التفاعلُ الموسيقيُّ في القصيدة العربية
(ألوانه وملامحه الفنية)

الدكتور
عصمت محمد أحمد رضوان

مقدمـــــــــة

الحمـد لله واهـبِ الـنعم، واسـع الكـرم، الـذي عَلَّـم بـالقلم، عَلَّـم الإنسان ما لم يعلم.

والصـلاة والسـلام علـى صـاحب الخُلـقِ الأكـرم، سـيدنا محمـد هادي الأمم، وعلى آله وصحبه وسلم، ما تحرك لسانٌ في فم.

أما بعـــــــد

فيُعَدُّ الشعر فنَّ العربية الأول، وتعد القصيدة مرآةً ينعكس عليها حال العربيّ، وتظهر فيها خلجاتُ نفسه، ونبضات قلبه.

وقد اعتمدت القصيدة العربية على دعائم تقوم عليها، وعناصر تُسهم في تشكيلها، ومن أهم هذه الدعائم، وتلك العناصر ـ الإيقاع الساحر الذي يُميِّز القصيدة العربية، ويجعلها أشبه بلحن بارع ينساب إلى الآذان نغماً يسحر الألباب، ويستهوي الأفئدة.

وموسيقا الشعر ليست حكراً على مبدع، ولا يختص بها شاعر دون شاعر، فمن السهل أن تتشابه قصيدتان بل قصائد في الوزن والقافية من دون أن يدرك المتلقي هذا التشابه أو يعبأ به.

لكن الشاعر قد يعمد إلى محاكاة قصيدة غيره في إطارها الموسيقي جميعه، أو في جزء منه، وذلك من قبل الإعجاب بها، والحرص على محاكاتها، وحينئذ تكون هذه المحاكاة تفاعلاً موسيقياً من الشاعر المتأخر مع المتقدم، وقد يكون هذا التفاعل الموسيقيّ جزءاً من التفاعل في كثير من العناصر الفنية للقصيدة، ولا سيما إذا كان الدافع من التفاعل مع القصيدة ومحاكاتها هو الإعجاب بها.

بل قد يصل إعجاب الشاعر بقصيدة غيره إلى حدٍ يجعله يلجأ إلى التصرف فيها بزيادة بعض الأجزاء، بحيث يصير نصُّه ونصُّ غيره قطعة أدبية واحدَة.

وقد بدا لي في هذا البحث المتواضع أن أقوم بدراسة ألوان هذا التفاعل الموسيقي في القصيدة العربية وملامحه الفنية.

وقد رأيت تقسيمه إلى مقدمة وخاتمة يكتنفان مباحث أربعة، وذلك على النحو التالي:

المقدمـة: وفيها الحديث عن أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، وخطة

السير فيه.

المبحث الأول: التفاعل الموسيقيّ في الإطار العام للقصيدة.

المبحث الثاني: التفاعل الموسيقيّ في جزء من إيقاع القصيدة.

المبحث الثالث: التفاعل الموسيقيّ بإضافة أجزاء أخرى إلى القصيدة الأصلية.

المبحث الرابع: الملامح الفنية للتفاعل الموسيقيّ.

الخاتمـــــــة: وفيها الحديث عن خلاصة البحث وأهم نتائجه.

والله الموفق، وهو الهادي إلى سواء السبيل

الباحث

≅ ≅ ≅

In this humble paper, the researcher will tackle the musical interaction in the classical Arabic poetry pointing out its characteristics.

My research comes in an introduction, conclusion and main four chapters as following:

In the introduction, I states the importance of the topic, the reason behind choosing it and my methodology.

In the first chapter, I present the musical interaction in the general framework of the poem.

In the second chapter, I explain the musical interaction in the rhythmic side of the poem.

In the third chapter, I show how the musical interaction could be achieved via adding extra parts to the original text of the poem.

In the fourth chapter, I highlight the artistic features of the musical interaction.

In the conclusion, I summarize the major findings of the research.

And May Allah help us do the best.

≅ ≅ ≅

المبحث الأول

التفاعل الموسيقيّ في الإطار العام للقصيدة

أولاً: النقائض

تُعد النقائض من أقدم أشكال التوافق الموسيقي في القصيدة العربية.

والأصل في النقائض أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجياً أو مفتخراً ملتزماً البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول (١).

ومن المفارقة الطريفة في النقائض أن التوافق الموسيقي فيها ناشئ عن الاختلاف في الأفكار والمعاني ووجهات النظر بين الشاعرين فالشاعر يعمد إلى نقض معاني القصيدة السابقة، لكنه مضطرٌ إلى موافقتها في الإطار الموسيقي كلون من إظهار التحدي، وإبراز التفوق ؛ ذلك أن النقائض " تُعد مبارزة فنية وعقلية داخل إطار موضوعي وإيقاعي محدد، لا تقل عن مبارزة السيف والرمح.... لذا كان الشاعر الأول يبذل قصارى جهده في تصوير ما يقول محاولاً إثباته بحجج وبراهين وأدلة كي يقنع الغير بها، وكأن الشاعر الآخر عندما يرد يبذل جهده مضاعفاً ؛ لأن الأول فرض عليه أرض المعركة وطبيعتها - الموضوع والإيقاع -، ومع ذلك يتحتم عليه تفنيد ما قاله الأول، والرد عليه، وإبطاله "

---

(١) انظر: تاريخ النقائض لأحمد الشايب، ص٣، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية ١٩٤٥ م.

(١).

ومن أمثلة النقائض ما وقع بين غسان بن ذهيل وبين جرير، حيث يقول غسان: (٢)

مَـنْ شـاءَ بايَعْتُـه مـالي وخُلْعَتَـه ... إذا جنى الحرب بعد السلم جانيها

لا تسـألون كُليبيًّـاً فيخبـركم ... أيُّ الرِّمَـاح إذا هُـزَّت عواليهـا

أَمَّـا كُلَيْـبٌ فـإِنَّ اللَّـؤْمَ حَالَفَهـا ... ما سالَ في حَفْلَةِ الزَّبَّاء وَادِيها (٣)

فأجابه جرير: (٤)

اِسـأَل سَـليطاً إِذا مـا الحَـربُ ... مـا شَـأنُ خَـيلِكُمُ قُعساً هَواديهـا

لَا يَرفَعـونَ إِلـى داعٍ أَعِنَّتَهـا ... وَفـي جَواشِـنِها داءٌ يُجافيهـا

وَمـا السِـليطِيُّ إِلّا سَـوأَةٌ خُلِقَـت ... في الأَرضِ لَيسَ لَها سِترٌ يُواريها

فالشاعر (جرير) ردَّ على غسان بقصيدة على وزن قصيدة الأول (البسيط التام) ورويها (الدال المكسورة) ونقض فيها معانيه التي أوردها.

≅ ≅ ≅

(٢) النقائض في الشعر الجاهلي للدكتور / عبد الرحمن محمد الوصيفي ص ٩، ١٠- مكتبة الآداب - الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٣م.

(١) الأبيات في كتاب النقائض (نقائض جرير والفرزدق) لأبي عبيدة معمر بن المثنى البصري ١٧/١، ط دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٩ه / ١٩٩٨م.

(٢) العوالي: أعالي الرماح، الحفلة: احتشاء الماء، الزباء: اسم ماء.

(٣) النقائض ١٧/١، ١٨.

(٤) القَعس: دخول الظهر وخروج الصدر وهو عيب في الخيل، هواديها: أعناقها، السليطيّ: المنسوب إلى سليط قبيلة غسان، يواريها: يسترها.

ثانياً: المعارضـــــــات

تُعد المعارضات من أكثر ألوان التفاعل الموسيقي شيوعاً في الشعر العربي، والمعارضة الشعرية ترتكز على غريزة المحاكاة والمماثلة من ناحية، وعلى غريزة المنافسة والمقابلة من ناحية أخرى، وهي بهذين الاعتبارين لا تحدث إلى حين يأنس المعارض من نفسه رغبة في التحدي وحب الغَلَب، وفى هذا ما فيه من حب التفوق والتفرد (١).

وتكون المعارضات " نتيجة إعجاب شاعر متأخر بقصيدة لشاعر متقدم عليه في الزمان أو وقت نظمها ونشرها، وهذا الإعجاب قد يكون بها كلها، أو ببعض جوانبها الفنية كالنغمة الموسيقية أو غرضها أو طريقة نظمها " (٢).

ومن أمثلة المعارضات معارضة شوقي للحصري في داليته التي يقول فيها: (٣)

يـــا ليـــلُ الصـــبُّ متـــى غـــدُه ... أقيـــــامُ السَّـــــاعةِ مَوْعِـــــدُهُ

رقـــــدَ السُّـــــمَّارُ فأَرَّقـــــه ... أســـــفٌ للبـــــيْنِ يـــــردِّدهُ

فبكـــــاهُ الـــــنجمُ ورقَّ لـــــه ... ممّـــــا يرعـــــاه ويرْصُـــــدهُ

---

(١) انظر: جدليات النص الأدبي للدكتور / محمد فتوح أحمد ص ١٧١ ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة ـ الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.

(٢)المعارضات في الشعر العربي للدكتور / محمد محمود قاسم نوفل، ص ١٤، ط دار الفرقان ومؤسسة الرسالة، دون إشارة إلى تاريخ الطبع.

(٣) زهر الآداب وثمر الألباب للحصري ١ / ٩ ط دار الجيل ـ بيروت ـ لبنان ـ دون إشارة إلى تاريخ الطبع.

