

الإيقاع وتطور الموسيقى في الشعر العربي
Rythme and the development music in the arabic poem

تاريخ الاستلام: 2023/01/18 تاريخ القبول: 2023/05/16 تاريخ النشر: 2024/12/31

سيد أحمد بوخال¹*

جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة (الجزائر)

مخبر التراث الأدبي الجزائري الرسمي والهامشي

Email : s.boukhal@univ-bouira.dz

يعقوب قادة²

جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة (الجزائر)

Email : k.yagoub@univ-bouira.dz

الملخص :

تعد الموسيقى الشعرية من أبرز مقومات بناء القصيدة العربية، ولاتزال الدراسات النقدية المتخصصة في الشعر ونقده تبحث عن أصل التكوين الموسيقي في الشعر، عبر دراستها للإيقاع الشعري الذي كان ولا يزال محط العديد من التساؤلات والوقفات، والتي سنتطرق في هذه الدراسة لأبرز عناصرها بتتبع أثر الإيقاع في تطور القصيدة العربية عبر عرض أبرز تداعياته على الشعر ومثليته، رجوعا لنشأة الموسيقى في بدايات الشعر العربي الغنائية والتركيز على أصل العلاقة بين الموسيقى والشعر كما نلج من خلال ذلك لأثر الإيقاع على المتلقي من جهة والشعر من خلال ظهور شعر الموشحات من جهة أخرى كأنموذج يبرز فيه أثر تطور الموسيقى في الشعر العربي.
الكلمات المفتاحية: موسيقى الشعر، الغنائية، الإيقاع، المتلقي، الموشحات.

Abstract:

Poetry music is one of the most prominent components of the construction of the Arabic poem. Critical studies specializing in poetry and its criticism are still looking for the origin of the musical composition in poetry. Through her study of the poetic rhythm that has been and continues to be the focus of many questions and endowments which in this study will address its most prominent elements by tracking the effect of rhythm on the evolution of the Arabic poem by presenting its most significant consequences on poetry and its recipients, As a result of the emergence of music in the beginning of Arab poetry and the focus on the origin of the relationship between music and poetry, we have also accentuated the impact of rhythm on the recipient and poetry through the emergence of the poetry of signage as a model in which the impact of the development of music in Arab poetry is highlighted.

Keywords: Poetry Music , Singing , Rhythm , Receiver , Tags

* المؤلف المرسل

المقدمة

شهد الشعر العربي في تاريخه جملة من التحولات والتطورات على مستوى بناء القصيدة منذ بداياته الأولى حتى عصرنا هذا، وكانت هذه التحولات تطراً تحت مسمى التجديد الشعري والذي كان ينحصر في بداياته حول بعض الموضوعات على وجه التحديد من المرحلة الجاهلية الى غاية العصر الأموي، إلا أن الشعر العربي بعد ذلك شهد ثورة على العديد من المقومات الفنية الداخلية والشكلية الخارجية لبناء القصيدة العربية، ولهذا كله تداعيات كان العنصر الأبرز في انبعاثها أساس البناء الفني للشعر ألا وهو الموسيقى، إذ أن الشعر والموسيقى يرجعان الى أصل واحد وهو اعتمادهما على تساوي الأوزان والمقاطع وفق الأصوات والنغم، وهذه الأخيرة من نتاج تراتبية التفاعيل العروضية في الشعر والتي ينتج عنها أبرز العناصر المتحكمة في الموسيقى الشعرية ألا وهو الإيقاع، إذ يشكل مصطلح الإيقاع ضجة مفاهيمية واسعة بما يحوزه من تعريفات متشعبة يأخذ بها كل على حسب فنه وارتباط تخصصه، إذ يعد مفهوم الإيقاع من "أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له" (توفيق الزيدي، 1988، ص 137)، وذلك كونه مرتبط بالعديد من العلوم كالفن عموماً والأدب وحتى أنه يتخلل بعض العلوم الأخرى كعلم النفس والفلسفة ونحن في غنى عن هذا الاستطراد في تبين علاقة الإيقاع مع كل علم على حدة، بل إن ما يهمنا هو دراسة الإيقاع في الأدب، وماهي خصوصية الإيقاع في هذا الأدب، وما العلاقة بينهما؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة يجب الإحالة الى أن هناك جنس خاص من أجناس الأدب وفنونه تلاق منذ نشأته مع الإيقاع الموسيقي وأصبح لا يقوم الا به، وأصبح الإيقاع شرطاً من شروط بنائه وهذا الجنس الأدبي الخالص هو الشعر، إذ "أن الأدب وخاصة الشعر، هو عبارة عن إيقاع غريزي في الإنسان، يحرك الأصوات ليحولها الى مفاهيم غامضة، تتحرك بها

النفس الإنسانية، ويمتز بها الشعور وتضطرب إثرها العواطف والخلجات" (محمود عباس عبد الواحد، 1996، ص 117)، فالشعر هو ميدان التعبير الذي وجد فيه الإنسان ساحة يفرغ فيها عن جميع هواجسه النفسية ونوازعه الشعورية، فكان الشعر في نشأته ترويحاً للنفس بأبيات يتغنى بها الشاعر، وكان المستمعون إليه يطربون له ولما يتغنى به من أبيات، وخاصة ونحن نتحدث عن الشعر العربي الذي ارتبط منذ نشأته بالغناء، فالغناء يمثل البناء الموسيقي الكامن في أصل الشعر والذي فرض نفسه على الشاعر حتى يتغنى بشعره، فالإيقاع نشأ بنشأة الشعر العربي من خلال الغنائية وتطور بتطور هذا الشعر، إلى غاية انتقال هذا الأخير إلى القراءة الصامتة المتذوقة للإبداع والمعنى، وعليه وجب علينا معرفة علاقة الموسيقى بغنائية الشعر العربي، وكيف تطور الإيقاع الموسيقي بتطور الشعر العربي، مع تبيان أثر هذا الإيقاع على متلقي الشعر وعرض لأهم نماذج هذا التطور في شعر العربي، ومن خلال طرحنا لإشكالية العلاقة بين الغناء والموسيقى الشعرية في الشعر العربي، سنتطرق بالضرورة إلى أثر هذه الموسيقى في الشعر وعلى متلقيه كما أننا سنتتبع تطور هذه الموسيقى عبر نماذج شعرية جديدة نشأة في ظل هذا التجديد الإيقاعي الذي شهده الشعر العربي عبر العصور والمتمثل في شعر الموشحات باعتباره لونا جديداً من ألوان الشعر العربي، معتمدين المنهج الوصفي التحليلي في عرض أهم العناصر المتعلقة بموضوع موسيقى الشعر العربي.

