JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ
العدد السادس
(٢٦٩) -(٢٨٣)

الشعر الاندلسي: الضفة الثالثة للشعر العربي- رؤية في ضوء نظرية عروض القصيدة

ا.د محمد تقي جون
جامعة واسط/ كلية الآداب
mjohn@uowasit.edu.iq

خلاصة

للشعر ضفاف ثلاث: اللفظ، والمعنى، والموسيقى. اشتغل الجاهليون ومن بعدهم الامويون على ضفة الالفاظ، لجمال الفاظهم وكثرتها، ولقلة ما لديهم من معان بسبب عزلتهم الجغرافية، وبداوتهم وعدم التلاقح الحضاري الذي يدعو الى التجدد والتطور. واشتغل العباسيون على المعاني بالدرجة الاولى؛ لغزارة معانيهم بسبب انفتاحهم الحضاري، والتخلي عن كثير من الالفاظ العربية الفصيحة، فجاءوا بالأعاجيب في الفن الشعري. وبسبب استهلاكهم المعاني ومطاردتها قلت واضمحلت في العصور المتأخرة. وركز الاندلسيون في شعرهم على الضفة الثالثة وهي (الموسيقى) بسبب الطبيعة والظروف الاندلسية، وتطور الالحان لديهم، فقد بلغت الموسيقى اوجها في الاندلس، واصبح الشعر فيما بعد في الموشح والزجل محض موسيقى. ولعدم الاهتمام باللفظ كثيرا، كما لم يعرف عنهم الغوص على المعاني ومعاناة ابتكارها في العموم. وان قارئ الشعر الاندلسي لا يخطئ طغيان الموسيقى على اللفظ والمعنى بشكل لافت.

الكلمات المفتاحية: الشعر الاندلسي، الضفة الثالثة، عروض القصيدة.

Andalusian Poetry: The Third Bank of Arabic Poetry - A vision in the light of the poem's performances

Prof. Dr. Muhammad Taqi John
Wasit University/ College of Arts
mjohn@uowasit.edu.iq

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

Abstract

Poetry has three sides: pronunciation, meaning, and music. The ignorant, and after them the Umayyads, worked on the bank of words, due to the beauty and abundance of their words and the lack of meanings they had due to their geographical isolation, and the lack of civilization and cross-fertilization that called for renewal. The Abbasids worked primarily on the meanings. The abundance of their meanings because of their civilized openness, and the abandonment of many Arabic words Eloquent, they came with wonders of poetic art. And because of their consumption of meanings and their pursuit of it, it has diminished and diminished in the later ages. Andalusians focused their poetry on the third bank, which is (music), because of what the Andalusian nature and circumstances allowed for musical excellence. The reader of Andalusian poetry does not mistake the tyranny of music in Andalusian poetry over the pronunciation and meaning in a remarkable way

Keywords: Andalusian poetry, the third bank, the music of the poem.

مفهوم عروض القصيدة

يغيب عن الكثيرين أنَّ العروض برمته مدرسي، غايته ضبط موسيقى الشعر. وقد وضعه الخليل الفراهيدي للناشئة الذين لم يمتلكوا المهارة الموسيقية الكافية في كتابة الشعر، وهذا أهم أسباب وضعه. وكان شعراء العرب في القديم يتعلمون الوزن بمكابدة وسليقية دون دراسة، ولا يسمح لهم بإذاعة شعرهم الا اذا استوفوا الشروط ومنها الاوزان. فلما جاء العصر العباسي وصار الشعر مباحا للجميع بدون قيود يكتبه المتمكن والضعيف (ينظر: الاصفهاني، ابو الفرج، ١٩٨٤، ٢٣) صار على الشعراء الشباب تعلم الموسيقى الشعرية للتمكن من ضبط الوزن، لانهم لا يعانون الشروط القاسية لإذاعة شعرهم مثل سابقيهم الجاهليين. وقد أدرك الخليل وجود نقص موسيقي لدى الشعراء بكثرة النشاز والتزحيف فوضع العروض، مثلما وُضع النحو بسبب دخول العجم وشيوع الخطأ.

وكان بعضهم يرى عدم الحاجة الى العروض مغالطة أو تجاهلا للشعر والشعراء الجدد. قال قدامة بن جعفر " علما الوزن والقوافي، وإن خصا الشعر وحده، فليست الضرورة داعية إليها، لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم، ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل واضعي الكتب في العروض والقوافي... فكان هذا العلم مما يقال فيه: إن الجهل به غير ضائر، وما كانت هذه حاله فليست تدعو إليه ضرورة" (ابن جعفر، قدامة، ٦٢).

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م/١٤٤٣هـ

ومع تقدم الزمان والابتعاد التدريجي عن السليقة، صارت مرحلة ما قبل العروض تختلف جذرياً عن مرحلة ما بعده. وهو ربما لم يقصده الخليل الفراهيدي؛ فالتفعيلات، وهي كلمات غير مقصودة بذاتها وانما وضعت لتعبر عن قيم نغمية بما تمثله من حركات وسكنات، أصبحت مقصودة ومتبعة في موسقة كلمات الشعر. فبحر الوافر مثلا صار تعليميا وموسيقيا (مفاعلتن مفاعلتن فعولن). ولم يرد الخليل ذلك، بل أراد حصر ايقاعات الوافر بهذه الكلمات كيلا يُخرج عنه الى غيره من الاوزان، وهو كثير كالخلط بين الكامل والرجز، والهزج ومجزوء الوافر. أما عندما ينشئ الشاعر قصيدة على بحر الوافر فانه لا يفكر موسيقيا بـ(مفاعلتن مفاعلتن فعولن) بل بمساحة نغمية مفتوحة هي ملكه كالطين في يد النحات يتصرف به وينحته بمقدار طاقاته الابداعية، فالشاعر يملأ البيت بكلمات يقطعها موسيقيا لا تخرج عن القالب العروضي ولكنها تلغي الكلمات الخليلية تماماً. وهذا هو الفاصل بين الشعر الموسيقي الساحر والشعر العروضي الرتيب الذي ساد بفضل هيمنة تفعيلات الخليل على الذوق وضعف الاستشعار الموسيقي.

