Journal Of the Iraqia University (74-9) January (2026)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

الاتجاه التوسّطي في نقد موسيقى الشعر العربي عند نقاد الحداثة العرب

ميلاد علاء عبد الكريم

أ. د نجاح مهدي علوان

جامعة البصرة/كلية الآداب/قسم اللغة العربية

The Mediation Approach in the Criticism of the Music of Arabic Poetry among Arab Modernist Critics

Researcher: Milad Alaa Abdul kareem
Prof.Dr.Najah Mahdi Alwan
milad.alaa@uobasrah.edu.iq

الملخص

تُعدَّ موسيقى الشّعر من أبرز الخصائص التي ميّزت الشعر العربي، و كانت محط اهتمام النقاد و البلاغيين منذُ العصور الاولى للتنظير الادبي، و قد أدركوا أنها ليست مجرد زخرف صوتي، بل هي جزء لا يتجزأ من الهوية الشعرية، التي تُميّزُ الشاعر، و تُعبّرُ عن انتمائه اللغوي و الثقافي، و انعكاس للذوق العربي الاصيل، لذلك سعى كبار نقاد العرب للمحافظة عليها وصولاً لعصر النهضة، الذي مهّدَ الطريق لضرورة التغيير لا سيّما بعد اطلاع النقاد العرب على الثقافة الغربية، مما حدا بِهم إلى ضرورة تجديدها، لكنَّ ضرورة الحفاظ على الهوية العربية أجبرت مجموعة من النقاد على التجديد من داخل التراث العربي.**مفاتيح الكلمات: المدخل ، عصر النهضة ، بداية القرن العشرين.**

Abstract

The music of poetry is one of the most prominent characteristics that distinguishes Arabic poetry. It has been the focus of attention for critics and rhetoricians since the early ages of literary theorizing. They realized that it is not merely sonic embellishment, but rather an integral part of poetic identity, which distinguishing the peot and expressing their linguistic and cultural affiliation and reflection of authentic Arab taste. which paved the way for the necessity of change, especially after Arab critics became acquainted with Western culture. This led them to the necessity of renewing it Keywords: Introduction, Renaissance era, beginning of the twentieth century.

المدخل

تُعدُّ موسيقى الشّعرِ من أبرز الخصائص التي ميّزت الشعر العربي، و كانت محط اهتمام النقاد و البلاغيين منذُ العصور الاولى للتنظير الادبي، و قد أدركوا أنها ليست مجرد زخرف صوتي، بل هي جزء لا يتجزأ من الهوية الشعرية، التي تُميّزُ الشاعر، و تُعبّرُ عن انتمائه اللغوي و الثقافي، و انعكاس للذوق العربي الاصيل، و تمثيل لروح اللغة و طبع العرب، لذلك سعى كبار نقاد العرب للمحافظة عليه(ابن طباطبا، ٢٠٠٥: ١٦).

تتشكّلُ من انسجام حروف الكلمات في قالبٍ موسيقي يتألف من شطرين متساويين و ينتهي بقافية موحّدة، و كان للبيئة دورٌ في هذا الشكل كما يذهبُ بعض الدراسين ، إذ« أن العرب قد شبّهت البيت من الشّعرِ بالبيتِ من الشّعَرِ؛ لأنّ بيت الشّعَر يحوي على من فيهِ كاحتواء بيت الشّعرِ على معانيه... فسمّوا أخر جزءٍ في الشطرِ الأولِ من البيتِ عروضاً تشبيهاً بعارضة الخباءِ و هي الخشبة المعترضةِ في وسطه» (الحنفي ، ١٩٧٨: ٢٧)، و هو ما قال به حازم القرطاجني إذ:« إنّهم جعلوا العروض و الضرب و هُما نهايتا شطري البيتِ في أن وضعوهما وضعاً متناسباً مُتقابلاً منزلة القائمتين في وسط الخِباء التي يكون بناؤه عليها»(القرطاجني، ١٩٨٦: ٣٥٤).و قد استمرَّ الشعراء عليه تعبيراً عن هوياتهم الثقافية في حياتهم الاولى، رغم وجود محاولات للتمرّدِ على سلطة الشّعرِ من نواحيه الموسيقية و اللغوية، إلا أن السلطة بقيت للشكل ذي الشطرين و الوزن الواحد و القافية الموحدة« إذ وصل الشكل الموسيقي في شعرنا العربي إلى درجة من الثبات، بات معها يرفض المحاولات الهادفة إلى زعزعة