الموسيقى والغنائية في الشعر العربي:

نشأ الشعر العربي ملازماً للغناء والطرب تستلذ به الأسماع حين يلقى عليهم في أوقات الفرح والسمر في بداياته الأولى ردحا من الزمن، حيث اشتهر الشعر الغنائي عند العرب وكانوا يفضلونه ويتغنون به في الحانات ودور اللهو مع الجواري والقيان، وكانوا يجدون فيه ملاذاً للتنفيس عن العواطف والأحاسيس وذلك إنما راجع إلى طبيعته الغنائية الممزوجة في أصلها بالموسيقى، فالإنسان عامة لا يملك مفاتيح

النفس والوجدان محيطا مرهفا قلقا يتجلى في روحه العميقة "إذ أخذ يذيب جوانب من هذا المحيط عن طريق الألفاظ والغناء بها، وكأنه من خلال هذا الغناء يبحث عن طريق يحل به عقدة لسانه ويذيب شيئا من التجمد الذي يشعر به في محيط نفسه" (ينظر، شوقي ضيف، 2004، ص99) فهي تشك فالموسيقى في أصلها هي إحياء يحرك العواطف والوجدان بالنغم والصوت والايقاع، إذ يربط شوقي ضيف أصل الشعر بالموسيقى في تأريخه لبدايات الشعر العربي الغنائية في العصور الأولى قائلا: "لا يوجد شعر بدون موسيقى، كما ارتبطت موسيقى شعرنا تاريخيا لا بالغناء وحده بل أيضا بالرقص وأما الغناء فصلته بالشعر لا تزال ماثلة، ومما لا يرقى إليه الشك أنها كانت صلة وثيقة عند قدمائنا، إذ يقال ان الغناء الجاهلي كان ثلاثة أوجه هي النصب، والسناد والهزج، أما النصب فكان يخرج من أصل الطويل في العروض، وكان السناد كثير النغمات والنبرات، أما الهزج فكان يرقص عليه ويصحب بالدف والمزمار" (شوقي ضيف، 1930، ص 28)، وهنا يحيلنا هذا القول الى عنصرين أساسين يربطان الشعر بالموسيقى الأول هو ارتباط الشعر في بداياته بالغناء كما قلنا سابقا بهدف اللهو والرقص والتسلية، والثاني ارتباط العروض الشعري العربي بهذه الموسيقى من خلال الأصل الغنائي لنشأة البحور الشعرية وهذا ما يفسر الحس الإيقاعي الكامن في الشعر منذ نشأته الأولى، الا أننا نجد رأيا آخر عند بعض النقاد القدامى المتأثرين بالثقافة اليونانية في ذلك الزمان، الذين رأوا أن الشعر الغنائي لا يدخل ضمن فن الشعر وانما يرجعونه الى الموسيقى متمسكين بما جاء به الفيلسوف اليوناني أرسطوطاليس في كتابه فن الشعر "موضحا مقاييس هذا الفن بالشعر الملحمي والتمثيلي كإلياذة لهوميروس والكوميديا الالهية لدانتي وذلك لاعتباره أن أصل الشعر هو المحاكاة" (ينظر، ع.خفاجي، 1993، ص32)، وهنا نرى بأن الشعر الغنائي لا يدخل عند أرسطو في فن الشعر الأصلي، وبالتالي فهو تعبير غنائي لا صلة

له بالشعر، وهو في إغفاله له تبين أنه يرجعه الى الموسيقى ويضمه لفنها، لأن القول الموزون فقط لا يعد شعرا نسبة إلا كونه موزونا، فالشعر أعمق مفهوما من هذا حتى أن الفلاسفة المسلمون أكدوا ما جاء به أرسطو إذ "أشاروا إلى خصائص الفروق بين الشعر والنثر، وأكدوا على أن الوزن وحده لا يميز الشعر من النثر، لأن هناك أقولا موزونة لا ترقى لمصاف الشعر ويمكن عدها نظما عاديا، مؤكدين على أولية الشاعرية أو المحاكاة" (نور الدين السد، دت، ص91)، ولهذا فنظرة أرسطو للشعر الغنائي كانت وجهية إذ عده قولاً يغنى وفقط، وهنا حديث مطول عن الأصول المفاهيمية الشعر الغنائي وكل ما يهمننا من هذه التوضيحات هو نشأة الشعر العربي الغنائية ومدى وارتباطه بالموسيقى منذ وهلة الأولى، إذ أن الشعر يعتمد على الموسيقى في أدائه، فلا بد أن يوضع في أوزان، وأغلب الظن أنهما كانا مترابطين في أول نشأتهما ترابطا وثيقا، ثم انفصلا بمضي الزمن، وبقى كل منهما واختص بطبيعته، وهذا الانفصال لا يرتبط بالشعر والموسيقى فقط، بل يتعلق بالأدب عامة، فنجد أن علوم الأدب كانت في بدايتها لا تنفصل عن بعضها البعض كالبلاغة والخطابة والشعر وحتى النحو والصرف فكلها كانت أدبا وهذا جلي في المصنفات والكتب القديمة، وبعد الجهود العلمية والنضج الفكري الذي شهدته الحضارة العربية على الصعيدين النقدي والعلمي اختص كل من الشعر والخطابة "النثر" والبلاغة بعلم مستقل تُوِّلف فيه المؤلفات وله أهله وعلماءه، وهذا ما يدل على أن الشعر والموسيقى كانوا علما واحدا في زمن من الأزمان، مما يبرر وجود وارتباط الغنائية بالشعر العربي منذ النشأة، والذي تثبته الكثير من الشواهد النقدية والشعرية والتي من بينها قول حسان بن ثابت:

تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

كما نجد المرزباني في كتابه الموشح يقول "إن الغناء ميزان الشعر" (المرزباني، 1965، ص39، 40)، ومن مثلها شواهد كثيرة على إثبات الغناء كمقوم من مقومات

الشعر التي أنشأته وخرج من ثوبها هذا الفن المنظوم، وبعد ذلك تطور الشعر الى الانشاد فأصبح الشاعر ينشد أبيات ويهدف من خلال هذا الانشاد الى إيصال مراد المعنى من هذه الأبيات، وكذا تصوير المعاني في مواضيع مختلفة وبأساليب متعددة من الصور الشعرية، فهو لا ينشدها طرباً وتغنيا ولا يبعث من خلالها الى اللهو والتسلية كما كان سالفاً، وإنما له غرض آخر أكثر جدية وأدق رؤية في قوله لهذا الشعر، وأثر ذلك راجع الى معرفة الشاعر بقيمة هذا الشعر والتماسه لجوهره الأصيل والذي يستطيع من خلاله تغيير واقعه والتعبير عن مكانه الاجتماعية والنفسية وتصوير حياته ووجوده من خلال هذا الشعر، فهنا نجد بأن الشاعر انتقل من مرحلة التغني والطرب الى مرحلة الوعي بجوهر الشعر والذي يميل فيها الى نظرة أرسطو ألا وهي المحاكاة، ولكن اللفتة الجوهرية من خلال تتبع تطور الشعر وحتى وصوله الى القراءة الصامتة المدققة والتي تعنى بالمعنى والموضوع بالضرورة لا يخلو الشعر فيها من أثر الموسيقى.

