضرة السّادسة

القافيّة قبل الخليل

لقد استعمل العرب كلمة القافية في أشعارهم منذ عهد قديم، والشواهد الشعرية الدالة على ذلك كثيرة، دلالة على أهميتها عندهم.

ومن أقدم من استعملها عبيد بن الأبرص حين قال: [الوافر]

سل الشعراء: هل سبحوا كسبحي ❁ بحور الشعر أو غاصوا مغاصي؟

لساني بالنثير وبالقوافي ❁ والأسجاع أمهر في الغياص

وعندما لم يكن مفهوم المصطلح لم يحدد بعد، فقد أطلق بعض العرب كلمة القافية على القصيدة، كقول الخنساء (ت.24هـ): [المتقارب].

وقافية مثل حد السنا ❁ ن تبقى ويذهب من قالها

وهذا يعني القصيدة تمّ تناولها شاعر آخر بنفس المعنى فقال: [البسيط].

نبئت قافية قيلت تناشدها ❁ قوم سأترك في أعراضهم ندبا

كما قصدوا بالقافية، البيت الشعري، كقول الشاعر عبد بني الحسحاس: [الطويل].

أشارت بمدارها وقالت لتربها ❁ أعبد بني الحساس يزجى القوافيا

وكقول حسان بن ثابت (ت.54هـ): [الوافر].

فنحكم بالقوافي من هجانا ❁ ونضرب حين تختلط الدماء

وكقول سويد بن كراع العكلي: [الطويل].

أبيت بأبواب القوافي كأنما ❁ أصادي بها سربا من الوحش نزعا

أكالئها حتى أعرس بعدما ❁ يكون سحيرا أو بعيجا فأجمعا

ويتجلى مما سبق أن العرب جعلت القافية مرة في البيت الشعري، ومرة القصيدة بأكملها، وهذا يدل على عدم استقرار المصطلح بعد.

فإذا جاز لنا أن نسمي البيت كله قافية، لأن في آخره قافية، كانت تسمية الكلمة التي فيها القافية أجدر بذلك، وقد يجوز التسمية، وذلك من باب تسمية الكل بالجزء.

والواضح أن الخليل لم يتبع العرب في هذه التسمية، فتعريفه كان قائما على أساس اللوازم من حركات وحروف، وتسمية العرب لم تقصد إلا التسمية العامة.

وثمة حقيقة تجمع عليها الآراء، وهي أن كثيرا من مصطلحات القافية كانت قائمة قبل أن يضع الخليل علمه كعلم قائم بذاته.

فإذا عدنا إلى تاريخ الشعر العربي وجدنا أن العرب كانت تحتفل بالقافية أكثر من احتفالها بالأوزان، ففي الجاهلية اشتهر الشعراء بمحاكمة بعضهم البعض، وتصحيح أشعارهم وكان ذلك قائما على القوافي لا على الأوزان، فالقصة المشهورة للنابغة الذبياني حين ورد يثرب، فأنشد قصيدته التي يقول فيها:

أمن آل مية رائح أو مغتد ❁ عجلان ذا زاد وغير مزودِ

زعم البوارح أن رحلتنا غدا ❁ وبذلك خبرنا الغراب الأسودُ

فقالوا له: أقويت، فلم يعرف ما عابوا عليه، فألق شعره على قينة فغنته، وعندما انتهت، فطن إلى ذلك ولم يعد، مما جعله يقول: وردت يثرب وفي شعري صنعه وصدرت عنها وأنا أشعر العرب.

يقول ابن قتيبة[122]: «قال أبو عمرو بن العلاء: فحلان من الشعراء كانا يقويان، النابغة وبشر بن أبي حازم. فأما بشر، فقال له أخوه سوادة: إنك تقوي، قال وما الإقواء؟» [123].

قال: قولك: [الوافر].

ألم تر أن طول الدهر يسلي ❁ وينسي مثلما نسيت جذام

---

[122] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، السابق، ص 270.

[123] **الإقواء**: هو اختلاف المجرى، حركة الروي، بين حركتين مختلفتين هما الضمة والكسرة.

ثم قلت:

وكانوا قومنا فبغوا علينا ❁ فسقناهم إلى البلد الشامي

فلم يعد إلى ذلك، لما لهذا العيب من أثر سلبي على الإيقاع.

بما أنّ الشعر كان يتطلب حفظه وإنشاده الشفاهة، التي تعتمد بدورها على السماع، وإذا كانت القافية عبارة عن أصوات منتظمة تتكرر في أواخر الأبيات، فهذا ما يمكن أن تلتقطه الأذن بسرعة، وتحدد مباشرة مواطن الضعف أو الخلل فيه، وأي خروج عن هذا التكرار المنتظم يعتبر عيبا من عيوب القافية، فهذه العيوب وجدت مع الشعر عالجها العرب منذ القديم، وهي عيوب متعلقة عندهم بمفهوم الشعر كبناء عام، وهنا يتجلى دور السماع، وأهميته في وضع تلك الأسس التي فرضتها الذائقة العربية.

يقول الجاحظ: «وقد ذكرت العرب في أشعارهم السناد والإقواء والإكفاء، ولم أسمع بالإيطاء، وقالوا في القصيدة والرجز والخطب، وذكروا حروف الروي والقوافي، وقالوا هذا بيت وهذا مصراع، وقد قال جندل الطهري حين مدح شعره: لم أقوفيهن ولم أساند»[124].

نستنتج من قول الجاحظ أن العرب ذكرت إلى جانب القوافي بعض عيوبها كالسناد والإقواء والإكفاء، وهي عيوب تنبهت إليها في الجاهلية.

وهناك بعض من شعراء العصر الإسلامي ذكروا هذه العيوب: فقد قال عدي بن الرقاع:

وقصيدة قد بت أجمع بينها ❁ حتى أقوم ميلها وسنادها

وقال ذو الرّمة: [الوافر].

وشعر قد أرقت له غريب ❁ أجانبه المساند والمحالا

وقال جرير: [الوافر]

فلا إقواء إذ مرس القوافي ❁ بأفواه الرواة ولا سندشا

---

[124] الجاحظ: البيان والتبيين، السابق، 1/ 139.

نرى في هذه الأبيات التركيز والحذر من جانب الشعراء على الوقوع فيما قد يعيب شعرهم. فهذا الاحتفاء بالقافية عند العرب يدفعنا إلى القول بأنها لم تكن عبثا بل كانت لها قيمة لدى الشاعر العربي، فهي مناط فخره واعتزازه، يقول القرطاجني: «قال بعض العرب لبنيه: اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر»[125]، لأن الحوافر تكون للفرس، فكما هي أوثق ما فيه، إذ بها يعتمد على نهوضه كذلك القوافي في الشعر، فإنها أشرف ما فيه وعليها يجري.

من هنا نستطيع القول إن وجود هذه الملامح المأثورة عن العرب لمصطلح القافية كان تمهيدا لعمل الخليل، الذي عاش عصر وضع العلوم العربية، فكان عمله الذي لم ينطلق من فراغ، إذ انطلق من تلك المحاولات محافظا على تلك المصطلحات التي أضحت جزء من نظامه.

فالواضح أن القصيدة العربية ظلت تلتزم القافية الموحدة طيلة قرون عديدة، حتى بزغ العصر العباسي ، عصر الانفتاح الحضاري، فحاول بعض الشعراء التطوير والتجديد في القافية متجاوزين بذلك نظامها الموحد، باستحداث أشكال جديدة وأنواع مختلفة لم يسبق لها من قبل.

---

[125] القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، السابق، ص 271.