لقد نجح الشعراء الاندلسيون في منح الشعر اقصى طاقة موسيقية ممكنة، من خلال عبورهم على التفعيلات الى موسيقى القصيدة وتلحينها بالكلمات بدل التفعيلات، أي (عبورهم عروض البحر الى عروض القصيدة)، في حين لم يستطع نظراؤهم العباسيون من تحقيق ذلك بشكل عام، ونجد استثناءات لدى بعض الشعراء الفحول، وبعض قصائد من غيرهم. مما يعني ان الشعر الموسيقي يشكل ظاهرة لدى الاندلسيين. فانهم وبشكل لافت يفرقون بين العروض المدرسي ممثلا بالتفعيلات والتعامل معها على انها كيانات مقصودة بذاتها، وبين العروض الفني وهو مساحة نغمية تحددها كلمات ايقاعية يوقعها الشاعر هي نغمات مفتوحة له يوزعها موسيقياً ليرسم موسيقى القصيدة بشكل كامل. وتأكيد أن الخليل بن أحمد حين خاطب الشعراء الشباب قليلي المعرفة بالأوزان فانه طرح (الوجه النظري للعروض)، وكل الكتب التي وضعت في العروض بعده سارت خلف الخليل حذو النعل بالنعل، ولم يتناول أحد في مقالة او بحث او كتاب الوجه الاخر للعروض (الوجه العملي).

عروض القصيدة: التوزيع الموسيقي

في علم العروض لكل بحر شعري أعاريض ممثلة بتفعيلات محددة هي مفاتيح البحر أو (Codes). ولم تكن هذه التفعيلات وصلت مستوى التقديس في زمن الخليل وبعده قليلا مع وجود شعراء فطريي الموسيقى، وقد استهجنها هؤلاء الشعراء لانهم يتعاملون مع الموسيقى الشعرية ايقاعات وليس كلمات. قال ابن الرومي في معرض الهجاء (ديوان ابن الرومي، ١٩٨٨، ٥/ ١٨٨):

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م/١٤٤٣هـ

ما مَلَّني من أطاق صبراً عليك بل بختيَ المـلُولُ
مستفعلٌ فاعلٌ فعولُ مستفعلٌ فاعلٌ فعولُ
بيت كمعناك ليس فيه معنى سوى أنه فضولُ

هذه التفعيلات لا تكفي لصنع موسيقى القصيدة، وما قرأنا قصيدة أو مقطوعة واحدة كانت كلماتها مقطعة على قدر التفعيلات التي تمثل كميات نغمية قياسية نظرية تفيد التعليم كما قلنا، وليست عملية في صنع الشعر.

لقد أثّرت التفعيلات (فاعلن، مستفعلن، فعولن... الخ) في ذائقة الشعراء غير الكبار، وهم السواد الاعظم في العصر العباسي وما بعده، فكتبوا اشعاراً لم تبتعد موسيقاها عن هذه التفعيلات التي ارتسمت فتحكمت في تفكيرهم الشعري. كما اثرت أكثر في غير الشعراء من الكتاب والعلماء والدارسين بسبب ضعف استشعارهم الموسيقى الحقيقية.

ان نظرية (عروض القصيدة) أو (العروض العملي)، وهي نظريتي لم يتناولها احد قبلي، وطرحتها هنا اول مرة، تدعو الى الغاء التفعيلات عند كتابة الشعر، وتعويد ذائقة الشعراء على ذلك. وان البحر الشعري العملي ايقاعات غير محددة الملامح مسبقاً، ولكنها محددة باطار البحر. ويقوم الشاعر بوضع ايقاعاته من خلال الكلمات التي يقوم بالتوزيع الموسيقي لها توزيعا يمنحها طابعها الموسيقي. وفي هذه الحال تختلف موسيقى قصيدة عن اخرى كتبتا على بحر واحد.

وهي في هذا تشبه المقامات للملحن حين يضع الحاناً لأغنية. فهو يختار مقاما محدداً ولكن موسيقى الاغنية التي يضعها لا تشبه موسيقى اغنية اخرى على المقام نفسه. والمقام هو السلم الموسيقي المؤلف من الدرجات الموسيقية (دو، رى، مي، فا، صول، لا، سي، دو). والمقامات الشرقية سبعة: (صبا ، نوا ، عجم ، بيات ، سيكاه ، حجاز ، رست). ومن هذه المقامات تلحن الاغاني التي لا حصر لها، ولكل اغنية موسيقاها الخاصة المميزة. فمثلا لحّن على مقام السيكاه الاغاني الاتية ولكل منها طابعه الموسيقي (سيرة الحب – للصبر حدود – شمس الاصيل لأم كلثوم.)، (ظلموه. – أي دمعة حزن لعبد الحليم حافظ) (جاروا الحبايب لوديع الصافي)، (علّي طير وعلّي – فيروز) (يا نسيمات الصبا لصباح فخري) (ويكيبيديا، مقام سيكا). ولكن سامع هذه الاغاني لا يحس انها ذات موسيقى واحدة.

لقد دفعت التفعيلات مع التراجع السليقي الفطري للموسيقى لدى شعراء المشرق المتأخرين الى خفوت الموسيقى في الاشعار بشكل ملحوظ. اذ أصبحت القصائد ذات موسيقى قياسية عروضية أو

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

أرفع من ذلك قليلا. ولم تخرج نظرية موسيقية تفرق بين (موسيقى العروض) وبين (موسيقى القصيدة) لتنبه الشعراء وتوجههم الى التغيير واعادة الموسيقى الى اشعارهم التي اصبحت بلا هذه الروح جثثاً هامدة أو متعفنة ينفر منها الذوق. وظلت قصائدهم موزونة فقط.