يعد العنصر الموسيقي والايقاعي أساس بناء الشعر فهو يلزمه منذ نشأته، كما ورد عند صاحب الموشح في أن الغناء ميزان الشعر إذ يقصد هنا بالغناء الإيقاع المصاحب للشعر الذي تستلذه الأسماع وتطرب إليه الأنفس من خلال النغمات التي تصدر عن تفاعيل الأوزان الشعرية، وهذا ما رامه المرزباني في تقويمه لميزان الشعر بالغناء، إذ أن هذه الموسيقى الشعرية تطورت بتطور الشعر نفسه، وذلك لأن جوهر الموسيقى والشعر واحد، يوضح ذلك صاحب كتاب الموسيقى الكبير قائلاً: "إن الموسيقى والشعر يرجعان الى جنس واحد، هو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون، فكلاهما صناعة تنطق بالأجناس الموزونة، والفرق بينهما واضح في أن الشعر يختص بترتيب الكلام في معانيه على نظم موزون، وأما الموسيقى فهي تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون وإرساله أصواتاً على نسب مؤتلفة تتحكم في

أسلوبها بالتلحين، فإذا اقترن حسن المعنى في الشعر مع جودة الصناعة مع إيقاع صحيح بهي المذهب في صوت مليح النغم، فإن النفس تنجذب اليه بالغريزة وتنصت وتنتابها حينئذ عوامل شتى" (ينظر، الفرابي ، دت، ص16)، فهنا نلتمس سبب ارتباط الموسيقى بالشعر وذلك لاشتراكهما وامتزاجهما بعنصر صناعة الوزن وفق تعدد الأجزاء الإيقاعية المتساوية بمقدار معين، وهذه الصناعة هي التي يتولد عنها الإيقاع التام الصحيح الذي يناسب الكلام الملفوظ والمعنى المراد في الشعر، فنجد أن الإيقاع وسيلة إيصال المعنى عبر النغم المتساوي المصاحب للألفاظ والذي تصنعه أنظمة الأوزان من خلال تفاعيلها، وهذا ما يؤكد نتيجة العلاقة بين الشعر والموسيقى في أن أصل بناءهما واحد، ومن خلال سعيها إلى توضيح العلاقة القويمة والوطيدة بين الموسيقى والشعر فإننا نتساءل حول ما بعد هذه العلاقة وما ستنتجه هذه العلاقة من أثر داخلي وخارجي، وبالاستعانة بقول الفرابي السابق والذي يتحدث عن العوامل التي تصاحب النفس السامعة والمتلقية لهذا الصوت الشعري والذي يتكون من إيقاع ونظم، إذ رأى بأن النفس تنجذب اليه بالغريزة والفترة الإنسانية، فإننا سنلج بهذا القول إلى عرض عنصر من أهم العناصر التي كان لها الأثر البالغ في تطور موسيقى شعر العربي وهو السامع أو المتلقي، ونبين أثر هذا الإيقاع على المتلقي حال سماعه لأبيات من الشعر.

أثر الإيقاع الشعري على المتلقي:

قبل أن نلج لعنصر المتلقي ومدى تأثره بالإيقاع وانغماسه في ألوان الموسيقى الشعرية، يجب أن نوضح مفهوم الإيقاع عند العرب القدامى كون هذا الأخير مصطلح كغيره من المصطلحات ينسب إلى الحداثة، فهو مصطلح درج حديثاً في ميدان الأدب والدراسات النقدية، إلا أننا نؤكد أن النقاد العرب القدامى عرفوا الإيقاع قبلاً بل توصلوا إلى أصل جوهره من خلال أن كلمة الإيقاع تدل على الوقع العميق الذي تثيره الموسيقى في النفس، إذ نجد أن للإيقاع مفهومًا أوسع عند العرب

قديمًا مقارنة بمفهوم الإيقاع الحديث والذي يرتبط في دلالاته بالموسيقى على وجه التحديد إذ يعرفه معجم أكسفورد الإنجليزي "بأنه نظام الحركات الحسية والصوتية بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلله النغم" (ينظر، غنيهي هلال، 1997، ص 461)، وهنا نرى بأن هذا التعريف لا يخرج عن المفهوم الموسيقي الصوتي أو النغمي العادي للإيقاع، والذي يقصد به تتابع الأصوات والنغمات الصادرة والتي تشكل لنا هذا المنحى الموسيقي ألا وهو الإيقاع (rhythm)، أما مصطلح الإيقاع عند العرب فيقصد به الوقع والنقر وهي مصطلحات أعمق من مجرد حدوث النغم والصوت للوحدات اللغوية، فالوقع هو ما يقع في النفس مارا بجميع الأجهزة الحسية والسمعية لينشأ لنا بعد ذلك إيقاعا، فهو في هذا الأصل تأثيره مرتبط بالشعر أشد لارتباط "فالشعر من الفنون الجميلة مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت في أغلب أحيانه يخاطب العاطفة ويستثير المشاعر والوجدان" (إبراهيم انيس، 1952، ص 05)، وهنا نرى بأن نقادنا العرب سبقوا لتحديد مفهوم الإيقاع من خلال كونه يتعدى مرحلة الصوت والنغم وتساوئها في أجزاء الى مرحلة التأثير بهذا الصوت على النفس الإنسانية ومواقعة الحس والشعور.

إن الدارس لمصنفات النقد العربي القديم لاشك أنه يجد بذرات متناثرة اهتم نقادنا الأوائل فيها بالمتلقي ووضعوا للشاعر أهمية هذا الآخر نصب عينيه، فأصبح الشاعر يبحث عن اقتناص سمع هذا المتلقي وابتغى رضاه قبل أن ينظم بيتا واحدا من الشعر، وقيل لابن الزبيري: انك تقصر أشعارك، فقال: لأن القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل" (أحمد بدوي 1996، ص 103)، فالشعراء طالما اعتنوا بما يأسر النفوس وبما يرضي الأذواق ويثبت في العقول وتتخاطفه الألسنة في الدور والأسواق، فيكون بذلك الشاعر أشعر من غيره وإن من يمنحه هذه المكانة هو هذا الآخر الذي لا يملك سوى سمعه وفطرته ولا يستطيع قول بيت من الشعر، الا أنه

يستطيع تذوقه بمعرفته السليمة بإيقاع هذا الشعر، فالإيقاع يعتمد على سمع المتلقي الفطري وفي ذلك يقول صاحب كتاب عيار الشعر معرفاً الشعر بأنه " كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من نظم الذي ان عدل عن جهته مجته الأسماع" وهنا يربط بن طباطبا خصيصة النظم في الشعر بالمتلقي مباشرة وكأن هذا الأخير هو من يشترط نظم الكلام وهو الذي وضع هذه الميزة من خلال سمعه الذي ينفر ويمج اذا عدل هذا النظم عن سويته، فخصوصية النظم في قول بن طباطبا في أن يعيها المتلقي بداية فحتى الشعراء أحياناً يخلون في الأوزان ويقوون القوافي دون مراعاة للارتباك الذي يقع على مستوى النظم والقالب الشعري ككل، الا أن المتلقي هو أول من يحس بهذا الانتكاس وذلك عن طريق السمع فقط وهو يلج الى تمييز النظم من خلال العثرة الموسيقية التي يدركها بسمعه في هذا الشعر.