المحاضرة السّابعة

أشكال القافيّة

1- موسيقى المزدوج:

هو نمط شعري يبنى على الأبيات المصرعة، والقافية تختلف فيه من بيت إلى بيت، "فالقافية فيه لا تطرد في الأبيات بل تختلف من بيت إلى بيت، بينما تتحد في الشرطين المتقابلين"[126]. وسمي هذا النوع من الشعر مزدوجا لأنه مؤلف من أزواج من الأشطر أي لكل بيت قافية خاصة به تختلف عما قبلها وعما بعدها، ويقال له في الفارسية بالمثنوي أي مثنى مثنى. وقد اختلف المؤرخون في أول من ابتدع هذا النمط، فنسبه الجاحظ إلى بشر بن المعتمر (ت.210هـ)، وروى له يقول فيها[127]: [الرجز]

ما كان في أسلافهم، أبو الحسن ❁ ولا ابن عباس ولا أهل السنن
غر مصابيح الدجـــى مناجب ❁ أولئك الأعلام لا الأعارب
كمثل حرقوص ومن حرقوص ❁ فقعة قاع حولها قصيص
ليس من الحنظل يشتار العسل ❁ ولا من البحور يصطاد الورل

أما صاحب الأغاني فقد نسبها إلى الوليد بن يزيد، إذ يقول عنه[128]: «وكان مع أصحابه على شراب، فقيل له اليوم يوم الجمعة: فقال والله لأخطبنهم اليوم بشعر، فصعد المنبر فخطب وقال: [الرجز].

الـــحمد للـــه ولـــي الـــحمد ❁ أحمده في يسرنا والجهد
وهو الذي في الكرب أستعين ❁ وهو الذي ليس له قرين
أشهد في الدنيا وما سواهـــا ❁ أن لا إله غيره إلاها
ما إن له فـــي خلقه شريـــك ❁ قد خضعت لملكه الملوك
مـــن يطع الله فقد أصابـــا ❁ أو يعصه أو الرسول خابا
فاستغفروا ربـــكم وتوبـــوا ❁ فالموت منكم، فاعملوا قريب»

---

[126] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط2، ص 192.

[127] الجاحظ، الحيوان، السابق، 455/6.

[128] الأصفهاني، الأغاني، السابق، ص 87.

فإذا صحت نسبة هذه الخطبة إلى الوليد، ذلك يعني أنه هو أول من استحدث ذلك النوع وكان ذلك في العصر الأموي لا في العصر العباسي كما يدعي بعض المؤرخين أن بداياته كانت في العصر العباسي، وعليه فقد تلاه بعد ذلك الشعراء العباسيون أمثال بشار بن برد (ت.166هـ) الذي وصفه الجاحظ بأنه صاحب مزدوج لكنه لم ينسبه إليه، إذ يقول عنه: «وكان شاعرا راجزا وسجاعا خطيبا وصاحب منثور ومزدوج»[129]. غير أننا لا نجد في ديوانه شعرا من هذا النوع، ربما يكون قد ضاع.

هكذا كثر المز دوج وراج رواجا كبيرا على هذا العهد، حتى نظموا منه الآلاف من الأبيات.

فقد استخدمه أبان بن عبد الحميد اللاحقي الذي اختص بنقل الكتب المنثورة إلى شعر مزدوج، إذ نظم كليلة ودمنة شعرا، فاستخدم هذا النوع من الشعر، ليسهل عليهم حفظه وفهم ما إستقرأ فيه من حكم الهند وفلسفتها، إذ يقول[130]:

هـــذا كتاب أدب ومـــحنة ❁ وهو الذي يدعى كليله ودمنه
فيـــه دلالات وفيـــه رشـــد ❁ وهو كتاب وضعته الهند
فوصفـــوا آداب كل عالـــم ❁ حكاية على ألســـن البهائم
وهو على ذاك يسيـــر الحفظ ❁ لذيذ على اللسان عند اللفظ
يا نفس لا تشاركي الجهـــالا ❁ في حب مذموم كان قد زالا

ومن المعروف أن هذا الكتاب هندي الأصل، ثم ترجم إلى الفارسية وعنها نقله ابن المقفع إلى العربية، أي أن هذا النوع لم ينشأ نشأة عربية، وإنما بتأثر من ثقافات أخرى، كالهندية والفارسية، كما يبدو من نظم أبان، وقد دخلت هنا المزدوجة في إطار القصيدة التعليمية.

---

[129] الجاحظ: البيان والتبيين، السابق، 49/1.

[130] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، دار المعارف، مصر، ط7، ص 134.

" وذكر الجاحظ أنه لم ير أحدا أقوى على المزدوج، على ما قوي عليه بشر وأنه كان أكثر في ذلك وأقدر من أبان اللاحقي"[131]. من خلال قول المرتضى نستشف أن الجاحظ متمسك برأيه إلى حد كبير بالنسبة لبشر بن المعتمر، فمهما قيل من المزدوج يبقى بشر هو الأقوى على نظمه، ولا ندري على أي أساس بنى حكمه هذا؟

وعلى هذا النمط نظم أبو العتاهية (ت.210هـ) مزدوجة طويلة ومشهورة سماها (ذات الأمثال) وهي كلها أمثال وحكم، عدد أبياتها أربعة آلاف بيت نجتزئ منها بعض هذه الأبيات التي يقول فيها[132]: [الرجز]

حسبك ما تبتغيه القوت ❁ ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفايا ❁ من اتقى الله رحا وخافا
إن القليل، بالقليل يكثر ❁ إن الصفاء بالقذى ليكدر
هي المقادير فلمني أو فذر ❁ إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر
ما انتفع المرء بمثل عقله ❁ وخير ذخر المرء حسن فعله
لن يصلح الناس، وأنت فاسد ❁ هيهات ما أبعد ما تكابد

نلاحظ في هذه المزدوجة أن كل بيت يتألف من شطرين يستقلان بقافية خاصة، يعقبهما البيت التالي الذي يتألف من شطرين يستقلان بقافية مغايرة تختلف عن قافية البيت الذي قبلها.

وهكذا تبنى المزدوجة على أبيات مصرعة مستقلة، وهذا التصريع هو الذي يمنحها إيقاعا شعريا خاصا يقول حازم: «فإن للتصريع طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الإنتهاء إليها»[133].

---

[131] المرتضى: الأمالي، تحقيق محمد إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1967، 1/ 187.

[132] أبو العتاهية: الديوان، السابق، ص 493.

[133] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، السابق، ص 283.

يبدو أن الأبيات المصرعة لها ميزة وأثر على نفسية المتلقي، لذلك لجأ إليها أصحاب هذا النوع من الشعر.

فنحن نعلم أن التصريع يكون دائما في أول القصيدة، فهو في المطالع من أهم مظاهر القصيدة العربية، لكن هنا جاءت جميع الأبيات مصرعة، وهذا ما لم نعهده في القصيدة القديمة. " إنما وقع التصريع في الشعر ليدل على أن صاحبه مبتدئ إما قصة وإما قصيدة، وليعلم أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في فير الابتداء"[134].

فالتصريع يلعب دورا موسيقيا إذ أنه يحدث لونا من التماسك الإيقاعي في البنية الشعرية وهذا ما أدى إلى تجاوزه في المطالع. وقد تعددت أغراض المزدوج، فوجدت بكثرة في الشعر التعليمي (كما مر مع أبان اللاحقي) والفلسفي والتاريخي والفلكي، ومن أمثلة ذلك مزدوجة طويلة في الفلك لمحمد بن إبراهيم الفزاري العالم بالنجوم يقول فيها[135]: [الرجز]

الحمد لله العلي الأعظم ذي الفضل والمجد الكبير الأكرم
الواحد الفرد الجواد المنعم
الخالق السبع العلى طباقا ❁ والشمس يجل ضوؤها الإغساقا
والبدر يملأ نوره الآفاقا
والفلك الدائر في المسير ❁ لأعظم الخطب من الأمور
يسير في بحر من البحور
فيه النجوم كلها عوامل ❁ منها مقيم دهره وزايل
وطالع منها ومنها آفل

هنا الشاعر راعى في مزدوجته تصريع الأبيات، لكنه جعل وحدتها ثلاثة شطور وليس شطرين، فكل ثلاثة شطور اتخذت قافية مغايرة عن نظيرتها.