واذا قرأنا اشعار حقب الانحدار من منتصف العصر العباسي الى اعتاب العصر الحديث، سنجد اطنانا من الاشعار الجثثية ومقابر للشعراء. ولم يبق الا الموهوبون وهم على الاصابع حققوا الموسيقى، ومن ثم نبُهت اشعارهم كصفي الدين الحلي (٧٥٠هـ) أو قصائد لهم وليس شعرهم كله مثل الطغرائي (٥١٣هـ) والشاب الظريف (٦٨٨هـ).

وهنا أفرق بين (الموزون والمموسق)، فكثيرة هي القصائد الموزونة الخالية من الموسيقى، كالشعر التعليمي والحكواتي والفلسفي وغيره. وبالمقابل يوجد كلام غير موزون ولكن فيه موسيقى. ومثال على ذلك (القرآن الكريم) فيه موسيقى عالية جعلته يجوّد وينغّم، كما ان هناك نثراً نحسّ فيه موسيقى لان كاتبها مقتدر على صناعة الموسيقى بدون البحر التقليدي، كقول المرحوم أمين مشرق:

" يا علة كياني .. ورفيقة أحزاني .. يا رجائي في شدتي وعزائي في شقوتي.. يا لذتي في حياتي وراحتي ومماتي .. يا حافظة عهدي .. ومطيبة سهدي وهادية رشدي .. يا ضاحكة فوق مهدي. أمي .. وما أحلاك يا أمي (مندور، محمد، ٢٠١٧، ٧٦).

فهذه ليست قصيدة بل قطعة نثرية موسقها الكاتب فصارت حين تقرأ كأنها قصيدة بالفعل لشدة موسيقاها. ففي هذا المقطع تعزف الكلمات على نغمات عدة منها (تم تتم = فاعلن) (شدتي/ شقوتي/ لذتي/ راحتي، مع حرف التاء كالروي) و(تتم تم = فعولن) (كياني/ رجائي/ عزائي/ حياتي/ مماتي = فعولن) و(تم تم = فعْلن) (مهدي/ أمي) و(تم = فع) من خلال يا التي تكررت خمس مرات).

وهنا أؤكد ان الشاعر الكبير يجب أن يكون موسيقيا كبيراً ومن امثلة هؤلاء الاعشى، والمتنبي والسياب. يقول كريم مرزة الاسدي " انني أزعم أن لا شعر عربي دون موهبة موسيقية مرهفة" (الاسدي، كريم مرزة، ٢٠١٧).

السياب مثلاً وحده استطاع ان يكتب على بحر المتدارك بتفعيلته الاصلية (تم تتم = فاعلن) فظلّ نظريا الى زمانه. وقد تفاجأ الخليل ببحر لا يمكن أن تكتب عليه قصيدة بموسيقى حقيقية، لأنها تقيد الشاعر بالتفعيلة (فاعلن) فلا يستطيع الانفلات منها في اختيار كلماته، فانتقلوا به الى تفعيلة (فعِلن/ فعْلن)، وبقي البحر الاول افتراضيا حتى جاء السياب فكتب عليها قصائد كثيرة كلها بموسيقية عالية بفضل امكاناته الموسيقية الهائلة التي أهلته للمقدمة، فحول البحر من بحر ميت الى بحر طافح

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

بالحياة، متلاطم بالحيوية. ومن تلك القصائد (المسيح بعد الصلب) وهي مناسبة لتوضيح نظرية (عروض القصيدة). قال السياب (ديوان السياب، ٢٠٠٦، ٢٤٥- ٣٤٦):

بعدما أنزلوني سمعتُ الرياخْ
في نواحٍ طويلٍ تسفُّ النخيلْ
والخطى وهي تنأى.. اذن فالجراحْ
والصليب الذي سمَّروني عليه طوال الاصيل
لم تمتني.. وأنصتُّ كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينه
مثل حبل يشدّ السفينه
وهي تهوي الى القاعْ

فنغمة (تم تتم = فاعلن) (تم تتم = فاعلن) (تم تتم = فاعلن) (تم تتم = فاعلن) صعب تحقيقها من الشعراء لسببين: الاول عدم التعود على الاتيان بكلمات فيها سبب خفيف ووتد مجموع بتسلسل. والثاني ان التقيد بهذه النغمة كلمة كلمة يضيف عبئا نغميا آخر. ولكن السياب بقدرته الهائلة على تحسس النغم والتصرف بالايقاع تجاوز المشكلتين، فألغى نغمة (فاعلن) من تفكيره الموسيقي، أي ألغى عروض البحر برمته وجعل أمامه الايقاع فقط. ولهذا لم تأت نغمة (فاعلن) في عروض كلماته الا هامشيا.

بعدما / أنزلوني / سمعتُ / الرياخْ
فاعلن / فاعلاتن/ فعولن / فعول
في / نواحٍ / طويلٍ / تسفُّ / النخيلْ
فع / فعولن / فعولن/ فعولن / فعول
والخطى / وهي / تنأى/.. اذن / فالجراحْ
فاعلن / فعلُ/ فعلن / فعو / فاعلان
والصليب / الذي / سمَّروني / عليه / طوال / الاصيل
فاعلاتن / فعو / فاعلاتن / فعولن / فعولن / فاعلان

يتضح من الجدول أن السياب ألغى عروض البحر (فاعلن = تم تتم) ورتابة تكرارها في كلمات بالنغمة نفسها، وأصبح يعزف بالكلمات راسما ايقاعات جديدة تشكل بمجموعها موسيقى أو عروض

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

القصيدة. وقد جعل مرتكز موسيقاه ايقاع (فعولن/ فعول/ فاعلاتن/ فاعلان) ونوّع بايقاع (فع/ فعو / فاعلن).