استقراريته»(الفضلي، ١٩٩٤: ب).و عليه فهي عند القدماء تتمثّلُ في عنصري الوزنِ و القافية، بناءً على تعريفهم للشّعرِ بأنّه« كلامٌ موزونٌ مقفّى يدلُّ على معنى»(قدامة بن جعفر: ٥٣)، و أضافَ ابن سينا عنصر الخيال بقوله: « كلامٌ مخيّل مؤلف من أقوالٍ موزونة متساوية، و عند العربِ مقفاة، و معنى كونها موزونة أن يكون لها عددٌ إيقاعي و معنى كونها متساوية هو أن يكون كُلُّ قولٍ مؤلفاً من أقوالٍ إيقاعية»(ابن سينا، ١٩٩٣: ٨١).و حتّى يُمكن معرفة الطريقة التي نظّمت عليها العرب أشعارها، عَمد الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت ١٧٥هـ) في القرن الثاني للهجرة إلى تقعيد اسس العروض، و بعد إطلاع واسعٍ للشعر العربي بدءًا مِنَ العصر الجاهلي وصولاً للعصر العباسي ، توصّل إلى أن العرب قد نظّمت أشعارها على خمسة عشر وزناً موزعةً على خمس دوائر عروضية، خصّها بعلمي العروض و القوافي و هما يُمثّلان الصياغة الموسيقية للشّعر العربي.**موسيقى الشّعر في عصر النهضة** و قد استمرَّ الامر على ما هو عليه وصولاً لعصر النهضة العربية، إذ تابعهم في ذلك جملةً من رجالات النهضة العربية و نقّادُها، فبالرغمِ من أن هذا العصر هو عصر النهضة و التطوّر، لكننا نجد جماعة من المفكرين العرب قد ساروا على نهج القدماء و لم يُحاولوا الخروج عليه، فالشّعرُ عند جبران خليل فوتيه شرطٌ أن يأتي موزوناً، الابيات متساوية في الاجزاء، و في جواز ما يجوز و لزوم ما يلزم، عندها يخرج كُلَّ شعرٍ لا يأتي على نظام الوزن العربي مثل ما أجتمع فيه وزنان مختلفان مثل وزن الطويل و الكامل، فضلاً عن ضرورة الالتزام بالقافية لا سيّما حرف الروي.أما طريقة معرفتها فمثل طريقة الخليل ، يتمُّ من خلال تحليل البيت بمقدارٍ من التفاعيل على وفق قاعدة ما يُنطق يُكتب و ما لا يُنطق لا يُكتب ، بعدها يعمد إلى مطابقة كُل جزءٍ من البيت المقطّع مع ما يُقابله من أجزاء الميزان وزنا أي يُطابقه في عدد و ترتيب المتحركات و السواكن(فوتيه، ١٨٩٠: ٥-٨)، و التفعيلات و ما يطرأ عليها من زحافاتٍ و علل.أما الشيخ المرصفي فيُعرّفُ الشّعر في الوسيلة الادبية بأنه الكلام البليغ المبني على الاستعارة و الأوصافِ بأجزاء متفقة في الوزن و الروي مستقل كُلُّ جزء منها في غرضه و مقصده عمّا قبله و بعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة(المرصفي: ٢/ ٤٠٠)، و رغم اختلافه مع القدماء إلا أنه يتّفقُ معهم في ضرورة الالتزام من حيث الشكل و الوزن و القافية ؛ لأنَّ « مؤلف الكلامِ هو كالبناء و النساج و الصورة الذهنية المنطبعة كالقالب الذي يبني فيه أو المنوال الذي ينسجُ عليه، فإن خَرَجَ عن القالب في بنائه أو عن المنوال في نسجه كان فاسداً»(المرصفي: ٣٩٨)، و من ثمَّ فأن القالب الشعري قد طُبع في أذهان العرب، أي أن الشكل الموسيقي للشعر في الذهن ثابت يتألف من شطرين (صدرٌ و عجز) ، و بذلك يكون من الصعب تغيير صورته في الاذهان، و هو يعني بقاء موسيقى الشعر كما عند القدماء، الوزن و القافية ، و لا سبيل للوصول إليها إلا عن طريق علم العروض، كما وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي.و سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة و رغم ذهاب بعض الدارسين إلى تجديده، لكننا لا نراه مجدداً، بل مقلّداً و هو ما يؤكده الدكتور سعيد يعقوب بعد حديثه عن اهتمام بعض النقاد القدماء بربط الوزن بالغرضِ، يقول:« و هذا الربطُ بين الوزنِ و الموضوع الشّعري، أو بينه و بين الطبيعة البشرية جذب انتباه النقاد المحدثين»(صالح، ١٩٨٥: ٧٠)، فذهب البستاني إلى أن لكل « بحرٌ ساحلٌ يقفُ عنده ، و يرشد اسمه إليه فإذا قُلنا: هذا بحرٌ طويل علمنا أنّه لا يسوغ أن ننظم عليه الاهازيج و الموشحات و الأغاني»(البستاني، ٢٠١٢: ٧٨) ، و لهذا فالطويل عنده بحرٌ خضم يتسع لمعاني الفخرِ و الحماسة و التشبيه، و الكامل يصلح للأخبار، و الوافر للفخر، و الرمل للأحزان و الافراح و الزهريات (يُنظر: هوميروس: ٧٩-٨١) و هو مذهب حازم القرطاجني الذي قال أنَّ: « أغراض الشّعرِ شتّى و كان منها ما يقصد به الجدّ و الرصانةِ، و ما يقصدُ به الهزلُ و الرّشاقةُ، و منها ما يقصدُ به البهاء و التفخيم، و ما يقصد به الصغار و التحقير، وجبَ أن تُحاكى تلك المقاصد بما يُناسبها من الاوزانِ و يُخيّلها للنفوسِ، فإذا قصدَ الشاعر الفخرَ حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، و إذا قصد في موضعٍ قصداً هزلياً أو استخفافياً و قصد تحقير شيءٍ أو العبثِ به، حاكى ذلك بما يُناسبه مِن الاوزانِ الطائشة القليلة البهاء»(القرطاجني: ٢٠٠)، ثمَّ يأخذ بالتفصيل في بيان ما يُناسب موسيقى كُل بحر« فالعروض الطويل تجدُّ فيه أبداً بهاء و قوة، و تجد للبسيطِ سباطة و طلاوة، و تجد للكامل جزالة و حسن إطراد»(القرطاجني: ٢٦٦).**موسيقى الشعر من بداية القرن العشرين حتّى الستينيات** مع الوصولِ للقرن العشرين ، و بعدَ ازديادَ الاطلاعُ على الثقافة الغربية، نجد النقاد قد خضعوا للحداثة، و رأوا ضرورة مواكبة التحوّل الجمالي و الفكري الذي يطرحه العصر الحديث، و هنا وقعَ النقاد ما بين الموقف الكلاسيكي و الرؤية الموروثة عن السلف، و بين هذه الرؤية الجديدة عند الغرب(علوان، ١٩٧٥: ٥٥٦)، لهذا عَمِد مجموعةً منهم إلى التجديد، و لكنّه تجديدٌ مرهونٌ في إطار موسيقى الشّعر القديم- أي لم يخرجوا على القديم و لم يكتفوا بما قاله القدماء تماماً- فقد اشترطوا أن يظلَّ الابداع الجديد منضبطاً بمعايير تحفظ للعمل الادبي قيمته الفنيّة و تمنعه مِن الانزلاق في الفوضى، اي الانفتاح على الحداثة بما يضمن تفاعل التراث و الحداثة بأسلوبٍ يصون هوية الادب، أبرزهم الناقد و الشاعر عباس محمود العقاد الذي دعا للتجديد و ذمّ التقليد بقوله: « هذه عصورٌ لا ترى لأحدها ملامح ينماز بها عمّا قبله أو ما بعده، و هي عصور الغفلة التي تعقب إدبار الدول، تنعدمُ فيها ملكة الابتكار، و ينشر التقليد رواقه على كُلّ مزاولات الحياة»(المازني، ٢٠١٢: ١٤)، لكننا نجده في كتابه الديوان يشنُّ هجوماً شرساً

