موسيقى الشعر العربيّ والخروج عن العروض

باقر قرباني زرّين

أستاذ مشارك بجامعة آزاد الإسلامية– فرع طهران المركزية

qorbanizb@gmail.com

الملخّص:

موسيقى الشعر من أبرز السمات التي تميّز الشعر عن غيره من الكلام، وتعرّض لها كثيرون من الأدباء. لكن السؤال: هل يمكن تحديد موسيقى الشعر العربي بالأوزان العروضية أم يجوز أن يقول الشاعر ما هو خارج أحياناً عن المعايير الخليلية ؟ في البحث نحاول أن نجيب عن هذا السؤال مع دراسة نماذج من أشعار الشعراء العرب من القصيدة والموشّح والزجل والبند والشعر الحرّ. و نجد أنّ التنوّع الموسيقي ميسّر عن طريق التنويع داخل دوائر عروضية و خارجاً عنها و ميسّر أيضاً عن طريق مزج البحور في القصيدة الواحدة و تجريب الأوزان الجديدة التي سُمّيت بأوزان المولّدين، و كان من نتيجة هذه التجارب الاعتماد على موسيقى التفعيلة وهكذا استمرّ الحديث عن تطور موسيقى الشعر الذي يترتّب عليه إثراء النغم الشعري. وحاولنا أن نرى تطوّر الصورة الموسيقية في الشعر العربي الذي شهد حركاتٍ ثوريةً كبيرةً بدأت منذ فترة مبكرة إلى عصرنا الحديث، وهذا أمر ضروري ومهم لكلّ من يتناول جانباً من جوانب القضايا الشعرية.

الكلمات الدليلية: موسيقى الشعر، الأبحر العروضية، الخروج عن العروض، مزج البحور.

المقدمة:

دراسة الشعر تتكوّن من عدّة عناصر منها العنصر الصرفي والنحوي واللغوي والبلاغي والدلالي، وغيرها ولكن الجانب الموسيقي له أهمية خاصة في هذه الدراسة؛ لأنّه يتميّز عن سائر العناصر بعدة سماتٍ ، ولأنّ الجانب الموسيقي هو الجانب الذي يميّز الشعر عن النثر و كمايقول بعض النقّاد « هو العنصر الذي ضمّن للشعر الانتشار و الخلود» (جمعة، ٢٠٠٧ : ١). هذا من جهة و من جهة أخرى و في محاولة النقاد العرب برز الوزنُ ؛ بوصفه مميزاً أساسياً للشعرعن غيره من فنون القول و لذلك نرى دور « الوزن» و مكانته في تعريف الشعرحيث يقال: إنّ الشعر كلام « موزون» . يقول أرسطو (٦:١٩٥٣) « إنّ الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري و بين الوزن» و هكذا صار الوزن أعظم أركان حدّ الشعر و أولاها به خصوصية كما يقول ابن رشيق (١٣٤/١:١٩٨١). فالوزن يُعدّ عنصراً أساسيا في شعرية الشعر، والعلم الذي تعرف به أوزان الشعر الصحيحة هو علم العروض الذي وضعه « الإمام الخليل بن أحمد ذلك البحر الزاخر مخترع هذا النوع» (السكاكي، ١٣٤٨: ٢١٨) فهذا العلم معيار الشعر وميزانه والأبحر العروضية

