كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلميـة

سمات التشكيل الموسيقي
في
القصيدة العمودية

إعداد

د/ أبو الفتوح مصطفى جمعة رشوان

مدرس الأدب والنقد فى كلية البنات الإسلامية بأسيوط

(العدد الثالث والثلاثون – الجزء الرابع ٢٠١٤م)

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله ، الذي أنزل على عبده القرآن ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد ، صاحب الرسالة المعجزة ، والبيان الساحر ، وعلى آله وصحبه أجمعين ، وبعد :

فهذه دراسة بعنوان : (**سمات التشكيل الموسيقي في القصيدة العمودية**) ، حاولت فيها أن أبرز أصالة هذه الموسيقى ، التي تشكل رداءً نغميا يرتديه الشعر في المحافل والمجالس ، وأسواق الكلام ، ومنه نشتم روائح اللغة ، وعبق الأفكار؛ ولهذا فقد اعتمد الشاعر العربي الأصيل في شعره على(الوزن والقافية) اللذين يمثلان الشكل الموسيقي للكلام الشعري من ناحية ، وعلى ألوان المعاني والبيان والبديع مما يمثل الأفكار والمعاني ، وينهض بها من ناحية أخرى ، والتقت قدرة الشاعر الإبداعية مع هاتين المنظومتين في فن الشعر نظما وإبداعاً .

إنَّ من يقلب بين طيَّات هذا النظام الجميل المؤثر ، البديع المبدع ، يجده من الصعوبة بوضوح عند مَنْ لا يمتلك هاتين الموهبتين الإبداعية واللغوية ؛ ولهذا تكتسب الموسيقى أهمية تنبع من مكانة اللغة ، وتضيع هذه المكانة عند التمرد والعقوق .

واخترت موسيقى القصيدة العمودية ، تلك التي تتكون من أبيات متساوية ، على وزن واحد ، وقافية واحدة ، وروي واحد ، وقد ظل الشعراء العرب فترات طويلة ، ولا يزال – الأصيلون منهم –يفتخرون ويفاخرون بها في جميع

المناسبات ، يشدون بها في الأفراح ، ويشجون بها في الأتراح ، تلهب الحماس في الانتصارات ، وتوقظ الهمم والعزائم في الانكسارات .

لقد ظلت القصيدة العمودية صامدة في وجه كل المحاولات ، تذبل أحيانًا،لكنها تزهر من جديد ، وتتلألأ بمعدنها الأصيل ، كلما جرى في تربتها تلك الأحاسيس المرهفة ، والأذواق العذبة ، واللسن الفصيحة ، فتبدو لنا وكأنها مولود بكر في زمنه الأول .

ولأنَّ خصائص الموسيقى الشعرية تتداخل مع التركيب اللغوي والبلاغي والدلالي من ناحية ، وإمكانيات الشاعر وقدراته من ناحية أخرى ، فإنَّ عملية الفصل بين هذه التركيبة المتشابكة يؤدي بالضرورة إلى إضعاف هاتين الطاقتين الهائلتين ، الطاقة الصوتية ، المتمثلة في موسيقى القصيدة ، والطاقة العاطفية ، المتمثلة في التركيب اللغوي بشكل عام ؛ ولهذا فقد اعتمدت في طريقة معالجة الموضوع على أربعة جوانب ، يشكل كل جانب منها ركنا أساسيا في تشكيل البناء الموسيقي من ناحية ، ثم تتضافر جميعها في بناء هذا الصرح الشامخ لموسيقى القصيدة العمودية من ناحية أخرى ؛ ولهذا فقد آثرت أن أتناول الموضوع من جوانب أربعة :

١- **وحدة الإيقاع في القصيدة العمودية** .

٢- **الموسيقى والشعر** .

٣- **الموسيقى والعاطفة** .

٤- **الموسيقى والقافية** .

وأبرزت في خاتمة البحث أهم النتائج ، التي توصلت إليها ، عن طريق الإيضاح لا التلخيص ؛ إتماما للفائدة .

وأخيراً أسأل الله العلي القدير أن يكون هذا العمل خالصا لوجهه الكريم ، إنَّه نعم المولى ونعم النصير .

أولًا – وحدة الإيقاع في القصيدة العمودية :

الإيقاع هو النظام في الحركة ، التي أوجدها الله في المخلوقات ، فدوران الأرض يمثل إيقاعا منتظما لهذه الحركة ، والذَرَّات التي تتكون منها الأرض تدور حول نفسها في حركة ونظام بديع ، يمثل إيقاعا لها ، وتلاحق الأمواج بانتظام يسمى إيقاعا ، وهكذا فإنَّ لكل حركة في نظام الحياة إيقاعا .

ماذا لو أنَّ إنسانا يسرح مع زقزقة العصافير ، ويرى الطير فوقه صافات ويقبضن ، ثم يسمع أسدا يزأر ، أو رعدا يعصف ، أو برقا يخطف ، فإنَّ النفس تثور وترتعد ، والجسد معها يرتعش ويضطرب ؛ وما ذلك إلا لأنَّ النفس تتوقع ثم يحدث خلاف ما تتوقع ، وهذا التوقع شكله ومضمونه يسمى (إيقاعًا) .

إذن " فالإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام ، وبين النوم واليقظة انتظام ، وهذا الإيقاع الفطري فينا هو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا ، نستريح إذا وجدناه ، ويصيبنا القلق إذا فقدناه ، فإذا ما أضفنا صلة الإيقاع الوثيقة بالموسيقى وأنه أساسها الاستهوائي ، ييسر لنا الاستماع إليها والاستيعاب السريع لها بما يقدمه من أنغام وأوزان تيسر الفهم ، وعرفنا أنَّ كياننا الجسماني ذو طابع إيقاعي ، وطرق معيشتنا الرئيسية تجري بصورة إيقاعية ، وأننا نتأثر بصورة خفية بتلك الإيقاعات الخارجة ، التي تستقبلها الأذن من الخارج ، وأنَّ حياتنا العاطفية بأسرها ذات طابع إيقاعي ، وأنَّ أفكارنا تتبادر إلينا في مد وجزر ، وأنَّ إيقاعاتنا التي تحدث أثناء وعينا تستجيب بصورة غريبة للإيقاعات الموسيقية ، فالتغير في الوزن يصحبه في نفس اللحظة تغير في كياننا ، إذا عرفنا هذا كله تأكد لدينا مدى أهمية الإيقاع في الحياة الإنسانية ، فهو مرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة الحياة والقلب والتنفس ، وهو أداة الشعر الخاصة

بالاستهواء ، بل إنَّ التأثير الشعري يتألف من الحركة الأساسية للإيقاع ، وذلك من خلال الأصوات المنتقاة والتعبيرات الإيضاحية الصارمة " (١) .

لكن كيف يستطيع الشاعر أن يحقق هذا التآلف والتآزر والانسجام الصوتي بهذا النسق الجميل ، والإيقاع المحبب ؟

بداية لابد أن نعرف أنَّ التفعيلة في البحر تمثل وحدة إيقاع البيت ، والبيت الشعري يمثل وحدة موسيقى القصيدة ، إذن ما المقصود بوحدة الإيقاع ؟ وكيف يتشكل الإيقاع ؛ ليربطنا بوحدة موسيقى القصيدة ؟ وهل الإيقاع هو الذي يشكل (التفاعيل) ؟ أم أنَّ (التفاعيل) هي التي تشكل وحدة الإيقاع ؟

في الحقيقة قبل أن نطوف في بعض جوانب موسيقى القصيدة لابد أن نعرف أولا : ما المقصود بالإيقاع الشعري ؟

النقاد العرب قديما نسبوا كل ما يؤدي إلى اتساق البناء الشعري إلى الإيقاع ، من مثل : الترصيع ، والسجع ، وحسن التقسيم ، والمطابقة ، والمقابلة، وتكافؤ المعاني ، والتقديم والتأخير ، والقوافي ، إلى غير ذلك مما هو مبثوث في كتب البلاغة العربية ، ولننظر إلى ما قاله (قدامة بن جعفر) في هذا ، إذ يقول : " وسأذكر ما يُخْتار ، ويُسْتحسن من الخطاب ، وقصد البلاغة بالمعنى – إن شاء الله تعالى – وأحسن البلاغة الترصيع والسجع ، واتساق البناء ، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم بإتقان

(١) عبدالفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري – مكتبة المنار – الأردن – ط 1 – 1405هـ /1985م ، ص 51

المنظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف ، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف ، وتكافؤ المعاني في المقابلة ، والتوازي ، وإرداف اللواحق ، وتمثيل المعاني " [١] .

هذه الأمور التي ذكرها البلاغيون لا تحدد لنا مفهوم (الإيقاع الشعري) تحديدا دقيقا ، ويصلح لأن يكون مفهوما عاما لإيقاع الكلام الأدبي : النثري والشعري ، ونحن نعلم أنَّ النثر والشعر بينهما فروق كثيرة ، يأتي في مقدمتها : الإيحاء والتصوير ، والوزن والقافية ؛ وتبعا لذلك فإنَّ الإيقاع في الأشكال النثرية يختلف عن الإيقاع في القصائد الشعرية ؛ لأنَّ الإيقاع في النثر كما يراه (هلال)، هو : " وحدة النغمة ، التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة ، وقد يتوافر الإيقاع في النثر ... أما الإيقاع في الشعر ، فتمثله التفعيلة في البحر العربي " [٢] .

وعلى هذا المفهوم فإنَّ ظاهرة (الإيقاع) مشتركة بين الشعر والنثر ، إلا أنَّ ما يفصل بين هذين الإيقاعين أنَّه في الشعر يلتزم بأمرين : وحدة التفعيلة ، والقافية .

ويرى (محمد مندور) أنَّ الإيقاع " عبارة عن تردد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية محددة النسب " [٣] . وميز (شكري عياد) بين نوعين من الإيقاع، الأول : الإيقاع الكمي ، الذي يعتمد على الفواصل والأسباب والأوتاد ، وسماه

(١) أبو الفرج (قدامة بن جعفر) : جواهر الألفاظ ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد – دار الكتب العلمية – بيروت – ط 1 – 1405هـ / 1985م ، ص 3

(٢) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث – نهضة مصر – ط 7 – 2007م ، ص 435

(٣) شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي – دار المعرفة – القاهرة – ط 2 – 1978م، ص 60 ، 61

بالإيقاع المجرد ، والآخر: الإيقاع الحي ، وهو ما يعرف بالنبر ، والأول تميز به الشعر العربي ، والآخر تميز به الشعر الأوربي ، ورأى (عياد) أنَّ " العروض العربي تحتاج إلى النبر من وجهين :

الأول : أنَّ النبر ظاهرة نطقية لا يخلو منها كلام بشري .

والثاني : أنه يمكن التغلب على رتابة ما يمكننا أن نسميه (الإيقاع المجرد) أي القائم على نسب زمنية محددة ، ويضيف إليه شعورا بالإيقاع الحي أي القائم على ضربات القوة والضعف ، التي تميز نشاط الأجهزة الجسمية نفسها، فالإيقاع الشعري إذن يقوم على دعامتين من الكم والنبر ، مهما تختلف وظيفة كل منهما في أعاريض اللغات المختلفة " [١] .

وعلى هذا الكلام فإنَّ (شكري عياد) راعى في نظم القصيدة العمودية لحظات الإنشاد والغناء .

أما (شوقي ضيف) فقد رأى أنَّ هذا الإيقاع الكمي للقصيدة العمودية هو سر سحرها وقوتها الخارقة ، فقال : " فيه تكمن القوى الخفية الغريبة للشعر العربي ، حتى كانوا لا يميزون بينه وبين السحر ، وكأنهم شعروا أنَّ فيه شيئا خارقا ، وليس هذا الشيء إلا ما كان يحمله من إيقاعات منتظمة ، يحدث انتظامها التام فيهم نفس الانفعال الذي يحدثه السحر ، ويظل هذا الانفعال قائما ما ظل الشاعر ينشد هذه اللحظات المتساوية ، وكأنهم يفنون فيها فناء ، إنها لحظات تتساوى في جميع إيقاعاتها " [٢] .