كلِـــفٌ بغـــزالٍ ذِي هَيَـــفٍ خـــوفُ الواشـــين يشـــرّدهُ
نصَـــبتْ عينـــايَ لـــه شـــرَكاً فـــي النّـــومِ فعـــزَّ تصـــيُّدهُ
وكفـــى عجبـــاً أَنِّـــي قـــنصٌ للسِّـــرب ســـبانِي أغْيَـــدهُ
صـــنمٌ للفتنـــةٍ منتصـــبٌ أهـــــواهُ ولا أتعبَّـــــدُهُ
صـــاحٍ والخمـــرُ جَنَـــى فمِـــهِ ســـكرانُ اللحـــظ مُعرْبـــدُهُ
ينضُـــو مِـــنْ مُقْلتِـــه ســـيْفاً وكـــأَنَّ نُعســـاً يُغْمـــدُهُ
فيُريـــقُ دمَ العشّـــاقِ بـــه والويـــلُ لمـــن يتقلّـــدهُ
كـــلّا، لا ذنْـــبَ لمـــن قَتَلَـــتْ عينـــاه ولـــم تَقتُـــلْ يـــدهُ

فعارض (شوقي) القصيدة بأخرى على وزنها ورويها، يقول فيها:

(١)

مُضـــناك جفـــاهُ مَرْقَـــدُه وبكـــاه ورَحَّـــمَ عُـــوَّدُهُ
حيـــرانُ القلـــبِ مُعَذّبُـــهُ مقـــروح الجفـــنِ مســـهَّدُه
أودى حرقـــاً إلا رمقـــاً يُبقيـــه عليـــك وتُنْفِـــدهُ
يســـتهوي الـــوُرْق تأوُّهـــه ويـــذيب الصـــخرَ تنهُّـــدهُ
وينـــاجي الـــنجمَ ويُتعبـــه ويُقـــيم الليـــلَ ويُقْعِـــدهُ
ويعلِّـــم كـــلَّ مُطوَّقـــة شـــجناً فـــي الـــدَّوحِ تُـــردِّدهُ
كـــم مـــدّ لِطَيْفِـــكَ مـــن شَـــرَكٍ وتـــأدّب لا يتصـــيَّدهُ

---

(١) الشوقيات لأمير الشعراء أحمد شوقي ٣٦٧/٢ ـ ط مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة بمصر ٢٠١٢م.

فعســـاك بغمْـــضٍ مُســـعِفهُ ولعـــلّ خيالـــك مُســـعِدهُ
الحســـنُ حَلَفْـــتُ بيُوسُـــفِهِ والسُّـــورَةِ إنـــك مُفـــرَدهُ
قـــد وَدَّ جمالـــك أو قبســـاً حـــوراءُ الخُلْـــدِ وأَمْـــرَدُه
وتمنَّـــت كـــلٌّ مُقطَّعـــة يـــدَها لـــو تُبْعَـــث تَشـــهدُهُ
جَحَـدَتْ عَيْنَـاك زَكِـيَّ دَمِـي أكـــذلك خـــدُّك يَجْحَـــدُه؟

لقد تفاعل (شوقي) موسيقياً مع دالية الحصري، فنظم على وزنها (المتدارك التام) ورويها (الدال المضمومة المتبوعة بهاء الوصل) مع الاشتراك في الغرض (الغزل) وهذا التفاعل الموسيقي من قبيل المعارضة الشعرية.

والفرق بين المعارضات والنقائض أن شاعر المعارضة ينظم للإعجاب والتقليد الفني الرائع ليجِّدد بذلك موضوع قصيدة لها مكانتها، في حين يكون شاعر النقيضة في موقف الرد على خصمه، وتفنيد قوله ورأيه، وهجائه [١].

فالدافع في المعارضات هو الإعجاب والاستحسان، أما في النقائض فإن الدافع هو مهاجاة الخصوم ؛ لذا كانت المعارضات أعظم قيمة، وأوسع انتشاراً من النقائض.

≅ ≅ ≅

(١) تاريخ المعارضات في الشعر العربي ص ١٤.

ثالثاً: معارضات القصيدة الأم

هناك بعض القصائد في الشعر العربي بلغت من الشهرة والذيوع حداً كبيراً جعل الشعراء يتسابقون إلى معارضتها بالنظم على وزنها ورويّها وغرضها.

والشاعر المعارض يهدف من وراء ذلك أن تكتسب قصيدته قيمة فنية، وشهرةً وذيوعاً بارتباطها بالقصيدة الأولى التي يمكن تسميتها القصيدة الأم التي قد تلهم العشرات بل المئات من الشعراء.

وتُعد أشهر القصائد الأمهات على الإطلاق قصيدة كعب بن زهير - τ - في مدح النبي - ρ - ومطلعها:

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ مُتَيَّمٌ إِثرَها لَم يُفدَ مَكبولُ[1]

فقد نالت من الشهرة والانتشار والنظم على إطارها الموسيقي ما لم تنله قصيدة سواها.

ومن الشعراء الذين عرضوها:

١- ابن نباته المصري، ومطلع قصيدته:

مَا الطَّرْفُ بَعْدَكُمُ بِالنَّوْمِ مَكْحُولُ هَذَا، وَكَمْ بَيْنَنَا مِنْ رَبْعِكُمْ مِيلُ

٢- ابن سيد الناس اليعمريّ، الذي عارضها بقصيدة سماها " عدة المعاد في عروض بانت سعاد "، ومطلعها:

قلبي بكم يا أُهيل الحيّ مأهولُ وحبله بأماني الوصل موصولُ

٣- أبو حيَّان الأندلسي، الذي عارضها بقصيدة سماها " المورد العذب في معارضة قصيدة كعب "، ومطلعها:

لا تَعذلاه فَما ذو الحبِّ مَعذولُ العَقلُ مُختَبِلٌ وَالقَلبُ مَتبولُ

٤- الأخطل التغلبي، وقد عارضها بقصيدة مطلعها:

بانَتْ سُعادُ ففي العَيْنينِ مُلْمُولُ مِنْ حُبّها، وصَحيحُ الجسْمِ

٥- شرف الدين البوصيري، وقد عارضها بقصيدة مطلعها:

---

(١) ديوان كعب بن زهير ص ٦٠ ، حققه وشرحه وقدم له: على فاعور، منشورات محمد على بيضون - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - ١٤١٧ه - ١٩٩٧م.

إلـى متـى أنـتَ باللـذاتِ مشـغولُ وَأنتَ عنْ كلِّ ما قَدَّمْتَ مَسْؤُولُ [١]

ومـن القصـائد الأمهـات أيضـاً، والتـي عارضـها شـعراء كثيـرون، قصيدة بـردة المـديح للإمـام البوصيري، وهـي مـن عيـون قصـائد المـديح النبوي، ومطلعها:

أمِـنْ تـذَكُّرِ جيـرانٍ بـذي سـلمِ مزجتَ دمعاً جرى من مقلةٍ بدمِ[٢]

ومن أشهر المعارضين لهذه القصيدة الأم:

١- صفي الدين الحليّ، وقد عارضها بقصيدة مطلعها:

إِن جِئـتَ سَـلعاً فَسَـل عَـن جَيـرَةِ وَاِقرَ السَلامَ عَلى عُربٍ بِذي سَلَمِ

٢- تقي الدين بن حجة الحموي، وقد عارضها بقصيدة مطلعها:

لي في ابتدا مَدْحِكُمْ يا عُرْبَ ذي براعـةٌ تَسْـتَهَلُّ الـدمعَ فـي العلـمِ

٣- أبو عبد الله شمس الدينّ الهراوي، وقد عارضها بقصيدة يقول فيها:

أمَّـا معـاني المعـاني فهـي قَـدْ فـي ذَاتِـهِ فبـدت نـاراً علـى علـمِ

٤- عز الدين الموصلي، الذي عارضها بقصيدة مطلعها:

براعـةٌ تسـتَهِلُّ الـدّمعَ فـي العلَـمِ عبـارةٌ عـن نِـداءِ المفـردِ العَلَـمِ

٥- الشيخ أحمد الحملاوي، وقد عارضها بقصيدة سماها " منهاج البردة "، ومطلعها:

يـا غـافر الـذنب مـن جـود ومـن وقابـل التـوب مِـن جـانٍ ومُجتَـرِم

وقد عارضها كذلك من شعراء العصر الحديث محمود صفوت الساعاتي، ومحمود سامي البارودي، وعبد المجيد شوقي، وأحمد شوقي،

---

(١) انظر: تاريخ المعارضات في الشعر العربي ص ١٥٦، ١٥٧.

(٢) ديوان البوصيري ص ١٩٠ تحقيق محمد سيد كيلاني ـ الطبعة الأولى ١٩٥٥م.

ومحمود جبر، وعادل مخلوف، وغيرهم كثير [١].

وواضحٌ أن الشاعر المعارض يتفاعل موسيقياً مع القصيدة الأم ؛ فالذين عارضوا لامية كعب ـ τ ـ نظموا قصائدهم كلها على وزنها (البسيط التام)، ورويها (اللام المضمومة) ومن عارضوا ميمية البوصيري نظموا قصائدهم على الوزن نفسه (البسيط التام)، والرويّ ذاته (الميم المكسورة).

والتفاعل الموسيقي هنا جزء لا يتجزأ من التفاعل مع العناصر الفنية للقصيدة الأم، التي كان الدافع إلى النظم على موسيقاها هو إعجاب الشاعر بجميع مكوناتها الفنية، ورغبته في أن تنال قصيدته المعارِضة بعضاً من قيمتها وذيوعها.

≅ ≅ ≅

(١) انظر: تاريخ المعارضات في الشعر العربي ص ١٦٥، ١٦٦.

رابعاً: المحاكاة الساخرة

يقصد بالمحاكاة الساخرة أن ينظم الشاعر على الإطار الموسيقي لقصيدة مشهورة قصيدة تختلف عنها في مضمونها بأسلوبٍ ساخر.

وكثيراً ما يكون ذلك في الموضوعات التي يميل فيها الشاعر إلى التظرف والتندّر كالحديث عن الطعام والشراب بأسلوب ساخر، أو الهجاء الذي يسلك مسلك السخرية والفكاهة.

ومن أمثلة ذلك ما وقع في العصر العثماني بين الشاعرين: محمد الهلالي الحمصي، ومعاصره الشاعر زين الدين الحمصي، حيث نظم الأول موشحاً في الغزل جاء فيه:

يا بدر حسن كم سهرت أراقبُهْ والليل مالت للغـــروب كواكبُهْ

مـا مِـنْ حكيـمٍ كنـت أنـت إلا ومغناطيـــس قلبـي جاذبُـهْ

لِلْحـــــان والألحـــــــان

هِـــــمْ يا أخـــــا الأشجـــانْ

في الحـــــــور والوالـــــدانْ

فالحـبِ ديـن والجمـال مذاهبُـــه

فنظم الحمصي متفاعلاً مع موسيقا الموشح بأسلوب ساخر:

يا صدر ديكٍ كم برزتُ أحاربُهْ والقطر طابت للنفوس مشاربُهْ

مـا مـن أرزٍّ واللحـوم تصاحبُـهْ إلا ومغناطيس قلبـــي جاذبـُهْ

بالكـــف والأسنـــانْ

باللـــه يا جـوعـــانْ

قـم سغسـغ الرغفـــان

فالجوع شينٌ والطعام ينـاسبه[1]

فالنص الأول نظمه صاحبه في غرض جاد هو الغزل، وقد اختار له نظام الموشح الذي تتكون أقفاله من بيتين من الكامل التام مختومين بروي

(١) انظر: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني للدكتور / بكري شيخ أمين ص ١٠١ ط دار العلم للملايين، الطبعة السادسة ١٩٨٩م.

