دراسة الأوزان في الشعر العربي

نواوي*

Abstract: *Arabic poetry is one of the literature genres that expresses poet's thought and feeling since Jahiliyah time. This poetry is arranged based on wazan and certain qafiyah. This classic structure (syi'r multazim) still exists nowadays. Although modern poetry movement arises in Arabic world pioneered by Khalil Mutran, Abdurrahman Syukri, Abbas Mahmud al-Aqqad, etc., it tries to be free from old prosodic patterns or ilmu Arud.*

Keywords: *wazan, qafiyah, syi'r multazim, dan ilmu arud.*

إن الشعر خاصة إنسانية، هو موجود مع التجمع البشري مهما ضرب في مجاهل البدائية، ممزوجا بالسحر أو بحركات اللعب أو وسيلة من وسائل التغلب على مشاكل العمل إلى أن يرتقي المجتمع بعض الرقي ويحصل على قدر من الأمان ورفاه العيش، أي يوجد لديه الفراغ لتأمل مجالي الطبيعة من حوله، ليصير الشعر أداته في التعبير عن الإحساس بالجمال. هذا الإحساس المركوز في النفس الإنسانية بالقوة عند عامة الناس. وبالفعل عند الشاعر الذي ملك قدرة التعبير عن هذا الإحساس بوسائل تتمكن من إثارة المشاعر المشابهة عند سامعيه، مما يعطيه المنزلة الأثيرة لديهم.[1] والشعر فن عريق عند الأمم كلها، وهو أهم فن أدبي عند العرب. فقد سحلوا

---

* قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة شريف هداية الله الإسلامية الحكومية جاكرتا.

فيه مآثرهم وخلاصة تجاربهم في الحياة، وعبروا به عن عواطفهم وقضاياهم الفردية والقبلية.[2] إن الشعر والغناء من أصل واحد عند جميع الأمم. والشعر وضع أولا للتغني به وإنشاده للآلهة أو الملوك، ولذلك فاليونان والرومان يقولون "غنى شعرا" لا "نظم شعرا" والعرب يقولون "أنشد شعرا". وقضى اليونان أجيالا لا يقولون الشعر إلا إنشادا ولعل العرب كانوا كذلك في أقدم أحوالهم.

ولا ريب أن له مقاما، مهما قيل في شأنها ومهما تباينت آراء النقاد ودارسي الأدب في علاجها، وله نظام موسيقي هو أوزانه وقوافيه. ويعد هذا النظام عنصرا مهما من عناصر الشعر عند العرب، يعني هذا أن العنصر الموسيقي له شأنه البالغ في الشعر وأنه أبرز ما يمكن أن يميز الشعر من النثر. والشاعر يحرص على موسيقى له شأنه البالغ في الشعر وأنه أبرز ما يمكن أن يميز الشعر من النثر. والشاعر يحرص على موسيقى شعره كل الحرص، وحرصه عليه يجعله في بعض الأحيان ينحرف إلى نظام غير مألوف في النثر، ولا بعأ بما قد يترتب على تحقيق هذه الموسيقى من مخالفة النظام النثري في ترتيب الكلمات. ونستطيع أن نرى هذه الموسيقى في أشعر البدائيين وأهل الحضارة. ولنسمع ما قاله أشهر شعراء الجاهلية من أصحاب المعلقات إمرئ القيس في وصف الفرس:[4] مكر مفر مقبل مدبر معا # كجلمود صخر حطه السيل من عل. وما قاله أمير الشعراء في العصر الحديث أحمد شوقي حين يمدح الرسول وتوسل به في الهمزة النبوية التي مطلعها: ولد الهدى فالكائنات ضياء # وفم الزمان تبسم وثناء.[5]

واضح أن مثل هذين البيتين لهما جرس موسيقى يؤثر في النفوس تأثيرا خاصا به. وإن الأذن المرهفة التي مرنت على حسن الإصغاء للشعر تدرك أن البيت الشعر يتكون من عدة وحدات نغمية تتكرر فيه، كما يتكرر الإيقاع في الجملة الموسيقية. والوحدة النغمية هي توالي الأحرف المتحركة والساكنة على نحو منتظم دقيق. والأول على وزن فعولن مفاعيلن أربع مرات من بحر الطويل، والثاني على وزن متفاعلن ثلاث مرات من بحر الكامل. فلو أننا غيرنا ترتيب الكلمات تغييرا بسيطا أو أضفنا إليها حروفا قليلة لوجدنا أن العبارات قد فقدت