---

(١) شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي (مرجع سابق) ، ص 60

(٢) شوقي ضيف : في النقد الأدبي – دار المعارف – القاهرة – ط 7 (د . ت) ، ص 101، 102 .

والإيقاعات التي يتشكل منها البيت الشعري تسمى وزنا ، " والوزن هو أعظم ما يميز النظم من النثر ، فما يُحدث في السامع لذة كالتي تحدثها الأنغام المنسقة أيّاً كان نوعها ومصدرها ، فالإنسان مفطور بطبعه على إيثار الصوت الموسيقي المنغوم " (١) .

على أنَّ هذه المساواة بين الوزن والإيقاع والقافية ، كانت وراء الحملة ، التي وجه بعض النقاد سهامهم إلى موسيقى القصيدة العمودية ، وادَّعوا بأن هذا النظام التام في موسيقى الشعر العمودي مدعاة للرتابة والملل ؛ مما دفع بعض النقاد إلى التصدي لهؤلاء ، وإبطال مزاعمهم.

ومن الذين دافعوا عن موسيقى القصيدة العمودية (محمد غنيمي هلال) ، الذي قال إنَّ " الحملة على الوزن القديم في الشعر العربي غير عادلة ؛ ذلك لأنَّ الوزن والإيقاع في ذلك الشعر لا يتفقان كل الاتفاق في أبيات القصيدة ؛ وذلك لثلاثة أسباب :

أولها : اختلاف التفعيلات ؛ ذلك أنَّ التفعيلات ، التي تتكون منها البحور في الشعر العربي ، لا تظل هي هي في كل الأبيات . فللشاعر حريته في نقصها أو تسكين متحركها على نحو ما هو مدروس في علم العروض ، في الزحافات والعلل ...

والسبب الثاني : اختلاف حروف الكلمات ، التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض ، ما بين حروف ساكنة ، وحروف مد طويلة ، وحروف لين ...

(١) تشارلتن : فنون الأدب ، ترجمة : زكي نجيب محمود – لجنة التأليف والترجمة والنشر 1954 ، ص 70

وهذا الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى ، وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد ...

وثمت سبب ثالث : يتم به التنويع في داخل هذه الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية ، ألا وهو الإنشاد : ولا نقصد به شيئا سوى قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى "[١] .

وعلى هذا فإنَّ هذه الوفرة ، تحققت في القصيدة العمودية لسببين :

السبب الأول : تعدد البحور الشعرية الستة عشر ، والتي خرج لنا منها ما يصل إلى ثمانين نموذجا – تقريبا – تمثل أضرب الشعر في القصيدة العمودية ، والثاني : بسبب كثرة الإيقاعات والأنغام بما يتاح للشاعر من الاستعانة ببعض الزحافات والعلل " وهل من المعقول أنْ يتقيد شاعر من خلال نظام إيقاعي وصلت أبعاده المشهورة إلى ستة عشر بحرا . يحوي كل بحر فيها عديدا من الأطوال ، بالإضافة إلى ما تحويه تفعيلات البحر من تغييرات داخلية تؤذن بمدى الوثاقة بين حرية الشاعر وثبات النظام . فالشاعر العربي له سطوة يملك بها إيقاعه ، ولم يكن عروض الخليل بمنأى عن هذه السطوة ، فقد واكبها وأفصح عنها " [٢] .

السبب الثاني : كثرة الإيقاعات والأنغام ، وهذه الكثرة تدل على أنَّ إيقاع الموسيقى يتشكل تبعا لمتطلبات عاطفة الشاعر ووجدانه ، مما جعل " كثيرين يعزون تأثير الموسيقى الاستهوائي إلى الإيقاع ، فقد رأوا فيه أنه يفسر جزءا كبيرا من التأثيرات العاطفية للموسيقى ، بحيث أنَّ الشاعر مهما كان حاذقا بارعا في

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث (مرجع سابق) ، ص 438

(٢) أحمد كشك : محاولات للتجديد في إيقاع الشعر – مطبعة المدينة – القاهرة – ط 1– 1405هـ /1985م ، ص 10

اختيار كلماته للتعبير عن ذكرياته ، فإنَّ كلماته لن تسري بلحنها إلى قلب القارئ ؛ لتصبح جزءا من كيانه ما لم يكن لهذه الكلمات المنتقاة استهواء الإيقاع فالإيقاع في الموسيقى ترديد لأنغام كامنة في الطبيعة ، هي صورة منطقية لحياتنا الوجدانية ، بما فيها من انفعالات وأحاسيس واستجابات وعواطف ومشاعر ورغبات ومؤثرات ومظاهر استبصار ؛ ولهذا كان الإيقاع – في نظر هؤلاء – سر الفنون ؛ ذلك أنه يمثل حركات القلب وحركات التنفس واضطراب العواطف ، فهو ينبع من القلب ويتجه إلى القلب ، والإنسان يميل إلى الإيقاع ، الذي يساير حركاته الانفعالية وأحاسيسه ومشاعره ، فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالا في صورة الحزن حينا ، والبهجة حينا آخر ، والحماس أحيانا ، وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جمالية ومنتظمة ، والأثر الموسيقي ينشأ في العادة عن سلسة من الأنغام ، يكمن تأثيرها الجمالي والحسي في تتاليها واتصالها " [1] .

لكن كيف يتشكل هذا الإيقاع الشعري ؟ وهل (الإيقاع) هو الأساس لتشكيل (التفاعيل) ، أم أنَّ (التفاعيل) هي البذرة الأولى التي أنبتت لنا جذور (الإيقاع) ، ومنه تفرعت موسيقى القصيدة وأغصانها ؟ !

الحقيقة إنَّ (التفاعيل) هي التي تشكل وحدة (الإيقاع) في الشعر ، فالتفعيلة في العروض تتركب من (وتد وسبب أو وتد وسببين) ، ومن الأسباب والأوتاد يتشكل لدينا عشرة تفاعيل ، يتكون منها مجموع أوزان البحور في الشعر العربي العمودي ،(ومن هذه التفاعيل) تتشكل وحدات الإيقاع في الشعر .

أما كيف يتشكل الإيقاع الموسيقي ، فهذا ما سنحاول إثباته فيما يأتي :

(١) عبدالفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري (مرجع سابق) ، ص 54، 55

إنَّ الشعر بألفاظه المعبرة ، وموسيقاه المنسجمة ، وأوزانه المستقيمة ، وقافيته الموحدة ، وما يوحيه ويصوره التركيب الشعري الكامل ؛ إنما جاء نتيجة لنمو طبيعي في التجربة الشعرية ، والبناء الموسيقي معا ، وأول مواد هذا البناء هي (الأسباب والأوتاد) ، ومنهما تتكون الفواصل ، ولنأخذ لذلك مثلا : السبب الخفيف + الوتد المجموع : يكون لبنة إيقاعية تتمثل في (فاعلن) ، وإذا عكسنا أصبح التركيب وتدا مجموعا + سببا خفيفا : وكوَّن لبنة إيقاعية ثانية هي (فعولن) أو سببين خفيفين + وتد مجموع ، فإنهما يكونان لبنة ثالثة هي (مستفعلن) أو سببين خفيفين بينهما وتد مجموع ، فإنهما يكونان لبنة رابعة هي (فاعلاتن) وهكذا ، بحيث نستطيع أن نصنع من هذه التشكيلات المتنوعة مجموعة من اللبنات الإيقاعية ، التي تساعدنا في التشكيلات المتنوعة للموسيقى الشعرية .

وعلى هذا فإنَّ وحدة (الإيقاع) تختلف من بحر إلى آخر ، فالبحر الذي يتكون من تفعيلتين ، فإنَّ وحدة الإيقاع فيه تكون منهما ، مثل بحر (الطويل) ، الذي يتكون من ثماني تفعيلات هكذا :

(فعولن مفاعيلن) (فعولن مفاعيلن) (فعولن مفاعيلن) (فعولن مفاعيلن) .

فالأولى مع الثانية تمثلان وحدة إيقاع ، والثالثة مع الرابعة هما وحدة الإيقاع الثانية في البيت ، والخامسة مع السادسة هما وحدة الإيقاع الثالثة ، والسابعة مع الثامنة هما وحدة الإيقاع الرابعة .

والبحر الذي يتكون من تفعيلة واحدة ، مثل بحر(الكامل) فإنَّ التفعيلة الواحدة فيه تكون وحدة إيقاع مستقلة ، هكذا :

(متفاعلن) (متفاعلن) (متفاعلن)(متفاعلن) (متفاعلن) (متفاعلن)

والبحر الذي يتكون من ثلاث تفعيلات مختلفة فإنَّ الشطر فيه يمثل وحدة إيقاع ، مثل بحر المديد ، هكذا :

(فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)

وبهذا فإنَّ " البحر في الشعر العربي يعتمد على ثلاثة أمور :

أولها : نوع التفعيلة ، إذ قد تتكون من ثلاثة ضربات من أنواع مختلفة ... أو قد تتكون من ضربتين فقط ... أو منهما معا ، وهلم جرا [١] .

ثانيهما : عدد التفعيلات في البيت الواحد (أو في الشطر – والشطر هو النصف) إذ قد يتكون البيت من ست تفعيلات ، وقد يتكون من أربع .

ثالثهما : التشكيلات من هذه التفعيلات في البيت الواحد ، أو في الشطر الواحد من البيت " [٢]

والإيقاع بهذا الشكل يحتم أن ينقسم البيت شطرين ، كل شطر مستقل عن الآخر ، ومتصل به في إطار الوزن الكامل ، فإذا جاءت كلمة وصلت بين شطري البيت ، سُمِّي ذلك (تدويرا) " والبيت المدور هو التي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه ؛ أي شطريه ، غير قابلة للتقسيم إنشاديا ، فحين تصير صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين : قسم يتم به تمام الشطر الأول ،

(١) المقصود بالضربات هنا الأسباب والأوتاد

(٢) محمد عناني : الأدب وفنونه – الهيئة المصرية العامة للكتاب – الأعمال الفكرية (مهرجان القراء للجميع) مكتبة الأسرة – 1997م ، ص 77

وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني ، فإنَّ هذا يعد في نظر الإيقاع تدويرا . فإذا قال أبونواس [1] :

اتـــرك التقصـــير فـــي الشُّـــرْ بِ وخـــــــذها بنشـــــــاط

مـــن كميـــتٍ كسَـــنَى البـــرْ قِ أضـــاءت فـــي البـــواطي

لِـــــمْ وعفـــــوُ اللهِ مبـــــذو لٌ غـــــدًا عنـــــد الصِّـــــراطِ

فإنَّ أبياته حوى كل واحد منها كلمة أضحت شركة بين حدود شطري الرمل " [2] . وهذه الكلمات هي الشرب والبرق ، وينتهي الشطر الأول في البيتين الأول والثاني بحرف الراء ، وفي الثالث بحرف الواو .