تمثّل موسيقى الشعر الخارجية، فالصلة بين الموسيقى و الوزن وثيقة جداً. السؤال: هل يوجد وزن خارج عن العروض الخليلي يمثّل جانباً من موسيقى الشعر العربي؟ يقول السكاكي (المصدر نفسه: ٢١٩) : إن أوزان أشعار العرب بوساطة الاستقراء ترجع عندالخليل بن أحمد بحكم المناسبات المعتبرة على وجهها في الضبط والتجنّب عن الانتشار إلى خمسة عشر أصلاً يسمّيها بحوراً و تلك البحور ترجع إلى خمس دوائر» . فعلى هذا إذا كان الشعر خارجاً عن المعايير الخليلية كان خارجاً عن الوزن الشعري العربي و تُنفى عنه صفة الشعر، كما يقول الباقلاني (٥٤:١٩٧٧) والحال أن الزمخشري (١٩٦٩ : ٥٦) يُعلن لنا بأنّ «بناء الشعر العربي على الوزن المخترع الخارج عن بحور شعر العرب لايقدح في كونه شعراً عند بعضهم ، و بعضهعم أبى ذلك وزعم أنّه لايكون شعراً حتى يحامى فيه على وزن من أوزانهم» . والحقّ مع الزمخشري؛ لأنّ الخروج عن هذه الأوزان لايطعن في حقيقة الشعر و هذا أمر بيّن إذا تتبّعنا دواوين الشعراء آراء النقّاد والعلماء . يقول السكاكي (المصدرنفسه : ٢١٨) « مذهب الإمام أبي إسحاق الزجاج في الشعر هو أن لابدّ من أن يكون الوزن من الأوزان التي عليها أشعار العرب و إلا فلايكون شعرا ولا أعرف أحداً تبعه في مذهبه هذا». وهذا يعني أنّ الأُوزان التي استنبطها الإمام الخليل بن أحمد والقواعد التي وضعها لها لم تكن قولاً فصلا في أمر موسيقى الشعر لا في عهد الخليل و عهد تلاميذه ولا فيما سبقه من عهود أو ما لحقه منها؛ لأنّ الأخفش– تلميذ الخليل – استدرك بحراً في العروض لم يذكره أستاذه الخليل و هذا البحر سُمّى الخَبَب أو المتدارك أو المُحْدَث (ابن خلّكان، ١٩٧٧: ٢/٢٤٤؛ الدماميني، د. ت : ٥٩) و تنقل لنا كتب العروض المتأخرة ستة أوزان جديدة هي الأكثر شيوعاً ، ناعتة إياها بالأوزان المهملة، لأنهّا كانت مصنفة تحت تسمية « أوزان المولّدين» و هى: **المستطيل، الممتد، المتوافر، المتئد، المنسرد و المضطرد** (خيربك، ٢٠٠٩: ٢٤٧). و جدير بالذكر أن الأخفش و الزجاج خالفا الخليل في بحرين من الأبحر العروضية و هما المضارع و المقتضب. زعم الأخفش أنّه لم يُسمع من العرب شيء من ذلك، و قال الزجاح : هما [المضارع و المقتضب] قليلان حتى أنّه لايوجد منهما قصيدة لعربيّ وإنّما يروى من كلّ واحد منهما البيت والبيتان ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ولا يوجدُ في أشعار القبائل (الدماميني، د. ت:٢٥٩).

ونشاهد أبياتا وقصائد معتمدةً على نوع من الإيقاع و طريقة الترنم بالشعر، وليست على وفق قواعد العروض الخليلي، ونذكر هنا نماذج منها على حسب الترتيب التاريخي :

عبيدبن الأبرص (ت ٥٥٤ م)

له قصيدة مطلعها :

أقفَرَ مِن أهلِه ملحوبُ فالقُطَبِيّاتُ فالذَنوبُ

جعلها أبوزيد القرشي (١٩٨١: ٣٧٩ – ٣٨٩) أولى المجمهرات و شرحها في كتابه، و جعلها الخطيب التبريزي (١٩٧٣ : ٤٦٧–٤٨٤) إحدى المعلقات العشر! قال قدامة بن جعفر (د.ت: ١٧٨) « فيها أبيات قد خرجت عن العروض البتة ، و قبحّ ذلك جودة الشعر حتى أصاره إلى حدّ الرديء » ، ثمّ أشار قدامة إلى قول عبيد في هذه القصيدة:

والمرءُ ما عاش في تكذيبٍ طولُ الحياة له تعذيبُ

فقال قدامة (المصدر نفسه : ١٧٩) « هذا معنى جيّد و لفظ حسن ، إلّا أنّ وزنه قد شانه و قبّح حسنه ، و أفسد جيّده ، فما جرى من التزحيف في القصيدة أو الأبيات كلّها أو أكثرها كان قبيحا... لأنّ الإفراط يخرجه عن الوزن».

و قال المرزباني (١٩٦٥ : ٢٣–٢٤) : « من عيوب الشعر الرمل، والرمل عندالعرب كلّ شعر ليس بمؤلف البناء ولايحدّون فيه شيئاً إلا أنّه عيب ، و قد ذكر الأخفش أنّه مثل قول عبيد : أقفر من أهله ... ». و قال السكاكي (١٣٤٨ : ٢٢٥) « هذه القصيدة عندي من عجائب الدنيا في اختلافها في الوزن ، و الأولى فيها أن تلحق بالخطب كما هو رأي كثير من الفضلاء» ، و قال ابن كُناسة : « لم أر أحداً ينشد هذه القصيدة على إقامة العروض» (الخطيب التبريزي، ١٩٧٣ : هامش ٤٦٨) مع ذلك كلّه هل يجوز لنا أن ننفي صفة الشعر عن هذه القصيدة ؟ كلّا ! إن الشاعر خرج عن معهود الأوزان؛ لأنّه مزج بين البحور و أفاد من تنويع التفعيلات في القصيدة الواحدة و هي: فاعلتن، فاعلن، مفعولن، فعولن، مفاعلن، فعلن، مستفعلن، مفتعلن، فاعلات. و هذا الأمر مغاير لأوزان الشعر المعهودة « حتى أنه لم يمكن النظر فى وزنها إلا على أخذها شطراً شطراً، وليس على البيت كاملاً، إذ إنّ البيت يختلف وزنه من شطر لآخر، و كأنّ عبيداً قد أخذ بنظام الشطر منذ ذلك العهد المبكر» (الغذامي، ١٩٨٧ : ٨٦)

عروة بن الورد (ت ٥٩٦ م)