تغماها الجميلة ولم تعد تؤثر في النفس كما كانت في السابق، مع أن المعنى لم يتغير على الإطلاق. وقد يكون الشاعر لرغبته في موسيقى ألفاظ شعره يتحلل من القيود ويترع إلى الحرية ولا سيما حين تسيطر عليه العاطفة، ويملك المعنى عليه مشاعره، كما قال الكميت بن زيد الأسدي شاعر مقدم عالم بلغات العرب خبير بأيامها حين يرثي زيد بن علي الهاشمي ويمدح بني هاشم بقصيدة يقول فيها:[6] فيارب هل إلا بك النصر يبتغى # ويارب هل إلا عليك المعول. يكون لهذا البيت جرس موسيقي يتمثل في وزنه "فعولن مفاعيلن" من بحر الطويل. والشاعر في قوله "إلا عليك المعول" قدم الخبر المحصور بإلا على المبتدأ. وهذا التقديم شاذ عند النحاة لأن رتبة المحصور هي التأخير، الأصل: وهل المعول إلا عليك؟

وقد جاء الشعر منذ القدم موزونا مقفى. فما الشعر في حقيقته إلا كلام موسيقي مؤتلف النغم، تمتز لهذا الائتلاف النفوس أو تتأثر القلوب وتطرب الآذان. ولا ريب أن الموسيقى المتميزة الواضحة التي فيه قد لعبت الدور الأكبر في المحافظة عليه، وفي تسهيل حفظه ونقله للأجيال القادمة. ولذلك قال ابن رشيق كما نقله وليد قصاب: "ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره..."[7] وموسيقى الشعر يستمتع بها الصغار والكبار. والهم يدركون ما فيه من جمال الجرس قبل أن يدركوا ما فيه من جمال الأخيلة والصور. وقد بين إبراهيم أنيس أن الكلام الموزون ذا النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها وهي تسمى "القافية".[8]

ولم يحدث هذا في الشعر العربي فحسب بل وصل الشعر موزونا مقفى عند كثير من الأمم. ومن ثم كان القدماء من علماء العربية عندما يتحدثون عن الشعر يعرفون بأنه "الكلام الموزون المقفى" وعندما تطورت الدراسات الأدبية بعد ذلك أخذ النقاد يرون في الشعر أمورا

أخرى. فقال – مثلا – ابن رشيق: "إنه مكون من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية. وقال ستدمان Stadman: الشعر هو اللغة الخيالية الموزونة التي تعبر عن المعنى الجيد والذوق والعاطفة وعن سر الروح البشرية."[9] وهناك تعريفات أخرى للشعر من حيث الأوزان والقوافي ويرون فيها الخاصية الواضحة المتميزة التي لا غموض فيها ولا إبهام. وإذا اهتممنا بالفنون الشعرية في العصر الجاهلي وركزنا على ما تنطوي عليه من تعبير عن الحياة والمجتمع ودرسنا ما اتسم به من خصائص فنية نجد أن الشعر الجاهلي ظل، لفترة طويلة من الزمن، تجاوزت العصرين الأموي والعباسي وامتدت إلى العصر الحديث في صورة القصيدة طويلة كانت أو قصيرة تلتزم فيها قافية واحدة في أواخر الأبيات، على أن تاريخ الشعر العربي لم يخل من بعض التطور والتجديد الذي يظهر في موضوعات القصيدة وعياغاتها وطرائق التصوير الفني فيها ونقتصر هنا على الكشف عن القصيدة وما فيها من تطور الأوزان في الشعر العربي.

القصيدة وأوزانها

القصيدة التي ورثها الشعراء العباسيون أو المحدثون عن أسلافهم من الجاهليين والإسلاميين تظهر في أروع نماذجها. وهي قصيدة المعلقات أو القصيدة العمودية وقد ورثها العرب عن امرئ القيس وحسان وجرير وأضرابهم من الشعراء الذين أغنوا الشعر العربي ولقحوه بالأخيلة البديعية والمعاني المبتكرة والتشبيهات الرائعة والأغراض المتنوعة والأساليب البليغة وبالموسيقى المأثورة ذات الأوزان العروضية. يقول محمد عبد المنعم خفاجي: إن القدماء يعرفون القصيدة بأنها مجموعة من أبيات الشعر من بحر واحد وقافية واحدة قد التزم فيها أحكام عروض الشعر العربي.[10] فخرجت الأبيات المختلفة في الروي، والتي ليست من بحر واحد كأبيات بعضها من الطويل وبعضها من الرجز مثلا، والتي من بحر واحد لكن مع الاختلاف في عدد الأجزاء كأبيات من البسيط بعضها من وافيه وبعضها من مجزوئه فلا تسمى قصيدة وإن كانت شعرا. وذكر في *علم العروض التطبيقي* أن الحد الأدنى للقصيدة سبعة أبيات وليس لها حد أقصى. فإذا طالت كثيرا سميت "مطولة". وإذا