فالإيقاع أصبح خصيصة المتلقي الذي يجعل منه عارفاً بنظم الشعر وقوامه الأبيات أكثر من الشاعر نفسه، لأن الإيقاع في الشعر له ميزة ايحائية خاصة كما في الموسيقى الأصل فهي تأثر على المتلقي وتوجه أحاسيسه ومشاعره نحو هذا الشعر إذ "ينبغي التأكيد على أن الإيقاع في الموسيقى غاية في ذاته، أما في الشعر، فهو وسيلة من وسائل التبليغ والتأثير، فالبنية الإيقاعية على هذا ليست حيادية في العمل الأدبي ، انما لها وظيفة تبليغية بالغة الأهمية، لما تثيره من انفعال لدى المتلقي، فينجذب الى العمل الفني وينخرط في سياقه" (عبد القادر هني، 1999م، ص 255)، فالإيقاع يجسد ذلك الانفعال الذي يحس به المتلقي تجاه أي مؤثرات خارجية فتأثره بالشعر وتعلقه بالقصيدة راجع لهذا الانفعال، حتى صارت القصيدة منبع الإلهام ومكمن الاستجمام الذي يجد فيه هذا المتلقي راحته الحسية والوجدانية، وتعلق بها حتى أصبح يرى النبوة في قائلها ويجد فيه الملاذ الأخير من تعب الحياة والوجود، فالإيقاع هو الشعر والشعر هو الشعور والشاعر هو الذي يشعر بما لا يشعر به غيره وهو يعبر عن خوالج نفسه بألفاظ ومعاني تشكل في نسجها ونظمها بنية موسيقية تسمى الإيقاع، و الإيقاع ما هو الا تكرار للوحدة الصوتية على أزمنة

معينة ومتساوية وهذه الوحدة هي التفاعيل العروضية، وتنتج لنا هذه التفاعيل باعتبارها توالي للحركات والسواكن إيقاعا موسيقيا من خلال تكرارها وفق ترتيب معين ومتساوي وهو أساس من أساسيات مقومات الشعر العربي منذ نشأته إذ يقول الفراءى " فقوم الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية" (الفراءى 1971، ص172)، وتساوي الأجزاء هو ما يولد لنا هذا الإيقاع، وهذا الأخير لا يفك طلاسمه الا متلق حاذق للشعر متذوق للإبداع فيه عالماً بالقوالب الشعرية المختلفة وخاصة الأوزان العروضية والتي تشكل تفعيلاتها العنصر الإيقاعي، وخاصة الذوق هي التي تميز هذا المتلقي عن غيره، "وهذا ما تشترك فيه هذه الفنون الإبداعية كالشعر والموسيقى إذ لا تحكمها قواعد المنطق، وإنما يحكمها الذوق، ويشترط في صاحب هذا الذوق أن يكون مدرباً بحيث تكون له الخبرة في هذا الفن ونماذجه" (شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 89)، فإذا نظرنا الى تطور موسيقى الشعر ووضعنا أساسيات هذا التطور وجدنا ملكة الذوق عند المتلقي هي من بين أهمها وقعا وأبرزها أثراً على التجديد الإيقاعي في الشعر العربي.

الموشحات أنموذجا لتطور الموسيقى في الشعر العربي:

ظهر الموشح كفن شعري حديث العهد عند العرب في الأندلس، وتبرز أحداثته من خلال مميزاته الفنية وخصائصه الموسيقية التي تميز بها عن الشعر العربي في حواضر المشرق العربي كبغداد والشام وغيرها والتي ازدهر فيها الشعر ووصل الى الذروة من النضج والأصالة، لكن الموشحات جاءت بلسان شاعر الأندلس لتعبر عن حياة جديدة عاشها العربي في ظل العوامل المعيشية المزدهرة من حضارة وترف ورفق، فهنا نؤكد على هذه العوامل التي نشأ في كنفها الموشح فهي في أغلبها عوامل خارجية، فالتداخلات العرقية والثقافية بين الأصول والحضارات المختلفة بذرت عدة تحولات عميقة في مختلف الأواسط الفكرية والاجتماعية، والتي حصدت لنا بعد ذلك تغيراً في النمط الإبداعي عند الشاعر العربي، وحتى ذلك المتلقي الذي تزامن وهذه

التحولات فهو الآخر أصبحت له تطلعات أخرى في ظل الانغماس في الازدهار والترف والتحرر الذي ميز حضارة الأندلس.

لكننا يجب أن نقف على أصل نشأة هذا الفن الشعري الجديد، فإن كانت البيئة هي المؤثرة الجوهرية والأكيد على الشاعر فإننا لا نخرج عن كون العربي تأثر بمن عايشهم في بيئته الجديدة على غرار الرومانيين وغيرهم، فبعض المصادر ترجع أصل الموشح لنغمات موسيقية اختص بها قوم الروم، وعلى إثرهم استلهم الشاعر العربي هذا النوع شعر الموشحات، مؤكدين أن "الموشح جار على طريقة أهل الروم، جاء من بلادهم خاليا من الكلام، ليس فيه سوى النغمات المخصوصة، ثم تأمل العرب أدواره ونظموا الموشحات على مقتضاه" وهنا نرى بأن العربي أخذ النغم الموسيقي ونظم عليه شعره لكن الموشحات العربية لها عدة خصائص أنشأها العربي فهو تخلص عن الأوزان الخليلية ولم يراعي الجزالة في الألفاظ ولا تقيد بقافية ولا وقف عند روي في بعض موشحاته فهو هنا له رؤية مستقلة لم ينبه عليها من الأصول الأخرى كون الشعر الوحيد الذي كان مزدهرا في الأندلس وما جاورها هو الشعر العربي ولم يثبت أن هناك شعر عند الروم نافس الشعر العربي ليؤثر عليه وإنما هي مؤثرات ثقافية تنصهر في البيئة ككل ولا تأثر على الأدب بوجه خاص، فالموشح في أصله عربي أصيل إذ "يقال أن أول التواشيح هو المنسوب إلى أولاد النجار عند قدوم النبي ص المدينة فاستقبلوه والجواري يندشن" (خفاجي 1993 ص 118) فهذا تأكيداً للأصل العربي لهذا الفن الشعري لكن اللفتة الجوهرية تكمن في الأصل الفني والبنائي الذي تميز به الموشح وهو الموسيقى التي تجسدها مجموعة من النغمات في شكل إيقاع شعري جديد لم يسبق إليه الشعر العربي من قبل.

فالموشحات منذ برزت على ألسنة شعرائها لاقت قبولا عند العرب الأقحاح في الأندلس، هؤلاء العارفين بالشعر القديم أصحاب الذائقة الفنية بهذا الشعر، نقادا كانوا أو شعراء أمثال قدامة والأصفهاني وابن رشيق وغيرهم، وهذا القبول راجع لكون الموشح ما هو إلا مولود جديد للشعر العربي الأصل، فالشعر العربي شهد ثورة تجديدية في العصر العباسي على مستوى المقومات الأساسية له والتي يجسدها عمود الشعر، فهناك من يرى بأن الموشحات هي من الشعر المولد كما هو الحال مع