ومثال آخر لشرح النظرية سورة الاخلاص:

(قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ) = (فع فعو فاعُ فعِلُنْ)

(اللَّهُ الصَّمَدُ) = (فاعُ فعِلُنْ)

(لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ) = (فع فعو فعو فعْلن)

(وَلَمْ يَكُن لَّهُ كُفُواً أَحَدٌ) = فعو فعو فعُ فعِلُنْ فعِلُنْ)

فالسورة اذا بحثت فيها عن قالب عروضي لا تجد شيئاً، ولكن تحس انها مبنية على ايقاعات عالية النغم. تكرر (فع) ثلاث مرات في ثلاث آيات. وتكرر (فعو) خمس مرات في ثلاث آيات. وتكررت (فعِلُنْ) أربع مرات في ثلاث آيات، فهيمنت هذه الايقاعات على موسيقى السورة وجعلتها طابعها العام. كما أثر ايقاع (فاعُ = اللهُ) بتحقيق الانسجام الموسيقي بين الاية الاولى والثانية. وهكذا سور القرآن تنهض بموسيقى الكلمات، وهو ما يحققه الشعراء الكبار في الشعر.

ان نظرية عروض القصيدة تقسم العروض على قسمين: نظري وعملي. النظري وضعه الخليل واجيال عروضييه الى اليوم. أما العملي فهو يحتاج الى قواعد جديدة تمثله تكون عملية يضعها الشعراء والمجيدون نصب أعينهم. وهذه القواعد ليست صارمة أو كثيرة كقواعد العروض الخليلي النظري.

عروض القصيدة أو العروض العملي في غنى عن الزحافات والعلل برمتها مع مصطلحاتهما الثقيلة الصعبة. فقد وضعهما الخليل لدواع غير فنية؛ وضع الزحافات لتستوعب تفعيلاته تغير الايقاع أو تنويعه في الواقع الشعري. فمثلا (هل غادر الشعراء من متردم) (ديوان عنترة، ١٨٣) يفترض أن تتكرر تفعيلة (متفاعلن = – – – o – – o) ثلاث مرات في كل شطر، ولكن جاءت التفعيلة الاولى (مستفعلن = – – o – o – – o) فقال: دخلها الخبن. ووضع العلل لسببين: الاول ليطابق البحر في الدائرة مع البحر في الواقع؛ فبحر الوافر في الدائرة (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) وفي الواقع الشعري (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) فاستحدث علة اسماها القطف تحول مفاعلتن الى فعولن، وقال ان الوافر يأتي مقطوفا دائما. والثاني ليجعل بعض البحور تابعة لبعض؛ كضم (مستفعلن فاعلن فعولن) الى البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) بعنوان (مجزوء مقطوع مخبون)، فبالجَزء حذف فعلن وبالقطع صارت مستفعلن = مستفعلْ، وبالخبن صارت مستفعل = متفعل = فعولن. واطلق عليه

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

جزافا وليس عدلا مخلّع البسيط، بل هو كفر بالموسيقى فشتان بين نغمتي البحرين. وهكذا فان العروض العملي لا يحتاج الزحافات والعلل واسماءها.

وما صنّف على انه مجزوء أو منهوك وغير ذلك من اختصارات البحور هي ايقاعات مستقلة ممكن عدها بحورا اذا قرئت نغميا وليس تفعيلاتيا، والشرح الذي قدمه الخليل نظري وغير مقنع على اساس النغم والايقاع. وهذا يجعل تسمية البحور بحاجة الى مراجعة، وذلك بايجاد اسماء نغمية وتكملة تسمية البحور التي لم يعدها الخليل بحورا بل مجزوءات وغير ذلك. فضلا عن ان التسمية الحالية للبحور تعاني العيب نفسه وهو الخلط في البحور وجعل بعضها خارجا من بعض فالمقتضب اقتضب من السريع، والمضارع، ضارع المقتضب (القيرواني، ابن رشيق، ٧٩).

ان الالتزام الحرفي بتفعيلات البحر مؤشر على ضعف الموسيقى وعدم جديتها، لذا سنفرق بسهولة بين الشعر المبدع والشعر المدجن الذي يوضع لتثبيت ايقاع او وزن معين، وكذلك الشعر الذي يكتبه شاعر ضعيف الموسيقى. فالمثال الاول الابيات المدجنة التي وضعت لضبط بحر المتدارك قبل ان يحصل على هويته الموسيقية (المعري، أبو العلاء، ١٩٨٤، ١٩٢):

حقًّا/ حقًّا / حقًّا / حقًّا ... صدقًا / صدقًا / صدْقًا / صدْقًا

يا ابن / الدنيا / مهلًا / مهلًا ... زِنْ مَا/ يَأْتِي/ وزنًا / وزنًا

فضعف الموسيقى في هذا البيت متأتٍ من ان الكلمات كلها على (فعلن). ومثله قول أحد شعراء التفعيلة مجربا الكتابة على العروض الخليلي. فجاءت أكثر كلمات القصيدة مقطعة على تفعيلة المتقارب (فعولن) مما منعه من التحليق الموسيقي، وصارت قصيدته مطفأة:

دموع / تصيح / بدون / ارتجال وقلبي / اضاع / مسار /اختيار

كلامي / هزيل / وشوقي / فصيح فبعدي / أراه / شفير / انهيار

قعولن / فعوفن/ فعولن / فعولن قعولن/ فعولن / فعولن/ فعولن

اذن لدينا عروضان: عروض مدرسي تفعيلي (علم العروض) وهذا محصور بتعليم العروض، ولا يصح واقعا لدراسة الاشعار فنياً. وعروض عملي ايقاعي (عروض القصيدة) وهذا هو الذي تقرأ به الاشعار وتقيّم موسيقياً. وفي الاتي سنطبق هذا العروض على الشعر الاندلسي لانه الشعر الاوضح موسيقيا.