الباء المضمومة المتبوعة بهاء الوصل، أما أبياته فتتكون من ثلاثة أجزاء يتألف كل جزء منها من شطر بيت من المجتث، وينتهي بروي النون الساكنة.

وقد جعل صاحب النص الثاني ذلك الإطار الموسيقي إطاراً لموشحه الساخر الذي يتحدث فيه عن ألوان الطعام والشراب بأسلوبٍ مضحك يزداد وقعه الساخر إذا قُرئ مع سابقه، وكأن الشاعر يعتمد على عنصر المفارقة في التأثير على المتلقي.

≅ ≅ ≅

خامساً: الانتحال

قضية الانتحال من القضايا الشائكة في دراسة الشعر القديم، وقد كثر الكلام حولها، وانتهى النقاد فيها إلى أن الشعر الجاهلي شعر صحيح في نسبته إلى قائليه، ولكن هناك نماذج قليلة ربما دخلها الوضع والانتحال بدافع العصبية القبلية أو زيادات الرواة، بأن ينظم الشاعر أو الراوية على طريقة شاعرٍ ما وينسب ما ينظمه إلى ذلك الشاعر.

" ولم يكن النقاد القدامى غافلين عنه، فقد نقدوه ومحصوه، وبينوا صحيحه من فاسده، كما أن ذلك الشعر المصنوع لم يكن من الكثرة بحيث يضطرب الدارسون في معرفته أو يتخذون ذلك القليل الفاسد وسيلةً لاتهام الشعر الجاهلي عامةً، فإن من التجاوز على الحق، والخروج على أصول البحث العلمي أن نغلو في تاريخنا، ومن الخطأ الفاحش أيضاً أن تؤخذ فكرة الانتحال مركباً ذلولاً لدفع كل ما يغمض على الدرس، ويلتبس مع النظرة العجلى ومع القصد الفاسد الخبيث، فإن في ذلك ضلالاً كبيراً " (١).

والذي يعنينا هنا في موضوع الانتحال هو التفاعل الموسيقي بين الشاعر واضع القصيدة والآخر الذي نُسبتْ إليه، فإن الأول يُراعي الخصائص الموسيقية للثاني، فينظم قصيدته مراعياً إياها، ويتجلى ذلك واضحاً في حال زيادة أبيات على قصيدة للشاعر نفسه، فإن الشاعر المنتحل ينظم على الإطار الموسيقي لقصيدة الشاعر الأصليّ، فينظم على الوزن نفسه، وعلى القافية عينها.

ومن أمثلة ذلك ما ذكره ابن سلام في قوله: " وكان أبو طالب (٢) شاعراً جيد الكلام، أبرع ما قال قصيدته التي مدح فيها النبي - ρ -:

وأبْيضُ يُسْتَسْقى الغَمامُ بِوَجْهِهِ ثِمالُ اليَتامى عِصْمَةٌ للأرامِلِ

وقد زيدَ فيها وطُوِّلت، وقد علمت أن قد زاد الناسُ فيها، ولا

---

(١) انظر: الشعر الجاهلي: خصائصه وفنونه للدكتور / يحيي الجبوري ص ١٥٨، ١٥٩ ط مؤسسة الرسالة - الطبعة الرابعة ١٤٠٣ه / ١٩٨٣م.

(١) يريد أبا طالب عم النبي - ρ -.

أدرى أين منتهاها " [١].

والقصيدة التي أشار إليها ابن سلام قصيدة طويلة بلغت عشرة ومائة بيت، والبيت الذي ذكره ابن سلام هو البيت الأربعون منها، ومما جاء في أولها: [٢].

خليليَّ ما أُنْني لأوَّلِ عاذلِ ... بِصَغْواءَ [٣] في حقٍّ ولا عندَ باطلِ

خليليَّ إنَّ الرأيَ ليسَ بِشِركة ... ولا نَهْنَهٍ [٤] عندَ الأمورِ البَلابلِ

ولمّا رأيتُ القومَ لا وُدَّ عندَهُمْ ... وقد قَطَعوا كلَّ العُرى والوَسائلِ

وقد صارحونا بالعداوةِ والأذى ... وقد طاوَعوا أمرَ العدوِّ المُزايلِ

وقد حالَفُوا قوما علينا أظِنَّة [٥] ... يعضُّون غيظا خَلفَنا بالأناملِ

صَبرتُ لهُمْ نَفسي بسمراءَ سَمحةٍ [٦] ... وأبيضَ عَضْبٍ[٧] من تُراث المقاوِلِ[٨]

فعلى قول ابن سلام يكون بعض من هذه القصيدة من نظم أبي طالب، وبعضها الآخر من زيادات الرواة، وقد تفاعل مَنْ وضع الأبيات الزائدة مع النصّ الأصلي موسيقياً، فنظم على البحر نفسه (بحر الطويل)، وعلى رويّ ذاته

---

(٢) طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي ١/٢٤٤، ٢٤٥ تحقيق محمود محمد شاكر ط دار المدني بجدة ـ دون إشارة إلى تاريخ الطبع.

(٣) ديوان أبي طالب عم النبي ـ ρ ـ ص ٦٣ ـ ٧٤ جمع وشرح الدكتور / محمد التونجي ط دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ١٤١٤ه ـ ١٩٩٤م.

(٤) صغواء: مصغية ومائلة.

(٥) النهنة: الثوب الرقيق.

(١) أظنة: أى متهمون .

(٢) السمراء السمحة: المراد الرمح.

(٣) الأبيض العضب: المراد السيف .

(٤) المقاول: الملوك والمراد آباؤه.

(روىَ اللام المكسورة) لتبدو الأبيات الزائدة وكأنها من أصل القصيدة.

ولا يخفى أن هذا اللون من التفاعل الموسيقي لون معيب لما فيه من التدليس على القارئ.

≅ ≅ ≅

سادساً: التفاعل الموسيقي في قصيدة للشاعر نفسه

من صور التفاعل الموسيقي أن يتفاعل الشاعر موسيقياً مع أبيات قالها هو نفسه، فينظم على وزنها وقافيتها ما هو أشبه بالمعارضة، لكنها معارضة الشاعر لنفسه، ويكون ذلك عند تغيير موقفه تجاه شخص أو حدث، فيكتب في أبياته الأُخر ما يرد به على نفسه في أبياته الأُوَل.

ومن أوضح الأمثلة لذلك أبيات عبد الرحمن بن الحكم التي يتحدث فيها عن موقفه تجاه استلحاق معاوية بن أبي سفيان - τ - زياداً ، وإدخاله في نسب بني أمية حيث قال في ذلك أبياتاً:

ألا مـن مبلـغٌ عنـي ابـن صـخرٍ ... فقـد ضـاقت بمـا يـأتي اليـدانِ
أَتَغْضَـبُ أَنْ يُقَـالَ أَبُـوكَ عَـفٌّ ... وَتَرْضَـى أَنْ يُقَـالَ أَبُـوكَ زَانِ
وَأَشْـهَدُ أَنَّ رَحِمَـكَ مِـنْ زِيَـادٍ ... كَـرَحْمِ الفِيـلِ مِـنْ وَلَـدِ الأَتَـانِ
وَأَشْـهَدُ أَنَّـهَا حَمَلَـتْ زِيَـادًا ... وَصَخْـرٌ مِـنْ سُـمَيَّةَ غَيْـرُ دَانِ

فلما سمع معاوية - τ - هذه الأبيات غضب، وحلف أنه لا يعطي عبدالرحمن عطاءه حتى يرضى زياد عنه، فلما طال ذلك خرج عبد الرحمن إلى العراق، فأتى زياداً وأنشأ يقول:

ألا مـن مبلـغٌ عنـي زيـاداً ... مغلغلـةً مِـن الرجـل الهجـانِ
مـن ابـن القـرم قـرم بنـي قصـيٍّ ... إلـى العـاص بـن آمنـة الحصـانِ
حلفـتُ بـربِ مكـة والمصـلَّى ... وبـالتوراةِ أحلـف والقُـرَانِ
لأنـت زيـادة فـي آل حـرب ... أحـبّ إلـيَّ مـن وُسـطى بنـاني
سُـررت بقربـه، وفرحـت لمـا ... أتـاني الله منـي بالبيـانِ

وأنـــت أخٌ لنـــا ثـــم ابـــنُ عـــمٍ وعـــون الله فـــي هـــذا الزمـــانِ

كـــذاك أراك والأهـــواءُ شـــتى فمـــا أدري بغيـــبٍ مـــا ترانـــي

فقال زياد: أراك شاعراً، فقبلها، وكتب إلى معاوية بالرضا، فرضي عنه(١).

فعبد الرحمن بن الحكم هنا كأنه يعارض نفسه، فقد نظم في البداية أبياتاً على بحر الوافر التام وروىّ النون المكسورة، ليثبت بها موقفه من هذه الاستلحاق، ثم تغير موقفه بعد ذلك فتغير تبعاً لذلك معنى أبياته، لكن لم يتغير الإطار الخارجي للأبيات، فجاءت على الوزن نفسه، والقافية ذاتها.

وهذا اللون من معارضة النفس يُعد من أنواع التفاعل الموسيقي في القصيدة.

≅ ≅ ≅

(١) انظر: مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر ٢٤٠/١٤ تحقيق روحية النحلس وآخرين ط دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ـ سوريا ـ الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ، ١٩٨٤م.