الشعر العباسي، اذ يشتركان عند بعض النقاد في كونهما يمثلان في خصائصهما تمردا على الأصل العربي وخروجا عن عمود الشعر القديم، الا أنهما في بنائهما يقومان على أساس معايير وقواعد الشعر المعروفة ولا يحيدان عنها، وانما التغيير الذي طرأ على هذا الشعر مثلا في العصر العباسي بالخروج عن الأوزان الخليلية وابتكار أوزان جديدة سريعة وخفيفة المأخذ، حيث "يقوم الشكل القديم للقصيدة على التزام كل بيت من أبياتها لعدد محدد من التفاعيل لا يزيد الشاعر عليه ولا ينقص منه، من أول بيت إلى آخر بيت في قصيدته ويقوم على انقسام كل بيت الى شطرين بينهما فاصل زمني ينقطع فيه الإيقاع بل يسكت الصوت تماما ثم يعود من جديد" (الغذامي الخطيئة والتكفير ص87)، وهذا الالتزام هو الذي خرج عنه شعراء الموشحات، فرفضوا الالتزام بعدد التفاعيل المفروضة نسبة لبحر معين، بل نوعوا فيها وأخذوا ما ناسب الدفقة الشعورية لدى كل شاعر وبحسب مقتضى موضوعه وحالته الشعورية، وهو إذا نظرنا تجديد على مستوى الإيقاع الموسيقي الذي يمنح الشاعر حرية التعامل مع الأوزان، كما شاع الاكثار من الصور البيانية والبديع كما جاء عند الشاعرين أبي تمام ومسلم وكذا التخلي عن المقدمات الطللية عند أبي نواس في خمرياته، كلها لها منبع واحد تنبع منه ألا وهو التجديد الفني الذي فرضه العصر وأبرزته قيم الحضارة في ذلك الزمن، وهو تجديد التمسك الشعراء في الموسيقى التي ما عاد في العروض متسع لتنوعاتها الإيقاعية.

والموشح لا يخرج عن هذا المنبع الذي له أصل موسيقي يرتكز عليه، فالتغيير الذي شهده العربي في البيئة من خلال الحضارة التي بناها في الأندلس والترنم والقصور والحياة الخصبة، أدت الى نشأة عدة تحولات طرأت على نفسية هذا العربي الشاعر وحتى المتلقي، فأصبح النموذج الشعري القديم لا يخدم رؤية الشاعر في زمانه الجديد، فدعا التجديد أول ما دعا الى موسيقى جديدة لهذا الشعر، فالتجديد الذي أتت به الموشحات انما يتعلق بالموسيقى الشعرية حيث أتت هذه الموشحات بإيقاعات موسيقية جديدة، فهي تتميز كنموذج شعري جديد غر في البناء الفني والموسيقي للقصيدة العربية "بأوزانها الكثيرة التي تلائم الذوق، وتوائم

الموسيقى والغناء، وتتمشى مع الترف وجمال الفن" (المصدر نفسه ص 118)، إذ سلكت الموشحات سبلا فنيا عديدة أعطت للشعر العربي لونا جديدا تمسك به شعراء العرب في الأندلس وشاع بعضه في المدن المشرقية كالشام وبغداد، إذ أصبح المتلقي العربي وغير العربي في تلك البيئة يميل الى هذا الفن الجديد الذي يستلهم أحاسيسه ويأسر أسماعه من خلال خروجه عن كل الضوابط التي أحدثت الفرقة بين المتلقي والشعر، فرحب هذا المتلقي بالموشح وما صاحبه من فنيات جديدة استلذ لها حتى وإن كانت هذه الفنيات لا تعنى باللفظ والمعنى ولا تنقيد بها كما كان الحال سابقا، فاهتمامه كان موسيقيا بالأحرى على الوجه الجديد الذي فرضته الذائقة الجديدة للعصر والبيئة العربية في الأندلس.

ويعد التفاوت اللغوي داخل الموشحات أهم مميزاتها وأبرزها، هذا التفاوت الذي أنتج البناء الموسيقي الجديد في الشعر العربي، فلم يتقيد الشاعر بالصرامة اللغوية وتحرر من الألفاظ الغريبة التي فرضها عمود الشعر باسم جزالة اللفظ التي وجب على الشاعر ألا يحيد عنها، إذ يقوم بناء القصيدة العربية القديمة على جزالة الألفاظ وقوتها وشرف المعنى وصحته كما يقول النقاد القدامى أصحاب العمود الأمدي والمرزوقي، "فالموشحات جاءت ببناء حر خاص لا تقيد الشاعر فيه باللفظ ولا بالمعنى فهي تبنى على تداخل المستويات اللغوية، فتجمع بين الفصحى المعربة والعامية الملحونة والاعجمية الرومانسية" (ينظر صلاح فضل، 1995، ص 101)، وذلك لمن يتمعن في الغاية من هذا التحول يجد أن الموشح يعنى بالموسيقى الشعرية على حساب مقومات الشعر الأخرى، فالشاعر يتبع الإيقاع ويسايره وتأتي اللغة بعد ذلك بألفاظها ومعانيها لتكمل ما بدأه هذا الإيقاع فهو موجه النظم الشعري في الموشح، وحتى أننا نجده يخرج عن البحور الخليلية ويسترسل في الشعر متخليا عن القافية وكلها أركان أساس بني عليها الشعر العربي منذ نشأته.

فالموشحات هي شكل من أشكال تطور الشعر العربي على عدة مستويات داخلية وشكلية خارجية، والحجر الأساس الذي بني عليه هذا التطور هو الموسيقى، فالإيقاع الموسيقي الجديد للموشح هو العنصر الأساسي الذي أدى إلى هذا التحول في بناء القصيدة العربية فهو لم يقف على الجانب الداخلي كونه إيقاعا غير في

الأساليب العروضية والقوالب الشعرية بل تعدى الى هيكल القصيدة فقصره حيناً ولم يتقيد بالنظام العمودي.

الشعريين الإيقاع الموسيقي والوزن العروضي:

يطرح موضوع الوزن بصفته ضابط من ضوابط الشعر التي نهى القدماء أهل الشعر وخاصته الخروج عنه مسألة عويصة تمرّد عليه فيها المولدون وبلغت ذروتها في عصرنا الحال، وجوهر هذه المسألة هو هل يقيد الوزن الإمكانية الشعرية وهل يجعل الشاعر حراً في تجربة وصقله للمعنى، أو أن هذا الوزن يستقل بأنانيته مخضعا للشاعر والمعنى لقواعده مهماً أصل الشعر في تقديم التجربة والمحاكاة بعيداً عن كل القيود، ومن ذلك نرى بأن الشعراء الأوائل أمثال المتنبي وأبي تمام لا يخلو شعرهم من زحاف، وهذا راجع الى غلبة التجربة والامكانية الشعرية على قيد الوزن فأصبحت الدفقة الشعورية للشاعر أكبر من القالب العروضية مما فرض عليه التغيير في أصل التفعيلة زيادة أو نقصان بما يتوافق مع شاعريته في صقل المعنى، فالإيقاع هنا يفرض نفسه على الوزن ويستقل بمفهومه بعيداً عن ارتباطه السابق بالشكل الخارجي، لأنه أصل المتغيرات، فالإيقاع حربائي الأصل بما تقتضيه نفسية الشاعر ودفقته الشعورية، وكأن الإيقاع ألغى القواعد العروضية بما تقتضيه موسيقاه، "ومن هنا لاحظ أن الإيقاع لا يتناسب مع الوزن، فيضطر الشاعر الى الخروج على القوالب الهندسية الموضوعة للأوزان، فيعدل فيها بما يتيح له استخدام اللفظ الذي يوفر للقصيدة عنصر الإيقاع. وقد وجد من يستحسن مثل هذا التعديل، وقد مر بنا أن الخليل كان يقبل الزحاف في الوزن ويستحسنه اذا قل منه البيت والبيتين" (ينظر عزدين إسماعيل، 1992، ص317)، إذ نرى بأن الخليل ذات نفسه لم يتحكم في الإيقاع، فهو مطلق حر لا تضبطه قاعدة، وهو يربط جميع العناصر الأخرى، ولذلك أباح الزحافات التي رأى بأنها لا تؤثر على الأوزان بالرغم من أنها حذف يطرأ على التفعيلة، وكأن الخليل التمس عدم اختلال الإيقاع في هذه الرخصة، "فكأن هذه الزحافات والعلل ماهي إلا وسائل للتخفيف من رتبة البحور الشعرية، فلولها لكان النظام الايقاعي القديم غير محتمل بالمرّة بل