نقصت عن سبعة أبيات أطلق عليها "مقطوعة/مقطعة" وحين تتقلص إلى بيتين أو ثلاثة أبيات تسمى "نتفة".[11]

وقد جرى الخلاف على عددها ومقدارها. فمنهم من قال إنها تتكون من سبعة أبيات فأكثر، ومنهم من لم يجز لها كان أقل من ستة عشر بيتا أن يقال لها قصيدة، وبعضهم سمى الثلاثة قصيدة. والأخفش يطلق على ثلاثة أبيات فما فوقها قصيدة وابن حسن يطلق القصيدة على سبعة أبيات فصاعدا. والمهم أن القصيدة العربية –مهما كان عدد أبياتها– تقوم على وحدة الوزن ووحدة القافية.[12]

فأما الأوزان فهي النظام الذي يحقق للشعر أنغاما واضحة متناسقة، حيث تتوالى الأصوات المتحركة والساكنة في نسق معين، وتشكل وحدة نغمية هي "التفعيلة" وتتوالى التفعيلات وفق قواعد محدودة فيتكون منها "البيت" ويسمى النظام الذي تسير عليه التفعيلات "البحر".[13]

وقد استقرى الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض أوزان الشعر وقوافيه من القصائد الكثيرة التي جمعها ودرسها، فطفق يصنف ما يسمعه من قصائد العرب إلى نغمات متشابهة ويضم إلى كل زمرة مثيلتها، حتى اجتمع لديه خمس عشرة نغمة متفاوتة، لم يسمع بعدها بيتا إلا وجد لنغمه مثيلا في هذه النغمات. فعرف أن تصنيفه قد انتهى، ولم يبق عليه إلا أن يضع لها أساسا مشتركا. فكر طويلا وسهر كثيرا، فما أفاده التفكير ولم يجده السهر شيئا. وحينما هو ذات يوم يسير في سوق الصفارين نبه إلى قرع المطارق المتوالي ينهال على صفائح النحاس باتزان (طاطاطم-طاطاطم-طاطاطم) فأخذ يدمدم في طريقه على إيقاعها: فعلن-فعلن فعلن... وابتسم جذلا إذ انكشفت أمام بصيرته النغمة العامة لهذه الزمر الخمس عشرة. وطبق كلمة "فعلن" عليها، فإذا هي تنطبق تماما واستخرج الأوزان جميعا على هذا الأساس، وسمى كل نغمة قائمة بنفسها "بحرا" فوضع خمسة عشر بحرا. ثم جاء تلميذه الأخفش الأوسط فيما بعد فتدارك الأمر، وأضاف إليها بحرا آخر سمي المتدارك وأطلق عليه الحدث والخبب فأصبح المجموع ستة عشر.[14]

فقد نظم هذه البحور الشيخ عبد الرحمن سلام في بيتين من الشعر فقال: طال مديد البسط وافرا كمل # فاهزج لنا برجز أو برمل، أسرع سراحا خف صارع واقتضب #

بحث قرب متدارك تصب.[15] أو كما جمعها بعضهم : طويل يمد البسط بالوفر كامل # ويهزج في رجز ويرمل مسرعا، فسرح خفيفا ضارعا تقتضب لنا # من احتث من قرب لتدرك مطمعا.[16]

فأوزان هذه البحور مرتبة حسب أوائل التفعيلات كما يلي:[17]

١. البسيط وزنه: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن = مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن؛ ٢. الرجز وزنه: مستفعلن مستفعلن مستفعلن – مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن، ٣. السريع وزنه: مستفعلن مستفعلن فاعلن = مستفعلن مستفعلن فاعلن؛ ٤. المنسرح وزنه: مستفعلن مفعولات مستفعلن = مستفعلن مفعولات مفتعلن؛ ٥. المجتث وزنه: مستفعلن فاعلاتن – مستفعلن فاعلاتن، ٦. المديد وزنه: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن = فاعلاتن فاعلن فاعلاتن، ٧. الرمل وزنه: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن – فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن، ٨. الخفيف وزنه: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن – فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، ٩. المقتضب وزنه: فاعلات مفتعلن – فاعلات مفتعلن، ١٠. الطويل وزنه: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن – فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، ١١. المتقارب وزنه: فعولن فعولن فعولن فعولن – فعولن فعولن فعولن فعولن، ١٢. الوافر وزنه: مفاعلتن مفاعلتن فعولن = مفاعلتن مفاعلتن فعولن، ١٣. الكامل وزنه: متفاعلن متفاعلن متفاعلن – متفاعلن متفاعلن متفاعلن، ١٤. الهزج وزنه: مفاعيلن مفاعيلن = مفاعيلن مفاعيلن، ١٥. المضارع وزنه: مفاعيل فاعلاتن = مفاعيل فاعلاتن، ١٦. المتدارك وزنه: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن – فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن.