على أحمد شوقي بقوله:« كُنّا نسمعُ الضجة التي يُقيمها شوقي حولَ اسمه في كُلّ حينٍ فنمرُّ بها سكوتاً كما نمرُ بغيرها من الضجات في البلدِ، لا استضخاماً لشهرته و لا لمنعةٍ في أدبهِ عن النقد، فإنَّ أدب شوقي و رفاقه من أتباع المذهب العتيق هدمه في اعتقادنا أهون الهينات»(العقا، المازني، ١٩٩٧: ٥)، لكن هجومه كان على مضامين شعره، إذ يرى أن شعره بقي على عادة الاقدمين و لم يعمد إلى تجديده فالشاعر القديم يصف الناقة و الشاعر الحديث يصف القطار ، ففي قصيدة له يرثي بها فريد يقول: « أصابَ شوقي حين قال أن قصيدته في رثاء فريد من خيرة قصائده، فإنها في مستوى أحسن شعره الأول و الأخير، و هي صورة جامعة لأسلوبه و طريقته و فكره، و لو نظّمها قبل عشرين أو ثلاثين سنة لهتفَ لها المخلصون من المعجبين به و اللذين يتلقون حكمهم عليه من ديباجات الصحف، و لكانت حجراً في بناء شهرته، لأنها من نوع ذلك الشعر الذي كان يشتهر به الشاعر في تلك الفترة»(العقاد، المازني، ١٩٩٧: ١٢)، و لم يكن على الوزن و القافية، لأن شوقي قد بقي يمدح و يرثي و يهجو، و هو في زمنٍ لم يعد يصلح الشعر أن يكون للمدح و الرثاء و الهجاء، بل صار لزاماً أن يعبرَ عن رؤية الانسان و الواقع المعيش.

ففي قوله:[الخفيف]

لا وراء الجياد زيدت جلالا منذ كانت و لا على الأجيادِ(شوقي، ٢٠١٢: ٦٥٠)

يرى العقاد إما بيت حذفه و اثباته سواء أو بيت حذفه أفضل، مثل أخباره بأن جر النعشِ في مركبة أو حمله على الرقابِ سواء(العقاد، المازني، ١٩٩٧: ١٤-١٥) ، و يستمر في ذم قصيدته بما فيها من صور و استعاراتٍ و تشبيهاتٍ ركيكة و مبتذلة، و لكنّه لم يذم التزامه في نظمها على أسلوب الاقدمين من وزنٍ و قافية، و هذا يدلُّ على مذهبه في موسيقى الشعر على ما ذهب عليه الاقدمون فالشعرُ عنده« سطور متلاحقة تعرف الصلة بينها بترديد فقرةٍ منها أو بتفصيل عبارة مجملة تذكر في السطر الأول و تشرحها السطور التالية، أو بالاستجابة بين الشرطِ و الجوابِ و بين الصلة و الوصول لتعليق المعنى المنتظر على نحوٍ يشبه تعليق السمع بانتظار القافية»(العقاد، ١٩٩٥: ٢٣)، و قد هاجمَ كُل من يدعو إلى إلغاء الاوزان ذات البحور و القوافي في اللغة العربية، لأنّ النظم عليها يدلُّ على امكانية الشاعر، و الخروج عليها يدلُّ على عجزه و « خيرَ للفنِ في كلام يقوله من يعجز عن هذا القدر من السليقة الشاعرية و الملكة الفنية، و أحرى به أن يأتي بما عنده في كلامٍ منثور و يترك النظم و شأنه»(العقاد، ١٩٩٥: ٣١) ، لكنّه في مقدمة ديوان المازني يقول « و لا مكان للريب في أن القيود الصناعية التي أشرنا إليها ستجري عليها أحكام التغيير و التنقيح، فإنَّ أوزاننا و قوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراضِ شاعرٍ تفتحت مغاليقُ نفسه و قرأ الشعر الغربي، فرأى كيف تُرحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة و المقاصد المختلفة»(المازني: ١٧)، و هنا يكون العقاد قد ناقض نفسه فسابقاً يُهاجم كُل من يدعو إلى التحرر من الوزن و القافية، و الان يعدُّها قيوداً صناعية، لكن في الحقيقة هذه الحرية اشترطها في الشعر غير الغنائي مثل التعليمي، لكنّه عدّها شرطاً أساسياً في الشعر الغنائي؛ لأنَّ « مراعاة القافية و النغمة الموسيقية – في غير الشعر المعروف عند الافرنج بشعر الغناء- فضولٌ و تقيّد لا فائدة منه»(المازني: ١٨) ، فضلاً عن أشعاره جاءت كُلها على نظام العرب القديم من حيث الوزن و القافية ، مع محاولته التخلّص مِن القافية الموحدّة ، و نظمه بما يُعرف بالشعر المرسل؛ إلا أنّه لم يكن همه هو و جماعته في مدرسة الديوان « تطوير ذلك الاطار التقليدي المعروف للقصيدة، و إنّما حرصت هذه المدرسة على إبراز التجربة الانسانية الجادة في نفسِ الاطار القديم أو الاطر التي استطاع الشعراء الآخرون من قبل الخروج عليها»(اسماعيل، ١٩٦٦: ٥٧)أما الدكتور إبراهيم أنيس فيرى أنَّ للشّعرِ « نواحٍ عدة للجمالِ، أسرعها إلى نفوسنا ما فيهِ مِن جرس الألفاظِ و انسجام في توالي المقاطع و تردد بعضها بعد قدرٍ مُعيّن منها، و كُل هذا هو ما نُسميّه بموسيقى الشّعر»(أنيس، ١٩٥٢: ٦-٧) ، و من توالي المقاطع و انسجامها يكون الوزنِ و القافية، إذ هما معاً يؤديان إلى اثارتنا و شعورنا بالإحساس و الجمال؛ لأنَّ الكلام الموزون ذي النغمِ الموسيقي يُثيرُ انتباهاً عجيباً و ذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلكَ السلسلة المتصلة الحلقاتِ التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الاخرى، و التي تنتهي بعد عددٍ مُعيّن مِنَ المقاطع بأصواتٍ بعينها نُسميّها القافية(يُنظر: أنيس، ١٩٥٢: ١١)، و يُصرُّ على وجودها و عدم الخروج عليها؛ لأنّ التخلّي عنها، و البحث عن عناصر أخرى، سوف يُفقد الشّعر سمته الاساسية، التي تزيد من انتباهنا، و تهب الكلام مظهراً تجعله مصقولاً، تصل معانيه إلى القلبِ، و لكنّه لم يرفض التجديد، بل دعا إلى التوسّطِ في الامر بحيث «لا تصبح الاوزان و القوافي جامدة كما يُريدها(وردزورث) و لا تتطرّقُ إليها الفوضى كما عند(كولردج) و من الممكن للمحدثين من شعرائنا أن يُجددوا و لكن بقدرٍ و في إناةٍ و رفق، حتّى لا يُفجأوا قراءهم و سامعيهم بما لم يألفوا، أو بما لا يمت للقديمِ بأي صلة، و إنّما يكون ذلك بالاقتصارِ في نظمهم على ما شاعَ مِن أوزانٍ، و إهمال غيرها إهمالاً تاماً. فإذا ابتكروا وزناً حاولوا جهدهم أن ينظموا منه كثيراً و أن يتعاونوا في كثرة النظمِ منه بحيث يصبح شائعاً مألوفاً»(أنيس، ١٩٥٢: ١٨)، لذا فالتجديد عنده ممكن، لكن في حدود الوزنِ، مثل الاتيان بوزنٍ جديد، غير مألوف عند العرب، و النظم عليها، مع الاستمرار . حتّى تألفه الاذن العربية، هذا فقط ، لكن الخروج على الوزن، و عدم استعماله في الشّعر فهذا غير ممكن.