إن من القدماء من يعترف بأن الزحاف قد يكون أطيّب في الذوق من الأصل" (ينظر الخطيب التبريزي، 1994، ص19) فالإيقاع ليس داخليا ولا خارجيا بل هو خاصية شعرية لازمة وسابقة على الشعر والشاعر معا، كما أنه مركب موسيقي يربط الشكل بالمضمون الى أبعد الحدود، فهو يتحكم في نظام التفاعلات والحركات ويتعدى الى الأصوات والألفاظ وعلاقاتها البديعية والتركييبية وتجسيدها للدلالة والمعنى، لذلك فإن مفهومه لا يزال زئبقيا لم يتضح حتى الآن بصورة كاملة ومرضية، فالشعر مبني على الإيقاع في أصله إلا أن القدماء ذهبوا مذهبا شكليا واعتنوا بالوزن العروضية وهم يرون فيه على الأغلب رؤية إيقاعية موسيقية، إلا أن الوزن فرض عليهم جوهره الشكلي فنحوا ذلك المنحى "فالشعر إيقاعي، والإيقاع فيه أمر لازم بخلاف الوزن، الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر اشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة" (عزدين إسماعيل، 1992، ص316).

ولهذا فإننا نجد النقد الموجه لعمود الشعر هو بالضرورة نقد موجه الى الشكلية التي بنى بها القدماء قواعد الشعر العربي، وجعلوها أصلا لا يحاد عنه، وهذه القواعد أصيلة في الشعر الا أنها تملك جزء من أجزاء بناءه فقط وليست أصل الشعر كما قالوا، مهملين جوهر التجربة والصورة والخيال، والتعصب لعمود الشعر صاحبه تعصب للبحر الخليلية رافضين أي محاولة للخروج عنها، حتى أن هناك من رفض اجتهاد الأخفش تلميذ الخليل في زيادة البحر السادس عشر، وهذه الزيادة إذا نظرنا نجد أن منطلقها إيقاعي بالتأكيد إذ رأى الأخفش أن بعضا من الشعر يستجوب تفاعيل أخرى والتي أنتجت الفاعلية الشعرية لشعراء ذلك العصر، وهذه الفاعلية هي التي أنتجت هذا البحر الجديد بإيقاع مغاير لم يسبق إليه الخليل، إذ نجد العديد من الشعراء في ذلك العصر تأثروا بموجد التجديد وتمردوا على العروض الخليلي وثاروا عليه، وأيدهم في ذلك بعض النقاد وفي ما يروى عن الجاحظ قوله: العروض علم مردود ومذهب مرفوض، والأصل في ذلك إحساس

الشعراء بهذا النوع من التقيد واللزومية ووعيمهم بالإمكانية والفاعلية الشعرية، وفي ذلك " نجد أن الشاعر العباسية أبا العتاهية وفي سياق الفاعلية الشعرية، يقول ما معناه أنه أكبر من العروض، أي أن الفاعلية الشعرية هي المنتجة للإيقاع وعلى علماء العروض أن يصفوا ما تنتج" (كمال أبو ديب سنة 1984 ص 47)، فتمرد أبي العتاهية هنا يدخل ضمن النقد السليم، فهو أحد الشعراء الذين برزوا في هذا الطرح والتمسوا قوة الإيقاع التي لا يجب على العروض تقييدها، هذه القوة التي ينتجها الشاعر من خلال الإمكانية الشعرية والدفقة الشاعرية فهو لا يرتبط بها بقيد سوى أن يسلم نفسه زمام الغوص في بحر الخيال والإلهام بالغام مصاف التجربة الشعرية، فهنا نرى بأن النص الشعري يتجاوز القوالب العروضية وقواعدها إلى مستوى أكثر غنا بالعلاقات الداخلية الجديدة التي يمنحها الإيقاع طاقات داخلية جديدة وخصائص فنية وجمالية متنوعة، تتيح للشاعر فسحة للتعبير عن تجربته الشعرية بكل حرية وبدون قيود وعوائق تحكم سير دفتته، ومن هنا يبرز اتجاه داخلي فني تقوم علاقاته على خاصية الإيقاع، وسنرى إن كان للإيقاع ميزة تجعله يتحكم في البنية التركيبية والفنية في الشعر من خلال ما سيتقدم.

الإيقاع خاصة فنية:

لم يبق الإيقاع حبيس الهيكل والشكل في بناء القصيدة، إذ لم تسعه التفاعيل العروضية وتوالي القافية التي ارتبط مفهومها بها زمنا، قبل أن يشهد الشعر العربي ثورة تجديدية على مستويات عدة، أدت إلى تغيير كبير وتحول عميق مس الجانب الموسيقي في الشعر، بعدما كان الإيقاع خارجيا أصبح يتفاعل داخليا مع المعاني والألفاظ، وذلك بارتباطه بصياغة هذه الألفاظ والتي تحدث في تشكيلاتها الفنية إيقاعا موسيقيا من خلال تأثيرها النغمي على النفس، ومن ذلك نجد التكرار إذ هو أسلوب تعبيرى يصور اضطراب النفس، ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى يتغير النغم" (عبد الرحمان تيرماسين، دت، ص 194)، وهنا نرى بأن الإيقاع اتخذ منحنى فنيا يسلك به الشاعر طريقا لإيضاح المعنى والتنبيه عليه من

خلال التكرار، فهو تنبيه من الشاعر على قصديته واهتمامه بمعنى اللفظ المكرر والذي يمنح في تكراره وقفة إيقاعية تهتز لها أذن المتلقي وتحيله الى التمعن في المعنى المراد، فالإيقاع هنا انتقل من البنية الموسيقية التي كانت تعنى بالصوت والنغمات الى البنية الدلالية التي يشكلها تكرار الألفاظ، إذ أن التكرار بصفته فعل صوتي تشكله تجانس الألفاظ المكررة يشترك والإيقاع بخاصية الإيحاء، وهذه الإيحائية هي التي تشكل لنا البنية الموسيقية في الشعر، إذ يحيل الشاعر بفعل التكرار الى المعنى ويطبع عليه صورة إيحائية يؤكد فيها دلالة المراد إيصالها من خلال هذا المعنى، "فالإيقاع في الشعر والفنون الأخرى أيضا يقوم على التكرار والتماثل والنظام، فلا إيقاع دون هذه الثلاثة مجتمعة، فهي التي تشكله وهو الذي يجسدها في الصورة الشعرية" (ينظر، العياشي محمد، 1986، ص 43)، وعليه فالبنية الداخلية التي يحكمها نظام الصياغة والتأليف في البيت الشعري تقوم بفعل الإيقاع الموسيقي، الذي يتيح عملية الخلق الشعري وفق نظام التماثل والتكرار وهما خاصيتان أساسيتان من خصائص الإيقاع.