وقال أمين علي السيد في هذا الصدد : إن الأوزان التي تبنى عليها قصائد الشعر تخلق فيها إيقاعا تألفه الفطرة ونغما تلذه الأسماع وانسجاما يملك على النفوس خيالها ويستثير فيها من العاطفة مكنونها. هذه الأوزان تتكون من مقاطع يأخذ بعضها بحجز بعض ويسلم كل منها إلى الذي يليه بجود مع براعة السبك وقوة الربط وجمال التعبير.[18] وأما أصل وزن الشعر فهو مأخوذ من توقيع سير الجمال في الصحراء. وتقطيعه يوافق وقع خطاها. ويؤيد ذلك أن الرجز (نوع من أنواع البحور الستة عشر)

أول ما استعمله العرب لسوق الجمال وهو الحداء في اصطلاحهم، وكأنه وضع لهذا الغرض لأن العربي يقضي أكثر أوقاته في معاشرة جمله أو ناقته كقول الشاعر: دع المطايا تنسم الجنوبا // إن لها لنبأ عجيبا، حنينها وما استكت لغوبا // يشهد أن قد فارقت حبيبا.[19]

والقافية تكمل موسيقى الأوزان بما تحدثه من الإيقاع الذي ينشأ عن تلك الأصوات المكررة في آخر كل بيت[20] وهي 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 يسمى بالوزن. فإذا استمع المرء إلى نهاية البيت استروحت نفسه واستمتعت ثم تهيأت لاستقبال البيت الذي يليه طلبا لمعاودة الاسترواح والاستمتاع حتى تنتهي القصيدة أو تكمل الفكرة.[21] لذلك تعد القافية جزءا مهما من إيقاع الشعر له جماله وأثره في النفس. وذكر في أصول النقد الأدبي أن العربية لا يصلح شعرها بدون قافية لأنها لغة قياسية رنانة يجب أن يراعى فيها القياس والرنة وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذر وجود نظيره في سائر اللغات فلا يسوغ لها أن تبرز عطلا مع توافر ذلك الحلي الشائق.[22]

قلنا إن الشعر والغناء من أصل واحد عند جميع الأمم. والشعر وضع أولا للتغني به وإنشاده للآلهة أو الملوك. ولعل العرب كانوا كذلك في أقدم أحوالهم، فتبع منهم جماعة يغنون شعرهم كما فعل الأعشى قبيل الإسلام. فقد كان ينظم الشعر ويغنيه. وما زال ذلك شأنهم بعد الإسلام. فإن الشاعر إذا جاء الخليفة أو الأمير بقصيدة أنشدها في حضرته وهو قائم. وإذا لم يكن صوته رخيما أو مسموعا اقتنى غلاما رخيم الصوت ينشد أشعاره. وللإنشاد لحن مطرب[23] وقد وضع العرب الأوزان والبحور حسب الاقتضاء، كل منها لحال من الأحوال...، بعضها يوافق الشعر الحماسي والبعض الآخر يوافق الرثاء أو الغزل. فالرجز كما قلنا أقدم أبحر الشعر. وكان الشاعر يقول من هذا البحر البيتين والثلاثة ونحو ذلك إذا حارب أو فاخر ثم صار الشعراء يطيلون النظم فيه. ويقال إن أول من أطال هذا البحر الأغلب العجلي على عهد النبي ثم رؤبة بن العجاج، وتفننوا في بحر الرجز فتعددت أوزانه واخترعوا

أبحرا غيرها وصاروا ينظمون الأراجيز الطوال. أما غير الرجز من بحور الشعر فكانوا أولا ينظمون منه المقاطيع القصيرة عند الحاجة حتى إذا تحركت نفوس العرب بالحروب وظهر فيها الأبطال والفرسان احتاجوا إلى الشعر فأطالوا فيه فظهرت القصائد. وأول من أطالها المهلهل أخو كليب، وهو أول شاعر بلغت قصائده ثلاثين بيتا من الشعر. وأول قصيدة قالها في قتيل أخيه المذكور بعد أن حركه طلب الثأر. ولما وضعوا الأوزان صار للغناء عندهم ألحان معينة فجعلوا لكل غناء أو لحن وزنا مخصوصا فصار عندهم لبكاء وزنا وللحماسة آخر. فالبحر الطويل مثلا يوافق نظم الشعر الحماسي ويوافق الوافر الفخر والرمل الحزن والفرح ويلائم السريع العواطف.[٢٤] ومن أمثلة ذلك قصيدة المتنبي التي ذكر فيها خروجه من مصر هاربا فاختار لها وزن المتقارب، فكان أليق البحور لتصوير السرعة العجلي يقول فيها: فيا لك ليلا على أعكش # أحم البلاد خفي الصوى، وردنا الرهيمة في حوزه # وباقيه أكثر مما مضى، فلما أخذنا ركزنا الرما # ح بين مكارمنا والعلى، وبتنا نقتل أسبافنا # ونمسحها من دماء العدا.[٢٥]