أما بالنسبة للأوزان العروضية ، رأى أمكانية وضع قواعد مبسّطة لها، أهمها الاكتفاء بثلاث تفعيلات، و هي (فعولن، فاعلن، مستفعلن)، و تعويض بقية التفعيلات، يكون من خلال اضافة مقطعٍ ساكن إلى التفعيلات المذكورة، لأن صور الموسيقى الشعرية متعددة و لا يُمكن الاعتماد على التفعيلات الثلاثة فقط ، عندها تُصبح

فعولن← فعولاتن

فاعلن← فاعلاتن

مستفعلن ←مستفعلاتن

و عليه يتم بناء الاوزان الشعرية على النحو الآتي:

بحر الطويل : فعولن+ فعولاتن+ فعولن+ فعولاتن

بحر المتقارب: فعولن+ فعولن+ فعولن+ فعولن

المنسرح: مستفعلاتن+ مستفعلن+ فاعلن

أما التغييرات التي تدخل على التفعيلات، و تكون حسنة تستسيغها الاذن فهي:ما يتعلّق بـ(فعولن)، يُمكن أن تأتي (فعولُ) في حشو البيت، و (فعو) في آخر الشطر الاول في بحر المتقارب، و (فعولْ) و (فعو) في آخر الشطر الثاني.أما فعولاتن: يُمكن أن تأتي (فعولتن) في آخر الشطر الاول، و (فعولتن) و (فعولن) في آخر الشطر الثاني.و كذلك فاعلن: قد تأتي (فَعِلن) في الحشو و آخر الشطر الاول، و (فَعِلن، فالن، فاعلاتْ، فَعِلاتْ، فاعلاتن، فَعِلاتن) في آخر البيت.و فاعلاتن: تصيرُ (فَعِلاتن) في آخر الشطر الاول و (فَعِلاتن، فالاتن) في أخر البيت و مستفعلن: قد تكون (مُتفعلن، مُستعلن) في آخر الشطر الاول، و (مُتَفْعلن، مَسْتِعلن، مُستفلن) في آخر البيت، أما من حيث التزامها من عدمه، فهو يسير على قاعدة القدماء، ما يكون في حشو البيت، لا يلتزم، ما عدا تفعيلة(فعولتن) في آخر الشطر الاول من بحر الطويل، و يلتزم الذي يقع في آخر البيت(يُنظر: أنيس، ١٩٥٢: ١٣٩-١٤٣)و في عام (١٩٤٩م) صدر ديوان الشاعرة العراقية نازك الملائكة شظايا و رماد، و كان يتضّمن مجموعةً مِن القصائد التي خرجت على طريقة القدماء من حيث التزام عدد التفعيلات في كلا الشطرين و بهذا تُعدُّ الدكتورة نازك الملائكة من اوائل شعراء جيل الرواد و من أوائل النقاد الذين بدأوا بتوجيه سهام النقد لعبقري العروض العربي الخليل بن أحمد الفراهيدي و قواعده العروضية، و ما مكنّها من ذلك وفق ما نقله الدكتور عبد الرضا علي، امتلاكها الموهبتين الشعرية و النقدية، إذ يعودُ أصلها لأسرة شاعرة وناقدة، والدها استاذ في اللغة العربية، و أمها شاعرة و ناقدة، لذا فموهبة الشعرِ و النقدِ فيها فطرية، فضلاً عن اطلاعها على الشعر العربي القديم و الحديث، و الاطلاعِ على الثقافة الغربية، لا سيّما الشعر و الفلسفة(يُنظر: علي، ٢٠١٣: ٢٦-٣٠)، و هنا نستطيع القول أنّها مهّدت الطريق للشعراء و النقاد على حدٍّ سواء، للتمرّد على موسيقى الشعر العربي القديم، و بذلك « غابت تلك النظرات التي كانت ترى في الاوزانِ و القوافي عملية شكلية الغاية منها أن تُفرّق بين الشّعرِ و النثر، أو تقرع الاذنَ بتقسيماتٍ متساوية أو بأحرفٍ معينة تتكرر على مدار النصِ»(صالح،: ٨٤)، و لكنّها رغم دعوتها للتجديد و نظم الشعر بأسلوب السطر الشّعري و التفعيلة الواحدة، لكنّها اشترطت فيه الاعتماد على العروضِ القديم، و النظمِ على الاوزان القديمة، ثمانية بحورٍ فقط من بحور الخليل حيثُ « أخذت نصف بحور الشّعر» (الغذامي، ٢٠٠٥: ١٧) و هذه البحور هي البحور الصافية مثل الكامل، المتقارب، الرجز، الهزج، المتدارك، و الرمل و الممزوجة السريع و الوافر، بشرط أن يلتزم الشاعر بمجيء التفعيلة الاخيرة كما هي أما التغيير فيكون بعدد التفعيلات التي تسبق الاخير، مثلا السريع و هو يتألف من التفعيلات(مستفعلن مستفعلن فاعلن) يمكن أن تأتي الابيات فيه بهذا الشكل:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