---

[134] هاشم مناع: الشافي في العروض والقوافي، السابق، ص 235.

[135] عبد الهادي عطية: ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، 2002، ص 108.

فقد اختاره الشعراء للنظم " لما فيه من حيوية وقدرة على إثارة الانفعال حتى يجذبوا الناس إلى موضوعاتهم التعليمية الجافة"[136].

وكان تنوع القافية من بيت إلى بيت هو الذي جعلهم يطيلون في مزدوجاتهم كما فعل أبو العتاهية وذلك من أجل استيعاب الموضوعات المختلفة، لأن المنظومة إذا طالت بهذا النوع وكانت على قافية واحدة، قد تجعل الشاعر يضطر إلى التكلف، مما يؤدي إلى الإخلال بالمعنى في الأبيات الشعرية.

"ولعل خروجهم على القافية الواحدة سهل عليهم القول الشعري، ومنحهم القدرة في التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم"[137]. وقد خرجت فئة أخرى من الشعراء عن هذه الأغراض التي عرف بها المزدوج، فقد نظم ابن المعتز (ت.296هـ) مزدوجة في ذم الشراب، يقول فيها: [الرجز] [138].

لي صاحب قد لامنـــي وزادا ❁ في تركي الصبوح ثم عـــادا
وقال لي لا تشـــرب بالنهـــار ❁ وفي ضياء الفجر والأسحار
والنجم في حوض الغروب وارد ❁ والفجر في إثر الظلام طارد
تنفش الصبح، ولـــما يشتعـــل ❁ بين النجوم مثل فرق مكتهل
وقال شـــرب الليل قد آذانـــا ❁ وطمس العقول والأذهانا

كما لأبي الفراس الحمداني (ت.357هـ) مزدوجة في اللهو بالصيد يقول فيها[139]: [الرجز].

ما العمر ما طالت به الدهور ❁ العمر مـــا تم بـــه السرور
أيام عـــزي ونفـــاذ أمـــري ❁ هي التي أحسبها من عمري
ما أجود الدهر عـــلى بنيـــه ❁ وأعذر الدهـــر بمن يصفيه

---

[136] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، ط6، ص 103.

[137] نور الدين السد: الشعرية العربية، السابق، ص 42.

[138] ابن المعتز: الديوان، السابق، ص 473.

[139] أبو فراس الحمداني: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1979، ص 319.

لو شئت مما قـــد قللن جـــدا ❁ عددت أيام السرور عـــدا

أنعمت يوما، مر لـــي بالشام ❁ ألذ مـــا مر من الأيـــــام

فالمزدوج كما نلاحظ منظومة، لكل بيت فيها قافية خاصة مع اتحاد الشطرين في قافية واحدة، وعادة ما كانت تنظم على الرجز، حتى أصبح من المألوف ألا تسمى المنظومة من هذا الوزن قصيدة، بل أرجوزة والمؤلف الذي ينظمها باسم الراجز.

فهي تدل على نزوع الشعراء وتحديهم للشكل القديم، وبذلك استطاعوا أن يكسروا الأطر الموسيقية التقليدية.

2- موسيقى المسمط:

يعرفه ابن رشيق بقوله: «وهو أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به، هكذا إلى آخر القصيدة»[140].

فالمسمط نمط آخر عرفته القصيدة العربية في تنوع قافيتها إذ تتألف من أدوار، كل دور يتركب من أربعة شطور تتفق هذه الشطور في قافية واحدة تأتي بعد البيت الأول الذي يكون مصرعا وعلى قافيته مع قافية البيت المصرع.

ومن أقدم أمثلة المسمط، كما ذكر ابن رشيق، ما ورد في شعر امرئ القيس، لكنه يستبعدها ويظنها أنها منحولة، فهي لم تظهر قبل العصر العباسي، وهي قوله: [الطويل]

توهمت من هند معالم أطلال ❁ عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي

مرابع من هند خلت ومصايف ❁ يصيح بمغنـــاها صدى وعوازف

وغيرها هوج الرياح العواصف ❁ وكل مسف، ثم آخـــر رادف

بأسحم من نور السماكين هطال

---

[140] ابن رشيق: العمدة، السابق، 1/ 178.

وقد أخذ لفظ المسمط من السمط "وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ ثم تجمع السلوك في زبرجدة، أو شبهة أو نحو ذلك، ثم تنظم أيضا كل سلك على حدته وتصنع به كما صنعت أولا إلى أن يتم السمط"[141].

هكذا شبه ابن رشيق المسمط، بسمط اللؤلؤ وهو السلك الذي يجمعه مع تفرق حبه، كذلك هذا الشعر كما تنوعت قوافيه لكن بوجود قافية أخرى تتكرر وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه القصيدة.

فالقافية التي تتكرر في المسمط سماها ابن رشيق عمود القصيدة، فهي بمثابة الدعامة التي تبنى عليها، وعليه فهي الرئيسة، أما القافية التي تتنوع داخل القصيدة وتختلف من دور إلى آخر تكون الفرعية.

ومن أمثلة المسمط خمرية لأبي نواس يقول فيها[142]:

سلاف دن كشمس دجن ❁ كمدمع جفن كخمر عدن
طبيخ شمس كلون ورس ❁ ربيب فرس حليف سجن
يا من لحاني على زماني ❁ اللهو سان فلا تلمنـــي
يوم صبوح وغيم دجن

فهذه المسمطة تنوعت قوافيها إضافة إلى القافية الداخلية التي التزمها الشاعر في بعض الكلمات: جفن – دجن – دن – شمس – ورس – فرس التي مدت القصيدة بموسيقى داخلية مثيرة تبعث على الخفة والطرب.

---

[141] ابن رشيق: العمدة، السابق، 1/ 180.

[142] أبو نواس: الديوان، تحقيق: إسكندر آصافا، دار العرب للبستاني، (د.ت)، ص 333.

وللمسمط أشكال غير ثابتة، التي خرجت على بناءها الأول، فاختلفت عدد أشطرها، ومن أمثلة المسمط الذي جاء بأقل من أربعة أشطر قول الشاعر[143]:

خيال هاج لـــي شجا ❁ فبت مكابدا حزنا
عميد القلـــب مرتـــهنا ❁ بذكر اللهو والطرب
سبتنـــي ظـــبية عطـــل ❁ كأن رضابها عسل
ينـــوء بـــحضرها كفل ❁ نبيل روادف الحقـــب

فهذا المسمط ابتدئ ببيت مصرع، وجاءت شطوره الثلاثة الأولى متفقة القافية ما عدا الشطر الرابع جاء بقافية مغايرة لكنه في الوقت نفسه يتحد مع الشطر الأخير من الدور الثاني في قافيته.

وهناك شكل آخر للمسمط، إذ جاء الشاعر بأبيات أربعة أوخ مسة ثم أتوا بعد ذلك بأربعة شطور أو خمسة مثال ذلك قول خالد القناص"[144]:

لقد نكرت عيني منازل جيران ❁ كأسطار رق ناهج خلق فاني
توهمتها من بعد عشرين حجة ❁ فما أستبين الدار إلا بعرفان
فقلت لها حييت يا دار جيرتي ❁ أبين لنا أن تبدد إخوانـــي
وأي بلاد بعد ربعك خالفـــوا ❁ فإن فؤادي عند ظبية جيراني

جاءت هذه الأبيات الأولى الأربعة على قافية واحدة والأول فيها بيت مصرع، ثم قال بعدها:

وما نطقت واستعجمت حين كلمت ❁ وما رجعت قولا وما إن ترمرمت
وكـــان شفائي عندها لـــو تكلمت ❁ إلي ولو كانت أشارت وسلمت
ولكنها ظنت علي بتبيان

---

[143] يوسف بكار، في العروض والقافية، دار المناهل، ط2، 1990، ص 176.

[144] عبد الهادي عطيه، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، السابق، ص 102.