المبحث الثاني
التفاعل الموسيقيّ
في جزء من إيقاع للقصيدة

أولاً: التوافق في الوزن دون القافية:

قد يحدث التفاعل الموسيقي في الوزن وحده مع اختلاف القافية ومن أمثلة ذلك قصيدة (جرير) في هجاء الفرزدق والرد عليه، حيث بدأ الفرزدق بقصيدة يقول فيها: (١)

إنّ الذي سَمَكَ السّماءَ بَنى لَنَا ... بَيْتاً، دَعَائِمُهُ أعَزُّ وَأطْوَلُ

بَيْتاً بَنَاهُ لَنَا المَلِيكُ، ومَا بَنى ... حَكَمُ السّمَاءِ، فإنّهُ لا يُنْقَلُ

بَيْتاً زُرَارَةُ مُحْتَبٍ بِفِنَائِهِ ... وَمُجاشِعٌ وَأبُو الفَوَارِسِ نَهْشَلُ

فرد عليه جرير: (٢)

خزى الذي سمكَ السماءَ مجاشعاً ... وَبَنى بِناءكَ في الحَضِيضِ

و قضتْ لنا مضرٌ عليكَ بفضلها ... و قضتْ ربيعةُ بالقضاءِ الفيصلِ

إنَّ الذي سمك السماءَ بنى لنا ... عزاً علاكَ فما لهُ منْ منقلِ

فقد نظم الفرزدق قصيدته على بحر الكامل التام، وروي اللام المضمومة، لكن ردَّ جرير جاء على بحر الكامل التام، وروي اللام المكسورة، فالقصيدتان متفقتان في الوزن، مختلفان في حركة الرويّ.

≅ ≅ ≅

---

(١) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب للبغدادي ٢٤٩/٨ ـ تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ـ مكتبة الخانجي بالقاهرة ـ الطبعة الرابعة ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م.

(٢) السابق: الصحيفة نفسها.

ثانياً: التوافق في القافية دون الوزن:

قد يحدث التفاعل الموسيقي في القافية وحدها مع الاختلاف في الوزن.

ومن أمثلة ذلك همزية شوقي في مدح النبي - ρ - والتي يعارض فيها الإمام البوصيري الذي يقول: (١)

كيف ترقَى رُقِيَّك الأَنبياءُ ... يا سماءً ما طاوَلَتْها سماءُ

لَمْ يُساوُوك في عُلاكَ وَقَدْ حا ... لَ سناً مِنك دونَهم وسَناءُ

إنّما مَثَّلُوا صِفاتِك للنا ... س كما مثَّلَ النجومَ الماءُ

أنتَ مِصباحُ كلِّ فضلٍ فما تَص ... دُرُ إلا عن ضوئِكَ الأَضواءُ

فعارضه (شوقي) بقصيدة يقول فيها: (٢)

وُلِدَ الهُدى فَالكائِناتُ ضِياءُ ... وَفَمُ الزَمانِ تَبَسُّمٌ وَثَناءُ

الروحُ وَالمَلَأُ المَلائِكُ حَولَهُ ... لِلدينِ وَالدُنيا بِهِ بُشَراءُ

وَالعَرشُ يَزهو وَالحَظيرَةُ وَالمُنتَهى وَالسِدرَةُ العَصماءُ

وَحَديقَةُ الفُرقانِ ضاحِكَةُ الرُبَى ... بِالتُرجُمانِ شَذِيَّةٌ غَنّاءُ

فالقصيدة الأولى منظومة على وزن بحر الخفيف التام، وروىّ الهمزة المضمومة، والقصيدة الثانية نظمت على الروىّ نفسه، لكن على بحر الكامل التام.

≅ ≅ ≅

ثالثاً: التوافق في أكثر البيت الشعري:

قد يقع التوافق في معظم البيت الشعري، بأن تتفق أكثر كلمات البيت

---

(١) ديوان البوصيري ص ٣٥.

(٢) الشوقيات ١ / ٤١.

بين الشاعرين، ولا يقع الاختلاف إلا في كلمة واحدة.

ومن أمثلة ذلك ما وقع من امرئ القيس وطرفة بن العبد حيث اتفق الشاعران في بيتٍ شعريٍّ ما خلا الكلمة الأخيرة:

يقول امرؤ القيس في معلقته: (١)

وُقُــوْفــاً بِـهَــا صَـحْـبِــي عَــلَّي يَـقُـوْلُـوْنَ: لاَ تَـهْـلِـكْ أَسَـىً وَتَـجَـمَّـلِ

ويقول طرفة في معلقته: (٢)

وُقُــوْفــاً بِـهَــا صَـحْـبِــي عَــلَّي يَـقُـوْلُـوْنَ: لاَ تَـهْـلِـكْ أَسَـىً وتجلدِ

فواضح هنا أن الشاعران متفقان في أكثر البيت، فضلاً عن اتفاقهما في الموسيقا الخارجية (بحر الطويل وروِيّ اللام المكسورة).

≅ ≅ ≅

رابعاً: التوافق في صدر البيت:

وقد يكون التوافق الموسيقي في صدر البيت كما حدث بين امرئ القيس وعبد يغوث بن وقاص الحارثي:

يقول امرؤ القيس: (٣)

وَلـمْ أَسْبَإِ الـزِقّ الـرَّوِيَّ وَلـمْ أَقُلْ لِخَيْلـيَ: كَـرّي كَـرّةً بَعْـدَ إِجْفَـالِ

ويقول عبد يغوث بن وقاص الحارثي: (٤)

---

(١) ديوان امرئ القيس ص ٢٤ ـ تحقيق وشرح عبدالرحمن المصطاوي، ط دار المعرفة ـ بيروت ـ لبنان ـ الطبعة الثانية ١٤٢٥ه / ٢٠٠٤م.

(٢) ديوان طرفة بن العبد ـ شرح الأعلم الشنتمري ص ٢٣ ـ تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، ط إدارة الثقافة والفنون بدولة البحرين والمؤسسة العربية ـ بيروت ـ لبنان ـ الطبعة الثانية ٢٠٠٠م.

(١) ديوان امرئ القيس ص ١٣٨.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني ص ١٩٥، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، دون إشارة إلى تاريخ الطبع.

وَلـمْ أسْبَإِ الـزَقّ الـرَّوِيَّ وَلـمْ أقُـلْ لأيســار صــدق عظمــوا ضَــوْء

فالصدران متطابقان، إضافة إلى التوافق في الوزن (بحر الطويل) أما الروىّ فمختلف.

≅ ≅ ≅

خامساً: التوافق في عجز البيت:

وربما كان التوافق الموسيقي في عجز البيت، كما هو الحال في بيتي النابغة الذبياني، والنابغة الجعدي:

حيث يقول النابغة الذبياني: (١)

فَــلا تَتركَنّـــي بِالوَعيــدِ كَــأَنَّني إِلى النـاسِ مَطلِيٌّ بِهِ القارُ أَجـرَبُ

و يقول النابغة الجعدي: (٢)

وَمَولىً جَفَت عَنـهُ المَوالِي كَأَنَّمـا يُرى وَهُوَ مَطلِيٌّ بِهِ القـارُ أَجـرَبُ

فقد حدث تشابه هنا بين عَجُزي البيتين، فضلاً عن التوافق في الوزن (بحر الطويل) والروي (الباء المضمومة).

≅ ≅ ≅

---

(١) ديـوان النابغـة الـذبياني ص٧٣ ـ تحقيـق محمـد أبـي الفضـل إبـراهيم، ط دار المعارف بمصر ـ الطبعة الثانية ـ دون إشارة إلى تاريخ الطبع.

(٢) ديوان النابغة الجعدي ص ٢٤ ـ تحقيق الدكتور / واضح الصمد، ط دار صادر بيروت ـ لبنان ـ الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

المبحث الثالث
التفاعل الموسيقيّ بإضافة
أجزاء أخرى إلى القصيدة الأصلية

أولاً: التشطير:

يُعد التشطير لوناً مهماً من ألوان التفاعل الموسيقي، يعمد فيه الشاعر إلى أبياتٍ لغيره فيضيف إليها أبياتاً له، بحيث ينتج عن ذلك نص جديد يكون للشاعر المتقدم نصفه وللمتأخر نصفه الآخر.

فالتشطير هو أن يعمد الشاعر إلى أبيات لغيره، فيضم إلى كل شطر منها شطراً يزيده عليه عجزاً لصدر، أو صدراً لعجز.

ومن أمثلة ذلك تشطير الشاعر (عبد الغني النابلسي) لبيتين لأحد الشعراء يقول فيهما:

رَأيتُ خَيالَ الظلِّ أكبرَ عبرَة لِمَن كانَ في عِلمِ الحَقيقَةِ راقِ

شخوصٌ وَأشباحٌ تَمُرُّ وَتَنقَضي وَتَفنى جَميعاَ وَالمحرّك باقِ

فقام بتشطيرهما على هذا النحو:

رَأيتُ خَيالَ الظلِّ أكبرَ عبرَة يلوح بها معنى الكلام لأحداقي

وفي كل موجود على الحق آية لِمَن كانَ في عِلمِ الحَقيقَةِ راقِ

شخوصٌ وَأشباحٌ تَمُرُّ وَتَنقَضي وليس لها مما قضى الله من واقِ

لها حركات ثم يبدو سكونها وَتَفنى جَميعاً وَالمحرّك باقِ[1]

فالبيتان الأوليان من بحر الطويل وبرويِّ القاف المكسورة، وما

---

(١) انظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب للسيد أحمد الهاشمي ص ١٥٥، ١٥٦، تحقيق علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي ـ الطبعة الثالثة، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م.

أضافه الشاعر إليهما جاء على الوزن نفسه، والرويِّ ذاته.

والدافع إلى هذا اللون من التفاعل الموسيقي هو شدة إعجاب الشاعر بالنص الأول، فهو يضيف إليه حتى يكون نصه الجديد مع النص الأول عملاً أدبياً واحداً.

ثانياً: التخميس:

التخميس هو أن يُقدِّم الشاعر على البيتين من شعر غيره ثلاثة أشطر على قافية الشطر الأول، فتصير خمسة أشطر، ولذلك سميَّ تخميساً.

ومن ذلك ما فعله أحد الشعراء ببيتي أبي الفرج الساوي المشهورين، والذي يقول فيهما:

هـــي الـــدنيا تقـــول لســـاكنيها حَـذارِ حَـذارِ مِـن بطشـي وفتكـي

فـــلا يَغـــرُرْكمُ منـــي ابتســـامٌ فَقَـولي مُضـحِكٌ، والفعـلُ مُبْـكِ

فقام الشاعر بتخميسها ليكونا كالتالي:

دع الـــدنيا الدنيـــة مَـــعْ بَنِيهـــا و طلِّقهـــا الـــثلاثَ وكُـــن نبيهـــا

ألـــم ينيبـــك مـــا قـــد قيـــل فيهـــا هـــي الـــدنيا تقـــول لســـاكنيها

حَـذارِ حَـذارِ مِـن بطشـي وفتكـي

فلـــم يُسْـــمَع لهـــا فـــيهم كـــلامُ وتـــاهوا فـــي محبتهـــا وهـــامُوا

وكـــم نصـــحت وقالـــت يـــا نِيـــامُ فـــلا يَغـــرُرْكمُ منـــي ابتســـامٌ

فَقَولي مُضحِكٌ، والفعلُ مُبْكِ (١)

(١) انظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب للسيد أحمد الهاشمي ص ١٥٦، ١٥٧.