وهذا الإيقاع الموسيقي للقصيدة العمودية ، الذي أرسى قواعده الخليل ، لم يكن بمنجاة من محاولات التبديل أو التعديل أو التحويل ، وكل هذه المحاولات لم تكن إلا مجرد دراسات نظرية ، تعجل أصحابها في وضع نظريات جديدة أو بديلة لإيقاع الشعر العربي وموسيقاه ، لكنها لم تلق رواجا وانتشارا ، ولم تدخل حيِّز التطبيق ؛ لأنَّ نظرة هؤلاء لموسيقى القصيدة العمودية اختلفت عن نظرة الخليل ؛ لأنَّ دراسة الخليل اعتمدت على الاستقراء الشامل ، ثم جاء بعد ذلك الاستنباط ووضع النظريات ، شأن كل العلوم العربية ، وأما دراسة الآخرين فقد سبقت رؤيتُهم النظرية رؤيتَهم الاستقرائية ، كما أنَّ ظاهرة الاستقراء لم تكن عميقة ودقيقة ؛

(١) ديوان أبي نواس – دار صادر – بيروت – ط3– 2011 م ، ص 253 .والأبيات من مجزوء الرمل . والبواطي : الواحدة باطية ، وهي وعاء الخمر ، والصراط جسر معروف في الآخرة .

(٢) أحمد كشك : التدوير في الشعر – دار المعرفة – القاهرة – ط 1 – 1410هـ /1989 م ص 7 .

لتأثرهم الواضح – في كثير من الأحيان – بموسيقى الشعر الأوربي ؛ لذا ظهر على هذه الدراسات القصور ، ولم تحط علما بموسيقى الشعر العربي ، كما أحاطت بها رؤية الخليل .

ومن هذه المحاولات دراسة المستشرق الفرنسي (م . ستانسلاس جويار) وقد نشرت في المجلة الأسيوية ، سنة 1876م ، وهذه المحاولة لم تكن الوحيدة على مستوى الفكر النقدي الغربي ، فقد سبقها دراسات أخرى لم تخرج – في الغالب – عن نظريات الخليل ، أما هذه فقد كانت رؤية جديدة ومبتكرة في حينها ، وقد ركز هذا المستشرق جهده حول فهم " عروض الشعر العربي على أساس الوحدة الزمنية الموسيقية " [1] .

هذه المحاولة اعتمدت على رؤية محدودة لا تستوعب كل الجوانب التي استوعبتها رؤية الخليل في قراءته لموسيقى القصيدة العمودية ؛ لأنها أغفلت الإمكانات اللغوية الهائلة والشاملة التي اتسمت بها اللغة العربية في مبناها ومعناها .

أما على مستوى الفكر النقدي العربي ، فقد ظهرت عدة محاولات ، أبرزها محاولة الناقد (كمال أبو ديب) ، الذي اتجه نحو إيجاد بديل جذري لعروض الخليل ، واعتمد على تفعيلتين ، هما : (فعولن ومفاعيلن) ، واعتبرهما بديلتين عن أي تفعيلات أخرى ، ورأى " أنَّ الوحدتين المذكورتين ذاتهما تتحللان إلى نواتين إيقاعيتين أعمق جذرية هما (علن / فا) ، وأنَّ تشكيل الوحدتين يعتمد على علاقة

(١) م . ستانسلاس جويار : نظرية جديدة في العروض العربي ، ترجمة : منجي الكعبي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1996 م ، ص 5

(فا) بـ (علن) من حيث التتابع الأفقي . (فعولن) هي ، إذن (علن + فا) بينما (فاعلن) هي (فا + علن) .

سوف تظهر الدراسة أنَّ أنماط الإيقاع في الشعر العربي تنبع من علاقة هاتين النواتين التتابعية ، وأنّ تغير الإيقاع يعتمد على ظاهرة رياضية ، هي حدوث عدد أو آخر من النواة (فا) في سياق النواة (علن) من أجل تنمية الدراسة بشكل سليم .

أود الآن أن أقترح ثلاثة مصطلحات جديدة أعتمدها في تطوير النظام المقترح هنا ، هي :

1- أسمي كلا من (فا) و (علن) نواة إيقاعية .

2- أسمي التشكيل الناتج من تركيبهما وحدة إيقاعية .

٣. أسمي التشكيل الناتج من تكرار الوحدات أو تركيبهما تشكلا إيقاعيا .

يبدو لي أنَّ هذه المصطلحات أدق - وألصق بحركية الإيقاع - من مصطلحات الخليل : السبب ، الوتد ، التفعيلة ، البحر " [1] .

وهذه النظرية تتفق مع سابقتها في أنهما لا يسمحان بمرونة كافية ؛ تمكن الشاعر من تنويع إيقاعاته الموسيقية ، كما أنهما لا يؤمنان بوجود الزحافات والعلل في موسيقى الشعر العربي ، والذي يعد ميزة تحسب له لا عليه ؛ لأنَّ " الشعر العربي يتمتع بحرية كبيرة في الإيقاع إلى جانب ما يهيئه الزحاف من حرية في الموسيقى بحيث يستطيع الشاعر أن يطوع موسيقاه لمقتضيات الإيقاع النفسي

(١) كمال أبوديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي – دار العلم للملايين – بيروت – ط 1– 1974م ، ص 48 ، 49

لتجربته . فالموسيقى ليست قوالب جامدة ، وليس أدل على ذلك من الزيادة أو النقصان في الضربات في بعض التفعيلات ، والتي لجأ إليها كثير من المجددين على مدى تاريخ الشعر العربي الطويل ، ولا شك أنَّ الثراء الذي تحفل به أنغام النظم العربي ، وتنوعها يتيح للشاعر المقتدر أن يبدع أشعاره في إيقاعات متفاوتة لا أعتقد أنَّ الشعر الأوربي يتحلى بها " [١] .

وهناك دراسات ، حاول أصحابها أن يضعوا تصورا جديدا لإيقاع الخليل ، وقد استعرض (أحمد كشك) أربع دراسات ، ثم أخذ عليها مجموعة من الملاحظات ، نشرها في كتاب تحت عنوان:(محاولات للتجديد في إيقاع الشعر) ، نكتفي بذكر ثلاث منها ؛ لأنها وثيقة الصلة بوحدة الإيقاع الشعري في القصيدة العمودية .

الأولى : محاولة الشاعر العراقي (عبدالصاحب المختار) ، الذي أراد أن " يُرْجِع فيها بحور الشعر العربي إلى دائرة واحدة ، تُدْخِل في إطارها المستعمل والمهمل من البحور " [٢] .

وهذه المحاولة لم تفلح على مستوى التطبيق ، وبقيت مجرد رؤية نظرية .

الثانية : محاولة (أحمد مستجير) في كتابه (في بحور الشعر العربي : الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي) [٣] ، وبعد الحديث عن الأسس ، التي دار حولها الكتاب ، ثم الملاحظات حول هذا الكتاب ، والتي عقب عليها(أحمد كشك) بقوله " وكم كنت أتمنى من الأستاذ الفاضل الدكتور المستجير أن تكون عينه دائما

---

(١) محمد عناني : الأدب وفنونه (مرجع سابق) ، ص 80 ،81

(٢) أحمد كشك : محاولات للتجديد في إيقاع الشعر (مرجع سابق) ، ص 13

(٣) أحمد مستجير : في بحور الشعر العربي : الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي – دار الغريب – القاهرة – 1980م .

على الخليل ، وأن يعي من خلال إبصارها أنَّ الفرض وحده لا يمكن أن يؤسس إيقاعا إلا إذا صحبته رؤية واضحة لقيم الاستعمال " [١] .

الثالثة : محاولة (محمد طارق الكاتب) في كتابه (موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية)[٢] والكاتب " حاول استخدام الأرقام الثنائية وجعلها بديلا عن الوحدات في رصد إيقاع بيت الشعر ، وهو بذلك يرى أن يتخلص من عديد من الإجراءات ، التي تحدث لهذه الوحدات ، تلك التي تحتوي على الحركات والسكنات .

هذه الإجراءات ، التي توضع تحت مسمى الزحافات والعلل " [٣] .

من خلال هذه المحاولات ، التي أوردنا بعضا منها ، ولا يتسع المجال هنا للتوسع فيها ، وإنما ألمحنا إليها ؛ كي نظهر " براعة الفكر الإنساني في نتاج من أخذوا على عاتقهم أن تكون رؤيتهم رؤية تسير تجاه الشمول ، وتنزع إلى الوعي بكل أطراف موضوعاتهم ونظرياتهم . والخليل بن أحمد ، الذي يحق للحضارة العربية أن تجعله مفخرة لها ، ومصداقا على نضوجها ووعيها ، رائد من رواد الفكر الإنساني ، الذي وعي في نتاجه طاقة الشمول ، ومصداق ذلك أنَّ رؤيته لنظام الإيقاع الشعري تجمع بين جانب المثال وجانب الواقع ؛ أي تجمع بين النظام والاستعمال في صورة تنبئ عن نفاذ بصيرة تؤكد الإحساس بما هو موجود والتطلع إلى ما يمكن وجوده . وفي سبيل هذا الجمع لم يك نظام الخليل في رصد إيقاع الشعر وتفسيره معتمدا على منظور واحد فحسب ، فقد بان حد العروض عنده

(١) أحمد كشك : محاولات للتجديد في إيقاع الشعر (مرجع سابق) ، ص 60

(٢) محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية – مصلحة الموانئ العراقية – البصرة – ط 1– 1391هـ/1971م .

(٣) أحمد كشك : محاولات للتجديد في إيقاع الشعر (مرجع سابق) ، ص 65

منوطا بفهم يأخذ من الرياضة تجريدها، ومن اللغة واقعها ، ومن الموسيقى فنها " [1] .

ثانيا – بين الموسيقى والشعر :

بين الموسيقى والشعر وشائج وصلات مشتركة تجعلهما أكثر نسبا ، وأقرب رحما ، ومما يساعدنا على الكشف عن بعض هذه الوشائج والصلات أمران :

الأول : تحديد مفهوم الموسيقا في الشعر .

الثاني : طرح مجموعة من التساؤلات ، التي تفتح لنا أبواب القصيدة على هذه الأصوات الموسيقية الموقعة المنغمة ، وفي طليعة هذه التساؤلات :

كيف تنشأ وتتكون موسيقى الشعر ؟ وما هو الأساس الذي تقوم عليه ؟ وهل النص الشعري سبق النص الموسيقى في الميلاد ؟ أم أنَّ النص الموسيقي هو الذي ترتكز عليه دعائم القصيدة الشعرية ؟ وهل ترتبط الموسيقى بعاطفة الشاعر ؟ وهل تساعد الموسيقى المتلقي في فهم المعنى ؟ إلى غير ذلك من التساؤلات التي تفتح أذهاننا على سماع هذا النغم المطرب في القصيدة العمودية .

أولا : بالنسبة لمفهوم الموسيقى الشعرية ، نجد هذا المصطلح يتكون من كلمتين ، الأولى : موسيقى ، والثانية : الشعر ، ينتج من إضافتهما هذا المصطلح (الموسيقى الشعرية) . والموسيقى الشعرية هي : " كل ما في الشعر من خصائص صوتية ذات أثر جمالي أو تعبيري " [2] .

---

(١) أحمد كشك : محاولات للتجديد في إيقاع الشعر (مرجع سابق) ، ص 7

(٢) علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1982م ، ص 6

إذن إنَّ أول التقاء بين هاتين الكلمتين في هذا المصطلح ، كان من خلال الأداء الصوتي(الموسيقى) ، الذي أبرز لنا هذا الأثر الجمالي (الشعر) . وفي الحقيقة أنَّ هذا الأداء الصوتي قد سبق هذا الأثر الجمالي في الظهور ؛ لأنَّ نقاد العرب القدماء قد أجمعوا على: " أنَّ أول وزن ظهر من تلك الأوزان هو الرجز ، الذي كانوا ينشدونه في أثناء حدائهم للإبل ، وكأنهم يحاكون بما فيه من صلصلة وأصوات وقع خفاف الإبل على بساط الصحراء الواسع " [1] .

إذن الأداء الصوتي (الإيقاع) ساعد على إبراز الشعر في صورته الموزونة المقفاة ، فهما إذن يلتقيان في الجوهر (الصوت) وإن اختلفا في (الأداء) وإن كانت الثانية تبعا للأولى في الظهور.