والشاعر إذا أراد بناء قصيدة فعليه أن يفكر في المعنى الذي يريده، وأن يعدله الوزن الذي يسلس له القول عليه، وينظر في أي الأوزان يكون استمرارا، ومع أي القوافي يكون أجمل إطرادا فيركب مركبا لا يخشى انقطاعه حتى يصل إلى الغاية المنشودة، وهي إحداث اللذة العقلية ونقل الإحساس إلى السامع أو القارئ. فقد قرر العرب أن الوزن أعظم أركان حد الشعر. لذا لم يسامحوا أن يصيب الوزن انكسار يحطم موسيقاه، وجعلوا اضطراب الوزن وكثرة الزحاف مما يهجن الشعر، ويخرجه عن حد القبول، وإن بلغ الغاية في جودة المعنى، وذلك مثل قول امرئ القيس: وتعرف فيه من أبيه شمائلا # ومن خاله، ومن يزيد، ومن حجر، سماحة ذا، وبر ذا، ووفاء ذا # ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر.

وقد أتى الشاعر من الوصف ما لم يأت به أحد ومدح أربعة في بيت وجمع لواحد فضائل الأربعة في بيت آخر وجعل ما مدحه به سجية له في صحوه وفي سكره. ففاق في هذه الأحوال كل شاعر، إلا أن اضطراب وزنه وكثرة الزحاف هو تغيير غير

لازم مختص بنوافل الأسباب يتسكينها أو حذفها فيه قد هجناه وعن حد القبول قد أخرجاه.[٢٦]

تطور أوزان القصيدة

ولقد كان الشعر العربي مظهرا من مظاهر الفصاحة بين الخاصة من العرب في الجاهلية، ومجالا لإظهار البراعة والمهارة بين القبائل في عصور ما قبل الإسلام لا يتناوله بالنظم إلا الخاصة. ولا يقدر على قوله إلا القليلون منهم لكنه مع ذلك قد ذاع بين الناس الخاصة منهم والعامة يتأدبون به ويتغنون به في محافلهم ومجالسهم وينشئون أبنائهم على حفظه وروايته. فلم يكن مقصورا في إنشاده على بيئة اجتماعية خاصة بل كان ملكا للعرب جميعهم يرددونه ويكثرون من ترديده. فلا عجب إذن أن تصبح نغمته الموسيقية مألوفة للجميع ولا سيما الأوزان الكثيرة الشيوع. وربما كان العامة من العرب يسهل عليهم ترديد الكلام المنظوم قبل أن يفهموا معناه ومرماه وما فيه من بلاغة القول وفصاحته. فالشعور بالوزن الموسيقي وانسجام المقاطع ميل فطري.

والوزن هو أول ظاهرة في خصائص الشعر الشكلية، لازمة للشعر جعلها النقاد ضرورة من ضروراته، بدونها لا يكون القول شعرا إنما يكون شيئا آخر.[٢٧] والوزن الشعري يألفه الناس ويشعرون بما فيه من انسجام موسيقي. فلا يختص الشاعر بوزن خاص ولا يحاول 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. لهذا لا نعرف شاعرا جاهليا نظم في وزن اختص به دون غيره ثم اشتهر هذا عنه. وقد انتظمت الأوزان الشعرية التي روى بها الشعر الجاهلي جميع أنحاء الجزيرة وجميع أوساطها وأصبحت موسيقى الشعر محببة إلى كل الآذان.[٢٨]

والقصيدة العربية في الشعر الملتزم تعتمد من جهة نظمها على وحدتين: وحدة النظم ووحدة القافية. فالبيت الأول يضارع الثاني والثالث وكذلك بقية الأبيات في وزنه أي من جهة عدد المقاطع والتفعيلات وفي قافيته. فإذا ورد آخر البيت الأول ميما أو باء مثلا فلتكن جميع الأبيات ميمية

الآخر كما نرى في تراثنا الشعري من امرئ القيس إلى أحمد شوقي.