والدافع إلى التفاعل الموسيقي في التخميس هو الإعجاب بالنص الأول، مَثَله في ذلك مثل التشطير، غير أنه في التشطير يزيد الشاعر اللاحق نص النص الجديد، بينما يزيد في التخميس ثلاثة أخماسه فيكون له النصيب الأكبر منه.

ثالثاً: الإجابة عن سؤال شعري:

من ألوان التفاعل الموسيقي أن يطرح أحد الشعراء سؤالاً عن مسألةٍ ما شعراً، فيجيبه شاعراً آخر عن ذلك على الوزن والرويّ اللذين نظم عليهما الشاعر الأول.

ومن هذا القبيل قول أبي العلاء المعري متسائلاً عن السبب في كون دية اليد خمسمائة دينار عند الجناية عليها، مع أنها تقطع عند السرقة في ربع دينار فقط.

يقول في ذلك:

يدٌ بِخَمْسِ مِئِين عَسجد وُدِيَت ... ما بالها قُطّعت في ربع دينارِ ؟

فأجابه القاضي عبد الوهاب:

عزّ الأمانة أغلاها، وأرخصها ... ذُلّ الخيانة فافهم حكمةَ الباري

وأجابه شمس الدين الكردي:

قل للمعري عارٌ أيما عارِ ... جهل الفتى وهو عن ثوب التقى

لا تقدحنَّ بنود الشرع عن حِكمٍ ... شعائر الدين لم تقدح بأشعارِ

---

(٢) انظر: أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن لمحمد الأمين الشنقيطي ٣٤/٣ ـ ط دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ لبنان ـ ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٥م .

فقيمة اليد نصف الألف من ذهبٍ فإن تَعَدَّتْ فلا تُسْوَّى بدينارِ [١]

فأبو العلاء طرح سؤالاً شعرياً في بيت بحر البسيط التام وروىّ الراء المكسورة، فجاءته الإجابتان على الوزن نفسه، والرويّ ذاته، وهذا يدل على براعة واقتدار، حيث جاءت الإجابة وافية ومقنعة، وفى الإطار الموسيقي ذاته.

رابعاً: الألغاز الشعرية:

تُعدّ الألغاز الشعرية لوناً من ألوان التفاعل الموسيقي في القصيدة العربية، وذلك بأن يطرح الشاعر لغزاً شعرياً، فيجيبه شاعر آخر بإجابة ذلك اللغز شعراً على وزنه وقافيته.

والفرق بين هذا وبين اللون السابق أنه في اللون السابق يكون السؤال في أمر مهم أو مسألة من مسائل العلم، أما هنا فالأمر لا يعدو كونه لغزاً يراد به التسلية أو اختبار القريحة.

ومن أمثلة الألغاز الشعرية ما تناقلته كتب الأدب مما دار بين امرئ القيس وعبيد بن الأبرص، حيث التقيا فقال عبيد لامرئ القيس: كيف معرفتك بالأوابد ؟ فقال: ألقِ ما أحببت، فقال عبيد:

ما حَيَّةٌ مَيتَةٌ أَحيَت بِمَيِّتِها دَرداءُ ما أَنبَتَت سِنّاً وَأَضراسا ؟

فقال امرؤ القيس:

تِلكَ الشَّعِيرَةُ تُسْقَى في سَنَابِلِهَا فأخرَجَتْ بعد طول المُكث

(١) انظر: الحدود والتعزيرات عند أبن القيم لبكر بن عبد الله بن غيهب ١ /٣٥٨ ـ ط دار العاصمة للنشر والتوزيع ـ الطبعة الثانية ١٤١٥هـ.

فقال عبيد:

مـا السُّـودُ والبـيضُ والأسـماءُ لا يستطيعُ لهُنّ النّـاسُ تَلماسَـا ؟

فقال امرؤ القيس:

تِلكَ السّحَابُ إذا الرّحمَنُ أرْسلَها رَوَّى بهـا مـن مُحـولِ الأرْضِ

فقال عبيد:

مـا مُرتجـاةٌ علـى هَولٍ مراكِبُهـا يقطعـــنَ طـــولَ المـــدى

فقال امرؤ القيس:

تِلـكَ النّجُومُ إذا حانَـتْ مَطالِعُهَـا شَبّهتُهَا في سَوَادِ اللّيـلِ أقبَلسَـا (١)

فألغـاز عبيـد بـن الأبـرص جـاءت علـى وزن بحـر البسـيط التـام، ورويّ السـين المفتوحـة، وكـذلك جـاءت إجابـات امـرئ القـيس، وهـذا يـدل علـى سـرعة البديهـة، والقـدرة علـى الارتجـال، وقـوة الشـاعرية، حيـث اسـتطاع الإجابـة عـن هـذه الأسـئلة وغيرهـا فـي سـرعةٍ ، مـع الالتزام بالوزن والقافية اللذين أتى عليهما اللغز الشعري.

خامساً: الإجازة الشعرية

الإجازة هي أن يأتي الشاعر بشطر بيت أو بيت تـام، فينظم شـاعرٌ آخر على وزنه ومعناه ما يكون به تمامه.

ومثال ذلك ما حُكي عن أبي نواس أنه قال أمام جماعة من الشعراء: أجيزوا قولي:

---

(١) انظر في ذلك: بدائع البدائه لعلي بن ظافر بن حسين الأزدي الخزرجي ٦/١، مطبعة مصر ١٨٦١م.

ـ عذب الماءُ وطَابَا.

فقال أبو العتاهية من فوره:

ـ حبذا الماء شُرَابَا.

ومن ذلك قول أحمد بن يوسف الشاعر، وكان قد سمع جاريةً تغني:

أُنسٌ مضوا كانوا إذا ذُكِرَ الأُلى مَضوا قبلهم صلّوا عليهم وسلَّموا

فقال أحمد مجيزاً:

وَمَا نَحْنُ إِلَّا مِثْلُهُمْ غَيْرَ أَنَّنَا أَقَمْنَا قَلِيلًا بَعْدَهُمْ وَتَقَدَّمُوا(١)

فالشاعر المجيز في الأنموذج الأول نظم على الوزن والقافية اللذين نظم عليهما الشاعر الأول (مجزوء الرمل، ورويّ الباء المفتوحة)، وكذلك الحال في الأنموذج الثاني (بحر الطويل مع رويّ الميم المضمومة).

وفى الإجازة تتجلى المقدرة الفنية للشاعر المُجيز، ويتبدي حضور ذهنه وقوة شاعريته، لأنه يرتجل ذلك ارتجالاً مع مراعاة تمام المعنى، وموافقة الموسيقا.

≅ ≅ ≅

سادساً: استدعاء نص تراثي في موشح:

قد يستدعي بعض الشعراء نصاً قديماً ويتفاعل مع معناه وإيقاعه، ويضمنه داخل موشح من الموشحات، فيحوله بذلك من صورة النص الخليليّ إلى صورة موشح.

ومن أمثلة ذلك ما فعله (ابن بقى) في قول كشاجم:

---

(١) انظر: ميزان الذهب ص ١٥٥.

يقولـون: تُـب، والكـأس فـي كـفِّ وصوت المثاني والمثالـث عـالِ
فقلـت لهـم: لـو أننـي رمـتُ توبـةً وأبصـرتُ هـذا كلّـه لبـدا لـي

فجعل (ابن بقى) هذين البيتين في صورة موشح، وقال:
قالوا ولم يقولوا صوابا:
أقنيتُ في المجون الشبابا
فقلت: لو نويتُ متابا

≅ ≅ ≅

والنـاس في مَيْن عُذَّالِ
والصوت فى المثالثِ عالِ
لبدالي [١]

فقد استدعى الشاعر هذا النص التراثي وهو خليليّ الإيقاع ووظفه داخل نص شعريّ أتى على نظام الموشح.

≅ ≅ ≅

سابعاً: توظيف نص تراثي في قصيدة معاصرة:
قد يوظف الشاعر المعاصر النص التراثي توظيفاً فنياً ؛ بحيث يصبح لبنةً في بناء قصيدته الحديثة تحمل جزءاً من معناها المعاصر، ويُسقط على النص ملامح رؤيته المعاصرة، وذلك حين يحس بنوع من الاتحاد الكامل بين رؤيته والمدلول التراثي لهذا النص، ومن هذا القبيل ما صنعه (عبد الوهاب البياتي) في مقطع (قال طرفة بن العبد) من قصيدته (إلى الحجر)، حيث جعل المقطع كله عبارة عن أبيات من معلقة طرفة بن العبد [٢]، وهي قوله:

---

(١) انظر: موسيقا الشعر للدكتور / إبراهيم أنيس ص ١٢٨ ـ ط مكتبة الأنجلو المصرية ـ الطبعة الرابعة ٢٠١٠م.

(١) انظر: دراسات نقدية في شعرنا الحديث للدكتور / على عشري زايد ص ١١٤ ـ مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير ـ الطبعة الثانية ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م.

وَمَـــا زَالَ تَشْـــرَابِي الخُمُـــورَ وبَيْعِـي، وإِنْفَاقِي طَرِيْفِي ومُتْلَـدِي
إِلَـــى أنْ تَحَـامَتْنِي العَشِـيْرَةُ كُلُّهَـا وأُفْـرِدْتُ إِفْـرَادَ البَعِيْـرِ المُعَبَّـدِ
فـإِنْ كُنْتَ لاَ تَسْطِيْـعُ دَفْعَ مَنِيَّتِـي فَدَعْنِـي أُبَادِرُهَا بِمَـا مَلَكَتْ يَـدِي
كَـرِيْمٌ يُـرَوِّي نَفْسَـهُ فِـي حَيَاتِـهِ سَتَعْلَـمُ إِنْ مُتْنَا غَداً أَيُّنَـا الصَّـدِي

لقد توحَّد الشاعر ـ هنا ـ تماماً بمضمون أبيات طرفة بن العبد بما تدل عليه من رغبته عارمة في ممارسة الحياة بكل ملذاتها، وخوض مغامراتها بجسارة وعدم مبالاة بالعواقب، والتمرد على المواصفات السائدة مهما كان ثمن ذلك من النبذ والتشريد لقد وظَّف الشاعر نص طرفة بتمامه دون أي تحوير، وأسقط عليه ملامح تجربته المعاصرة شديدة الخصوصية [1].