ويبرز (شوقي ضيف) هذه الصلة بين الشعر والموسيقى ؛ فيرى أنَّ الموسيقى في الشعر أقرب منه من التصوير ، مبررا ذلك بقوله ؛ " لأنهما يعتمدان على الأداء الصوتي ، وإن اختلفت لغتاهما ، واختلفت قدرتهما على هذا الأداء ، فجوهرهما واحد ؛ ولذلك كانا يتحدان أو يكمل أحدهما الآخر ، فالشاعر ينظم قصيدة والموسيقار يلحنها ، وقد يسبق الموسيقار فيضع لحنا ، ويطلب من الشاعر أن يضع قصيدة تلائمه ، فالفنان يلتقيان ، وقد يتحدان .

وأدخل من ذلك في لحمة القرابة أنَّ الشعر يعتمد على الموسيقى في أدائه ، فلابد أن يوضع في أوزان ، وأغلب الظن أنهما كانا مترابطين في أول نشأتهما ترابطا وثيقا ، ثم انفصلا بمضي الزمن ، ورقى كل منهما ، وأصبحت له طبيعته الخاصة ، ولا تزال طوابع هذه النشأة بارزة في الشعر ، فلا يوجد شعر بدون

(١) شوقي ضيف : في النقد الأدبي (مرجع سابق) ، ص 100

موسيقى ، وهي فيه تقوم مقام الألوان في الصورة ، فكما أنه لا توجد صورة بدون ألوان ، كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى وأوزان وأنغام " [١] .

إذن يوجد ارتباط وثيق بين الشعر والموسيقى من حيث المنبع والنشأة ، فمنبعهما واحد ، ونشأتهما هو روح الإنسان الشاعر ، وإن شئت الدقة قل فطرة الإنسان ، التي تتناغم مع طبيعة الكون ، أو كما يقول الفارابي : " والتي أحدثت الألحان هي فطر ما غرائزية للإنسان ، منها الهيئة الشعرية ، التي هي غريزة للإنسان ، ومركوزة فيه من أول كونه " [٢] .

أما (ابن طباطبا) فقد ربط بين ثلاثة أمور في القصيدة العمودية ؛ لكي يتحقق فيها اللحن الموسيقي المؤثر ، والإيقاع المطرب ، وهي : اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، فيقول : " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى ، وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله له ، واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه ، التي بعمل بها وهي : اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه ، ومثال:

(١) شوقي ضيف : في النقد الأدبي (مرجع سابق) ، ص 96 ، 97

(٢) الفارابي : الموسيقى الكبير – دار الكتاب العربي – 1967م ، ص 70 ، 71

ذلك الغناء المطرب ، الذي يتضاعف له طرب مستمعه ، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه ، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب " (١) .

وهذه العناية الفائقة بالموسيقى داخل النص الشعري ؛ إنما جاءت لغرضين :

الأول : مراعاة لحظات الإنشاد ؛ لأننا " في إنشاد الشعر نراعي المعنى مراعاة تامة ، ونكيف النغمة حسب هذا المعنى . فإذا كان البيت الواحد مما يمكن أن يكون مستقلا في إنشاده ، نطق به المنشد ونوع في صعود النغمة وهبوطها ، حتى ينتهي في آخر المقاطع من البيت وقد هبط صوت المنشد ، وأشعر السامع بانتهاء المعنى " (٢) .

الآخر : مراعاة الغناء ، ومن أجل هذه الألحان الموسيقية ، التي تنبعث من الأشعار، فقد أدرك النقاد أثر الغناء في الموسيقى بعامة ، والشعر الغنائي بخاصة؛ لهذا فقد كان " بعض الشعراء يتعلمون الغناء ؛ حتى يستطيعوا أن يؤلفوا أشعارا تتفق وألحان المغنيين ، وأصواتهم ، وكما أن الشعراء وجدوا الحاجة ماسة إلى تعلم الغناء، كذلك وجد المغنون نفس الحاجة إزاء تعلم الشعر فاصطنعته " (٣) .

لكن هذه الألحان ، التي تنبعث من الأشعار كيف تنشأ ؟ أو بمعنى آخر كيف تكوَّن هذا التشكيل الموسيقي للقصيدة العمودية ؟

---

(١) ابن طباطبا (محمد بن أحمد) : عيار الشعر ، شرح وتحقيق : طه الحاجري ،ومحمد زغلول سلام – المكتبة التجارية – القاهرة – 1956، ص 21.

(٢) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر – مكتبة الأنجلو المصرية – ط 4 – 2007 م ، ص 160

(٣) شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي – دار المعارف – القاهرة – ط 11 – مكتبة الدراسات الأدبية – 20 (د . ت) ، ص 57 .

معروف أنَّ الأصوات ، التي هي جوهر الشعر والموسيقى تتكون من مقاطع وأنَّ هذه المقاطع عُرِفت باسم (الأسباب والأوتاد والفواصل) – كما يسميها العروضيون – أو منه تتكون وحدة الإيقاع كما تُسمى في موسيقى الشعر . لكن كيف تتشكل موسيقى القصيدة ، أو كيف يتشكل الشعر بناء على هذا التشكيل الموسيقي ؟

التشكيل الموسيقي للقصيدة هو نفسه التشكيل الشعري ، بمعنى أنَّ التشكيل الموسيقي يتكون بصورة مختلفة من الأسباب والأوتاد والفواصل ، والتشكيل الشعري يتكون من الحروف ، التي تتألف منها الكلمات ، ومن الكلمات تتألف منها الجمل والعبارات الشعرية .

وعلى هذا يحق لنا أن نؤيد مَنْ يقول " إنَّ منابع الموسيقى الظاهرة في الكلام الأدبي يمكن ردها إلى المنابع التالية :

هناك أولا : الموسيقا النابعة من تآلف أصوات الحروف في اللفظة الواحدة ، والحروف كما لا يخفى ، أصوات متفاوتة الجرس يقرع بعضها بعضاً ، حين تجتمع في اللفظ ، فينتج عن تقارعها المتناغم سلم موسيقي جميل . وهناك ثانيا : الموسيقى النابعة من تآلف الكلمات حين تنتظم في التركيب فقرات وجملا ، فالألفاظ المفردة تقرع الألفاظ المفردة المجاورة لها سابقا ولاحقا ، وينجم عن تقارعها المتناسق سلالم موسيقية جميلة ، على أنَّ هذا التناغم بين الألفاظ المفردة والمركبة ، لا تتم جماليته الموسيقية إلا بتمام التناسق بين أصوات اللفظ ومدلوله في المعنى " [1] .

(١)ميشال عاصي : الفن والأدب – مؤسسة نوفل – بيروت – ط 3 – 1980م ، ص 101

إذن الموسيقى في القصيدة لا تنبع من الوزن فقط ، ولا تؤثر بمفردها ، باعتبارها إيقاعا منتظما ؛ لأنَّ تركيب الحروف والكلمات والجمل جزءاً لا يتجزأ من الموسيقى ، وباعتبار الموسيقى جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية نفسها ، فإذا انسجم الإيقاع الموسيقي مع التركيب اللغوي والبلاغي ؛ شعرنا بقوة اللحن وسطوته على آذان السامع ؛ لذلك عد النقاد تنافر الحروف والكلمات عيبا ؛ لأنه يحدث نشازا واضحا في الموسيقى ويضعف المعنى ؛ لأنَّ المعنى جزء لا يمكن فصله عن هذا التركيب ، فلا يعقل " أن ينزل اللفظ المبتذل والناشز الرنين بالمعنى السامي ، أو الصور الجميلة " (١) .

وقد قرر العقاد أنَّ اللغة التي تصلح للشعر ، هي " اللغة الشاعرة في حروفها قبل أن تتألف منها كلمات ، وقبل أن تتألف من الكلمات تفاعيل ، وقبل أن تتألف من التفاعيل بيوت وبحور " (٢) .

والموسيقى ركن هام من أركان الشعر ، وركيزة ترتكز عليها القصيدة الشعرية في بنائها الفني الأصيل ، وهذه الخاصية الموسيقية للشعر تشترك فيها كل اللغات ، إلا أنها في العربية أمكن ؛ ولهذا كانت الموسيقى عند (إدجار آلان بو) " من أظهر صفات شعره ، وأقوى وسائل التأثير فيه ، فقد كانت له أذن شديدة الحساسية ، وموهبة خالصة في صياغة العبارة الموسيقية ، ومقدرة على أن يدعو اللفظ العذب النغم فيستجيب له ، وكل ما يعمد إليه من عناصر موسيقية يتخيره ؛

(٢) محمد حسين هيكل : ثورة الأدب – الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتابات نقدية – (58) 1996م ، ص 37

(٣) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة – نهضة مصر – 1995 ، ص 11

ليأتلف ويتعاون مع صوره الموحية ؛ لإشعارنا بالإحساس الذي يريده بطريقة يقترب بها – ما وسعه الجهد – من طريقة التعبير بالموسيقى والتأثير بها " [١] .

وقد اكتسبت القصيدة العمودية قيمة كبرى ، من خلال هذه الموسيقى الخليلية ، تميزت بها عن نظيراتها في اللغات الأخرى ، أو حتى عند من زعموا بأنهم مجددون ، وقد ساعدت موسيقى الخليل على حفظ القصيدة العمودية، ومن ثم ترددها على الألسنة وانتشارها ، والاستشهاد بها في المحافل والمناسبات ، وعلى منابر الوعظ ، وقد كان من " شرط ذيوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه ، قبل استمتاعهم بمعانيه ومراميه . فنغمته الموسيقية تلذ السامع أياً كانت بيئته الاجتماعية ، وهي هي يسمعها في شعر هذا وشعر ذاك ، فليس يختص الشاعر بوزن خاص ، ولا يحاول الشاعر اختراع وزن خاص كما قد يخترع المعاني ويختص بها . فإذا حاول الشاعر نظم الشعر في صورة جديدة غير مألوفة بين الناس ، لم يذع قوله ، ولم يسهل ترديده ؛ لأن شرط ذيوع الشعر أن تألف الآذان نغمته وموسيقاه " [٢] .

ثالثا - الموسيقى والعاطفة :

(١) صلاح عبدالحافظ : الصنعة الفنية في شعر المتنبي – دار المعارف – القاهرة ط 1 – 1983م ، ص 229

(٢) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر (مرجع سابق) ، ص 174، 175

إنَّ الارتباط الوثيق بين الشعر والموسيقى لا يقف عند حدود الشكل ، أو أنَّ الشكل الخارجي للأشعار لم يكن وراء هذا الارتباط والاندماج ، بل إنَّ الذي ساعد على ظهور الشكل الموسيقي للقصيدة العمودية هو العاطفة .

ونزيد الأمر وضوحا فنقول ، لو أنَّ إنسانا التقى بمن يحب بعد طول بعاد ، يلتقيان ويتصافحان ، لو سجلنا ما يدور بينهما من حوار ، لوجدنا الكلمات تكاد تتحد في النغم والإيقاع ؛ لأن الحالة النفسية واحدة ، أو على الأقل متشابهة ، وتكون عندئذ المنبع الثر لموسيقى هذه الألفاظ . ولو اختلف الأمر بين اثنين لا يرغب أحدهما في الحديث إلى الآخر ، لوجدنا تنافرا في النغم والإيقاع تبعا لتنافر العاطفة . " وبالتالي فإنَّ دارسي علمي العروض والقافية أن ينظر إليهما أولا على أنهما عنصران في عمل فني متلاحم النسيج ، متشابك العناصر ، وأنهما مرتبطان بعاطفة وذوق وحس ، قبل أن يكونا علمين ذوي مصطلحات وقواعد يحفظان بمعزل عن القصيدة " [1] .