الاندلسيون وضفة الموسيقى

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

وجدتُ أن الشعر له ثلاث ضفاف: الالفاظ والمعاني والموسيقى. كان الشعر الجاهلي ممتلكاً ضفة الالفاظ؛ فالشـــاعر يركز في التعبير على الألفاظ بذاتها ، وتســـتولي الالفاظ على جانب من المعنى وجانب من الموسيقى. واذا درسنا شعر الاعشى الملقب لضخامة موسيقاه بـــ(صناجة العرب) نجده منتبها على (عروض القصـــيدة) والتوزيع الموســـيقي للكلمات. واســـلوبه يقوم على اســـتعمال كلمتين متجاورتين لهما ايقاع واحد، أو تأتيان بالتناوب غالباً. فضـــلا عن استعمال آليات لفظية اخرى كتكرار الكلمة وبعض الحروف. كما في قوله (ديوان الاعشى، ٢٠٠٥، ١٤٧):

وَدِّع / هُرَيرَةَ / إِنَّ / الرَكـــبَ / مُرتَحِـــلُ وَهَـــل / تُطيقُ / وَداعـــاً / أَيُّهـــا / الرَجُـــلُ
فعْلن/ متفعلُ / فعْلن / فعلُ / مســـــتعلن فعو / فعولُ / فعولن / فـــاعلن / فعِلن
غَرّاءُ / فَرعاءُ / مَصـــــقولٌ / عَوارِضُـــــها تَمشي الـــهُوَينا / كَما /يَمشي الـــوَجي الـــوَجِلُ
مســـتفعِ / مســـتفعِ / مســـتفعل / مفاعلتن فعْلن / فعولن / فعو / فعْلن / فعو / فعِلن
كَأَنَّ / مِشـــيَتَها / مِن / بَيتِ / جارَتِها مَرُّ الـــــــ/ سَـــحابَةِ / لا / رَيثٌ / وَلا / عَجَلُ
فعولُ/ مســـتعلن / فع / فعلُ / مســـتعلن فعْلن / متفعـــل / فع / فعْلن / فعو / فعلن

ففي البيت الاول استعمل في الشطر الاول (فعْلن ، فعل ، فعْلن). وفي الشطر الثاني استعمل (فعول، فعولن) وكرر (وَدِّع / وَداعاً). وفي البيت الثاني اســـتعمل في الشـــطر الاول (مســـتفعِ ، مســـتفعِ ، مستفعل) وفي الشطر الثاني (فعْلن ، فعو، فعْلن ، فعو) وكرر (تمشي / يمشي). وفي البيت الثالث اســـتعمل في الشـــطر الاول (مســـتعلن ، مســـتعلن) وفي الشـــطر الثاني (فعْلن ، فعْلن) وكرر (لا). ان عنايته بالتوزيع الموسيقي للكلمات واضح، الا انه عفوي فطري وغير مقصود كما في الشعر الاندلسي الذي يمثل مدرسة موسيقية بذاته.

وسنطبق ذلك على جملة من شعراء الاندلس. قال ابن زيدون (ديوان ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٥٥):

مـــتـــى/ أنـــبّـــيـــك/ مـــا/ بـــي يـــا/ راحـــتـــي/ وعـــذابـــي
فـعـو/ مـفـاعـيـلُ/ فـع/ فـع فـع/ فـاعـلـن/ مـتـفـاعـل
مـــتـــى/ يـــنـــوب/ لســـــانـــي فـي/ شـــــرحـــه/ عـن/ كـتـابـي
فـعـو/ فـعـولـن/ فـعـولـن فـع/ فـاعـلُ/ فـع/ فـعـولـن
الله/ يـــعـــلـــم/ أنّـــي ضـــــيّـعـتُ/ فـيـك/ لـبـابـي
مســـــتـفـع/ فـاعـلُ/ فـعـلـن مســـــتـفـع/ فـعـلُ/ فـعـولـن

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

فـمـا/ يـلـذّ/ مـنـامـي	ولا/ يسـوغ/ شـرابـي
فـعـو/ فـعـول/ فـعـولـن	فـعـو/ فـعـول/ فـعـولـن
يـا/ فـتـنـة الـ/مـتـقـرّي	وحـجّـة الـ/ مـتـصـابـي
فـع/ فـاعـلـن/مـتـفـاعـل	مـتـفـعـلـن/ مـتـفـاعـل
الشـمـس/ أنـت/ تـوارت	عـن/ نـاظـري/ بـالـحـجـاب
مسـتـفـع/ فـعـلُ/ فـعـولـن	فـع/ فـاعـلـن/ فـاعـلاتـن
مـا النّور/ شـفّ/ سـنـاه	على/ رقيق الـ/سـحـاب
مسـتـفـع/ فـعـلُ/ فـعـولـن	فـعـو/ فـعـولـن/ فـعـولـن
إلاّ/ كـوجـهـك/ لـمّـا	أضـاء/ تحت الـ/ نّقاب
فـعـلـن/ مـتـفـعـل/ فـعـلـن	فـعـول/ فـعـلـن/ فـعـولـن