كما أننا نجد هذا الإيقاع دخل من أوسع أبواب التركيب الفني للشعر العربي، حيث ارتبط بالتجنيس اللفظي بعد أن تطور الشعر في العصر العباسي ونحى العديد من الشعراء وعلى رأسهم أبا تمام ومسلم بن الوليد منحى بديعيا في صياغة الألفاظ "حيث كان الشعراء المجددون وفي مقدمتهم مسلم وأبو تمام لا يفكرون في تجديد معدن الشعر ومضمونه، وإنما حاولوا التجديد فيما يسمى بالبديع، أي في التعبير الشعري عن طريق الزخارف اللفظية من جناس وطباق وغيرها" (خفاجي، 1993، ص99)، وعليه فهذا التجديد أخذ بالموسيقى الشعرية في التحول وخرج بالإيقاع الى نحو جديد من الممارسة التي كانت خارجية تقف عند نظام الأوزان والقوافي، وصار يسير الدلالة عبر تنميته للألفاظ، هذا التجنيس اللفظي الذي يبث إيقاعا داخليا خاص يتفجر من خلال تجسيد الشاعر للمعاني في صور بيانية تأخذ بالانفاس والخيال على السواء مشكلة بنية إيقاعية تجذب المتلقي وتطلق العنان عن شعور هذا الشاعر. فالقصيدة أصبحت تستعين بالإيقاع لتبعث بالمعنى في صورة إيحائية

تثير النفس وتبعث على التفكير والخيال، فهي "باستعانتها بالموسيقى الكلامية إنما تستعين بأقوى الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عمل يعجز عن التعبير عنه، وتقوم الأصوات في ظلها بدور بالغ الأهمية بوصفها المادة الأولى لتأليف أشكال الموسيقى بما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة" (محمد صابر العبيد، 2001، ص18)، فهنا نرى بأن الشعر العربي في جميع مراحل ارتكز على الموسيقى، سواء في المرحلة الغنائية والتي تمثل بداية فطرية إعتباطية للشعر العربي، أو في مرحلة المحاكاة والتي نسميها بمرحلة النضج الشعري، وهذه الأخيرة فرضت على الشاعر أن يملك الوسيلة التي تمكنه من خلق الإيحاء والذي يمكنه من التحكم في الدلالة والمعنى، فالموسيقى منحت الشاعر هذه الوسيلة عن طريق الإيقاع الذي يرتب به الشاعر البنيات التركيبية "الألفاظ" والبنيات الدلالية "المعاني وعلاقاتها" وفق النغم والصوت الذي تنتجه هذه الأخيرة في نظام إيقاعي داخلي محكم.

وهنا نرى بأن الإيقاع تحول إلى وسيلة تحكم سير التركيب اللفظي أيضا، فالشاعر يختار ألفاظه بعناية ولا يعلم أن شرط اختياره هذا يقوم على سلاسة الإيقاع الموسيقي الذي يفرض ذاته على الشاعر، فهو في سعيه لخلق الإيقاع عبر التأليف والصياغة اللفظية فانه مقيد بهذا الإيقاع مبدئيا، "فالتأليف يلعب دورا رئيسيا في خلق التجانس الصوتي، وبدونه لن نحصل على إيقاع شعري، وإنما على فوضى لا تشكل نصا شعريا" ()، فأساس النظم الشعري هنا تجاوز ما جاء به القدماء كونه مبني على اختيار الألفاظ الجزلة، إذ أن هذه الجزلة يمكن أن تخترم في جمالياتها وفي دلالتها إذا لم تصاحب إيقاعا مناسباً يكون بمثابة الوسيلة التي يربط بها الشاعر المعاني والألفاظ ويقرب بها الصورة الشعرية ويبعث بخيال المتلقي نحو المعنى

الأصل، فسوء التركيب اللفظي ينعكس على الإيقاع ويحدث تنافر صوتي يحط من قيمة هذا الشعر وان كانت الألفاظ سليمة ومن ذلك قول الشاعر في هذا البيت: (علي يونس، 1993، ص 236)

لم يضرها والحمد لله شيء وانثنت نحو عزف نفس ذهول

فهنا إذا نظرنا للألفاظ نجده مناسبة وتقدم معنى في اتساقها، لكن التركيب لا يتلاءم بينه هذه الكلمات مما يحدث هذا التنافر الصوتي الذي يستوقف اللسان بين البيتين، والذي ينتج عنه اختلالا على مستوى البنية الإيقاعية، لذلك نرى بأن الشعر ارتكز على الإيقاع ارتكازا أساسيا في بناء موسيقيته وعد أحد أهم أركانها التي تركز أولا على الانسجام أو تآلف الأصوات" (ينظر روز غريب، 1971، ص 177) فهو الذي يحافظ بدوره على سلامة التركيب والصياغة وفق ميزان استقامة النغم، فالشعر في غايته يخلق المعنى في صورة شاعرية منسجمة من حيث الدلالة والتركيب وهو يعتمد على الإيقاع كآلية لصناعة هذا الانسجام الذي يقوم المعنى المراد من قبل الشاعر ويأخذ به المتلقي دون استيعاص أو قلق، في طلاوة وسلاسة، "إذ ليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعرا يحقق كل الإمكانيات الشعرية للغة ما لم يكن إيقاعيا" (عزدين إسماعيل 1992، ص 307) وهذا يخرجنا مما جاء به النقد القدامى حول أساسيات عمود الشعر حيث وضعوا على رأس هذه الأساسيات جزالة اللفظ واستقامته، إلا أننا نضيف أن استقامة اللفظ من استقامة الإيقاع في البيت الشعري، فالإيقاع ضرورة شعرية سابقة على الألفاظ وهو الذي يضمن سلامتها التركيبية والدلالية.

فالتطور الذي صاحب الموسيقى من خلال التجديد الذي شهده الشعر العربي عبر العصور أثر على الإيقاع بوجه خاص فتحول مفهومه واتسعت صلاحياته، وأصبحت البنية الإيقاعية تحيط بالبناء الشعري داخليا وخارجيا وحتى أن الإيقاع لا يؤثر في المتلقي باعتباره هذا الأخير أذن سامعة بل تعدى ذلك لأنه أصبح يحمل المعنى في