وصدور الشعر عن عاطفة أمر لا يختلف عليه اثنان من النقاد ، وإنما الاختلاف في ارتباط الموسيقى بالعاطفة ، بمعنى هل عاطفة الفرح لها موسيقى خاصة بها ، والحزن كذلك ، والسعة والضيق ، والاستقرار والقلق ، والحب والكره ، وهكذا بحيث تتنوع الأوزان الموسيقية ؛ تبعا لتنوع الحالة النفسية للشاعر ، وعندئذ يتعين لكل نوع من العاطفة وزن شعري ، أو لكل موضوع وزن من بحور الشعر ، بحيث يصلح له ولا يصلح لغيره من العواطف الأخرى .

والنقاد – قديما وحديثا – انقسموا تجاه هذا الموضوع قسمين :

(١) صلاح عبدالحافظ : الموسيقى الشعرية – دار المعارف – القاهرة (د . ت) ، ص أ

الأول : يرى أنَّ لكل غرض شعري موسيقى خاصة به ، ومن هؤلاء (حازم القرطاجني) ، الذي يقول " ولما كانت أغراض الشعر شتى ، وكل منها ما يقصد به الجد والرصانة ، وما يقصد به الهزل والرشاقة ، ومنها ما يقصد به التفخيم ، وما يقصد به بما يناسبها من الأوزان الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ، ويخيلها للنفوس ، فإن قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا ، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة ، القليلة البهاء ، وكذلك في كل مقصد " (١) .

والغالبية العظمى من النقاد ترى أنَّ الربط بين موضوع القصيدة والبحر ، أو بين العاطفة والوزن لا يصلح أن يكون قاعدة ، أو ميزانا نوزن به الأشعار ، فالواقع الشعري – قديما وحديثا – لا يثبت هذا ولا يقره ، وأنَّ " القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنا خاصا ، وبحرا خاصا من بحور الشعر القديمة . فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغازلون في كل بحور الشعر ، وتكاد تتفق المعلقات في موضوعها ، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف ، والوافر والكامل ، ومراثيهم في المفضليات جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف .

والأمر بعد ذلك للشاعر ، فقد يقع على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه ، محبا كان أو راثيا ، أو لملائمة

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، تحقيق : محمد الحبيب خوجة – دار الكتب الشرقية – تونس – 1966م ، ص 266

موسيقاه لأغراضه الجدية الرزينة من فخر وحماسة ودعوة إلى قتال وما إليها " [1] .

ولهذا فقد كان الشاعر المطبوع هو الذي " ينظم الأشعار في بحورها المتعددة بغير حاجة إلى علم يدرسه ، ويستهدف به غير سليقته الفنية ، ولم تكن بالشاعر الجاهلي حاجة إلى دراسة العروض ، ولا إلى تعريف أسماء البحور وتقسيم ضروب التفاعيل ، وليس لناظم الزجل في أيامنا هذه حاجة إلى ذلك وهو ينظم في كل بحر من بحور العروض ، وكل مجزوء من مجزوءاته ، وأنه ليجهل أسماءها ، وقد يجهل قراءتها في الورق ، كما يجهل معانيها إذا هي قرئت عليه ، وكثيرا ما نظم الأزجال في بحور العروض المتعددة أناس من الأميين جهلوا كتابة الحروف كما جهلها قبل مئات السنين شعراء الجاهلية المشهورين " [2] .

وقد رد بعض الباحثين فصل موسيقى القصيدة عن العاطفة إلى سببين :

" **السبب الأول** : أنَّ الشاعر لا يبدع شعره وهو في حالة فوران عاطفي ، إنما يبدعه بعد أن تهدأ العاطفة وتستقر وتستعاد في حالة سكينة ... لذلك لا معنى للقول بأنَّ العاطفة تؤثر في اختيار الوزن ، وأنَّ كل انفعال له وزن يخصه ، فالشاعر يبدع في الوزن الواحد أكثر من غرض ، ومهاراته الفنية تتجلى في قوة الصياغة اللغوية ، وعمق التعبير عن عاطفته أياً كان نوع هذه العاطفة دون ارتباط ملزم بوزن معين من أوزان الشعر .

السبب الآخر : أنَّ واقع الشعر العربي يثبت أنَّ الشعراء لم يختاروا أوزانا بعينها

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث (مرجع سابق) ، ص 441

(٢) العقاد : اللغة الشاعرة (مرجع سابق) ، ص 31 ، 32

لموضوعات بعينها ، وهذا باعتراف الباحثين المعاصرين في التراث ، والذين ربطوا بين الوزن والموضوع " [1] .

وهذان السببان لا يؤخذان على عمومهما ؛ لأنهما يخالفان الواقع الأدبي – في غالب الأحيان – لأنَّ الشاعر والأديب يظل في حالة هياج ، ولا يستقر له قرار إلا بعد أن يتخلص من الشحنة الانفعالية والعاطفية ، التي تقلق مضجعه ؛ حتى يصوغها في عمل أدبي ، ثم تأتي مرحلة المراجعة والتنقيح في فترات الهدوء والاستقرار النفسي والعاطفي .

ومحاولة الفصل بين الغرض الشعري والوزن فيه سطحية وارتجال ، وفيه جور على الشعر والشعراء ، لأنَّ العاطفة الواحدة لدى الشعراء لا تتفق بمقدار متساو حول الموضوع الواحد ، كما أنَّ مقدرتهم الإبداعية في الصياغة لا تتفق أو تتشابه حتى يمكنوا العاطفة من الوزن الواحد ، وهذا لا يعني عدم ارتباط الموسيقى بالعاطفة ، أو أنَّ الموسيقى لا تنبع من العاطفة ؛ لأن الموسيقى تتخطى حدود الوزن والقافية ، بما تبدأ به من اختيار الحروف ، وتشكيل الكلمات من هذه الحروف ، وائتلاف الجمل والعبارات الشعرية من هذه الكلمات ، وهنا تظهر لكل شاعر قدرة إبداعية خاصة به ، تتجلى في قدرته على الصياغة الموسيقية المعبرة عن الطاقات الشعورية الكامنة ، التي لا يستطيع الفكاك منها إلا بانتهاء الصياغة ، وبهذا يستطيع الشاعر أن يضع لحنا موسيقيا ترتكز عليه دعائم تجربته النفسية أو الشعورية ، ومن هنا يحدث التأثير المطلوب في المتلقي وبهذه الصياغة يختلف الشاعر المطبوع عن غيره .

(١) عبدالفتاح عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي القديم – مكتبة الشباب – القاهرة – 1981م ، ص 241 ، 242

فالربط إذن بين الموضوع والوزن ، أو عدم الربط بينهما لا ينفي الصلة الشديدة والوثيقة بين موسيقى القصيدة والعاطفة ، وقد ربط (كولردج) بين الموسيقى والتجربة الناتجة عن عاطفة الشاعر فقال : " الموسيقى جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري ، وأنه ليس قالبا خارجيا جامدا يفرض على التجربة فرضا، وإنما يولد مع التجربة الشعرية بشتى عناصرها في نفس اللحظة " (١) .

والذين ركزوا على فصل العاطفة عن الموسيقى ، إنما ركزوا على الأوزان مجردة من أي تأثيرات أخرى ، وكأنها قوالب موسيقية جاهزة بمعزل عن باقي المكونات الأخرى للقصيدة ، وهذا خطأ واضح ؛ لأنَّ البحر الشعري قد يأتي على أكثر من صورة من صور الانفعال النفسي ، والوزن هو الوزن ، والانفعال مختلف؛ لأنَّ كل انفعال داخل هذا الوزن له تركيبه اللغوي والبلاغي الخاص به .

ونتيجة لتأثير هذه العاطفة على موسيقى القصيدة العمودية ؛ فإنه يحدث الأثر المطلوب لدى السامع والقارئ " فالقصيدة تقرأ لإنسان لا يعلم عن العروض أو التفاعيل شيئا ، قد تؤدي أثرها تماما ، فإذا ما صيغت في قالب نثري فقد هذا التأثير ، فتأثر المتلقي لا يرجع لأنه أدرك أنَّ البحر الفلاني بحر مناسب ، أو أنَّ الشاعر أجاد في اختياره ، فهو لا يعير هذه الناحية اهتماما ، أو قل إنها لا تجذبه، وإنما يرجع هذا التأثير إلى عناصر شتى متكاملة ، منها الوزن وما يؤديه من موسيقى وإيقاع ، بل إننا عندما نستمع لشخص يقرأ قصيدة ، نتأثر بها ، ونغوص في لجة الانفعال بها ، ونسبح مع منشئها في تجربته وما تثيره في النفس

(١) محمد مصطفى بدوي : كولردج – دار المعارف – القاهرة (د . ت) ، ص 98 ، 99

، وقلما ننتبه إلى وزنها وتفعيلاتها إلا إذا انتهى ذلكم الأثر المطلوب بدأ البحث فيها مرَّة أخرى " (١) .

وعلى هذا لا يصح بأي حال من الأحوال أن نجيز الفصل بين الصوت (الموسيقى) ، والذي هو شكل الشاعر وهيكله ، عن العاطفة (المعنى) ، التي هي لب الشاعر وقلبه ، والفصل بينهما كأن يكون مظهر الشاعر غير مطابق لمخبره وجوهره ، ولهذا فإنَّ " الصوت والمعنى يأتلفان معا كأنهما مركب عضوي، فإذا كان هناك من تأثير على النفس الإنسانية فما هذا التأثير إلا لأنَّ الصوت في حد ذاته يحمل في طياته معنى . ولقد رأى أفلاطون أنَّ هذا الاحتواء الفكري ، الذي يحتويه الصوت الموسيقي ، هو الذي يؤثر على النفس البشرية ، فيذيب التذمر والغضب ، ويلطف الخلق ويسهل القياد " (٢) .

ومن مظاهر الربط بين الموسيقى والعاطفة في القصيدة العمودية :

1- التفاوت بين أصوات الحروف والكلمات في الأبيات ، والمقابل لها من التفعيلات ، وهذا يحدث تنوعا ملحوظا في النغم ، ويقوم بترجمة الحالة النفسية والعاطفية للشاعر ، ومن ثم تنتقل عدوى تلك الحالة إلى المتلقي ، وهذا الأمر لا يمكن أن يتحقق لو كانت الأوزان منفصلة عن تركيب الكلمات والجمل الشعرية .

وقد تتبع هذه الظاهرة بعض النقاد ، في قصائد الشعراء ، من ذلك قصيدة لأبي العلاء يرد على أبي إبراهيم موسى بن إسحاق ، عن قصيدة أرسلها له ، يقول في مطلعها (٣) :

---

(١) صلاح عبدالحافظ : الصنعة الفنية في شعر المتنبي (مرجع سابق) ، ص 281 ، 282

(٢) عبدالفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري (مرجع سابق) ، ص 17

(٣) ديوان أبي العلاء المعري – المطبعة الأدبية – بيروت – 1884 م ، ص 26

عللانـــي فـــإنَّ بـــيض الأمـــاني فنيـــت ، والظـــلام لـــيس بفـــانِ

" فالمد في الكلمة الأولى من الشطر الأول يناسب شكواه إلى صديقيه من نضوب آماله ، على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثاني من المد لتحاكي معنى انقضاء الآمال . فإنها تقع سريعة في النطق ؛ لتدل على الفناء السريع (لبيض الأماني) والكلمتان الأخيرتان يمتد فيهما الصوت ؛ ليحدث تضاد في النطق بينهما وبين (فنيت) . ففي الشطر الثاني يدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة؛ليعقبها المد في كلمتي : (الظلام) و (بفاني) ؛ ليوحي إيحاء الصوت إيحاء قويا بأنَّ هذا الظلام ممتد لا نهاية له " [١] .