نجد الشاعر ابن زيدون يتخلى عن تفعيلتي البحر المجتث:(مستفعلن فلاعلاتن)، فلم يورد مستفعلن، وأردها مخبونة (متفعلن) مرة واحدة (وحجّة الـ). وأورد (فاعلاتن) مرة واحدة فقط (بالحجابِ). واستعمل ايقاعات قصيرة (فعولن ١٢ مرة) استعمل اكثرها في القافية لتكون نغمة موحدة تنتظم القصيدة، وهي اقاع جميل أصـيل قام عليه بحر المتقارب. وأورد (فع ٧ مرات)، (فعو ٥ مرات)، (فاعلن ٣ مرات). وحين استعمل ايقاعا طويلا (متفاعل) في صدر احد الابيات (المتقري) وضع في كفة العجز الايقاع نفسه (المتصابي) ليوازن بينهما. واذا قرأنا هذه القصيدة المميزة لابن زيدون لا نجد ثمة ألفاظاً مميزة، ولا معاني جديدة، وهذا في عموم شعر ابن زيدون مما حمل بروكلمان الى القول "ومعظم شعره ليس في الواقع الا نثراً فنياً"(بروكلمان، كارل، ٢٠٠٥، ٥/ ١٣٨) . وان عظمة هذه الابيات وسـر تفوقها هو الموسيقى التي اجاد بلباقة أن يجعلها ركنا مهما من اركان ابداعه الشعري؛ فالموسيقى ليست قالبا هنا مثل أكثر الشعر المشرقي، وانما جزء كبير لا يتجزأ عن صنع القصيدة، وأسلوب تعبيرها الشعري.

ويقول ابن عبد ربه (الحموي، ياقوت، ١٤٠٠، ٢٢٣):

يا/ لؤلؤاً/ يسبي الـ/عقول/ أنيقا	ورشـاً/ بتقطيع الـ/قلوب/ رفيقا
فع/فاعلن/ فعلن / فعولن /فعولن	فعِلن/ مفاعيلن /فعول/فعولن
ما/ إن/ رأيت/ ولا/ سمعت/ بمثله	ورداً/ يعود/ من الـ/حياء/ عقيقا
فع/فع /فعول/ فعو /فعول/متفعلن	فعلن/فعول /فعو /فعول /فعولن

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

وإذا/ نظرت/ إلى/ محاسن/ وجهه أبصرت/ وجهك/ في/ سناه/ غريقا
فعِلن/ فعول/ فعو/متفعلن/فاعلن مستفع/ فاعل / فع/ فعول/ فعول
يا/ من/ تقطع/ خصــره/ من/ رقةٍ مـا/ بـال/ قلبك/ لا/ يكون/ رقيقا
فع/فع/ متفعل/ فاعل/ فع/ فاعلن فع/ فاع/ فاعل / فع/فعول /فعولن

فهذه الابيات التي بالغ النقاد في تقريضــها حتى قالوا ان المتنبي حين ســمعها قال لابن عبد ربه "لقد يأتيك العراق حبوا" (الحموي، ياقوت، مصــدر ســابق) لا يوجد فيها جديد في الخيال واللفظ والمعنى، فكله استهلكه الشعراء المشارقة قبله، فتشبيه المرأة باللؤلؤ نجده عند كثير من شعراء المشارقة، قال ابن الرومي (ابن حمدون، ١٩٩٦، ٦/ ١٢٤):

يا غُصُناً من لُؤلُؤٍ رَطْبِ فيه سرورُ العينِ والقلبِ

وتشبيه المرأة بالرشأ قتله الشعراء استخداماً ومنه قول ابي نواس (ديوان ابي نواس، ١٩٨٨، ٥٨٠:

رَشَأٌ لَولا مَلاحَتُهُ خَلَتِ الدُنيا مِنَ الفِتَنِ

وصدر البيت الثالث (ما إن رأيت ولا سمعت بمثله) استخدام عربي معروف، قال دريد بن الصمة (القالي، اسماعيل بن القاسم، ٢/ ٢٧٥)

ما ان رأيتُ ولا ســـمعتُ بمثله حامي الحقيقة فارســـاً لم يقتلِ

وعجز البين تحول الخد من لون الورد الى الاصـفرار خجلا كثير في شـعر المشـارقة، متصـرف به، قال المتنبي (ديوان المتنبي، ١٩٨٦، ٢/ ٥٢).

فَمَضَت وَقَد صَبَغَ الحَياءُ بَياضَها لَوني كَما صَبَغَ اللُجَينَ العَسجَدُ

ونقل أبو علي البصـــير العباســـي البيت الثالث من العين الى الوجه، فالذي ينظر الى وجهه يغرق (المحبي، محمد امين، ٢/٤٢٠)

لَو لَم يَكُن إِنسانُ عَينِكَ سابِحاً في بَحرِ دَمعَتِهِ لَماتَ غَريقا

ولا يبقى لتفســير عظمة هذه الابيات التي لا تمل قراءتها الاجيال ســوى طغاوة الموســيقى وتفردها. فالشاعر استبعد تفعيلة بحر الكامل التي يقوم عليها عروضيا (متفاعلن) لطولها، بل انه لم يورد لفظة بثلاث متحركات الا مرتين (ورشـا/ واذا) وحرص على ايراد الالفاظ القصـيرة مما جعل الشـطر الواحد من البيت يتضـمن خمس وسـت كلمات، عدا الشـطر عجز البيت الاول تضـمن اربع كلمات. ونجده يركز على شـطور القافية (الاعجاز) ليضـخم الموسـيقى بالمزج بين ايقاع الوزن وايقاع القافية؛ فانه أورد ايقاع (فعول مفاعيلن) في كل الاعجاز. ومجموع ايقاع فعول او فعولن كان ١٤ مرة. واســتعمل

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

(فع) نسع مرات مبثوثة في الابيات لاثارة الحركية والايقاع السريع في الابيات. وكرر (فاعلن) ست مرات وهو مجموع ايقاع قصير ومتوسط. وكانت هذه الايقاعات ساندة ومنسجمة مع التفعيلة المركزية للابيات (فعولن)، فيكون قد قد صنع موسيقى حية مغادرا بحر الكامل في تفصيلاته وتفعيلاته، ومحققا جماليته المثالية في اطاره الموسيقي العام، وهذا هو الابتكار الموسيقي للشاعر الذي لم يتح الا لشعراء الاندلس.