فقد أردفها ببيتين على قافية أخرى غير التي جاءت عليها الأبيات الأولى ثم ختمها بشطر على قافية البيت المصرع.

فكأن الناظم ترك تلك القافية فترات ليعود إليها بعد ذلك. و لم يذكر النقاد والمؤرخون أول من ابتدع هذا اللون، لكنه انتشر بشكل مذهل، فأقبل عليه الشعراء، ولجأوا إليه كلون من ألوان التنويع في القوافي، إلا إذا ثبت أن المسمط المنسوب إلى امرئ القيس له فعلا، بذلك يكون هو أول من نظم فيه.

3- موسيقى المخمس:

يقول عنه ابن رشيق: «وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى على وزنها على قافية غيرها كذلك»[145]. أي أن تتألف القصيدة من قطع، كل قطعة تضم خمسة أشطر، للأربعة الأولى قافية واحدة والشطر الخامس له قافية مغايرة لكن تكون متفقة مع قافية الشطر الخامس للقطعة الثانية وهكذا حتى آخر القصيدة.

نضرب مثالا حتى يتضح لنا ذلك من قول أبي نواس[146]:

ما روض ريـــحانكم الزاهـــر ❁ وما شذى نشركم العاطر
وحق وجدي والـــهوى قاهر ❁ مذ غبتمو لم يبق لي ناظر
والقلب لا سال ولا صابر
قالت: ألا لا تلجن دارنـــا ❁ وكابد الأشواق من أجلنا
واصبر على مر الجفا والضنى ❁ ولا تمرن علـــى بيتنـــا
إن أبانا رجل غائر

---

[145] ابن رشيق: العمدة، السابق، 180/1.

[146] السد نور الدين: الشعرية العربية، السابق، ص 45.

ومثال آخر لصفي الدين الحلي يقول فيها:

أما تـــرى الأنواء والسحائبـــا ❁ قد أصبحت دموعها سواكبا

فاكتست الأرض بـــها جلابيا ❁ وأظهرت أزهارها عجائبا

غرائبا أضحت لنا رغائبا

هذه الروابي بالكلا قد توجت ❁ ونسمة الخريف قد تأرجت

وقد صفت مياهه ورججت ❁ والأرض بالأزهار فد تدبجت

وأصبح الطل عليها ساكبا

من خلال المثالين السابقين تراءى لنا بناء المخمس، إذ هومؤلف من خمسة أشطر كلها جيئت على قافية موحدة، وتسميته بالمخمس دالة على ذلك.

وقد كثر المخمس بصفة خاصة عند شعراء الصوفية، فنظموا عليه في أغراض دينية.

ومما شاع عند هؤلاء الشعراء، أنهم قاموا بتخميس القصائد القديمة، ومعنى ذلك أن الشاعر إذا أعجب ببيت من الشعر القديم، أخذه وأضافه إلى شعره المكون من ثلاثة أشطر، فتصير المنظومة ذات خمسة أشطر، تتفق في قافيتها مع قافية البيت الذي ضمنه من الشعر القديم.

مثال ذلك قول صفي الدين مخمسا وقد ضمنه بيتا من قصيدة السموءل (ت.2 ق.هـ) يقول فيها[147]:

قبيح بمن ضاقت عن الرزق أرضه ❁ وطول الفلا رحب لديه وعرضه

و لم يقل سربال الدجى فيه ركضه ❁ إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه

فكل رداء يرتديه جميل

فبيت السموءل هو:

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه ❁ فكل رداء يرتديه جميل

---

[147] نصار حسين، القافية في العروض والأدب، السابق، ص 176.

جاءت الأشطر الثلاثة الأ ولى لصفي الدين مقفاة بقافية تشبه قافية صدر البيت للسموءل، أما العجز فقد جاء بقافية مغايرة.

ونورد مثالا آخر للشاعر نفسه، وقد ضمنه بيتا من قصيدة ابن زيدون النونية يقول فيها[148]:

كان الزمان بلقياكـــم يـــمنينا ❁ وحادت الدهر بالتفريق يثنينا
فعندما صدقت فيكم أمانينـــا ❁ أضحى التنائي بديلا من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا

أما بيت ابن زيدون فهو:

أضحى التنائي بديلا من تدانينا ❁ وناب عن طيب لقيانا تجافيا

وجاء على القافية نفسها التي اتخذها صفي الدين لمخمسه، فشكلت إنسجاما تاما له.

هكذا نجد الشاعر صفي الدين الحلي، يسلك هذا المسلك وعرف بتخمسيه للقصائد، كما عرف بحبه وتنويعه للقوافي فقد نظم مقطوعة وجدناها في ديوانه مكونة من أربعة أبيات يقول فيها[149]:

وإنـــي لـــمغر بالقوافـــي ❁ ويبلغ لي حد السرور بليغها
وأطيب أوقاتي من الدهر ليلة ❁ تريغ القوافي خاطري وأريغها
فكم بلغت في همتي بعد غاية ❁ يعز على الشعري العبور بلوغها
فما سرنـــي إلا كلام أسيغه ❁ بمسمع واع، أو معان أصوغها

وهكذا نرى أن المخمس شكل آخر اتخذته القافية في العصر العباسي وله نظام خاص، بحيث تكون كل قطعة مستقلة عن القطع الأخرى استقلالا تاما في القافية، وقد جاءت المخمسات

---

[148] يوسف بكار، في العروض والقافية، السابق، ص 188.

[149] صفي الدين الحلي، الديوان، دار صادر، بيروت، 1990، ص 666.

على الرجز، إذ يقول ابن رشيق: " ولم أجدهم يستعملون في هذه المخمسات إلا الرجز خاصة لأنه وطيئ سهل المزاحفة"[150].

فهذا البحر أي الرجز يتقبل من الزحافات والعلل ما لا يتقبله نظيره من البحور، ولذلك يكون سهلا عند الشعراء للنظم عليه حتى أنه سماه بعضهم في يوم من الأيام بحمار الشعر أو مطية الشعراء، لذلك وصفه ابن رشيق بالوطيئ.

فهذا البحر الوطيئ كما سمي، قد نظم عليه أبرز الشعراء أمثال بشار بن برد، أبي العتاهية، أبي نواس وغيرهم في أغراض مختلفة، فلا يمكن أن ننعته بهذه الصفة وهو من البحور المشهورة والمتداولة بكثرة.

فقد كان لظهور هاته الأنماط الشعرية (المزدوجات، المسمطات والمخمسات) ورواجها بين الشعراء رد فعل عنيف من قبل بعض النقاد الذين تصدوا لها، ورأوا أنها استهانة بالشعر، وأمثال ابن رشيق الذي يقول في ذلك: "وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ويكثرون منها، ولم أ ر متقدما حاذقا صنع شيئا منها، لأنها دالة على عجز الشاعر، وقلة قوافيه، وبشار بن برد فقد كان يصنع المخمسات والمزدوجات عبثا واستعانة بالشعر"[151].

ففي رأي الناقد تعصب واضح للشكل القديم للقصيدة العربية القائمة على وحدة الروي، فالشعر العربي يبنى على قافية واحدة كيفما طال القول فيها، فاعتبروا هذه المحاولات بمثابة تحطيم لذلك القيد.

فلم يكن ذلك عجز من هؤلاء الشعراء وقلة مادتهم، أن يأتوا بقصيدة موحدة الروي، وعلى قافية واحدة، وإنما كانت رغبتهم تلك في التجديد والتطوير والخروج عن المألوف.

---

[150] نصار حسين، القافية في العروض والأدب، السابق، ص 176.

[151] نفسه، ص 176.

4- موسيقى المربع أو الرباعيات:

هو نمط من الشعر يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام، بحيث يكون في كل منها أربعة أشطر، مراعيا فيها نظام القافية الواحدة، أو يكون فيها الشطر الأول والثاني والرابع على قافية، والشطر الثالث على قافية مغايرة.

" وهو نوعان، نوع منه الدوبيت، ونوع عادي لكل أربعة أشطار فيه قافية واحدة"[152].