وهكذا خلال التاريخ الأدب الطويل حافظ معظم الشعراء على ذلك النظام. وحاول عدد قليل منهم كأبي العتاهية الخروج عليه. وسعى بعض الشعراء إلى إضافة تشكيلات جديدة لنظام الوزن والقافية. فكان لأبي العتاهية مثلا أوزان طريفة قالها مما لم يتقدمه الأوائل فيها، وقد سئل هل تعرف العروض؟ فأجاب: أنا أكبر من العروض وأكبر عن أبي العتاهية قوله:[29] عتب ما للخيال خربني ومالي # لا أراه أتاني زائرا منذ ليالي؛ وقوله: للمنون دائرات يدرن صرفها # هن ينتقينا واحدا فواحدا. فالبيت الأول من بحر الممتد وهو عكس المديد. ووزنه: فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن # فاعلن فعلاتن فاعلن فاعلاتن. والثاني كما ترى عكس بحر البسيط؛ ووزنه: فاعلن متفعلن فاعلن مستفعلن # فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن. ومثل ذلك القصيدة المشهورة لمسلم بن الوليد:[30] يا أيها المعمود # قد شفك الصدود. والبيت مبني على: مستفعلن مستفعل # مستفعلن متفعل، وهذا قريب من بحر الرجز المجزوء وهو ما كان على تفعيلتين تفعيلتين، وعروضه وضربه صحيحان مستفعلن مستفعلن. وإذا قيل إلى هذه الأوزان من ألوان التجديد، فإن التجديدات مثل أبي العتاهية ومسلم كانت لا تخرج عن نطاق القواعد العروضية بل إنها تسرو في محيط أحكام العروض العربي من قريب.

وهنا نمط عثرنا عليه لقصيدة حرة لا تلتزم الوزن الشعري العروضي وهي ترجع إلى عصر الخليل (ت. ٢٤٨ هـ)، أي إلى آخر القرن الثاني الهجري وهي قصيدة لوزين العروض الشاعر مدح بها الحسن بن سهل؛ وهي كما رواها ياقوت في معجم الأدباء:[31] قربوا جمالهم للرحيل # غدوة أحبتك الأقربون، خلفوك ثم مضوا مدلجين # منفردا بهمك ما ودعوك.

والقصيدة غريبة العروض، فقد التجأ الشاعر إلى الأوزان المهملة التي أسفرت عنها دوائر الخليل. وهناك أيضا بعض الشعراء في عصر الخليل بن أحمد نظموا قصائد لا وزن لها إطلاقا. ومثل هذه القصيدة كانت غير مقبولة ولا مستساغة وتبا عنها ذوق العرب والشعراء فلم يكثروا لها على أية حال من الأحوال واطرحوها وراءهم

ظهريا.[32] وأخذ المحدثون يجددون في أوزان الشعر وموسيقاه على غير نهج حينا وعلى نهج سليم حينا آخر. فوضعوا المزدوجات والمخمسات والمسطات، إلا أن التشكيلات لم تنتشر انتشار القصيدة و لم تبلغ شأنها. وكان بعض النقاد كابن رشيق يعدها دليلا على ضعف الشاعر وقلة موهبته. ولكن هناك محاولة جديدة تظهر في الأندلس بعد عصر الخليل وهي حركة لتجديد موسيقى الشعر. وتنمو هذه الحركة حتى تترعرع في القرن الخامس والسادس وأوائل السبع. ويعرف الشاعر الذي أسفرت هذه الحركة باسم "الموشحات". وقد شاع الموشح بفضل نظامه الدقيق وتوافقه مع طرق الإنشاد والغناء في تلك العصور. فالموشح إذن لم يلغ النظام الإيقاعي للشعر العربي و لم يهمل الوزن والقافية بل كان إضافة جديدة إلى إيقاعات الشعر العربي وأنغامه.

ثم جاء عصر الحديث، ظهرت فيه دعوات متلاحقة للخروج على الأوزان والقوافي، وكان أصحابها متأثرين بالآداب الغربية. وتبعتها دعوة إلى إلغاء الأوزان والاكتفاء بوحدة التفعيلة (الشعر الحر).[33] وقد استغل الشعوبيون والطائفيون والحاقدون على التراث العربي الإسلامي تلك الدعوة فضخموها وبلغوا بها أقصى التطرف، فدعوا إلى تحطيم التفعيلة والتفلت من كل نظام وإيقاعي بحجة إفساح المجال للشاعر كي يعبر عن إحساساته بحرية تامة.[34]