وقد تطورت هذه الموسيقى من التميز الى التفرد فأنتجت الموشح الذي يعد شعرا موسيقيا محضا، فإن الكثرة الكاثرة من الموشحات لا تقوم على العروض الخليلي، بل لا تجري على وزن مطلقاً، وهم يضعفون الوشاح الذي يركب الأعاريض الخليلية، وأكد ابن سناء الملك المنظر للموشحات أنها تعتمد على الموسيقى والألحان وليس على البحور والأوزان بقوله:" ليس لها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب، ولا أوتاد إلا الملاوي، ولا أسباب إلا الأوتار"(الملك، ابن سناء، ١٩٤٩، ٣٥).

ونختار للتطبيق موشحة ابن حزمون (المغربي]، ابن سعيد، ١٩٨٥، ٢/ ١٤٧):

اشْـرَبْ/عَلَى/ نَغْمَةِ الـــــ/مَثَانِي ثَانِ

فعلن/ فعو/ فـاعلن/ فعولن فعلن

وَلا/ تَكُنْ/ في/ هَوَى الـــــ/غَوَانِي وَانِ

فعو/فعو/ فع/ فعو/ فعولن فعلن

وَقُـلْ/ لِمَنْ/ لامَ/ في/ مَعَـانِ عَانِ

فعو/فعو/ فعـل/ فع/ فعولن فعلن

يَهِيجُ/ وَجْـدِي/ إذَا الـــــ/أَنَـامُ نَامُوا

فعـول/فعـلن/ فعـو/ فعـولن فعلن

قَوْمٌ/ إذَا/ عَسْـعَسَ الـــــ/ظَّلامُ لامُوا

فعـلن/فعـو/فـاعـلن/فعـولن فعلن

فَقُـلْ/ لِـعَـيْـنٍ/ بِـلا/ هُـجُـودِ جُودِي

فعـو/فعـولن/ فعـو/ فعـولن فعلن

فَقُلْتُ/ وَالنَّجْمُ/ في الـــــ/مَغَارِبِ غَارِبْ

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

فعول/مســـــتفع/ فع/فعولن فعلن

يَا/ لَيْلَةَ الـــــ/وَصْـلِ/ وَالسُّـعُودِ عُودِي

فـع/فـعـلـن/فـعـل/فـاعـلاتـن فعلن

فالشـاعر بنى قصـيدته على الموسـيقى التي بدت العامل الاسـاسـي في الفن والابداع الشـعري، فالالفاظ والمعاني ثانوية أمام المنظومة النغمية التي ابتكرها. وهي تقوم على بناء شـعري من شـطرين غير متكافئين نغميا وكمية مفردات. الشـطر الاول على بحر مخلع البسـيط، والثاني من مفردة واحدة على وزن (تم تم = فعلن). وهي متجانسة جناسا ناقصا مع آخر كلمة في الشطر الاول، وتكون جزءا منها. وقد عمل ايقاع الكلمة المفردة (فعلن) مرنكزا نغميا وحد الشـكل الشـعري المقترح، وسـاعد في انجاح تجربة (الشـعر أو القصـيدة الموسـيقية). ونجد عوامل ايقاعية اخرى تؤكد ان الشـاعر يضـع تقسيماته وتلويناته النغمية بالكلمات وليس التفعيلات، فهو لم يأت بتفعيلات مخلع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن) ولا مرة واحدة، وجاءت آخر كلمة في الشطر الاول (فعولن غالبا) ليقتطع منها (فعلن): (مثاني = ثاني) (هجود = جودي). ولم يورد مستفعلن لطولها، ونوع في تقطيعها جاءت (فعلن فعو = مسـتفعلن) و(فعو فعو = متفعلن) واسـتطاع بتلويناته ان يحقق موسـيقى رشـيقة من بحر المخلع وهو بحر ثقيل قليل الاستعمال.

خاتمة ونتائج

يطرح البحث نظريتي العروضـــية المبتكرة (عروض القصـــيدة) التي تلغي عروض البحر او التفاعيل المدرسية الرتيبة التي التمها كثير من الشعر العباسي وراد التزاما بها وتقديسا لها كلما توغلنا في العصر وما بعده. واثر ذلك اصبح الشعر يخلو من الموسيقى عدا موسيقى صفيقة لم تحقق الغاية الشـعرية. وقد تميز الشـعر الاندلسـي كافة بالحرص على الموسـيقى، وتم ذلك بتلحين الشـاعر بيته وقصـيدته بموسيقاه عبر تقاسيمه من خلال ايقاع الكلمات مستفيدا من التميز والتفنن الموسيقي الذي عرف به الاندلس، حتى وصـل قمة وفورة ذلك في الموشـح الذي كتب الكثير منه بدون بحر خليلي، ولكنه حقق من الموسـيقى الشـيء الرائع، بمعنى انهم حققوا شـعر النثر بالموسـيقى التي لم يحققها شعراء النثر في زماننا. وهذا فالشعر الاندلسي اشتغل على الضفة الثالثة للشعر العربي وهي ضفة الموسيقى.