فمن النوع العادي الذي تأتي شطوره الأربعة على قافية واحدة قول بشار بن برد مازحا جاريته ربابة يقول فيها:

ربابـــة ربـــة البيت ❁ تصب الخل في الزيت
لها عـــشر دجاجات ❁ وديك حسن الصوت

وقد أسموه كذلك بالمربع التام لتمام شطوره على قافية واحدة ومن ذلك مربعة لحسن بن وكيع التنيس في التغزل بغلام وقد بلغت تسعين بيتا يقول في مقدمتها[153]: [الرجز]

رسالـــة مـــن كلف عمـــيد ❁ حياته فـــي قبضة الصدود
بلغة الشوق مدى الـــمجهود ❁ ما فوق يلقـــاه من مزيـــد
جـــار عليه حاكـــم الغـــرام ❁ فدق أن يدرك بالأوهـــام
فلـــو أتاه طـــارق الـــحمام ❁ لم يره من شـــدة السقـــام
له اهتزاز وارتيـــاح وطـــرب ❁ لوجه من أورثه طول الكرب
فهل سمعتم في أحاديث العجب ❁ ممن مناه قرب من منه العطب

كما نلاحظ فالمقطوعة جاءت مقسمة إلى أقسام، كل قسم يضم أربعة شطور تتفق في قافية واحدة وتختلف عن قافية بقية الشطور الأخرى، فكل قسم يستقل استقلالا تاما بقافيته.

---

[152] محمد أسبر، محمد أبو علي: معجم علم العروض، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 122.

[153] رجاء الجوهري: فن الرجز في العصر العباسي، السابق، ص 428.

أما النوع الثاني الذي منه الدوبيت، الذي هو نظام شعري يتكون من البيتين، فتأتي شطوره الأول والثاني والرابع على قافية واحدة أما الثالث فيأتي على قافية مغايرة لهم.

ومثاله قول ابن الفارض:

أهوى رشا كل أسى لي بعثا ❁ مذ عـــاينه تصبري ما لبثـــا

ناديت وقد فكرت في خلقه ❁ سبحانك ما خلقت هذا عبثا

فهذا النوع لقبوه بالرباعي الأعرج، وذلك لاختلاف أحد شطوره، وخروجه عن البقية في وحدة قافيتهم.

ومن أشهر الرباعيات التي ذيع صوتها: رباعيات عمر الخيام(*)، الذي ألف الكثير من الكتب العلـ ـمية لكنه لم يشتهر إلا برباعياته التي قام بترجمتها من الفارسية إلى العربية أحمد رامي وكان ذلك في 1924.

وقد ترجمت هذه الرباعيات إلى جميع اللغات العالمية، فترجمت بادئ الأمر إلى الإنجليزية سنة 1859 وكانت تحتوي إلا خمسا وسبعين رباعية، في سنة 1967 ترجمت إلى اللغة الفرنسية نثرا وبها أربعمائة وأربع وستون رباعية، وبعد ذلك الحين أقبل عليها المترجمون بكثرة إلى أشهر اللغات، إلى درجة أن تأسس ناد باسم الخيام في لندن 1892م، حتى جاء دور أحمد رامي وترجمها من الفارسية إلى العربية أثناء تنقله إلى فرنسا من أجل دراسة اللغة الفارسية فعثر على ذلك الكتر ونقله إلى الأدب العربي.

ومن أمثلتها قوله[154]:

أفق وهات الكأس أنعم بـــها ❁ وأكشف خفايا النفس من حجبها

ورو أوصالـــي بـــها قبلهـــا ❁ يصـــاغ دن الخمر من تربـــهـــا

(*) هو غياث الدين أبو الفتح عمر بن إبراهيم الخيام ولد في نيسابور عاصمة خراسان حوالي سنة 433هـ، وتوفي بها حوالي 517هـ، كان عالما إذا جمع بين مختلف العلوم (الرياضيات – الفلسفة والطبيعة).

[154] أحمد رامي، الديوان (رباعيات الخيام)، دار العودة، بيروت، ط11، (د.ت)، ص 413 و415.

وقال:

قد مزق البدر ستـــار الظلام ❁ فاغنم صفا الوقت وهات المدام

وأطرب فإن البدر من بعدنـــا ❁ يسري علينا في طباق الرغـــام

الدهر لا يعطـــي الذي تأمـــل وفي سبيل اليـــأس ما نعمـــل

ونحن في الدنيـــا على همهـــا يسوقنا حادي الردى المعجـــل

ومن هنا يمكن أن نربط العلاقة بين الدوبيت ورباعيات الخيام فكلاهما من أصل فارسي وكلاهما اتخذ الشكل نفسه، أربعة شطور قد تكون جميعها على قافية واحدة أو يكون الأول والثاني والرابع على قافية ويأتي الثالث على قافية مغايرة، فنستنتج أن الرباعيات في الأدب العربي منشأها من الفرس، وأن الدوبيت ورباعيات الخيام هما اللذان رشحا لظهورها.

5- موسيقى الموشحات:

يتضح أن أشكال المزدوج والمسمط والمخمس والمربع التي ظهرت منذ القرن الثاني الهجري عند شعراء المشرق الذين ابتدعوا في ذلك، وقد امتدت إلى الأندلس فوجدت الأرض الخصبة لذيوع فن يشبهها فكان الموشح لديهم، وكأن هاته الأنواع من النظام هي التي أوحت بشيوع الموشحات.

لقد استفاد الأندلسيون من هذه الأشكال، فأخذوا منها فكرة عدم التقيد بالقافية الواحدة وعدم الالتزام بروي واحد، فعمدوا إلى تنويع قوافيهم داخل الموشحة والتفنن فيها من أجل إثراءها بالموسيقى. فالموشحات أول تطور ظهر عليها كان في القوافي لا في الأوزان، حتى عدها النقاد ثورة على وحدة القافية.

يقول لسان الدين بن الخطيب (ت.776هـ) في موشحه له[155]:

جادك الغيث إذا الغيث همـــى ❁ يا زمان الوصـــل بالأندلس
لـــم يكن وصلك إلا حلـــما ❁ في الكرى أو خلسة المختلس
إذ يقود الدهر أسباب الـــمنى ❁ تنقل الخطو على ما نرســـم
في ليـــالي كتمت سر الهـــوى ❁ بالدجى لولا شموس القـــدر
ما نـــجم الكأس فيها وهوى ❁ مستقيم السير سعد الأثـــر

نوع لسان لدين الخطيب قافيته خصوصا في حرف الروي، فبعد كل بيتين أو ثلاثة أبيات التي تكون على قافية موحدة ينتقل إلى أبيات كحرف الروي (السين – الميم – الراء – الهاء – الدال – الباء).

ونضرب مثال آخر للشيخ أثير الدين أبو حيان بموشحة له على شاكلة موشحة لسان الدين يقول فيها[156]:

إن كان ليل داج ❁ وخاننا الإصبـــاح
سلافـــة تبـــدو ❁ كالكوكب الأزهر
مـــزجهـــا شهد ❁ وعرفهـــا عنبـــر
وحـــبـــذا الورد ❁ منها وإن أسكـــر
يلحـــظه المرهف ❁ يسطو على الأسد
كسطو الحجـــاج ❁ في الناس والسفاح

---

[155] عبد المنعم خفاجي: الأدب الأندلسي التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص 392.

[156] نفسه، ص 394.

كذلك هنا الوشاح جعل من موشحته مزيجا من قواف مختلفة، ويبدو من بناء الموشح الذي تخلص من الصدر والعجز، أي تخلص شكله من البيت التقليدي، هو الذي أوحى له بتنويع القوافي، إذ هي تتألف من أقفال وأبيات، لذلك نرى قافية البيت تختلف عن قافية القفل، كما تختلف عن قوافي الأبيات الأخرى.