و كذلك الامرُ بالنسبة للوافر، و إذا لم يلتزم الشاعر بها كأن تأتي اسطره الشعرية بهذا الشكل:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

يُعدُّ ناشزاً، و ذلك لتداخل وزنين في قصيدةٍ و احدةٍ، هما وزن الرجز و وزن السريع، و هذا التداخل رفضه النقاد القدماء أيضاً(يُنظر: الملائكة، ١٩٦٧: ٦٣-٦٨)؛ لأنَّ« الوحدة التي تتألف من تفعيلتين بدلاً من تفعيلة واحدة، يجعل طول الشطر محدوداً، لا يعدو أن يكون (فعولن مفاعيلن) واحدة أو تكرارها(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) و حتّى هذا يبدو لاهثاً متعباً بحيث تعسر قراءته و يخلو من ليونةٍ موسيقية»(الملائكة، ١٩٦٧: ٦٩).فضلاً عن الحرية في عدد التفعيلات، بشرط أن لا تزيد لدرجة تفقد الاسطر الشعرية إيقاعها الموسيقي، أي أن الشاعر يتوقف عند تمام المعنى بشرط عدم الاخلال بالموسيقى؛ لأنَّ« البحور الستة عشر ذات الشطرين، تقف عند نهاية الشطر الثاني من البيت وقفة صارمة لا مهربَ منها، فتنتهي الالفاظ و ينتهي المعنى و تقومُ حدود البيتِ واضحةً فتميّزه عن البيت التالي، أما الشعر الحر فإنه لا يمتلك أية وقفات ثابتة، و إنّما يتركُ فيه الشاعر حراً ليقفَ حيثُ يشاءُ و معنى ذلك أنَّ الشاعر في الشعر الحر ليس ملزماً أن يُنهي المعنى عند آخر الشطر، و إنّما يجعلُ من حقهِ أن يمدُّ المعنى إلى الشطر التالي أو ما بعده»(الملائكة، ١٩٦٧: ٢٩)و التأكيد على وجود القافية سواء كانت موحّدة أم متنوعة: لأنّ « الشّعر الحرِ بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً. و ذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفّرة في شعر الشطرين الشائع...و لذلك فأنَّ مجيء القافية في آخر كُلّ شطرٍ، سواء أكانت موحّدة أم منوّعة يتكرر إلى درجة مناسبة، يُعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى و يُمكّنَ الجمهور من تذوقهِ و الاستجابة له»(الملائكة، ١٩٦٧: ١٦٥)، و هذه القافية لا تلتزم بسابقاتها و لا لاحقاتها إلا ارتباط انسجام و تآلف دون اشتراك ملزم في حرف الروي.و النزوع للواقعية؛ لأنَّ الاوزان القديمة فيها من الجمالية و الموسيقى ما يُشغل المتلقي بالاستمتاع بها، و عدم الالتفات لموضوع النص، لذا فإنَّ التخلّص من الشكل القديم يُتيح التعبير عن الحياة بواقعيتها، بعيداً عن الحس الجمالي(يُنظر: الملائكة، ١٩٦٧: ٤٣)أما الدكتور عبد الله الطيب و هو أحد روّاد القرن العشرين شاعر و أديب و ناقد تميّزت مؤلفاته بالسعي لإحياء التراث فضلاُ عن السهولة ففي كتابه الصادر عام ١٩٥٥م و تحديداً في الجزء الاول، لم يدعُ للإتيان بأوزان جديدة، لكنَّه لم يقبل اقتصار موسيقى الشعر على الموسيقى التقليدية التي تعتمد على الوزن الثابت و القافية الموحدة فـ« النظم العربي يعتمدُ على عمادين (أ) البحر، و يتكوّن عادة من عددٍ من المقاطع الطويلة و القصيرة منظمّةً بطريقةٍ خاصة (ب) القافية و هي الحرف الذي يجيء في آخر البيت» (الطيب، ١٩٨٩: ١/ ١٥) ، بل و شدد على التزام القافية لا سيّما القافية التي تكون فيها حروف الروي من حروف الذُّلل(يُنظر: المعرّي، ١٩٨٣: ١/ ٣٦-٣٧)، و قد رأى أنَّ تنويعها يؤدي إلى الملل و إنَّ شاعرها لا يملك ذخيرة لغوية، بل أكّدَ على الموسيقى الداخلية، الناجمة من جرس الالفاظِ و الانسجام و المحسنات البديعية مثل الجناسِ و الطباقِ مع تركيب الكلام، و ترتيب الكلمات و كل ما يُعين على تجويد البنية و رنين الشعر(يُنظر: الطيب، ١٩٨٩: ٢/ ١٤)، و قد عَمِدَ إلى إعادة ترتيب البحور الشعرية، و قسّمها إلى ثلاثة مجاميع ، المجموعة الاولى تتضمن الاوزان المجزوءة و المهجورة التي أهملها القدماء لقلة ورود شعرٌ عليها مثل النمط الصعب و يشمل المديد (العروض الاولى صحيحة (فاعلاتن) و الثانية محذوفة(فاعلن) و (الخفيف الثاني عروضه صحيحة (فاعلاتن) و ضربها محذوف (فاعلن) و (البسيط الثالث و هو مجزوء البسيط عروضه صحيحة و ضربها صحيح أو مذيّل)(يُنظر: الطيب، ١٩٨٩: ١/ ٩٤-٩٥) و الاوزان المضطربة ، و الاوزان القصار، أما المجموعة الثانية فاطلق عليها البحور التي بين بين مثل المديد المجزوء المعتل و السريع و الكامل الاحذ و المجموعة الثالثة البحور الطوال مثل المنسرح و الخفيف و الرجز و الكامل.و أخرج مجموعة من الأوزان الشعرية التي كان القدماء يوردونها على أنها انواع لبحرٍ معيّن مثل أنواع بحر الطويل، التي تأتي من اختلاف العروض و الضرب و عدّها أوزان شعرية بحد ذاته تحمل اسماً يُناسب طبيعتها الموسيقية، مثل **(البحور الشهوانية)** و هي البسيط المنهوك و المتقارب القصير و المقتضب و المضارع و المنسرح القصير، و يُعلل سبب تسميتها بالشهوانية لأنَّ نغماتها لا تصلح إلا للكلام الذي يُتغنّى به في مجالس السكر و الرقص المتهتك و المخنث مثل قول أحمد شوقي:[البسيط المنهوك]