ومثل هذا اللون من التوظيف يعد تفاعلاً موسيقياً، إلى جانب كونه تفاعلاً في عناصر القصيدة جميعها.

≅ ≅ ≅

(٢) السابق: ص ١١٥.

ثامناً: التعليقات التفاعلية في مواقع التواصل الاجتماعي:

لقد أتاحت وسائل الاتصال الحديثة فرصاً هائلة للتواصل بين الأشخاص في مختلف بقاع الأرض، كما ساعدت على سهولة نشر الأعمال الأدبية إلى أكبر عدد من المتلقين، وفى أسرع وقت ممكن، ليس هنا فحسب، بل يستطيع المتلقّون عبر مواقع التواصل الاجتماعي التفاعل مع النصوص الأدبية المنشورة تعليقاً ونقداً وإعجاباً.

وفى بعض الأحيان يكون قراء هذه النصوص الأدبية عبر مواقع التواصل الاجتماعي من المبدعين، فيعلقون على النص بنص أدبيّ آخر مشابه له، فإذا كان النص المنشور قصيدة شعرية، علَّق الشاعر القارئ لها ببيت أو بيتين أو أكثر على الوزن ذاته والقافية نفسها، وذلك لتسجيل إعجابه بالقصيدة وصاحبها، أو تفاعلاً مع ما تحويه من معانٍ وأفكار.

ومن أمثلة اللون الأول ما كتبه أحد الشعراء تعليقاً على قصيدة " قيامة على وصول " للشاعر (أحمد حسن) التي يقول فيها:

سينسى فم الصوت نطق الصدى ... ويحتكر السهم صدر المَدَى
فَتَذْهل من أرْضَعتْ، ثم تعوى ... سيصطلحان الضلال، الهُدَى
صداعٌ برأس الحروب يُغَنِّي ... أموتُ، أموتُ، ويحيا الرَدَى
أرى العالم الآن قَد حُمَّ، فانتعوا ... بكمَّادة الحرق كي يبردا
إذْ النَّار كالماءِ نفس الطباع ... فهذي الشرارة أخت الندى
تجئ المصائبُ جمعاً، وإني ... سأنبت من ضلعها مفردا

فعلَّق على أبياته هذه أحد الشعراء قائلاً:

قصـــائد كـــل دعـــاةِ القـــريضِ يقلـــن لقولـــك: نحـــن الفـــدا[١]

فقد جاء التعليق التفاعلي على الوزن نفسه (المتقارب التام) والرويّ ذاته (الدال المفتوحة)، وقد أريد منه تسجيل الإعجاب بالقصيدة.

ومن اللون الثاني تعليق أحد الشعراء على قصيدة الشاعر الدكتور / علاء جانب (المرجفون في المدينة) التي يقول فيها:

رُدِّي لثامـــك إن قَلْبِـــي أخْضَـــرُ مـــن رفَّـــةٍ بـــالعين قـــد يتفطّـــرُ

كـم حـذروني مـن عيـون صـبية فأتيـت مـن جهتـي التـي لا أحـذر

يا بنت عمِّي كيف جئت وعفتي وصـلاتي الوسـطى يـد لا تقهـر

منـذ التقـى سـمعي بـأول جملـةٍ وأنـــا بتأويلاتهـــا أتحيَّـــرُ

فعلق الشاعر (محمود أحمد حسن) على هذه الأبيات قائلاً:

أشـكـو إلـيـه إذا هُـمـومي تكـبرُ مـهـما تـكـنْ فـالله ربِّـي أكـبـرُ

ضاقتْ بيَ الدُّنيا وأنـتَ مَـليـكُـها مَنْ لِي سواكَ لـكسْرِ قلبي يجبرُ

يا خـالـقِـي يـا بـارئِي يـا ساتِرِي أنـتَ الـغـفـورُ لكلِّ ذنـبٍ تسـترُ

أمْـهـلْـتَـنـي بـعـدَ الـذنوبِ وإنّـني قـدْ تـبـتُ منها قدْ رجوتُـكَ تغفرُ

حيث جاء التعليق على الوزن والقافية للقصيدة الأصلية (الكامل التام ورويّ الراء المفتوحة)، وتعد القصيدة الثانية امتداداً للقصيدة الأولى.

≅ ≅ ≅

(١) انظر: صفحة الشاعر على موقع التواصل الاجتماعي face book.

(٢) انظر: صفحة الشاعر على موقع التواصل الاجتماعي face book.

المبحث الرابع
الملامح الفنية
للتفاعل الموسيقيّ

أولاً: التفاعل الموسيقي جزء من التفاعل في العناصر الفنية للقصيدة

الموسيقا الشعرية جزء لا يتجزأ من البناء الفني للقصيدة فالموسيقا " تتآزر مع عناصر أخرى كثيرة حتى يصل ذلك اللون من التعبير إلى قلب قارئه وعقله، ويملك على مستمعه حواسه كلها، فيشدَّه إلى ما يريده الشاعر من إيصال تجربته الشعرية إلى المتلقي قارئاً كان أو سامعاً " (١).

فموسيقا القصيدة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمعناها، والشعر يتولد عن التزاوج الذي يحصل بين نظامين أحدهما إيقاعي والآخر لغوي. إنه نتاج عملية بناء وتآزر، وجماليته وفرادته إنما تنبثقان أساساً عن عملية الائتلاف التي تحصل بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي، والإيقاع يرتبط بالمعنى ارتباطاً حيوياً ؛ لأن الكلمات التي يبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية (٢).

---

(١) موسيقا الشعر بين الاتباع والابتداع للدكتور/ شعبان صلاح ص ١١، ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة، الطبعة الرابعة ـ ٢٠٠٧ م.

(٢) انظر: جماليات الايقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي للدكتور / سعيد عكاشه ص ٤٢، ٤٣ دون إشارة إلى مكان الطبع أو تاريخه.

وعلى هذا فالشاعر حين يعمد إلى محاكاة قصيدة لشاعر آخر فإنه لا يلتفت إلى جانب واحد من جوانبها الفنية، وإنما ينظر إلى القصيدة في جملتها، وإلى العناصر الفنية كلها مجتمعة.

وقد يكون الإطار الموسيقي هو أبرز الجوانب المشتركة بين القصيدتين وذلك لسهولة التعرف عليه، بيد أن العناصر الأخرى لا تكون بمعزلٍ عن المحاكاة والتفاعل.

ثانياً: للتفاعل الموسيقي دلائل

لابد للتفاعل الموسيقي من وجود دلائل وقرائن تدل عليه، وتشي به، ومن هذه الدلائل:

١- تشابه العنوان

بحيث يكون هناك تشابه بين عنوان النص الأصليّ وعنوان النص الذي تفاعل معه موسيقياً.

ومن ذلك قصيدة (تعديل جديد في قصيدة لبيد) للدكتور / مصطفى رجب التي يقول فيها:

عفتِ الديارُ محلُّها فمُقامُهَا

وقبابها ارتكَستْ

وخاتل من يؤمُّ إمامها (١)

فواضح من عنوان القصيدة أن الشاعر يتفاعل موسيقياً مع معلقة لبيد بن ربيعه:

---

(١) القصيدة منشورة في مجلة إبداع - العدد الصادر في يناير ٢٠١١م، ص ١١.

عفــتِ الــديارُ محلُّهــا فمُقامُهَــا بمنًــى تأبَّــدَ غَوْلُهــا فَرِجَامُهَــا

وقد أكد التشابه بين المطلعين هذا التفاعل.

٢- التشابه في المطلع:

وذلك بأن يقع تشابه بين مطلع القصيدتين كما في قول (أحمد محمود مبارك) (١).

كِلينــي لِهَــمٍّ يــا عروبــة ناصِــبِ وحِــبٍّ أُقَاسِــي منــه كــل متــاعبِي

فهذا المطلع يتشابه مع مطلع قصيدة النابغة الذبياني:

كِلينــي لِهَــمٍّ يــا أُمَيمَــةَ ناصِــبِ وَلَيــلٍ أُقاســيهِ بَطــيءِ الكَواكِــبِ

فالمطلعان متشابهان، والإطار الموسيقي واحد (بحر الطويل مع رويّ الباء المكسورة) وهذا يؤكد وجود التفاعل الموسيقيّ.

٣- وجود إشارة إلى التفاعل:

قد يشير الشاعر المتفاعل في قصيدته إلى النص الأول الذي تفاعل معه موسيقياً، كما فعل الشاعر إبراهيم طوقان في معارضة لقصيدة شوقي عن المعلم، حيث يقول طوقان:

شَوْقِي يَقُولُ وَمَا دَرَى بِمُصِيبَتِي قُمْ لِلْمُعَلِّمِ وَفِّــهِ التَّبْجِيــلا

ففيه إشارة واضحة إلى قول شوقي:

قُــمْ لِلْمُعَلِّــمِ وَفِّــهِ التَّبْجيــلا كَــادَ المعلّــمُ أنْ يكــونَ رَسُــولا

وفيه - بلا شك - دليل على التفاعل الموسيقي.

---

(١) القصيدة في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر أحمد محمود مبارك ٣٦١/٢ - ط الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة ٢٠١٥م .

وقد تكون الإشارة بنفي التأثر والمعارضة لعلة، كما هو الحال في نهج البردة عند شوقي حيث قال عن الإمام البوصيري: (١)

اللهُ يَشـــــــــــــــهَدُ أَنّـــــي لا مـن ذا يُعـارِضُ صَـوبَ العـارِضِ

وُإِنَّمـــا أَنـــا بعـــض الغـــابطين، يغبِـطْ وليَّـك لا يُـذمَمْ، ولا يُلَـمِ

فشوقي هنا ينفي أنه يعارض البوصيري، ويشهد الله ـ تعالى ـ على ذلك، مع أنه واضح أن قصيدته معارضة لبردة الإمام البوصيري، وإنما ينفي شوقي ذلك تأدباً مع مقام الإمام البوصيري، ومعنى (لا أعارضه) أي لا أستطيع معارضته بقصيدة تداني قصيدته.