شكل صور بيانية وبديعية كما أنه يؤثر على الشاعر إذ يفرض نفسه عليه ويخلق نفسه على مستوى النظم الشعري، وهذه الحركة التركيبية الدلالية الداخلية في صميم حركة وفعالية القصيدة والتي سيرها الإيقاع بالضرورة وأصبح يضبط تمركزها فإنه يمكن أن يعد في حقيقته " القانون التوليدي الأساس الذي يخلق به الشاعر الصورة الشعرية" (محمد لطفي اليوسفي، 1985-157)، غير أن هذا الإيقاع الداخلي لا ينعقد وفق ضوابط محددة صارمة كما هو في الآخر الخارجي الذي تضبطه معايير الأوزان والقوافي، بل هو متحرر بتحرر اللغة الشاعر ولا يتقيد بضوابط دقيقة معينة، فهو يطلق العنان عن اللغة لتشكل القوالب الإيقاعية في التراكيب والدلالات وعلاقات المعاني وتطورها وانتقالها من تركيب لآخر، إذ لما كانت الأنظمة الإيقاعية المبتدعة التي يتكون منها الإيقاع المميز للشاعر أنظمة اختيارية، فقد لزم من ذلك أن لا يخضع لضوابط دقيقة معينة، وأن هذه العلاقات الخفية في اللغة تتوافق في تشكيلها لنظام الإيقاع على إسهام الصوت والتركيب والدلالة، وهذا ما تستقر عليه البنية الإيقاعية التي تراعي قوام بناء القصيدة على المستوى الداخلي والخارجي، فالشعر أصبح إيقاعاً لأن الألفاظ وحدها في أصلها مجردا تقوم على النثر فإن جردنا الشعر من الإيقاع أصبح نثراً من القول تكونه مجموعة من الألفاظ المركبة لا غاية لها ولا تؤثر شعوريا ولا تحرك في الوجدان شيئا، فاللغة تبدأ فاعليتها الشعرية والتأثيرية فالقصيدة مرتكزة على الإيقاع بالضرورة، فهذا التناسب الموسيقي الداخلي والخارجي الذي ينتجه الإيقاع هو الذي يخلق الحدث الشعري، وهو أساس قول الشعر.

خاتمة:

تطورت موسيقى الشعر بتطور الشعر نفسه وهذا بديهي كونها أساسية من أساسيات بناءه، ويعودان لأصل واحد، إذ رأينا أن الشعر العربي في بداياته الغنائية تميز بموسيقى خاصة تعتمد على نغمات وأصوات تثير النفوس وتحرك العواطف للهرج والرقص بعيدا عن مراعاة المعنى من هذا الشعر، لكن هذا الشعر أخذ في التطور بعيدا عن هذه الغنائية الاعتباطية ذاهبا الى المحاكاة والمعنى وبيان قيمة القول، وصاحب هذا التطور موسيقى خاصة يحكمها إيقاع الأوزان الشعرية، وهذا الإيقاع تنتجه مجموعة من التفاعيل العروضية التي يستعملها الشاعر وفق أوزان معينة تجسد لنا من خلالها موسيقى خاصة، والإيقاع هو ذلك النغم الذي ينتج عن تساوي هذه التفاعيل في الأبيات الشعرية، ويدخل جملة في البحر الشعري والذي غالبا ما يفرض نفسه على الشاعر، فالموسيقى الشعرية تطورت بتطور رؤية الشاعر واختلاف نظرته للطبيعة والوجود، فموسيقى الشعر هي التي تحاكي واقع الشاعر إذ تطورت بتطور هذه المحاكاة، حتى أصبح الإيقاع خاصية فنية في الشعر إذ يرى بعض النقاد أنه ينتج عن التجنيس البديعي في الألفاظ أي أنهم أخرجوا الإيقاع من كونه ينتج خارجيا عبر الوزن والقافية الى أنه نتاج فني داخلي له علاقة بالمعاني وصياغتها في ألفاظ جزلة، وهنا نخرج بأن موسيقى الشعر لا تزال مسألة أعمق من أن نربطها بكونها خاصية من خصائص الشعر داخليا كانت أم شكليا، وإنما هي شيء أبعد من أن نربطه ضمن حلقة اصطلاحية واحدة، فالإيقاع يتولد من نفس الشاعر أولا ثم يذهب لينظم المعاني وفق ألفاظ قويدة في قالب عروضي مناسب، فهو الذي يقوم بعملية الإحياء الشعري والنظم ولا يستطيع الشاعر خلقه بل هو من يخلق نفسه من خلال الشعر.

قائمة المصادر:

- ت الزبيدي، 1988، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، الطبعة الأولى، تونس، دار سرار للنشر.
- ع عبد الواحد، 1996، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، دار الفكر العربي للنشر.
- ش ضيف، 2004، في النقد الأدبي، الطبعة التاسعة، القاهرة، مصر، دار المعارف المصرية للطباعة والنشر.
- ش ضيف، 1930، فصول في الشعر ونقده، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، دار معارف للنشر والطباعة.
- ع خفاجي، 1993، القصيدة العربية بين التطور والتجديد، الطبعة الأولى، بيروت لبنان، دار الجيل للنشر.
- ن السد، دت، الشعرية العربية - دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي - الجزء الأول الطبعة الأولى الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية المدية.
- م المرزباني، 1965، الموشح، الطبعة الأولى تج، محمد علي بجاوي، القاهرة، مصر مطبعة لجنة التأليف العربي.
- أ الفرياني، دت، الموسيقى الكبير، تحقيق عبد الملك خشبة، القاهرة، دار الكاتب العربي.
- غ هلال، 1997، النقد الأدبي الحديث، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر.
- إ انيس، 1952، موسيقى الشعر، الطبعة الثانية القاهرة، مصر، مطبعة لجنة البيان العربي،
- أ بدوي، 1996، أسس النقد عند العرب، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر.
- ع هني، 1999، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، الطبعة الأولى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- أ الفرياني، 1971، جوامع الشعر، القاهرة تج، محمد سليم سالم، لجنة احياء التراث الإسلامي.
- ش ضيف، في النقد الأدبي المصدر نفسه.
- ع خفاجي، المصدر نفسه.
- ع الغدامي 1998، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريعية، الطبعة الرابعة، الإسكندرية مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ص فضل، 1995، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، الطبعة الأولى، القاهرة مصر، دار المعارف النشر.
- ع إسماعيل، 1992، الأسس الجمالية في النقد العربي، الطبعة الأولى القاهرة مصر، دار الفكر العربي للطبع والنشر.
- خ التبريزي، 1994، الكافي في العروس والقوافي تح الحساني حسن عبد الله، الطبعة الثالثة، القاهرة، مصر، مكتبة الخانجي للنشر.
- ع إسماعيل، 1992، الأسس الجمالية في النقد العربي، الطبعة الأولى القاهرة مصر، دار الفكر العربي للطبع والنشر.
- ك أبو ديب، 1984، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، الطبعة الأولى، بيروت لبنان دار الملايين للطباعة.
- ع تيرماسين، 2003، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، الطبعة الأولى، دار الفجر للنشر والتوزيع،

- م العياشي، 1986، نظرية إيقاع الشعر العربي، الطبعة الأولى، تونس، المطبعة العصرية للنشر والطباعة.
- ع خفاجي، 1993، القصيدة العربية بين التطور والتجديد، الطبعة الأولى، بيروت لبنان، دار الجيل للنشر.
- ص العبيد، 2001، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والإيقاعية، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا، دار الكتاب.
- ع يونس، 1993، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الطبعة الأولى، مصر، الهيئة المصرية للكتاب للنشر والطباعة.
- ر غريب، 1971، تمهيد في النقد الحديث، الطبعة الأولى، لبنان، دار المكشوف للطباعة.
- ع إسماعيل، 1992، الأسس الجمالية في النقد العربي، الطبعة الأولى القاهرة مصر، دار الفكر العربي للطبع والنشر.
- م اليوسفي، سنة 1985، في بنية الشعر العربي المعاصر، الطبعة الأولى، تونس، دار سراس للنشر.