طـــالَ عليها القِدَم فَهـــــي وُجودٌ عَدَمْ(شوقي، ٢٠١٢: ٤٦٧)

-ن ن-/ -ن- -ن ن-/ -ن-

قد وُئِدَت في الصّبا و انبعثتْ في الهَرَمْ

-ن ن-/ -ن- -ن ن-/ -ن-

أما علاقة الوزنِ بالغرض الشعري و هو من أهم الاسباب الذي حمله على ترتيبها بهذا الشكل و إطلاق تسمياتٍ جديدة، إذ أن كُلّ وزنٍ شعري يُناسبٌ غرضاً شعرياً يقول:« و مرادي أن أحاولَ بقدر المستطاعِ تبيين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة. و قد يقول قائلُ: ما معنى قولك هذا؟ أتعني أنّ أغراض الشّعرِ المختلفة تتطلّبُ بحوراً بأعينها. و تنفرُ عن بحورٍ بأعينها؟ هذا عين الباطل لا! ألسنا نجد مراثيَ في الطويلِ، و أخرَ في البسيطِ، و أخر في المنسرح، و هلّمَ جرّاً؟ ألا يدلُّ هذا على أنّ أيّ بحرٍ من البحورِ يصلح أن يُنظُم فيهِ لأي غرضٍ من الأغراض

الشعرية؟ و جوابي عن مثل هذا السؤال: بلى، كما يبدو و يظهر، و لكن كلّا و ألف كلا، لو تأمل الناقد و دقق و تعمّقَ . فاختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أنَّ أغراضاً مختلفة دعتْ إلى ذلك، و إلا فقد كان أغنى بحرٌ واحد ، و وزنٌ واحد، و هب يتصوّرُ في المعقولِ أن يصلحَ بحر الطويل الاول للشعرِ المعبّرِ عن الرقصِ و النّقزانِ و الخفة»(الطيب: ١/ ٩٢-٩٣) ، فالمديد الاول و الثاني و الخفيف الثاني و البسيط الثالث وضعها معاً تحت مسمى النمط الصعب؛ لأنَّ بحر المديد عنده فيه صلابة و خشونة و عنف و بأن تفعيلاته قد أُخذت من قرع الطبول في الحرب، و طبيعة الحرب تفرض نوعاً موسيقياً يناسب الموقف، و الخفيف الثاني يشبه المديد في ثقله و صلابته، و البسيط الثالث وزنٌ قديمٌ مهجور(يُنظر: الطيب، ١٩٨٩: ١/ ٩٧-٩٨)، مع استعمال رموز موسيقية جديدة، غير الرموز القديمة و هي(تُنْ ترن) مثل بحر المقتضب « له وزنان، الاول: (تَنْ تَتَنْ تَتَتَنْ تَتَتَنْ) × ٢. أو(تَنْ تَنْ تَنْ. تَتَنْ تَتَنْ)× ٢» (الطيب، ١٩٨٩: ١/ ١٠٩).