المصادر والمراجع

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

١. الإماء الشواعر، أبو الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ)، تحقيق: جليل العطية (بيروت، دار النضال، ١٩٨٤)
٢. الأمالي، اسماعيل بن القاسم القالي، منشورات المكتب الاسلامي.
٣. تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، نقله إلى العربية د. عبد الحليم النجار، (قم، دار الكتاب الإسلامي، ٢٠٠٥).
٤. التذكرة الحمدونية، ابن حمدون (ت ٥٦٢هـ)، تحقيق: احسان عباس وبكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٩٦).
٥. دار الطراز في عمل الموشحات، ابن سناء الملك ، تحقيق: جودة الركابي، دمشق، منتدى سور الازبكية، ١٩٤٩).
٦. ديوان الاعشى الاكبر، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، بيروت، دار المعرفة، ٢٠٠٥.
٧. ديوان بدر شاكر السياب (سوريا، دار ميه، ٢٠٠٦).
٨. ديوان ابن الرومي، تحقيق: عبد الامير علي مهنا، مكتبة الهلال، ١٩٨٨).
٩. ديوان ابن زيدون، تحقيق: عبد الله سندة، بيروت، دار المعرفة، ٢٠٠٥.
١٠. ديوان عنترة بن شداد (بيروت، المركز الثقافي اللبناني).
١١. ديوان المتنبي، شرح عبد الرحمن البرقوقي، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٦.
١٢. ديوان ابي نواس، تحقيق: عمر فاروق الطباع، بيروت، شركة دار الارقم بن الارقم، ١٩٨٨).
١٣. الصاهل والشاحج، أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ)، تحقيق: د. عائشة بنت الشاطئ، ط٢، مصر، دار المعارف، ١٩٨٤.
١٤. صحيفة صوت العراق الالكترونية، العروض المقطعي ، العروض الرقمي، قصيدة النثر،وسرعة الشعر، كريم * العمدة في محاسن الشعر وآدابه، نسخة الكترونية.
١٥. في الميزان الجديد، محمد مندور، قم، مطبعة هنداوي، ٢٠١٧).
١٦. المغرب في حلي المغرب، ابن سعيد المغربي (٦٨٥هـ)، تحقيق: د. شوقي ضيف، ط٣ (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٥).
١٧. نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة، محمد أمين المحبي، تحقيق: عبد الفتاح محمد الحلو، بيروت، دار احياء الكتب العربي.
١٨. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: عبد المنعم محمد خفاجي (بيروت، دار الكتب العلمية).
١٩. ويكيبيديا، مقام سيكا مرزة الاسدي ١٦/ ٢٠١٧/٣ .
٢٠. ياقوت الحموي، معجم الادباء (ت ٦٢٦هـ) ط٣ (بيروت، دار الفكر، ١٤٠٠هـ).

Sources and references

21. Al-Emaa Al-Shaware, Abu Al-Faraj Al-Isfahani (died 356 AH), investigative: Jalil Al-Attiyah (Beirut, Dar Al-Nidhal, 1984).
22. Criticism of poetry, Qudama bin Jaafar, investigation: Abdel Moneim Muhammad Khafaji (Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya).
23. Diwan of Ibn Al-Roumi, investigation: Abdul Amir Ali Muhanna, Al-Hilal Library, 1988).

24. Wikipedia, Sika Maqam
25. In the New Balance, Muhammad Mandour, Qom, Hindawi Press, 2017).
26. Voice of Iraq electronic newspaper, sectional shows, digital shows, prose poem, and speed of poetry, Karim Marza al-Asadi 3/16/2017.
27. Diwan of Badr Shaker Al-Sayyab (Syria, Dar Mih, 2006).
28. Diwan Antarah Ibn Shaddad (Beirut, Lebanese Cultural Centre).
29. The Mayor in Poetry and its Etiquette, electronic version.
30. Al-Sahel and Al-Shahej, Abu Al-Ala Al-Maari (d. 449 AH), investigation: Dr. Aisha Bint Al-Shati, 2nd floor, Egypt, Dar Al-Maaref, 1984.
31. Diwan Al-Asha Al-Akbar, achieved by: Abdul Rahman Al-Mustawi, Beirut, Dar Al-Maarifa, 2005.
32. Diwan Ibn Zaydoun, investigation: Abdullah Sanad, Beirut, Dar Al-Marefa, 2005.
33. History of Arabic literature, Karl Brockelmann, transferred to Arabic d. Abdul Halim Al-Najjar, (Qom, Dar Al-Kitab Al-Islami, 2005).
34. Sapphire Al-Hamawi, Dictionary of Literati (d. 626 AH), 3rd edition (Beirut, Dar Al-Fikr, 1400 AH).
35. Al-Tazkira Al-Hamduni, Ibn Hamdoun (d. 562 AH), investigation: Ihsan Abbas and Bakr Abbas, Dar Sader for printing and publishing, 1996).
36. Diwan Abi Nawas, investigation: Omar Farouk Al-Tabbaa, Beirut, Dar Al-Arqam Ibn Al-Arqam Company, 1988).
37. Al-Amali, Ismail bin Al-Qasim Al-Qali, Islamic Office Publications.
38. Diwan Al-Mutanabi, Explanation of Abdul Rahman Al-Barqouqi, Beirut, Dar Al-Kitab Al-Arabi, 1986.
39. Nafhat Al-Rihana and Rashaat Al-Barah Al-Barah, Muhammad Amin Al-Mahbi, investigation by: Abdel-Fattah Muhammad Al-Helou, Beirut, Dar Al-Kutub Al-Arabi.
40. Dar Al-Tarraj fi Al-Muwashahat, Ibn Sana Al-Malik, Investigated by: Judah Al-Rikabi, Damascus, Al-Azbekiyah Wall Forum, 1949).
41. Morocco in the jewelry of Morocco, Ibn Saeed Al-Mughrabi (685 AH), investigation: Dr. Shawky Deif, 3rd Edition (Cairo, Dar Al Maaref, 1955).

مجلة العلوم الاساسية
للعلوم التربوية والنفسية وطرائق التدريس للعلوم الاساسية

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
ISSN 2306-5249
العدد السادس
٢٠٢٢م /١٤٤٣هـ

مجلة العلوم الاساسية
للعلوم التربوية والنفسية وطرائق التدريس للعلوم الاساسية