وبدأت المدرسة الجديدة تدعو إلى التجديد في القصيدة الشعرية. فدعا مطران ومدرسة أبولو إلى الشعر المرسل والشعر الحر لتصبح القصيدة أكثر مرونة وطواعية في يدي الشاعر وليمكن استخدامها في الشعر القصصي والمسرحي والملحمي الطويل النفس. ولتكون أكثر تعبيرا عن ذاتية الشاعر ومشاعره العميقة وكذلك فعل أبو ماضي وعزيز أباظة وغيرهما. والقافية لم تحل بين الشعر العربي القديم والحديث وبين ظهور الملاحم فيه، ومن مثل ذلك قصيدة ابن المعتز (ت.٢٩٦هـ) أو ملحمته في ابن عمه الخليفة المعتضد بالله العباسي (٢٧٩ - ٢٨٩ هـ) وقصيدة ابن عبد ربه الأندلسي (٣٠٠-٣٥٠ هـ) وملحمة حافظ أبراهيم العمرية وملحمة أحمد محرم المشهورة "الإلياذة الإسلامية" وغيرها.[35]

وكان شعراء المهجر الأولون لم تخرج دواوينهم عن الشعر القديم. فكان شعر المهجر أول أمره تقليدا خالصا للشعر الشرقي. ومن هذه الدواوين ديوان "مخلة" للويس صابونجي الذي يعتبر أول المهاجرين لأنه هاجر سنة ١٨٧٠ وديوان "نغمات الرياض" للشاعر رزق حداد.

ثم اتجه شعراء المهجر إلى إغفال القديم واشتطوا في مهاجمته وتألفت لهم جماعة في أمريكا الشمالية باسم "جماعة الرابطة العلمية بنيويورك" ونظموا الثورات على الأدب العتيق. وأمن أعضاء هذه الرابطة بوجوب الثورة على القديم وبكاد يوجد شبه إجماع على هجر الشعر القديم. ومن شعرائها: إيليا أبو ماضي، نسيب عريضة، جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، رشيد أيوب، مسعود سماحة، محبوب الشرتوني، أحمد زكي أبو شادي.[٣٦]

الاختتام

إذا اهتممنا بالفنون الشعرية وركزنا على ما تتسم به من خصائص فنية نجد أن الشعر الجاهلي ظل لفترة من الزمن وامتد إلى العصر الحديث، ظل التقليد الشعري الذي يحتذيه الشعراء ويحافظون عليه على أصوله عبر العصور. وقد أحس الشعراء بالحاجة إلى التغيير في الإطار الشعري قد نضج وبلغ ذروته. يقول عز الدين إسماعيل في كتابه *الشعر العربي المعاصر* إن محاولة التجديد لم تكن نتيجة عجز من الشعراء عن نظم شعرهم في القالب القديم كما أن المسألة لم تكن مجرد الرغبة في التخفف من أعباء الوزن والقافية، فما أيسر التزامهما بعد قليل من الدربة والمراس. وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر. فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة.[٣٧]

الهوامش

١. محمد حسن عبدالله: *مقدمة في النقد الأدبي*، ص. ٢٤٥.
٣. عبد الباسط عبد الرزاق بلو، *النقد الأدبي*، ص. ١٣٩.
٣. جرجي زيدان: *تاريخ آداب اللغة العربية*، لبنان، منشورات مكتبة الحياة، ١٩٨٣، ج. ١، ص. ٥٨.
٤. *نفس المرجع*، ص. ١٠٠.
٥. أحمد الحوفي، *الإسلام في شعر شوقي*، القاهرة، جمهورية مصر العربية: المجلس

الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة التعريف بالإسلام، ١٩٧٣، ص. ٨٨.
٦. جرجي زيدان، *المرجع السابق*، ص. ٢٧٣، وانظر عاصم بهجت البيطار والآخرون، *شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك*، دم: المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي جامعة محمد بن سعود الإسلامية، إدارة تطوير الخطط والمناهج، ١٤٠٢هـ، ج. ١، ط. ٣، ص. ٣١٤.
٧. وليد قصاب، *دراسات في النقد الأدبي*، الرياض، دار العلوم، ١٤٠٣هـ، ص. ٦٢.
٨. إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، شارع محمد بك فريد، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥، ط. ٣، ص. ١٣.
٩. أحمد الشايب، *أصول النقد الأدبي*، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٤، ط. ٧، ص. ٢٩٥-٢٩٧.
١٠. محمد عبد المنعم خفاجي، *مدارس النقد الأدبي الحديث*، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٤١٦هـ، ط. ١، ص. ٢٣.
١١. نايف معروف وعمر الأسعدي، *علم العروض التطبيقي*، بيروت، دار النفائس، ١٩٩٣، ص. ١٤.
١٢. محمد عبد المنعم خفاجي، *نفس المكان*، وانظر هاشم صالح مناع، *الشافي في العروض والقوافي*، دم، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ١٩٨٨، ص. ٣٨.
١٣. عبد الباسط عبد الرزاق بلو، *المرجع السابق*، ص. ١٤٠.
١٤. نايف معروف وعمر الأسعدي، *المرجع السابق*، ص. ٥٥.
١٥. *نفس المرجع*، ص. ٥٨.
١٦. مطلوح حقي، *العروض الواضح*، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٧٠، ط. ١٤، ص. ٧٢.
١٧. محمد علي الهاشمي، *العروض الواضح وعلم القافية*، دمشق، دار العلم، ص. ١٩-٢٠.
١٨. أمين علي السيد، *في عملي العروض والقافية*، القاهرة، دار المعارف، دت، ص. ١٤-١٥.
١٩. جرجي زيدان، *المرجع السابق*، ص. ٥٩.
٢٠. أمين علي السيد، *نفس المكان*.
٢١. إبراهيم أنيس، *المرجع السابق*، ص. ٢٤٦، وانظر أمين علي السيد، *نفس المكان*.
٢٢. أحمد الشايب، *أصول النقد الأدبي* ...
٢٣. جرجي زيدان، *المرجع السابق*، ص. ٥٨.
٢٤. *نفس المرجع*، ص. ٦٠-٦١.
٢٥. أحمد الشايب، *المرجع السابق*، ص. ٣٢٤.
٢٦. أحمد أحمد بدوي، *أسس النقد الأدبي عند العرب*، شارع كامل صدقي، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٤، ص. ٣٣٢-٣٣٣.
٢٧. محمد زغلول سلام، *النقد العربي الحديث: أصوله، قضاياه، مناهجه*، شارع محمد بك فريد، مكتبة الأنجلو المصرية، دت، ص. ٥٤.
٢٨. إبراهيم أنيس، *المرجع السابق*، ص. ١٨٦.
٢٩. *معالم الشعر وأعلامه*، ص. ١٢٤.
٣٠. *نفس المرجع*، ص. ١٢٤.
٣١. *نفس المرجع*، ص. ١٣٤.

٣٢. *مدارس النقد الأدبي*: ص. ٦٦-٦٧ وانظر *أسس النقد الأدبي عند العرب*، ص. ٣٣٦.

٣٣. عبد الباسط عبد الرزاق بدر، ص. ١٤٢، وانظر *مدارس النقد الحديث*، ص. ٦٥ ٦٩.

٣٤. *نفس المرجع*.

٣٥. محمد عبد المنعم الخفاجي، ص. ٧١.

٣٦. محمد محمد خليفة، *أدب اللغة والنصوص*، ص. ٨٩.

٣٧. *الشعر العربي المعاصر*، ص. ٥١.

المراجع:

إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، ط. ٣، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥.

أحمد أحمد بدوي، *أسس النقد الأدبي عند العرب*، شارع كامل صدقي، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٤.

أحمد الحوفي، *الإسلام في شعر شوقي*، القاهرة، جمهورية مصر العربية، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة التعريف بالإسلام، ١٩٧٣.

أحمد الشايب، *أصول النقد الأدبي*، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٤، ط. ٧.

أمين علي السيد، *في عملي العروض والقافية*، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

جرجي زيدان، *تاريخ آداب اللغة العربية*، لبنان، منشورات مكتبة الحياة، ١٩٨٣، ج. ١.

عاصم بهجت البطار والآخرون، *شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك*، د.م: المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي جامعة محمد بن سعود الإسلامية، إدارة تطوير الخطط والمناهج، ١٤٠٧هـ، ج. ١، ط. ٣.

عبد الباسط عبد الرزاق بدر، *النقد الأدبي*.

محمد حسن عبدالله، *مقدمة في النقد الأدبي*.

محمد زغلول سلام، *النقد العربي الحديث: أصوله، قضاياه، مناهجه*، شارع محمد بك فريد، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

محمد عبد المنعم خفاجي، *مدارس النقد الأدبي الحديث*، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٤١٦هـ، ط. ١.

محمد علي الهاشمي، *العروض الواضح وعلم القافية*، دمشق، دار العلم.

محمد محمد خليفة، *أدب اللغة والنصوص*.

ملوح حقي، *العروض الواضح*، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٧٠، ط. ١٤.

نايف معروف وعمر الأسدي، *علم العروض التطبيقي*، بيروت، دار النفائس، ١٩٩٣.

وانظر هاشم صالح مناع، *الشافي في العروض والقوافي*، د.م، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ١٩٨٨.

وليد قصاب، *دراسات في النقد الأدبي*، الرياض، دار العلوم، ١٤٠٣هـ.