و الدكتور السعيد بيومي الورقي الاكاديمي و الباحث الادبي له عدة مؤلفات نقدية منها لغة الشعر العربي الحديث صَدرَ عام ١٩٧٩، الذي أكّدَ على ضرورة الجمع بين الموسيقى التركيبية و التعبيرية، الموسيقى التركيبية التي تتشكل من الوزنِ و القافية، و هي ما كانت تستندُ عليه القصيدة القديمة، و الموسيقى التعبيرية الناتجة عن كيفية التعبير و مرتبطة بالانفعالات السائدة، و مهيئة لها كثير من الاحيان بما تُعطيه من إيحاءات انفعالية لنمو التجربة الفنية(يُنظر: الورقي، ١٩٨٣: ١٨٦-١٨٧)، فهو يرفض نظم الشّعرِ بدون وزن، و في الوقت نفسه يرفض الاعتماد عليه فقط، بل يجب التوازن بينهما، بين الموسيقى التركيبية التي ترتبط بالشكل الخارجي مثل الوزن و القافية، و الموسيقى التعبيرية التي ترتبط بالأيقاع الداخلي للغة و الانفعالات و التناغم بين الالفاظ و المعاني، لأن الاعتماد على الوزن فقط يؤدي إلى « التكرار الرتيب فيه سوف يكون بلا شك على هذا المستوى الانفعالي مثيراً للضيق و باعثاً عليه»(الورقي، ١٩٨٣: ١٨٦)، و من ثمَّ يجب أن يكون إلى جانب الشكل موسيقى التعبير التي تؤدي « الدور الرئيسي في زيادة الحيوية و القدرة على استقبال الايحاء أو بمعنى آخر تؤدي هذه الموسيقى دوراً خطيراً و هاماً في التعبير و التلقي للشحنات الانفعالية التي هي مجال العمل الشعري»(الورقي، ١٩٨٣: ١٨٧). و هو ما تمثّل في قصائد الشعراء العرب قبل ظهور الشعر الحر، إذ اخذ الشعراء بالنظم على الوزن القديم و لكن بأسلوب تقسيم الشطرين إلى أربع أو أكثر حسب ما يُناسب التجربة الانفعالية، فضلاً عن وجود القافية. و كذلك الدكتور يوسف عز الدين دعا إلى التطوّر في القصيدة العربية؛ لأنَّ « التطوّر ضرورة حتمية لاستمرار الحياة و بقاء الحركة و النشاط. لأنَّ الهدوء و السكينة يقودان إلى الجمودِ و الموت البطيء»(عز الدين، ١٩٨٦: ٨٢) ، لكنّه تطوّر على مستوى المضمون بما يناسب تطوّر الحياة، لذلك نجده يُثني على تجديد أبي نؤاس، أمّا من حيث الشكل، يُمكن لكن بشرط الحفاظ على الذوق الاصيل في موسيقى الشعرِ من وزنٍ و قافية، كأن يأتي الشعر مربع أو مسمط، أو موشح ، و رغم خروجه عن الشكل التقليدي، لكنّه يُحافظُ على أسلوبه الجيد من موسيقى و جزالة لغوية(يُنظر: عز الدين، ١٩٨٦: ٩١-٩٣)، إذ لم يكن « التغيير الذي تُحدثه تغييراً جوهرياً في التشكيل الصوتي للقصيدة، بل كان تغييراً جزئياً و سطحياً»(اسماعيل، ١٩٦٦: ٥٥)؛ لأنَّ « النثر سيبقى نثراً ، و لو سمّى بالنثر المشعورِ، أو الشعر المنثور، ما دامَ فقدَ القاعدة الفنية الشعرية، و ابتعدَ عن الموسيقى، لأنَّ الموسيقى هي لغة الشّعر ، التي تضبط الايقاعِ»(عز الدين، ١٩٨٦: ٧٦)، و من ثمَّ الابتعاد عنها « معناه تكوين نغمي جديد في بيئة موسيقية جديدة... و لكن الابتعاد عن الموسيقى الأصلية، يوّلدُ فوضى نغمية تجرُ إلى النشازِ المرفوض فنياً، و تخرج الفن إلى آفاق أخرى، لذلك كثر الشعراء و قلّ الشّعرِ بعدَ أن فُقِدَ الفهم الموسيقي»(عز الدين، ١٩٨٦: ٧٦)، و أخذ يشنُ هجومه على دعاة التجديد، الذين خرجوا عن الموسيقى التقليدية بسبب إعجابهم بالأدب الغربي، لأنَّ شعرهم مرتبط بحضارتهم و مشكلاتهم، لا بحضارة العرب، و بالتالي فإن رفض الموسيقى التي أخذها الفراهيدي من ذوق الامة، معناه رفضُ للأصالة و الحضارة.

الخاتمة

لم تعد موسيقى الشعر بصورتها القديمة موضع قبول من قِبل نقاد الحداثة العرب؛ لأنَّ العصر عصر الحداثة، مما يستوجب على الجميع تحديث منظومتهم الحياتية و الفكرية و النقدية؛ لكن سيادة الاتجاه القومي العربي الذي ظهر بهدف الاتحاد بوجه الاستعمار العثماني و الاوروبي، و الحفاظ على الهوية العربية، حدا ببعض النقاد إلى ضرورة التجديد من التراث العربي لموسيقى الشّعر، و عدم الاخذ بالنموذج الغربي، حفاظاً على الهوية العربية.

المصادر و المراجع

- ابن سينا: الشفاء(جوامع علم الموسيقى)، تحقيق زكريا يوسف ، المطبعة الاميرية، ١٩٩٣، القاهرة.
- ابن طباطبا، محمد أحمد: عيار الشّعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط٢، ٢٠٠٥، بيروت – لبنان.
- اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٦٦م، القاهرة.