مثال ذلك قول ابن بقي[157]:

غلب الشوق بقلبـــي فاشتكى ❁ ألم الوجد فلبت أدمعي

أيها النـــاس فـــؤادي شغف

وهو من بغي الهوى لا ينصف

كم أدار بـــه ومعي ويكف

أيهـــا الشاذن من علمكما ❁ بسهام اللحظ قتل السبع

بدر تم تحت ليل عطش

طالع في غصت بان منتشي

أهيف القد بخذ أرقـــش

ساحر الطوف وكم ذا فتكا ❁ بقلوب الأسد بين الأضلع

أي ريـــم رمتـــه فاجتنبـــا

وأنثني يهتز من سكر الصبا

كقضيب هزه ريح الصـــبا

ما يمكن ملاحظته لأول وهلة على هذه الموشحة أنها أشبهت المسمط في بنائه وشكله، إذ ابتدأت ببيت على قافية، ثم جاءت بعد ذلك أدوارا، كل دور اتخذ قافية مخالفة لقافية الدور الذي يليه مع تعقب قافية البيت الأول في الأبيات التي توالت. كما قسم الوشاحون موشحاتهم إلى شطور غير متساوية فجعلوا كل شطر ينتهي بقافية واحدة.

---

[157] عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي التطور والتجديد، السابق، ص 396.

مثال ذلك قول الوشاح:

الحب يجنيك لذة العذل واللؤم فيه أحلى من العسل

لكل شيء من الهوى سبب

جد الهوى بي وأصله اللعب

وإن لو كان جد يغني

كان الإحسان من الحسن

انقسمت هذه الموشحة إلى قطع مستقلة تنوعت قوافيها من جزء إلى آخر فبدأها بروي اللام ثم انتقل إلى روي الباء وختمها بروي النون.

تعددت أشكال الموشحات وتنوعت، وهذا البناء الجديد الذي اتخذته هو الذي أدى إلى تنويع قوافيها إذ جعلها الوشاح كإكليل من الورد، كل وردة تفوح بعطر مختلف عن الأخرى.

6- موسيقى لزوم ما لا يلزم أو اللزوميات:

وهو أن يستعمل الشاعر في القافية حرفا أو أكثر قبل حرف الروي يلتزم به من أول القصيدة إلى آخرها، يقول ابن جني: «وهو أن يلتزم الشاعر ما لا يجب عليه ليدل بذلك على غزره وسعة ما عنده»[158].

حتى أضحى هذا العمل ديوانا ضخما يحمل بين طياته مجموعة من القصائد والمقطوعات، وهي من نظم أبي العلاء المعري[*].

فالشاعر لم يعش حياة طبيعية كباقي الشعراء، فبعد عودته من بغداد التي رحل إليها طلبا للعلم بدأ حياة جديدة، إذ التزم بيته واعتزل عن الناس بحوالي نصف قرن حتى وافته المنية، وعن هذا نجده يقول:

---

[158] ابن جني: الخصائص، السابق، 2/ 234.

[*] هو أحمد بن عبد الله بن سليمان المعروف بالمعري (ت.449هـ)، من شعراء القرن الخامس الهجري، كان عالما من علماء اللغة الكبار، فقد انحدر من أسرة عريقة مزودة بثقافة دينية إذ كان أبوه هو أستاذه الأول في اللغة والنحو.

أراني في الثلاثة من سجونـــي ❁ فلا تسأل عن الخبـــر النبيث

لفقدي ناظـــري ولزوم بيتي ❁ وكون النفي في الجسم الخبيث

فهذا الاعتزال الذي فرضه على نفسه جعله يشتد في كثير من أمور حياته "فقد كان القانون الصارم الذي اتخذه أبو العلاء لنفسه بعد رجوعه من بغداد مؤثرا أشد التأثير في أطوار حياته، فقد صبغه بصبغة التشدد، في كل شيء وكلفه القانون تأثرا ظاهرا، ونظم ديوانه المعروف باللزوميات"[159].

فكان هذا الديوان انعكاسا صادقا لحياته التي إلتزمها، فقد جاء موضحا لتنوع ثقافة وبراعة هذا الشاعر، فهي براعة لغوية لما يشتمله على رصيد لغوي ثري وهائل فقد جاءت اللزوميات مرتبة وفق الحروف الهجائية، وبراعة عروضية، إذ كان الشاعر على دراية واسعة بعلم العروض، فقد خصص للديوان مقدمة شائقة تقع في نحو ثلاثين صفحة.

تعرض فيها إلى أصول العروض وتبيان بعض مصطلحاته، مع الإشارة إلى عيوب النظم التي وقع فيها بعض الشعراء.

وتكاد تكون هذه المقدمة نقدية لما تحتويه من تحاليل، واختلاف آراء علماء العروض القدامى أمثال الخليل بن أحمد، سعيد بن أحمد، سعيد بن مسعدة أبو بكر السراج، أبو الحسن العروضي، الأصمعي وغيرهم، كما حوت على آرائه الشخصية التي كانت ذات أهمية كبرى مدعما إياها بالحجج والأدلة القاطعة، يقول اليازجي عن هذه المقدمة: «لما كان المعري يتوقع أن ينظر في ديوانه هذا الكثيرون من أئمة اللغة وأرباب العروض، ولما كان حريصا على أن لا يفوت القارئ شيء من أغراضه ومرامه الهامة، فقد خصص القسم الأكبر من المقدمة لتعريف المطالع

[159] نصار حسين: القافية في العروض والأدب، السابق، ص 141.

بشيء من مصطلحات العروض وأحكام القوافي، فقسم بحث العروض إلى ثلاثة أقسام: حدثنا في الأول عن حروف القافية، وفي الثاني عن حركات القافية وفي الثالث عن عيوب القافية»[160].

فقد كانت هذه أهم المحاور التي تعرض لها أبو العلاء في مقدمة ديوانه أما من حيث ترتيب اللزوميات، فمن ناحية الوزن فقد التزم أن يرتب قصائده على حسب ترتيب البحور الشعرية كما رتبها الخليل، إذ بدأ بالبحر الطويل ثم البسيط ثم الوافر ثم الكامل وهكذا على حسب ترتيبها المتداول لدى علماء العروض.

ولم ينظم على ثلاثة منها: المضارع والمقتضب والمتدارك، ولا ندري لماذا؟ ربما لعدم شهرتها وقلة النظم عليها ذلك الوقت.

أما من ناحية القافية، فقد التزم بترتيب قوافي اللزوميات على حسب ترتيب حروف المعجم، كما جعل كل حرف من الحروف الهجائية رويا.

وأكثر من ذلك فقد التزم أن ينظم كل حرف على حركاته الثلاث: الضمة، والفتحة والكسرة، ثم بعد ذلك يأتي السكون، ملتزما الترتيب فيبدأ بالحرف مضموما ثم مفتوحا ثم مكسورا ثم ساكنا، وبذلك يكون قد جعل لكل حرف قسما خاصا في ديوانه.

مثلا يقول في حرف الباء وقد بدأها مضمومة[161]: [الطويل]

ليشغلك ما أصبحت مرتقبا له ❁ عن العيب يبدى والخليل يؤنب
سيدخل بيت الظالم الحتف هاجما ❁ ولو أنه عند السماك مطنب

---

[160] اليازجي: أبو العلاء ولزومياته، دار الجيل، بيروت، ط2، 1997، ص 160.

[161] شرح اللزوميات لأبي العلاء المعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، 1/ 104.

ثم يقول في الباء مفتوحة[162]: [الطويل]

رأيت قضاء الله أوجب خلقـــه ❁ وعاد عليهم في تصرفه سلبا

وقد غلب الأحياء في كل وجهة ❁ هواهم وإن كانوا غطارفة غلبا

ثم قال في الباء مسكورة[163]: [الطويل]

أرى اللب مرآة اللبيب ومن يكـــن ❁ مرائيه الإخوان يصدق ويكذب

أأخشـــى عـــذا الله، والله عـــادل ❁ وقد عشت عيش المستظام المعذب

ثم أخيرا جاء بالباء ساكنة إذ يقول فيها: [الكامل] [164].