2- تكرار بعض الحروف والكلمات في البيت الشعري ، بطريقة فنية ، تضفي على موسيقى القصيدة نغما محببا تميل إليه النفس وتهواه ، وهذا التكرار يخالف التكرار ، الذي يعده البلاغيون عيبا ، فإنَّ ذاك يحدث نشازا في الموسيقى، ومن ثم يحدث نفورا في نفس المتلقي .

ومن التكرار المحبب ما جاء في قول البحتري ، يصف إيوان كسرى (بالمدائن) ويتعزى به [٢] :

صُـنْتُ نَفْسِـي عَمَّـا يُـدَنِّسُ نَفْسِـي وَتَرَفَّعْـتُ عَـنْ جَـدَا كُـلِّ جِـبْسِ

وَتَمَاسَـكْتُ حـينَ زَعْزَعَنِـي الدَّهْـ وَتَمَاسَـكْتُ حـينَ زَعْزَعَنِـي الدَّهْـ

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث (مرجع سابق) ، ص 439

(٣) ديوان البحتري ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي – دار المعارف – د. ت – المجلد الثاني – ط 3 ، ص 470

" فتردد حرف السين في قول البحتري ... وإن جاوز المعهود في شيوع السين بعض المجاوزة ، قد حسن في موسيقى الشطر ؛ لأنها وقعت في مواضع من الشطر موفقة، وإن لم تكن مقصودة قصدا ، أو لم يتعمدها الشاعر حين نظم ، فهذا تكرار غير مبالغ فيه قد زاد موسيقى الشطر حسنا وجودة ، ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها ، في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا " [١] .

3- الإنشاد ، والمراد به " قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى " [٢] ؛ لذلك فإنَّ النغمات الموسيقية تتنوع بشكل واضح في الإنشاد ؛ لأنَّ المعنى يتنوع؛ فتأتي النغمات تعبيرا عن هذا التنوع في الأسلوب ، مع ملاحظة أنَّ الإنشاد لا يخرج عن تردد الإيقاع ووحدته داخل البيت الشعري ، وإلا عد ذلك عيبا من عيوب الإنشاد .

كذلك يجب أن يراعي في الإنشاد " السكتات والوقفات القصيرة ، التي قد يلجأ إليها المنشد ؛ يريد بها إظهار جمال لفظ من الألفاظ ، أو إيضاح معنى دقيق لكلمة من كلمات البيت ، وحسن تخير المواضع في الوقفات يزيد النغمة جمالا ، كذلك الدقة في قدر السكتات والوقفات تساعد على انسجام موسيقى البيت (ففي مطلع قصيدة للمتنبي ، التي يخاطب فيها الوزير ابن العميد ، الذي أرسل إليه يطلبه) [٣] :

بَـادٍ هَـوَاكَ صَبَـرْتَ أَمْ لَـمْ تَصْـبِرَا وَبُكَـاكَ إن لـم يَجْـرِ دَمْعُـكَ أَوْ جَـرَى

(١) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر (مرجع سابق) ، ص 41 ، 42

(٢) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث (مرجع سابق) ، ص 440

(١) ديوان المتنبي – دار بيروت للطباعة والنشر – بيروت – 1403هـ / 1983م ، ص 522

كَـمْ غَـرَّ صَـبْرُكَ وابتسـامُك صَـاحِبَاً لَمَّـا رَآهُ وَفِـي الحَشَـا مَـا لا يـُرَى

يشعر المرء في إنشاده لهذا البيت أنه لابد من وقفة قصيرة عند كلمة (هواك) " [1] .

4- التوفيق بين موسيقى اللفظ والمعنى :

إذا امتلك الشاعر ثروة ثرة من مفردات اللغة ، واستطاع أن ينتقي ويختار الألفاظ المناسبة لمعانيه ، وامتلك أذناً موسيقية ، وحسَّاً مرهفا ، تمكن من توظيف اللفظ الفخم للمعنى الفخم ، واللفظ الرقيق للمعنى الرقيق .

ومما يدل على هذه الظاهرة قول البحتري يرثي المتوكل ، ومطلعها [2] :

مَحَـلٌّ عَلَـى القَـاطُولِ أخلَـقَ داثِـرُهْ وعـادتْ صـروفُ الـدَّهْرِ جَيْشَـاً تُغَـادرُهْ

كَـأَنَّ الصَّـبَا تُـوفِي نُـذُورَاً إذا انْبَـرَتْ تُراوِحُـــــهُ أذْيالُهـــــا وتُبَـــــاكِرُهْ

وأنت عندما تقرأ أبيات القصيدة " تحس بالقوة والعنف في هذا الرثاء ، إذ اختار البحتري ألفاظه من ذوات الحروف الضخمة ، أو من هذا النوع الذي كانوا يسمونه بالجزل ؛ لأنه غاضب ثائر ، وكأنه ينحت الألفاظ نحتا ؛ ليعبر عن هذا الغضب ، وتلك الثورة ، التي أعلنها فيما بعد من القصيدة ، إذ دعا إلى الانتقاص على من قتلوا المتوكل ، وكان الخليفة الجديد هو الذي دبر هذه المؤامرة . وليس من شك في أنَّ البحتري كتب هذه القطعة بمفتاح موسيقي محكم ، فقد عبر بهذه

(١) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر (مرجع سابق) ، ص 161 ، 162

(٣) ديوان البحتري (مصدر سابق) مجلد 3 ، ص 1045 ، 1046

الألفاظ الضخمة عن عاطفة الحزن الثائرة ، حتى لكأنَّ الألفاظ لها قعقعة السلاح ، ودوي المواقع التعسة الحزينة "[1] .

رابعاً : الموسيقى والقافية :

الشعر العربي المثال ، هو ما اتخذ ما اتخذ من الأشكال الموسيقية الصحيحة – التي استنبطها الخليل عند استقرائه لديوان الشعر العربي – نموذجا في الصياغة الشعرية .

وأهم مظهرين من مظاهر هذا الشكل الموسيقي ، هما : (الوزن والقافية) وبدونهما ، أو بدون واحدة منهما لا يعد الشعر شعرا ، ولا الشاعر شاعرا ، وأنَّ كل ما بدر من مظاهر التغيير والتجديد على مر العصور استقبل بالرفض التام – من أنصار الشكل الخليلي – إلا ممن تصدعت أذواقهم الشعرية وأحاسيسهم اللغوية .

إنَّ الحس اللغوي قسيم للحس الموسيقي تماما بتمام ، فإذا ما تبدلت كلمة في البيت أو بعض الكلمات ، أو تناوبت بعض الحركات في مواضعها ، فإنَّ ذلك يؤدي إلى حدوث نشاز في موسيقى البيت ، كما يؤدي إلى كسر الوحدة الموسيقية فيه ، هذا هو الحال في الوزن .

أما القافية فإنها قسيمة الوزن الموسيقى الشعري ؛ لأنه إذا كسر التغيير في الحروف والحركات يؤدي إلى كسر موسيقى الوزن ، فإنَّ إزالة القافية أو إهمالها يؤدي إلى تداعي البيت ؛ لأنَّ القافية بمثابة العمد للبناء ، وإذا كان البناء لا يعلو إلا بها ، فإنَّ الشعر لا تستقيم موسيقاه إلا بها ، وهذا ما قرره (ابن طباطبا) في قوله : " وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه ، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو

(١) شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي (مرجع سابق) ، ص 82

فوقها ، فيكون ما قبلها مسبوق إليها ، ولا تكون مسوقة إليه ، فتقلق في موضعها ، ولا توافق ما يتصل بها ، وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له ، غير مستكرهة ، ولا متعبة ، لطيفة الموالج ، سهلة المخارج " [١] ، فالقافية إذن " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية " [٢] .

واكتسبت القافية هذه الصفة (الشركة) ؛ لأنها تؤدي وظائف أساسية في القصيدة لا غنى للشريك الآخر (الوزن) عنها ، وهذه الوظائف تتجلى في موسيقى الشعر كما يأتي :

1- إنها تشكل مع الوزن الوحدة الموسيقية للبيت ، وتشكل في بناء الأبيات الوحدة الموسيقية للقصيدة ، فهي " كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة " [٣] ، والتردد والتكرار هذا " يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد ، الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص بالوزن " [٤] ، وهذه الوظيفة الأساسية ، التي تكون للقافية ، وتكسبها أهمية كبرى ؛ إنما جاءت نتيجة لقيمتها التأثيرية داخل العمل الشعري كله .

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر (مرجع سابق) ، ص 10

(٢) ابن رشيق : العمدة ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد – دار الجيل – 1972 م – ج 1 ، ص 151

(٣) ابن السراج : المعيار في أوزان الأشعار ، والكافي في علم القوافي ، تحقيق : محمد رضوان الداية – دار الأنوار – بيروت – ط 1 – 1388هـ / 1968م ، ص 89

(٤) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص 233

2- إنها تقوم بعملية تنظيم للإيقاع داخل البيت ، فهي النبضة التي تتوقف عندها كل النبضات ، وهي الضربة التي تتوقف عندها كل الضربات ، وهذه العملية التنظيمية لابد منها ؛ لتحديد مساحة الإيقاع وصورته ، فالشاعر يقدر في بدء تركيبه الفني اللفظة التي يقف عندها ، ويقدر في تركيبه الحسي المعنى ، الذي سيصل إليه عند هذا اللفظ . هذا من ناحية الشاعر ، أما من ناحية السامع والقارئ ، فإنه يشارك الشاعر في هذا التوقع ، ويساعده هذا على تنظيم العملية الإنصاتية لهذه الأصوات المتتالية .

ومن خلال هذه العملية الموسيقية ؛ فإنَّ القافية تؤتي أثرها في المتلقي ؛ لأنها تحدث أثرا طربيا في النفس لا يمكن إنكاره ، أو الاستهانة به . أما إلغاء القافية أو إهمالها ، فإنه يؤذي السمع ، ويقلقه ، ويغيبه بعيدا عن تأثير الشعر ؛ وبهذا تكتسب القافية أهمية موسيقية أخرى بما أضافته إلى وحدة الإيقاع والنغم .

3- إنَّ القافية كما تقوم بتنظيم الإيقاع ، تقوم كذلك بعملية تنظيم لخيال الشاعر داخل البيت ، فهي تقوم بضبطه ، وتمنعه من الاندفاع والجموح خارج أسوار البيت ؛ فيأتي خيال الشاعر مقبولا ومستساغا ، ويعد ذلك من وظائف القافية في القصيدة العمودية ؛ لكونها " تضع حدودا حول الخيال السريع المسرف الذي يمكن أن يمتد أكثر مما ينبغي في كل موضوع ، لولا تقييده بالجهد الذي تتطلبه القافية المحكمة " [1] .

(١) شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي (مرجع سابق) ، ص 119

4- تتجاوب القافية مع موضوع القصيدة ؛ فتأتي تعبيرا عن عاطفة الشاعر وعن الجو النفسي العام ، الذي تعبر عنه موسيقى البيت ، ومما يدل على ذلك قول شوقي [1] :

اخْـــتلافُ النَّهَـــارِ واللَّيْـــلُ يُنْسِـــي أُذْكُـــرَا لِـــي الصِّـــبَا وأَيَّـــامَ أُنْســـي

وصِـــفَا لِـــي مُـــلَاوَةً مِـــنْ شَـــبَابٍ صُـــوِّرَتْ مِـــنْ تَصَـــوُّرَاتٍ وَمَـــسِّ

عَصَـــفَتْ كالصَّـــبَا اللَّعُـــوبِ وَمَـــرَّتْ ســـنة حُلـــوَة وَلَـــذَّة خَلْـــسِ

وَسَـلَا مِصْـرَ هَـلْ سَـلَا الْقَلْـبُ عَنْهَـا وْ أَسَـا جَرْحَـهُ الزَّمَـانُ المُؤَسِّـي

فالشاعر هنا " يختار حرف الروي السين المكسورة ، وهي حرف من حروف الصفير يتلاءم والكسر مع الإحساس بالألم " [2] .