- أنيس، ابراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢، مصر.
- الحنفي، الشيخ جلال: العروض تهذيبه و إعادة تدوينه، مطبعة العاني ، وزارة الأوقاف، ١٩٧٨م، العراق – بغداد.
- شوقي ، أحمد: الشوقيات، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢، القاهرة.
- صالح، عبد الفتاح: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، ط١، ١٩٨٥، الاردن.
- الطيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ج١ ، ط٣، ١٩٨٩، الكويت.
- عز الدين، يوسف: التجديد في الشّعر الحديث بواعثه النفسية و جذوره الفكرية، دار البلاد، ط١، ١٩٨٦، جدة.
- العقاد، عباس محمود– المازني، إبراهيم عبد القادر: الديوان في الادب و النقد، مطابع مؤسسة دار الشعب، ط٤، ١٩٩٧، القاهرة.
- العقاد، عباس محمود: اللغة الشاعرة، نهضة مصر، ١٩٩٥، القاهرة.
- علوان، علي عبّاس: تطوّر الشّعر العربي الحديث في العراقِ اتجاهات الرؤيا و جماليات النسيج، منشورات وزارة الاعلامِ، ١٩٧٥، العراق.
- علي، عبد الرضا: نازك الملائكة الناقدة، دار الحكمة، ط٢، ٢٠١٣، لندن.
- الغذامي، عبد الله محمد: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٥، الدار البيضاء.
- الفضلي، مشتاق فالح عبيد: الشكل الموسيقي في شعر حسب الشيخ جعفر ١٩٦٤–١٩٩٣، إشراف د. أحمد جاسم النجدي، جامعة البصرة، ١٩٩٤.
- فوتيه، جبران ميخائيل: البسط الشافي في علمي العروض و القوافي، مجلس القديس جاورجيوس، ١٨٩٠، بيروت.
- قدامة بن جعفر، ابو الفرج: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.
- القرطاجني، ابو الحسن بن حازم: منهاج البلغاء و سراج الادباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الاسلامي، ١٩٨٦، تونس.
- المازني، إبراهيم عبد القادر: ديوان المازني، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢، القاهرة: ١٤.
- المرصفي، الشيخ حسين: الوسيلة الادبية للعلوم العربية، مكتبة الثقافة الدينية، ط١، القاهرة.
- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط٣، ١٩٦٧، مصر.
- هوميروس: الالياذة، ترجمة سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢، القاهرة.
- الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الابداعية، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣.

Sources and References

- Ibn Sina: Al- shifa(The Healing), compendium of the science of musice, edited by Zakaria Youssef, AmiriPress,1993.Cairo.
- Ibn Tataba, mohammed Ahmad, the standard of Poetry, edited by Abbas Abdel Sater, Dar al- Kutub al- ilmiya, 2nd edition, 2005, Beirut- Lebanon.
- Ismail, Izz al- Din, Contemporary Arabic Poetry: Its lssues and Artistic and Moral Phenomena, Dar al- Fikr Al- Arabi, 3rd edition. 1966, Cairo.
- Anis, Ibrahim: The Music of Poetry, Anglo- Egyptian Library, 2ndedition, 1952, Egypt.
- Ag-Hanafi, Sheikh Jalal: Prosody Its Refinement and Rewriting, Al- Ani Press, Ministry of Endowmenrs, 1978, Baghdad- Iraq.
- Shawqi, Ahmad: Al – Shawqiyyat, Hindawi Foundation, 2021, Cairo.
- Salah, Abdul Fattah: The Role of Music in Poetic Text, Al-Manar Library, 1st ed, 1985, Jordan.
- Al-Tayeb, Abdullah: Al- Murshid ila fahm Ash,ar al- Arab wa Sina,atiha, Kuwait Government Press, Vol, 1,3rded, 1989, Kuwait.
-Izz al- Din Yusuf: Al-Tajded fi al- Shi,r al- Hadith Bakathihi al- Nafsiyya wa Judhuruhu al- Fikiyya, Dar al-Bilad, 1st ed, 1986, Jeddaj.
- Al-Aqqad, Abbas Mahmoud- Al- Mazini, Ibrahim Abdul Qadir: The Diwan in Literature and Criticism, Dar al- Shaab Foundation Press, 4th ed, 1997, Cairo.
- Al-Aqqad, Abbas Mahmoud: The Poetic Language, Nahdat Misr, 1995, Cairo.
-Alwan, Ali Abbas: The Development of Modern Arabic Poetry in Iraq , Ministry of Information, 1975, Iraq.
- Ali, Abdul- Ridha: Nazik al- Malaika the Critic, Dar al – Hikma, 2nd ed, 2913, London.
- Al-Ghadhami, Abdullah Mohammad: Feminizing the Poem and the Different Reader, Arab Cultural Center, 2nd ed, 2005, Al- dar Albayda.

- Al- Fadhhli, Mushtaq Falih Ubaid: The Musical form in the Poetry of Hasab Al- Sheikg Jaafar 1964-1993, supervised by Dr.Ahmed Jassim Al-Najdi, University Basra, 1994.
- Fotih. Jobran Mikhail: The Sufficient Explanation in Sciences of Prosody and Rhyme, st. Geoge,s Council, 1890, Beirut.
- Qudama ibn Jaafar Abu Al- Faraj: The Critique of Poetry, edited by mohammad Abdul- Munim khafaji, Dar Al-kutub Al-Ilmiya , Beirut- Lebanon.
- Al-Qurtajani, Abu al-Hasan Ibn Hazim: minhaj al- Bugagha, wa Siraj al- Udaba, edited by mohammad al-Habib ibn al- Khuja, Dar al-Arab Al- Islami, 1986, Tunisia.
- Al- Mazini, Ibrahim Abdul- ~ader: Diwan al- Mazibi, Hikdawi Foundation, 2012, Cairo.
- Al-Marsafi, Shei;h Hussein: Al- Wasila al- Adabiyya li,l Ulum al- Arabiyya, Maktabat al- Thaqaafa al-Diniyya, 1St ed, Cairo.
- Al-Malai;a, Nazi: Qadaya al- Shir al- Muasir, Maktabat al Nahda, 3rded, 1967, Egypt.
- Homer: The Iliad, translated by Sulayman al- Bustani, Hindawe foundation, 2021, Cairo.
- Al-WarqiK al- said: Lughat al- Shir al- Arabi al- Hadith Maqwamatuga al- Fanniya Wa Taqatiha al- Ildaiyya, Dar al- Maarif< 2nd ed, 1983.