يأيها المغرور لب من الحجـــى ❁ وإذا دعاك إلى التقى داع فلب

والعقل أنفس ما حييت وإن يضع ❁ يوما يضع فغوى الشراب وما حلب

وقد ذهب الشاعر إلى أبعد من ذلك حين التزم قبل كل حرف من حروف الروي حرفا آخر أو أكثر من حرفين أو ثلاثة أحرف أوأربعة أوخمسة.

مثال التزامه قبل الروي حرفان[165]: [الطويل]

أعن واقد خبرتني وابن جمـــرة ❁ وآل شهاب حامد كل واقد

وما الناس إلا خائفوا الله وحده ❁ إذا وقع التمي في كف ناقـــد

وإذا خلجتني من حيـــاة منيـــة ❁ فلست على الباغي العدو بحاقد

وأفرق من يـــوم تصم غواتـــه ❁ فتعول إعوال النساء الفواقـــد

إنّ الشاعر التزم في هذه المقطوعة قبل الحرف الروي الذي هوالدال حرفين هما الدخيل التي تمثله التاء وألف التأسيس.

---

[162] شرح اللزوميات لأبي العلاء المعري، السابق، 1/ 133.

[163] نفسه، 1/ 165.

[164] نفسه، 213/1.

[165] نفسه، 463/1.

ومثال التزامه بثلاثة أحرف قوله[166]: [الطويل]

وقد يهجر الحتـــف إلـــى الوغـــى ❁ ويطرق أبيات النساء القواعـــد
فإن رمت جودا فليلجئ منك مطلقا ❁ وأكرمه عن تقييـــده بالمواعـــد
فأهنأ غيـــم جاد فـــي الأرض نائلا ❁ غمام سقاها في صموت الرواعد
وإن الـــمنايا لا يـــغب نـــزولـــها ❁ فتخفض أرباب الجدود الصواعد

فقد التزم هنا ثلاثة حروف قبل حرف الروي، العين والألف والواو مع ما تماثلها من حركات من أول القصيدة إلى آخرها.

ومن أمثلة التزامه خمسة أحرف قبل الروي قوله[167]:

يا أمـــة في التـــراب هـــامدة ❁ تجاوز الله عن سرائـــركم
يا ليتكم لـــم تطوا إمـــاءكـــم ❁ ولا دنوتم إلى حرائـــركم
إن أسترحتـــم مـــما نكابـــده ❁ فنحن من بعد في جرائركم
فقد خطب الخاطبون نسوتكـــم ❁ وأسقط الحس من ضرائركم

راعى الشاعر هنا الروي الميم الساكنة وما قبلها من الكاف وحركتها الضمة ثم الراء وكسرتها والهمزة وكسرتها وألف المد والراء وفتحتها. وهذا أقصى ما يمكن أن يلتزمه الشاعر في تكرار حروف قافيته، فأراد أن يقويها فلجأ إلى الالتزام بأكبر عدد ممكن منها لأنه كانت هناك محاولات لشعراء آخرين أرادوا أن يلتزموا في قافيتهم ما لا يلزم.

فقد ذكر ابن رشيق أن ابن الرومي "كان يلتزم حركة ما قبل حرف الروي في أكثر شعره اقتدارا[168].

---

[166] شرح اللزوميات أبي العلاء المعري، السابق، 1/ 465.

[167] يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، مكتبة غريب، ص 224.

[168] ابن رشيق: العمدة، السابق، 1/ 155.

ولما عدنا إلى ديوانه وجدنا قصائدا التزم فيها الشاعر بعض الأحرف قبل حرف الروي أكثر مما قاله عنه ابن رشيق مثلا قصيدة يقول فيها مادحا[169]: [الطويل]

دع اللوم إن اللوم عـــون النوائب ❁ ولا تتجاوز فيه حـــد المعاتب
وفي الشعر كيس والنفوس نفائس ❁ وليس بكيس بيعها بالرغائب
وما زال مأمـــول البقاء مفضـــلا ❁ على المولك والأرباح دون الحرائب
وأنكرت إشفاقي وليس بمعانـــي ❁ طلابي إن أبقى طلاب المكاسب

فقد التزمت قوافي القصيدة من أولها إلى آخرها على حرف الروي الذي هوالباء وحرف الدخيل وعلى حرف التأسيس.

كما قال في قصيدة أخرى معاتبا[170]: [الكامل]

لي صاحب قد كنت آمل نفعه ❁ سبقت صواعقه إلي صبيبه
رجيته للنائبـــات فســـاءنـــي ❁ حتى جعلت النائبات حسيبـــه

وفي هذه القصيدة كذلك نجد الشاعر قد راعى بعض حروف القافية من أول القصيدة إلى آخرها دون تعثر فيها فكانت هاء الوصل مع الروي الباء وردف قبلهما.

وكان قد فعل ذلك الأعشى مثل قوله يمدح بني شيبان بن ثعلبة[171]:

فدى لبني ذهل بنيي شبان ناقتي ❁ وراكبها يوم اللقاء، وقلت
هم ضربوا بالحنو، حنو قـــراقر ❁ مقدمة الهامر حتى تـــولت
أتتهم من البطحاء يبرق بيضها ❁ وقد رفعت آياتها، فاستقلت
فثاروا وثرنـــا، والمنية بـــيننـــا ❁ وهاجت علينا غمزة، فتجلت

لزم الشاعر اللام المشددة قبل حرف الروي (التاء) إلى آخر القصيدة.

---

[169] ابن الرومي، ديوانه، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 355/1.

[170] نفسه، 1/ 398.

[171] الأعشى، الديوان، دار صادر، بيروت، ص 33.

كما كانت هناك محاولة أخرى في التزام بعض أحرف القافية كالشاعر كثير عزة في مثل قوله متغزلا بعزة[172]: [الطويل]

خليلي هذا ربع عـــزة فـــأعقلا ❁ قل وصيكما ثم أبكيا حيث حلت

ومسا ترابا كان قد مس جلدها ❁ وبيتا وظلا حيث باتت وظلت

ولا تيأسا أن يمحوالله عنك ❁ ذنوبا إذا صليتما حيث صلـــت

وما كنت أدري قبل عزة ما البكا ❁ ولا موجعات القلب حتى تولت

لزم الشاعر هنا في قصيدته هاته اللام المشددة قبل حروف الروي التاء إلى آخرها.

كما له قصيدة أخرى راعى فيها أكثر من حرف إذ يقول فيها[173]: [الطويل]

وإني لأسمو بالوصال إلى التـــي ❁ يكون شفاء ذكرها وازديارها

وإن خفيت كانت لعينيك قـــرة ❁ وإن تبد يوما لم يعمك عارهـــا

فما روضة بالحزن طيبة الثـــرى ❁ يمج الندى جثجاثها وعرارها

كما نلاحظ في الأبيات فقد جاءت القوافي مستوعبة لأكثر من حرف فقد حوت على الروي (الراء) وهاء الوصل والخروج والردف، واستمرت هكذا حتى آخر القصيدة.

نستطيع أن نقول أن للشاعر محاولات جيدة في لزوم ما لا يلزم لكنه لم يعممها في جميع قصائده حتى تغدوسمة تخصه.

فهذه المحاولات من لزوم ما لا يلزم كانت في قصائد قلائل مبعثرة عبر دواوين الشعراء إلى أن جاء أبو العلا ء المعري فنظم منها ديوانا كاملا متبعا نظاما إيقاعيا صارما قلما استطاع الشعراء أن يسلكوا مسلكه.

---

[172] كثير عزة، الديوان، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995، ص 75.

[173] نفسه، ص 163.

هكذا تعتبر اللزوميات شكلا جديدا للقصيدة العربية القديمة وأعطت صورة كاملة للقوافي، كلفت الناظم الكثير من الجهد والتعب وأظهرت كفاءته اللغوية والعروضية على حد سواء.