والدليل على ذلك قوله في البيت التالي: (وإِنَّما أَنا بعض الغابطين) فهو يغبط الإمام على بردته الشريفة، لكنه لا يستطيع مجاراتها.

٤ـ اعتراف الشاعر صراحة بالتفاعل:

قد يعترف الشاعر صراحة بتأثره بقصيدة ما، وتفاعله معها، وذلك مثلما حدث مع شوقي، واعترافه بالتأثر بسينية البحتري في سينيته التي نظمها في منفاه بإسبانيا، حيث يقول: " وكان البحتري ـ رحمه الله ـ رفيقي في هذا الترحال، وسميري في الرحال، والأحوال تصلح على الرجال، كل رجلٍ لحال، فإنه أبلغ من حَلَّى الأثر، وحيَّا الحجر، ونشر الخبر، وحَشَر العبر، ومن قام في قائم على الدول الكُبَر " (٢).

فهذه السطور ـ اعتراف صريح ـ شوقي بتأثره بالبحتري في سينيته.

---

(١) الشوقيات ١/٢٦٦.

(٢) شوقي شاعر العصر الحديث للدكتور/ شوقي ضيف ص٧٣ ـ ط مكتبة الأسرة٢٠١٠م.

ثالثاً: قد يكون للنص الواحد نماذج متعددة من التفاعل الموسيقي:

قد تبلغ القصيدة الشعرية حداً من الجودة الفنية وقدراً من الذيوع والشهرة، فيكثر المتأثرون بها، والمتفاعلون معها، كما حدث للامية كعب بن زهير ـ τ ـ، وبردة المديح للإمام البوصيري، وغيرهما من القصائد، وبهذا يكون للنص الشعري الواحد نماذج متعددة من التفاعل الموسيقيّ وكلما زادت القيمة الفنية للقصيدة، وكلما زاد انتشارها واعجاب الشعراء بها ـ ازداد تبعاً لذلك معارضوها والمتأثرون بها من الشعراء.

رابعاً: القيمة الفنية للتفاعل الموسيقيّ:

القصيدة المشتملة على التفاعل الموسيقيّ قصيدة متكاملة الأركان، لا ينقص من قيمتها الفنية كونها متأثرة بنص سابق عليها ؛ فربما تفوق اللاحق على السابق، وربما كانت القصيدة المتفاعلة أكثر جودة وألعى قيمة من النص الأصلي.

فقد كان (شوقي) كثير المعارضات للقدماء، لكنه في كثير من معارضاته لا يقل جودة عن النص الذي يعارضه بل إنه قد يتفوق عليه في أغلب الأحيان يقول الدكتور / شوقي ضيف:

" وشوقي دائماً ينزع هذا المنزع في معارضاته للشعراء، فهو يُقلِّد أعمالهم الكبرى، يريد أن يظهر مقدرته وتفوقه، إذ يتلقَّى عنهم، ويتفاعل معهم، ثم يبزُّهم ويخلِّفهم وراءه " [(١)].

ويقول عنه (المنفلوطي): " إنه يكلف أحياناً بمعارضة المتقدمين، ولا يندر عليه أن يبزّهم، لا يجهد فكره، ولا يكدّه في معنى أو مبنى، فأما

---

(١) شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٧٧.

المعنى فيجيء على مرامه أو على أبعد من مرامه، ولا ينضب عنده ؛ لأنه يستخلصه من عقل فوار الذكاء، ومعارفَ جامعةً إلى أفانين الآداب في لغات الإفرنج والعرب ـ فلسفة الحقوق، وحقائق التاريخ وغرائب السير التي يحفظ منها غير يسير، إلى مشاركات علمية، وتنبيهات فنية، استفادها من مطالعته في صنوف الكتب، واتخذها من ملحوظاته ومسموعاته في جولاته بين بلاد الشرق والغرب.

وأما المبنى فله فيه أذواق متعددة بتعدد مقامات القول، ترى فيه من نسج البحتري، ومن صياغة أبي تمام، ومن وثبات المتنبي، ومن مفاجآت الشريف الرضي، ومن مسلسلات مهيار، وفى المجموع تجد صفة عامة للنظم، وهي أنه من نظم شوقي، ذلك شعر العبقرية والتفوق"[١].

فالمعارضات في شعر (شوقي) ليست تقليداً محضاً لسابقيه من الشعراء، بل إنه حين يعارض يخلع على المعارضات من شخصيته الشعرية، ومقدرته الفنية ما يجعله يتفوق في كثير من الأحيان على مَنْ يعارضهم.

وما يُقال عن شوقي قد يُقال على كثير من المعارضين والمتفاعلين مع قصائد غيرهم، فقد يتفوقون على من يعارضونهم إذا أظهروا مقدرتهم الفنية في قصائدهم المتفاعلة، وظهرت فيها شخصياتهم.

ومما تجدر الإشارة إليه أن الشاعر المتفاعل مع غيره يتسم عادة بقوة القريحة، وسرعة البديهة، وبخاصة في المواقف المفاجئة التي يكون

---

(١) مختارات المنفلوطي ـ مصطفى لطفي المنفلوطي ص ٦٨ ـ ط دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ١٩٧١م.

الشاعر مضطراً لأن يتفاعل مع شعر غيره في اللحظة والتوّ.

وأضرب لذلك مثالاً بما ذكرته بعض كتب الأدب من أنَّ (أبا نواس) رأى أعرابياً يسوق غنماً، فقال له (أبو نواس):

أيــا صــاحب الضــأن اللــواتي بكم ذلك الكبش الذي قَدْ تَقَدَّما؟

فقال له الأعرابي:

أبيعُكَــهُ إنْ كُنْــتَ تبغِــي شِــرَاءه ولـم تـكُ مَزّاحـاً - بعشـرين

فقال له (أبو نواس):

أَجَـدْتَ - هداك الله - ردَّ جوابنـا فأحسِــن إلينــا إنْ أردتَ تَكَرُّمَــا

فقال الأعرابي:

أحدُّ من العشرين خمساً ؛ لأننـي أراك ظريـفـاً، فانْقُدَنْ، وتَسَلّمـا

ثم مَرَّ وتركه، فقيل له: أتدري من كان يُكلمك ؟ قال: لا.

قيل له: هو أبو نواس. فرجع إليه، وحلف عليه أن يقبل منه الكبش، فقبله منه(١).

فهذه الرواية تدل على قوة القريحة، وسرعة البديهة من أبي نواس والأعرابي ؛ إذ نجد فيها شعراً موزوناً، وبيعاً وشراءً، ومساومة، كل ذلك في أسلوب سهل يدل على شاعرية محلقة.

فالتفاعل الموسيقيّ مع شاعر آخر أمر لا ينقص من قدر الشاعر المتفاعل فنياً إذا كان ممتلكاً لأدوات فنه، محتفظاً بشخصيته الشعرية.

فإذا ما حاكى الشاعر غيره دون تدبُّر، واستحال شعره إلى تقليدٍ لغيره في مواقف وتجارب مختلفة كان ذلك مما يُعاب عليه.

ومن أمثلة ذلك ما فعله (عبد الرحمن شكري) حين نظم إحدى

(١) انظر القصة في: أخبار أبي نواس لأبي هفان بن حرب المهزمي العبدي ٢١/١ - تحقيق عبد الستار أحمد فراج - ط دار المعارف بمصر - الطبعة الأولى ١٩٦٨م.

قصائده في الغزل على الإطار الشعريّ لقصيدة مالك بن الريب في رثاء النفس (بحر الطويل وروىّ الياء المفتوحة)، ثم أتى ببعض الصور من قصيدة (مالك بن الريب) وضمنها قصيدته دون تدبّر، كما في قوله: (١)

وقد كان يُصبيني الهلال إذا بدا ويرتاحُ قلبي أنَّ سهيلُ رنا ليا

حيث أخذ هذا المعنى من قول مالك بن الريب (٢):

أَقولُ لأصْحابي ارْفعوني لأنّني يَقَرُّ بِعَيني أَن سُهَيلٌ بَدا لِيا

فالتأثر هنا تأثر معيب غير محمود ؛ لأن ارتياح (مالك بن الريب) لرؤية (سهيل) له دلالته النفسية ؛ لأنه نجم يطلع فوق ديار أهله، فرؤيته له تُذكِّرهُ بأهله الذين افتقدهم وهو يموت غريباً عنهم، ومن ثمَّ فهو يشعر بالراحة عندما يراه، ولكن الأمر يختلف عند (شكري) ؛ فسهيل لا يمثِّل شيئاً له، ويبدو أنه قد أُعجب بالمعنى فنقله هكذا دون تدبُّر.

لكن هذا ونحوه من النماذج القليلة التي يكون فيها التفاعل الموسيقيّ قاصراً غير محمود، لكن في الأعم الأغلب يستطيع الشاعر المتفاعل الاحتفاظ بشخصيته الفنية، والإبقاء على الخصائص الفنية المستقلة لقصيدته المتفاعلة.

≅ ≅ ≅

(١) ديوان عبد الرحمن شكري (الجزء الخامس: الخطرات) ص ١٤٥ ـ ط المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ٢٠٠٠م.

(٢) القصيدة في جمهرة أشعار العرب لمحمد بن أبي الخطاب القرشي ص ٢٧٠ ط دار صادر بيروت ـ لبنان ـ دون إشارة إلى تاريخ الطبع، وهي في ديوانه ص ٨٨، ٩٦، تحقيق د/نوري حمودي القيسي ـ ط معهد المخطوطات العربية ـ دون إشارة إلى تاريخ الطبع.

الخاتمـــــــــــة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبتوفيقه تُنال الأمنيات، وتُقضى الحاجات.

والصلاة والسلام على سيدنا محمد المؤيد بالمعجزات وعلى آله وصحبه الغُرّ السادات، أتم سلامٍ وأزكى صلوات.

أما بعـــــــد،،

فقد انتهيت بحمد الله (تعالى) وتوفيقه من إعداد هذا البحث الذي تناول (التفاعل الموسيقيَ في القصيدة العربية: ألوانه وملامحه الفنية) وقد عرضت فيه ظاهرة التفاعل الموسيقي في نصوص الشعر العربي، وألوان هذا التفاعل، وأهم الملامح الفنية المميزة له، وقد قسمته إلى مقدمة، ومباحث أربعة، وخاتمة على التفصيل السابق في المقدمة.