5- إنَّ الروي ، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، وتنسب إليه ، يعد أصغر صوت موسيقي في القافية ، وأهم صوت موسيقي في القصيدة كلها ، فهو كما يقولون : " أخذ من الرواء ، وهو الحبل الذي يشد به ، أو من الرواية ، التي هي حفظ الشيء ؛ لأنه حافظ للبيت ، ومانع له من الاختلاط بغيره ، أو من الارتواء ؛ لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء " [3] .

---

(٢) أحمد شوقي : الموسوعة الشوقية ، شرح : إبراهيم الإبياري – دار الكتاب العربي – بيروت – ط 1– 1415هـ / 1994 م ، المجلد الرابع ، ص 26 ، والأبيات من الخفيف ، والقافية من المتواتر .

(٢)– أبوالسعود سلامة : البنية الإيقاعية في الشعر العربي – العلم والإيمان – كفر الشيخ – مصر – ط 1 – 2009 م ، ص 105

(٣) ابن السراج : المعيار في أوزان الأشعار (مرجع سابق) ، ص 93

وقد بلغ من شدة جمال هذا الصوت الأخير، أن حاول بعض الشعراء ، أن يلزم نفسه بما لا يلزم ، فيلتزم بحرف أو حرفين آخرين قبل الحرف الأخير(الروي) ؛ حتى تزداد هذه الموسيقى قوة وتأثيرا ، مما يجعله يتميز به عن بقية الشعراء ، كما فعل أبوالعلاء المعري في (سقط الزند) .

ونحن لسنا مع أصحاب هذا الاتجاه ؛ لأنَّ في هذا تضييقا ، ونهاية متكلفة للبيت ، تحول بينه وبين الانسجام الطبيعي للموسيقى ، والقرآن الكريم ، وهو أعلى صورة لغوية ، لم يتجاوز الالتزام بحرفين في فواصل الآيات . والذي يهمنا هنا هو إبراز هذه الوظيفة الصوتية ، التي يتميز بها هذا الحرف الأخير (الروي)، والتي اكتسب من خلالها أهمية كبيرة ، جعلت النقاد يحثون الشعراء إلى استخدام الحروف العذبة السلسة المخرج في القوافي ، ويدعونهم إلى تجنب الحروف الثقيلة في نطقها ، أو القلقة في موضعها ؛ لأنَّ الأسماع تتجه إليها ، وتركز على سماعها ، فإذا ما استخدم حرفا ثقيلا في الروي ، فإنه يكون سببا في نفور الأذن لدى المتلقي .

ومن أجل ما سبق فقد وضع (ابن الأثير) للشاعر ما يشبه المنهاج ، عندما يريد أن يختار حروفا لقوافيه ، فقال : " واعلم أنه يجب على الناظم والناثر أن يتجنبا ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف : كالثاء والذال والخاء والشين والصاد والطاء والظاء والغين ، فإنّ في الحروف الباقية مندوحة عند استعمال ما لا يحسن من هذه الأحرف المشار إليها ، والناظم في ذلك أشد ملاءمة؛لأنه يتعرض لأن ينظم قصيدة ذات أبيات متعددة ، فيأتي في أكثرها بالبشع

الكريه ، الذي يمجه السمع ؛ لعدم استعماله ، كما فعل أبو تمام في قصيدته (الثائية) ، التي مطلعها [1] :

قِفْ بِالطُّلُول الدَّارسات عُلَاثَا " [2] .

وقد بلغ إحساسهم بهذا الجمال الصوتي في هذا الحرف أن ألحقوه بالعروض ، وجعلوا العروض مثل الضرب في الوزن والقافية ، وخاصة في البيت الأول ، مما ينشط حاسة النغم الموسيقي عند المتلقي ، عند بدء عملية الإنشاد ؛ ولهذا يقول (قدامة بن جعفر) ، في وصفه للقوافي : " أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج ، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإنَّ الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ، ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره ، وأكثر من كان يستعمل ذلك (امرؤ القيس) ؛ لمحله من الشعر ، فمنه قوله [3] :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ثم أتى بعد هذا البيت بأبيات ثم قال :

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

ثم أتى بأبيات بعد هذا البيت ، ثم قال :

---

١ – الخطيب القزويني : شرح ديوان أبي تمام – دار الكتاب العربي – بيروت – ط 2 – 1414هـ / 1994 م – ج 1 ، ص 167

٢– ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد – مطبعة مصطفى البابي الحلبي – القاهرة – 1939م ، ص

٣– ديوان امرئ القيس – دار صادر – بيروت – (د . ت) ، ص 29 ، 37 ، 49

ألا أيهـا الليـل الطويـل ألا انجلـي بصبح ومـا الإصبـاح منـك بأمثـل"[1]

6- حرف الروي هو عماد القافية ، والأساس الذي يقوم عليه البيت ، وهو أصغر وحدة موسيقية نختتم بها البيت ، وهناك بعض الشعراء حاول إحداث قوة في نغمة القافية ، فأدخل عليها بعض الحروف والحركات ؛ ليحقق هذا الغرض ، وبذلك استطاع " أن يوفر لموسيقى قافيته رنينا عاليا ، ممتدا في الزمن ، متماثلا في الصفة ؛ فأكثر من الحروف والحركات التي جانس بينها في أواخر الأبيات ، ملتزما بعضها بأعيانها ، وملتزما بعضها الآخر بنظائرها ، التي تعطي جرسا قريبا من جرسها . وكانت الحروف التي التزمها – إن جاء بها في القافية – ستة أعطى علماء القوافي كلا منها اسما خاصا به . وهي على حسب تتابعها في القافية : التأسيس ، والدخيل ، والردف ، والروي ، والوصل ، والخروج .

وقد اجتمع خمسة منها في قول الشاعر :

مـن لا يمـت غبطـة يمـت هرمـا للمـوت كـأس فـالمرء ذائقهـا

فالقافية : ذائقها . والألف تأسيس ، والهمزة دخيل ، والقاف روي ، والهاء وصل ، والألف خروج ، ولم يرد فيها الردف ، الذي لا يجتمع هو والدخيل . وتتفاوت قيمة هذه الحروف تبعا لتفاوت قيمتها الصوتية ، ووجوب التمسك بها ، فأهمها دون منازع الروي ، ثم الوصل والخروج ، وأخيرا التأسيس والدخيل والردف " [2] .

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق : محمد عبدالمنعم خفاجي – مكتبة الكليات الأزهرية – القاهرة – ط 1 – 1398هـ / 1978م ، ص 86

(٢) حسين نصار : القافية في العروض والأدب – دار المعارف – مكتبة الدراسات الأدبية -79 (د . ت) ، ص 40

7- أن تأتي طيعة مختارة وفق المعاني ، لأنها متلوة لا تالية ، ومسبوقة لا سابقة ، وبهذا يكون حقها الطبعي في ترتيب المعاني ؛ ولهذا فقد عيب على أبي تمام في قوله [1] :

كالظَّبْيَـةِ الأَدْمَـاءِ صَـافَتْ فارْتَعَـتْ زَهَـرَ العَـرَارِ الغَـضِّ والجَثْجَاثَـا

" فجميع هذا البيت مبني على طلب القافية ، وإلا فليس في وصف الظبية بأنها ترعى الجثجاث كثير فائدة ؛ لأنه إنما توصف الظبية بأنها ترعى الجثجاث إذا قصد نعتها بأحسن أحوالها ، بأن يقال إنها تعطو الشجرة ؛ لأنها حينئذ تكون رافعة رأسها ، وتوصف بأنَّ ذعرا يسيرا قد لحقها ، كما قال الطرماح [2] :

مِثْـلَ مـا كَافَحَـتْ مَخْرُوفَـةً نَصَّـها ذَاعِـرُ رَوْعٍ مُـوَّامْ

فأما بأن ترعى الجثجاث فلا أعرف له معنى في زيادة الظبية ، لا سيما والجثجاث ليس من المراعي ، التي توصف بأنَّ ما يرتعى يؤثره " [3] .

ومن أجل هذه الوظيفة فقد حذر النقاد الشعراء أن يعلقوا قافية البيت الأول بصدر البيت الذي يليه ، وعدوا هذا عيبا خاصا بالمعنى ، وسموه (التضمين) ، ونحن نرى أنَّ فيه عيبا آخر ، وهو أنَّ هذا التعليق يفتت النغم الموسيقي ، ولا يحقق الوحدة الموسيقية ، التي تنتظرها الأذن عند سماع البيت ؛ ولهذا عد عيبا .

(١) الخطيب القزويني : شرح ديوان أبي تمام (مصدر سابق) ج 1 ، ص 168 . البيت من بحر (الكامل) ، والعرار والجثجاث ضربان من النبات يوصفان بطيب الرائحة .

(٢) ديوان الطرماح ، تحقيق : عزة حسن – دار الشرق العربي – بيروت – ط 2 – 1414هـ / 1994م ، ص 229

(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر (مرجع سابق) ، ص 210 ، 211

8- إنَّ القافية تساعد على حفظ الأبيات ؛ لذلك فإنَّ الشاعر إذا جاء بصورة من الصور التي تأتي عليها القافية ، فلابد أن يلتزم بها في سائر الأبيات ، ولا يجوز له الخروج عليها ، أو التنويع فيها ، كما يتاح له داخل البيت ، من خلال الزحافات والعلل ، ومن هنا فإنَّ هذه الصورة الثابتة للقافية تساعد السامع على حفظ الأبيات ؛ لأنَّ " القافية مع الوزن تساعد الأذن على الحفظ ، كما تقوم الأذن بما تقوم به العين أثناء القراءة ، ومن هنا نرى أنَّ الحرف قد لا يكون ثقيلا في أي مكان في الجملة ، ولكنه قد يكون ثقيلا إذا استخدم في القافية ؛ لأنَّ القافية لها قيمة صوتية موسيقية يكونها هذا الحرف في موضعه ، ومن ثم تعطيه أهمية زائدة في هذا المكان ، والانتباه مركز عليه " (١) .

9- إنَّ أكثر ما يميز الشعر العربي عن نظيره في اللغات الأخرى ، القافية ، لما لها من فضل في ترابط النغم وتماسكه ، فهي تتضافر مع الإيقاع والمعنى ، وتضع نغمة موحدة لأبيات القصيدة من أولها إلى آخرها ؛ ولهذا " فانتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان . وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذي اطرد عليه ، ويلوي به ليا يقبضه ويؤذيه " (٢) .

لذلك كانت " القافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى ؛ إذ أنَّ بعض اللغات يخلو من القافية ، أي لا تتفق نهاية البيت مع أي بيت آخر ، فلكل بيت قافية مستقلة كما في اليونانية في (هوميروس) مثلا ، وفي الفرنسية والإنجليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذي بعده ، وهي

(١) صلاح عبدالحافظ : الصنعة الفنية في شعر المتنبي (مرجع سابق) ، ص 292

(٢) بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي – دار الثقافة – بيروت – 1405هـ/ 1985م ، ص 222

القافية المتعانقة، أو مع التالي لما بعده ، وهي القافية المتقاطعة ، على حين القافية في الشعر القديم تسير على نمط واحد " [1] .