فعلى قدر ما يكون عدد الأصوات والحروف المكررة فيها دون الإخلال بالمعنى، يكون كمالها الموسيقي.

فهو عمل شعري يشهد له بالأعمال الضخمة والكبيرة لا يضاهيه فيه أحد لا من قبل ولا من بعد حتى أصبحت كلمة اللزوميات تابعة لأبي العلاء المعري.

لقد ثار الشعراء على ا لقصيدة الموحدة القافية التي عرفها الشعر العربي، وسار عليها منذ نشأتها الأولى، فكانت لهم محاولات شتى عالجوا من خلالها القافية بطرق مختلفة، فكانت المزدوجات والمسمطات، والمخمسات في المشرق العربي والموشحات عند أهل الأندلس وكان ظهورها آخر تطور للتحديات التي تصدت للأنماط الموسيقية التقليدية وعملت على مخالفتها في صور شتى من الإيقاع بتنويع قوافيها، ولذلك عدها النقاد من أهم الثورات على القافية.

وبهذا التنويع لا تكون القصيدة القديمة القائمة على وحدة الروي هي الصورة الوحيدة التي صيغ بها الشعر العربي.

وعلى الرغم من تعدّد هذه المنظومات وتنوع قوافيها لا تزال القصيدة ذات الأبيات المتحدة القوافي هي وحدة الشعر العربي، وما الأنواع التي اتخذها، إلا لإظهار الطرق المختلفة التي يمكن أن يتصرف فيها الشاعر، والوصول إلى أعلى درجات التأثير الإيقاعي الذي يحدثه ذلك التنوع، ومحاولة ا لشعراء الخروج على نظم القافية الموحدة لم تكن نتيجة عجز منهم عن نظم قريضهم في القالب القديم، ولكن المسألة كانت مجرد الرغبة في التنويع للخروج من الرتابة التي تؤدي أحيانا إلى الملل، ومن أجل إظهار براعتهم وقدرتهم على إبداع أنواع مختلفة، وظاهرة تنويع القوافي تشكل نوعا من التباين في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أوّلاً: المؤلّفات:

1. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، مصر، 1965.
2. أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، ط2، 1995.
3. أحمد رامي: الديوان (رباعيات الخيام)، دار العودة، بيروت، ط11، (د.ت).
4. أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية في الشعر الجاهلي، دار النهضة، القاهرة، 1972.
5. إخوان الصفاء: الرسائل، موفم للنشر، الرسالة الأولى.
6. الأعشى: الديوان، دار صادر، بيروت، (د.ت).
7. بشار بن برد: الديوان، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الجزء 4، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1966.
8. التبريزي الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 2003.
9. التنوخي: القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة والخانجي، مصر، ط2، 1978.
10. الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، الجزء1، دار الفكر، ط4.
11. الجاحظ: الرسائل، رسالة القبان، المكتبة السلفية، القاهرة، 1910.
12. جمال الدين بن منظور: لسان العرب، الجزء10، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)، 1981.
13. أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأسدي: العمدة في محاسن الشعر وأدابه، الجزء (1-2)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الرشاد الحديثة ، دار البيضاء ، 1408هـ/1988م.
14. أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، الجزء2، مكتبة الحياة، بيروت.

15. أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، نشر: أحمد أمين والسيد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة (د.ت).

16. ابن خلدون: المقدمة، شرح: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004.

17. رجاء الجوهري: فن الرجز في العصر العباسي، منشأة المعارف،الإسكندرية (د.ت).

18. رضوان النجار: الجواهر في البحور والدوائر، المكتبة الوطنية، تلمسان، ط1، 2000.

19. ابن الرومي، ديوانه، الجزء 1، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

20. سليم الحلو: الموسقى النظرية، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط2، 1972.

21. سليم الحلو: الموشحات الأندلسية- نشأتها وتطورها-، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1965.

22. ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، دار الفكر، ط2، 1977.

23. ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، وزارة التربية، القاهرة، 1956.

24. السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، الجزء1، القاهرة، 1935.

25. شرح اللزوميات لأبي العلاء المعري، الجزء 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

26. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1960.

27. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، دار المعارف، مصر، ط7.

28. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط2.

29. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، ط6.

30. صَادق الرافعي: وحي القلم، الجزء 3، المكتبة العصرية، بيروت.

31. عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

32. عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية، دار صفاء، عمان، ط 1، 2010.

33. عبد المنعم خفاجي: الأدب الأندلسي التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

34. عبد الهادي عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، 2002.

35. ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، الجزء9، دار الكتب العلمية، ط3، 1987.

36. عثمان موافي: في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، ط3، 1999.

37. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1977.

38. عيسى علي عاكوب: موسيقى الشعر العربي، دار الفكر، دمشق، ط1.

39. الفارابي: الموسيقى الكبير، الجزء3.

40. ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997.

41. أبو فراس الحمداني، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1979.

42. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط5، 1994.

43. كثير عزة: الديوان، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995.

44. محمد أسبر، محمد أبو علي: معجم علم العروض، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.

45. محمد الكاشف، أحمد هريدي، محمد عامر: العروض بين التنظير والتطبيق، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985.

46. محمد بن أبي شنب: تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1990.

47. محمد بن عثمان: المرشد الوافر في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط6، 2004.

48. محمد بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

49. محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، المكتبة العصرية، بيروت، 2004.

50. المرتضى: الأمالي، تحقيق: محمد إبراهيم، الجزء 1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1967.

51. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.

52. مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1974.

53. ممدوح حقي: العروض الواضح، مركز الكتب العربي، ط21، 1988.

54. نصار حسين: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، 2002.

55. أبو نواس: الديوان، تحقيق: إسكندر آصافا، دار العرب للبستاني، (د.ت).

56. هاشم مناع: الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1995.

57. اليازجي، أبو العلاء ولزومياته، دار الجيل، بيروت، ط2، 1997.

58. يوسف بكار: في العروض والقافية، دار المناهل، ط2، 1990.

59. يوسف خليف: في الشعر العباسي نحو منهج جديد، مكتبة غريب.

ثانياً: المجلات:

60. محمد البري العواني: الظاهرة الإيقاعية بين الشعر والموسيقى، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 360، 2001.

61. محمود محمد الدش: التجديد في الشعر، مجلة العربي، العدد 137، أفريل 1970.

62. عمر خلوف: التداخل الإيقاعي في أوزان الشعر العربي، مجلة الفيصل، العدد 263، 1998.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المحاضرة الأولى: علاقة الشّعر بالموسيقى 12-2

المحاضرة الثّانية: الوزن بين القديم والحديث 17-14

المحاضرة الثّالثة: موسيقى البحور المهملة 31-19

1. موسيقى المستطيل 20
2. موسيقى الممتد 21
3. موسيقى المتوفر 22
4. موسيقى المتئد 24
5. موسيقى المنسرد 26
6. موسيقى المطرد 27

❖ أبو العتاهية ومقلوب البحور 28

المحاضرة الرّابعة: موسيقى الأوزان الجديدة 53-33

1. موسيقى الدوبيت 33
2. موسيقى السلسلة 37
3. موسيقى القوما 39
4. موسيقى المواليا 40
5. موسيقى الكان وكان 43
6. موسيقى الموشح 45
7. موسيقى الزجل 51

المحاضرة الخامسة: دلالة القافيّة 63-55

أ- القافيّة لغةً 55

ب- اصطلاحا 56

المحاضرة السّادسة: القافيّة قبل الخليل 68-65

المحاضرة السَّابعة: أشكال القافيّة 94-70

1. موسيقى المزدوج 70
2. موسيقى المسمط 75
3. موسيقى المخمس 78
4. موسيقى المربع أو الرباعيات 82
5. موسيقى الموشحات 84
6. موسيقى لزوم ما لا يلزم أو اللزوميات 87

قائمة المصادر والمراجع 96

فهرس الموضوعات 101