وقد خلصت من هذا البحث إلى بعض النتائج أذكر منها:

- يُعد التفاعل الموسيقيّ في القصيدة العربية ظاهرة كثيرة الانتشار في الشعر العربي.
- قد يقع التفاعل الموسيقيّ في الإطار الخارجي للقصيدة الشعرية.
- يُعد النقائض والمعارضات والمحاكات الساخرة والانتحال، ومعارضة النفس ألواناً للتفاعل الموسيقيَ في الإطار الخارجي للقصيدة.
- قد يقع التفاعل الموسيقيّ في جزء من إيقاع القصيدة ويشمل ذلك ألواناً منها: التوافق في الوزن وفى القافية، والتوافق في القافية دون الوزن، والتوافق في معظم البيت الشعري، والتوافق في صدر البيت، وفى عجزه.
- قد يكون التفاعل الموسيقي بإضافة أجزاء أخرى إلى القصيدة الأصلية، ومن أمثلة ذلك التشطير، والتخميس، والإجابة على سؤال شعريّ، والألغاز الشعرية، والإجازة الشعرية، واستدعاء نص تراثيّ من موشح، وتوظيف نص تراثيّ في قصيدة معاصرة، كما يشمل التعليقات التفاعلية، مواقع التواصل الاجتماعي.
- اتسم التفاعل الموسيقي في القصيدة العربية بملامح مميزة من الوجهة الفنية.

- **يُعد التفاعل الموسيقيّ جزءاً من التفاعل في العناصر الفنية للقصيدة.**
- **لابد للتفاعل الموسيقيّ من وجود دلائل وقرائن تدل عليه وتؤكده.**
- **قد يكون للنص الواحد نماذج متعددة من التفاعل الموسيقيّ.**
- **القصيدة المشتملة على التفاعل الموسيقيّ ليست قصيدة قاصرة من الوجهة الفنية، وإنما قد تكون قصيدة ذات قيمة فنية عالية.**

والله الموفق، وهو الهادي إلى سواء السبيل

الباحث

≅ ≅ ≅

أهم المصادر والمراجع

- القرآن الكريم (تبارك مَنْ أنزله).
- أخبار أبي نواس لأبي هفان بن حرب المهزمي العبدي، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ـ ط دار المعارف بمصر ـ الطبعة الأولى ١٩٦٨م.
- الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر أحمد محمود مبارك ـ ط الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة ٢٠١٥م .
- أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن لمحمد الأمين الشنقيطي ـ ط دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ لبنان ـ ١٤١٥ه ـ ١٩٩٥م.
- بدائع البدائه، لعلي بن ظافر بن حسين الأزدي الخزرجي، مطبعة مصر ١٨٦١م.
- تاريخ المعارضات في الشعر العربي للدكتور / محمد محمود قاسم نوفل، ط دار الفرقان ومؤسسة الرسالة، دون إشارة إلى تاريخ الطبع.
- تاريخ النقائض لأحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية ١٩٤٥ م.
- جدليات النص الأدبي للدكتور / محمد فتوح أحمد، ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة ـ الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.
- جماليات الايقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي للدكتور / سعيد عكاشه، دون إشارة إلى مكان الطبع أو تاريخه.
- جمهرة أشعار العرب لمحمد بن أبي الخطاب القرشي، ط دار صادر بيروت ـ لبنان ـ دون إشارة إلى تاريخ الطبع.
- الحدود والتعزيرات عند أبن القيم لبكر بن عبد الله بن غيهب ـ ط دار العاصمة للنشر والتوزيع ـ الطبعة الثانية ١٤١٥ه.

- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب للبغدادي، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ـ مكتبة الخانجي بالقاهرة ـ الطبعة الرابعة ١٤١٨هـ، ١٩٩٧ م.
- دراسات نقدية في شعرنا الحديث للدكتور /على عشري زايد ـ مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير ـ الطبعة الثانية ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م.
- ديوان أبي طالب عم النبي ـ ρ ـ جمع وشرح الدكتور / محمد التونجي ط دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ١٤١٤ه ـ ١٩٩٤م.
- ديوان امرئ القيس ـ تحقيق وشرح عبدالرحمن المصطاوي، ط دار المعرفة ـ بيروت ـ لبنان ـ الطبعة الثانية ١٤٢٥ه / ٢٠٠٤م.
- ديوان البوصيري ـ تحقيق محمد سيد كيلاني ـ الطبعة الأولى ١٩٥٥م.
- ديوان طرفة بن العبد ـ شرح الأعلم الشنتمري ـ تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، ط إدارة الثقافة والفنون بدولة البحرين والمؤسسة العربية ـ بيروت ـ لبنان ـ الطبعة الثانية ٢٠٠٠م.
- ديوان عبد الرحمن شكري (الجزء الخامس: الخطرات) ـ ط المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ٢٠٠٠م.
- ديوان كعب بن زهير، حققه وشرحه وقدم له: على فاعور، منشورات محمد على بيضون ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ١٤١٧ه / ١٩٩٧م.
- ديوان مالك بن الريب ـ تحقيق د / نوري حمودي القيسي ـ ط معهد المخطوطات العربية ـ دون إشارة إلى تاريخ الطبع.
- ديوان النابغة الجعدي ـ تحقيق الدكتور / واضح الصمد، ط دار صادر بيروت ـ لبنان ـ الطبعة الأولى ١٩٩٨م.
- ديوان النابغة الذبياني ـ تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط دار المعارف بمصر ـ الطبعة الثانية ـ دون إشارة إلى تاريخ الطبع.

- زهر الآداب وثمر الألباب للحصري، ط دار الجيل ـ بيروت ـ لبنان ـ دون إشارة إلى تاريخ الطبع.
- الشعر الجاهلي: خصائصه وفنونه للدكتور / يحيي الجبوري، ط مؤسسة الرسالة ـ الطبعة الرابعة ١٤٠٣ه / ١٩٨٣م.
- الشوقيات لأمير الشعراء أحمد شوقي ـ ط مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة بمصر ٢٠١٢م.
- شوقي شاعر العصر الحديث للدكتور/شوقي ضيف ـ ط مكتبة الأسرة٢٠١٠م.
- طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي ـ تحقيق محمود محمد شاكر ط دار المدني بجدة ـ دون إشارة إلى تاريخ الطبع.
- مختارات المنفلوطي ـ مصطفى لطفي المنفلوطي ـ ط دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ١٩٧١م.
- مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر ـ تحقيق روحية النحاس وآخرين، ط دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ـ سوريا ـ الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ، ١٩٨٤م.
- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني للدكتور/بكري شيخ أمين ـ ط دار العلم للملايين، الطبعة السادسة ١٩٨٩م.
- موسيقا الشعر للدكتور/إبراهيم أنيس ـ ط مكتبة الأنجلو المصرية ـ الطبعة الرابعة ٢٠١٠م.
- موسيقا الشعر بين الاتباع والابتداع للدكتور/شعبان صلاح، ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة، الطبعة الرابعة ـ ٢٠٠٧ م.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب للسيد أحمد الهاشمي، تحقيق علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي ـ الطبعة الثالثة، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م.
- النقائض في الشعر الجاهلي للدكتور/ عبد الرحمن محمد الوصيفي ـ مكتبة الآداب ـ الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٣م.

- النقائض (نقائض جرير والفرزدق) لأبي عبيدة معمر بن المثنى البصري، ط دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى ١٤١٩ه / ١٩٩٨م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، دون إشارة إلى تاريخ الطبع.

ـ المجلات والدوريات:

- مجلة إبداع ـ العدد الصادر في يناير ٢٠١١م.

ـ مواقع على شبكة المعلومات الدولية:

- موقع (Facebook) على شبكة المعلومات الدولية (Internet).

≅ ≅ ≅

فهـــرس الموضوعـــات

م	الموضـــــــــوع	الصفحة
١	المقدمـــــــــة	٤٤١
٢	المبحث الأول: التفاعل الموسيقيّ في الإطار العام للقصيدة	٤٤٤
٣	أولاً: النقائض	٤٤٤
٤	ثانياً: المعارضات	٤٤٦
٥	ثالثاً: معارضات القصيدة الأم	٤٤٩
٦	رابعاً: المحاكاة الساخرة	٤٥٢
٧	خامساً: الانتحال	٤٥٤
٨	سادساً: التفاعل الموسيقي في قصيدة للشاعر نفسه	٤٥٧
٩	المبحث الثاني: التفاعل الموسيقيّ في جزء إيقاع القصيدة	٤٥٩
١٠	أولاً: التوافق في الوزن دون القافية	٤٥٩
١١	ثانياً: التوافق في القافية دون الوزن	٤٦٠
١٢	ثالثاً: التوافق في أكثر البيت الشعري	٤٦١
١٣	رابعاً: التوافق في صدر البيت	٤٦٢
١٤	خامساً: التوافق في عجز البيت	٤٦٣
١٥	المبحث الثالث: التفاعل الموسيقيّ بإضافة أجزاء أخرى إلى القصيدة الأصلية	٤٦٤

١٦	أولاً: التشطير	٤٦٤
م	الموضـــــــــوع	الصفحة
١٧	ثانياً: التخميس	٤٦٥
١٨	ثالثاً: الإجابة عن سؤال شعري	٤٦٦
١٩	رابعاً: الألغاز الشعرية	٤٦٧
٢٠	خامساً: الإجازة الشعرية	٤٦٨
٢١	سادساً: استدعاء نص تراثي في موشح	٤٦٩
٢٢	سابعاً: توظيف نص تراثي في قصيدة معاصرة	٤٧٠
٢٣	ثامنـــاً: التعليقـــات التفاعليـــة فـــي مواقـــع التواصـــل الاجتماعي	٤٧٢
٢٤	المبحث الرابع: الملامح الفنية للتفاعل الموسيقيّ	٤٧٤
٢٥	أولاً: التفاعل الموسيقي جزء من التفاعل في العناصر الفنية للقصيدة	٤٧٤
٢٦	ثانياً: للتفاعل الموسيقي دلائل	٤٧٥
٢٧	ثالثـاً : قـد يكـون للـنص الواحـد نمـاذج متعـددة مـن التفاعل الموسيقي	٤٧٨
٢٨	رابعاً: القيمة الفنية للتفاعل الموسيقي	٤٧٨
٢٩	الخاتمـــــــة	٤٨٢
٣٠	أهم المصادر والمراجع	٤٨٤
٣١	فهرس الموضوعات	٤٨٧