10- إنَّ القوافي لا تتساوى جميعها في قوة النغمة الموسيقية ، وإنما تتفاوت من قصيدة إلى أخرى ، ومن شاعر إلى آخر ؛ حسب توظيف الشاعر لحروف القافية وحركاتها ؛ ولذلك فقد قسم العروضيون القافية من حيث القوة الموسيقية إلى مطلقة ومقيدة ، ولكل منهما درجات موسيقية تشبه السلالم في النوتة الموسيقية ، وقد دفع هذا التقسيم (إبراهيم أنيس) إلى استخلاص أربع درجات ، فقال " ولو طلب إلينا أن نقسم القافية حسب ما فيها من كمال موسيقي إلى مراتب ، لقلنا إنَّ هناك مراتب تصاعدية :

1- تبدأ بالقافية المقيدة ، التي يسبق رويها بحركة قصيرة ، ولا تلتزم هذه الحركة في أبياتها ، وتلك هي أقصر صور القافية .

2- يليها تلك القافية المقيدة ، التي تلتزم في أبياتها الحركة القصيرة قبل الروي ، وربما كانت القافية المطلقة ، التي لا تلتزم فيها هذه الحركة في مستوى واحد معها من الناحية الموسيقية .

3- يليها القافية المطلقة ، التي تراعي فيها الحركة القصيرة قبل الروي ، ومثلها في مستوى واحد تلك التي يسبق رويها بواو المد وياء المد مع التناوب بينهما .

4- يليها تلك القافية ، التي يسبق رويها بحرف مد معين ، يلتزم في كل أبيات القصيدة " [2] .

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث (مرجع سابق) ، ص 442

(٢) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر (مرجع سابق) ، ص 254 ، 255

هذه كانت أبرز الوظائف الموسيقية ، التي قامت عليها القافية في القصيدة العمودية ، وهي لا تقل أهمية عن تلك الوظائف ، التي تتصل بالوزن ، أو التي تتصل باللغة الشاعرة في معناها ومبناها .

وبعد فإنه ليس بخاف على من يقرأ الشعر العربي أنَّ الصدى الصوتي ، والنغم الموسيقي ، والإيقاع المرن ، هو الذي يأخذ طريقه إلى القلوب ؛ فيحرك المشاعر الغافية ، ويوقظ الوعي الفكري ، الذي يواكب التأثر الوجداني ، ومن هنا تبرز أهمية الموسيقى في شعرنا العربي الأصيل .

الخاتمة

أثبتت هذه الدراسة عدة أمور ، من أهمها :

١- إنَّ الإيقاع في القصيدة العمودية يتنوع تنوعا ملحوظا ، فيعتمد أساسا في نظمه على الموسيقى الكمية ، المتمثلة في الأسباب والأوتاد والفواصل ، والتي تعد اللبنات الأساسية في بناء التفعيلة ، وعند لحظات الإنشاد تظهر النغمة الموسيقية المعتمدة على النبر ؛ وعلى هذا فإنَّ الشعر العربي في إنشاده يتشابه مع الشعر الأوربي ، الذي يعتمد في الأساس على (النبر) ؛ لأنَّ " الشعر الأوربي الحديث لا يقوم على الموسيقى الكمية (أي القائمة على عدد الحروف الساكنة والمتحركة) ، ولكن على الموسيقى النبرية . والنبر : هو الحدة في الصوت ، الذي يحدد نوع الضربة الصوتية أو المقاطع " [١] .

٢- إنَّ الشعر العربي ، فن مثل كل الفنون ، يخاطب الفطرة الأصيلة في الإنسان ، ويتميز عن بقية الفنون ؛ لأنه يُؤدى من خلال نغمات تحكمها أوزان شعرية ، تساعد الشاعر على اختيار كلماته ، وتخيل صوره ، وإظهار حسن بيانه وقوة بلاغته ؛ لذلك فإنَّ الشعر يأتي في مقدمة الفنون ؛ لأنه " جميل في اختيار ألفاظه ، جميل في تركيب كلماته ، جميل في توالي مقاطعه ، وانسجامها بحيث تتردد ، ويتكرر بعضها ؛ فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما " [٢] .

٣- إنَّ الموسيقى داخل القصيدة العمودية تعبر عن عاطفة ، قد تكون قوية ، وقد تكون ضعيفة ، فإذا كانت العاطفة قوية ، وكان الشاعر مقتدرا ، فإنه يكون

(١) محمد عناني : الأدب وفنونه (مرجع سابق) ، ص 72

(2) – إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر (مرجع سابق) ، ص 9

موفقًا في اختيار كلماته ، وتأتي الموسيقى معبرة وناقلة لحالة الشاعر النفسية ، التي عاشها ، وتستمر هذه الحالة على مر الأزمان ، فلا تفقد الكلمات قوتها ، ولا المعاني إيحاءاتها ، وتظل هذه الكلمات باقية خالدة لا تملها الآذان ، ولا يخطئها الفهم ؛ بفضل هذه الموسيقى المؤثرة الآسرة ؛ ولهذا فقد ربط بعض النقاد الغربيون نبض القلب بالوزن الشعري ، ورأوا أنَّ هناك " صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي ، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع . ويقدرون أنَّ الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية ، كلما نبض قلبه نبضة واحدة ... على أنَّ نبضات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية ، تلك التي قد يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمه . فحالة الشاعر النفسي في الفرح غيرها في الحزن واليأس ، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة ، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع " [1] .

٤- إنَّ القافية جزء لا يتجزأ من موسيقى البيت ومعناه ، بل تعد الركن الأهم في موسيقى القصيدة العمودية ؛ لأنها تأتي خاتمة لعدة أصوات موسيقية متتابعة ، فتضع نهاية جميلة لهذا التتابع ؛ ولهذا كان " الشعر كالنغم الموسيقي والقافية رسته أو قراره ، فحيثما جاد النغم وتناسق إلى منتهاه ؛ حسن وقعه في الأذن ، وانشرح له الصدر ، وطربت له النفس ، فكل نغم أطرب أرباب الصناعة وذوي الأذن السمَّاعة ، فهو الحسن ، وهكذا الشعر فلا يحسن وقعه في نفوس قرائه وسامعيه

(١) إبراهيم شكري : موسيقى الشعر (مرجع سابق) ، ص 164

ما لم يكن جيدا ، وقد يُستهان بالمعنى البليغ ؛ لضعف قافيته ، أو وقوعها في غير موضعها " [1].

وبهذا فإنَّ القصيدة العمودية قد استمدت عظمتها من عظمة اللغة ،التي رفع الله قدرها بالقرآن؛ ولهذا فإنها ستظل باقية خالدة .

(١) هوميروس : الإليازة ، ترجمة : سليم البستاني – كلمات عربية للترجمة والنشر – القاهرة – 2012م ، ص 84

المصادر والمراجع :

أولا – الدواوين :

– ديوان أبي تمام ، شرح الخطيب القزويني – دار الكتاب العربي – بيروت – ط 2 – 1414هـ /1994م

–ديوان أبي العلاء المعري – المطبعة الأدبية – بيروت – (د . ت) .

–ديوان أبي نواس – دار صادر – بيروت – ط 3 – 2011 م .

–ديوان أحمد شوقي (الموسوعة الشوقية) ، شرح : إبراهيم الإبياري – دار الكتاب العربي – بيروت – ط1 – 1415هـ /1994 م .

–ديوان امرئ القيس – دار صادر – بيروت – (د . ت) .

–ديوان البحتري ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي – دار المعارف – ط 3– (د . ت) .

–ديوان الطرماح ، تحقيق : عزة حسن – دار الشرق العربي – بيروت – ط 2 – 1414هـ 1994م .

–ديوان المتنبي – دار بيروت للطباعة والنشر – بيروت – 1403هـ/1983م .

ثانيا – الكتب :

-إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر – مكتبة الأنجلو المصرية – ط4- 2010م .

-أبوالسعود سلامة أبوالسعود : البنية الإيقاعية في الشعر العربي – العلم والإيمان – كفر الشيخ – مصر – ط 1 – 2009م .

-أبوالفرج (قدامة بن جعفر) :

*** جواهر الألفاظ ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد – دار الكتب العلمية – بيروت – ط 1 – 1405هـ/1985 م .**

*** نقد الشعر ، تحقيق : محمد عبدالمنعم خفاجي – مكتبة الكليات الأزهرية – القاهرة – ط1 – 1398هـ / 1978م .**

-ابن الأثير (ضياء الدين) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد – مطبعة مصطفى البابي الحلبي – القاهرة – 1939م .

-ابن رشيق القيرواني : العمدة ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد – دار الجيل – بيروت – 1972م .

-ابن السراج (أبوبكر محمد بن عبدالملك الشنتريني الأندلسي) المعيار في أوزان الأشعار ، والكافي في علم القوافي ، تحقيق : محمد

رضوان الداية – دار الأنوار – بيروت – ط 1 – (دراسات أندلسية 2) 1388هـ / 1968م .

-ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد) : عيار الشعر ، شرح وتحقيق : عباس عبدالساتر – دار الكتب العلمية – بيروت – 1042هـ/1982م .

-أحمد كشك :

* التدوير في الشعر – دار المعرفة – القاهرة – ط 1 – 1410هـ / 1989م .

* محاولات للتجديد في إيقاع الشعر – مطبعة المدينة – القاهرة – ط 1- 1405هـ/1985م.

-أحمد مستجير : في بحور الشعر العربي : الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي – دار الغريب – القاهرة – 1980م .

-الفارابي : الموسيقى الكبير – دار الكتاب العربي – 1967م .

-أمين روفائيل : إدجار آلا ن بو – مكتبة الإنجلو – القاهرة – 1963م .

-بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي – دار الثقافة – بيروت – 1405هـ / 1985م .

-تشارلتن : فنون الأدب ، ترجمة : زكي نجيب محمود – لجنة التأليف والترجمة والنشر – 1954م .

-حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، تحقيق : محمد الحبيب خوجة – دار الكتب الشرقية – تونس – 1966م .

-حسين نصار : القافية في العروض العربي – دار المعارف – (مكتبة الدراسات الأدبية) – 79- (د . ت) .

-شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي – دار المعرفة – القاهرة – ط2- 1978م.

-شوقي ضيف :

* الفن ومذاهبه في الأدب العربي – دار المعارف – القاهرة – ط11 – مكتبة الدراسات الأدبية (20) – د. ت .

* في النقد الأدبي – دار المعارف – ط7- د. ت .

-صلاح عبدالحافظ : الصنعة الفنية في شعر المتنبي – دار المعارف – القاهرة – ط1- 1983م.

-عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة – نهضة مصر – 1995م .

-عبدالفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري – مكتبة المنار – الأردن – ط1- 1405هـ/1985م .

-عبدالفتاح عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي القديم – مكتبة الشباب – القاهرة – 1981م .

-علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1982م .

-كمال أبوديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي – دار العلم للملايين – بيروت – ط1 – 1974 م .

-محمد حسين هيكل : ثورة الأدب – الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتابات نقدية – 58- 1996م .

-محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية – مطبعة مصلحة الموانئ العراقية – البصرة – ط 1- 1391 هـ / 1971 م .

-محمد عناني : الأدب وفنونه – الهيئة المصرية العامة للكتاب – الأعمال الفكرية – مهرجان القراءة للجميع – مكتبة الأسرة – 1997 م .

-محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث – نهضة مصر – ط7 – 2007 م .

-م . ستانسلاس جويار : نظرية جديدة في العروض العربي ، ترجمة : منجي الكعبي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1996 م .

-محمد مصطفى بدوي : كولردج – دار المعارف – القاهرة – (د . ت) .

-ميشال عاصي : الفن والأدبي – مؤسسة نوفل – بيروت – ط 3- 1980 م .

-هوميروس : الإليازة ، ترجمة : سليم البستاني – كلمات عربية للترجمة والنشر – القاهرة – 2012 م .

تم بحمد الله وتوفيقه