بيتان لعروة بن الورد ذكرهما قدامة بن جعفر (د.ت : ١٧٨) و المرزباني (١٩٦٥ : ١٢٢) وصرّحا بأنّ البيتين خرجا عن العروض و هما :

يـا هـند بنـت أبـي ذراعٍ أخْلَفْتِني ظنّي و وترتِني عشقي

و نـكحتِ راعي ثلّةٍ يثمرها والـدهـر فـائته بـمـا يُـبـقـي

يصحّ البيتان على وزن إيقاعي لايمكن تحديده على نظام الوزن الخليلي إلّا أن يُكتبا على طريقة الشعر الحرّ كى يتبيّن وزنها هكذا :

يا هند بنت أبي ذراع	مستعفلن متفاعلاتن
أخلَفتِني ظنّي	مستفعلن فعلن
ووترِتني عشقي	متفاعلن فعلن

و نكحتِ راعي ثلّة	متفاعلن مستفعلن
يثمرها	مفتعلن
والدهر فائته بما	مستفعلن متفاعلن
يُبقي	فعلن

فيصبح البيتان على وزن البحر الكامل على نمط الشعر الحّر (الغذامي، ١٩٨٧ : ٩٢)

الأسودبن يعفر (ت ٦٠٠م). له أبيات نقلها قدامة بن جعفر (د.ت:١٧٨) والمرزباني (١٩٦٥: ١٢١-١٢٢) و هي :

إنّا ذَممنـا علـى ما خـيّـلت سعدُبن زيدٍ وعمروٌ من تميم
وضبّةَ الـمشترى الـعـار بـنا وذاك عمٌّ بنا غيرُ رحيـم
لاينتهون الـدهرَ عـن مولىً لنا قَوْرَكَ بالسهم حافاتِ الأديم
ونـحن قـومٌ لـنا رمـاحٌ وثروةٌ مِن مَوالٍ وصميـم
لانشتكي الوصمَ في الحرب ولا نَئنُّ كنـأنـاتِ السليـم

يقول قدامة بن جعفر (المصدرنفسه : ١٧٨): « من عيوب الوزن التخلّع، وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط تزحيفه و جعل ذلك بنيةً للشعر كلّه حتى ميله إلى الانكسار وأخرجه من باب الشعر ... فإن ماجرى هذا المجرى من الشعر ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة ، وذلك مثل قول الأسود بن يعفر ... ». ولكن نرى في هذه الأبيات تنويع الأوزان : أتى الشاعر في هذه القصيدة بمجزوء البسيط : مستفعلن فاعلن مستفعلن ؛ و مخلّع البسيط : مستفعلن فاعلن فعولن؛ و الرجز : مستفعلن مستفعلن مستفعلن .

أمّ سُلَيک

روى أبوتمّام (١٩٨٠ : ٢٥٨ – ٢٦٠) هذه الأبيات لأمّ سليک و يقال إنّها لأمّ تأبّط شرا:

طافَ يَبغي نَجوةً مِـن هـلاكٍ فَهَـلـكْ
ليت شعري ضَلّةً أيُّ شـي ءٍ قَـتـلـكْ
أ مريضٌ لم تعُد أم عَـدوٌّ خَـتـلكْ
أم تولّى بِكَ ما غالَ في الدهر السُلكْ

ذهب الدماميني (د.ت : ١٥١) إلى أنّ هذه الأبيات من البحر المديد التام وأنّها مصرعة يكون كلّ بيت فيها شطراً فحينئذٍ شاذّةٌ ، ونُقل عن الزجّاج أنّها من الرمل بعروض و ضرب محذوفين، هو ما لم يرد في الرمل. فهذه الأبيات موزونة و على أوزان ثابتة لكنّها غير موازين الخليل .

سلم الخاسر (ت ١٨٦ هـ)

نشاهد في الشعر العربي في العصر العباسي قصائد مبنية على تفعيلة واحدة ، و كلّ بيت فيها مقفى برويّ موحد فيها كلّها . يقول ابن رشيق القيرواني (١٩٨١ : ١٨٥/١) و ياقوت الحموي (١٩٩٣ : ١٣٨٣/٣) : «إن سلماً الخاسر هو أوّل من ابتدع هذه الطريقة في الشعر». وقصيدته ذات التفعيلة الواحدة تقع في ١٧ بيتا و هي :

١– موسى المطر غيثٌ بكر ثم انهمر ألوى المِرر
٥– كم اعتسر ثمّ اتَّسَر وكم قَدَر ثمّ غَفَر
٩– عدلُ السَّير باقي الأثر خيرٌ و شر نفعٌ وضر
١٣– خير البشر فرعُ مُضَر بدرٌ بَدَر والمُفتَخَر
١٧– لمن غَبَر

هذه القصيدة من الرجز و جاء كلّ بيت فيها على وزن مستفعلن، و يذكر الدماميني (د. ت : ١٨٩) أن هذا النوع لم يسمع منه شيء للعرب، و سمّاه ابن جنّي (١٩٥٢ : ٢٦٣/٢) بـ « قوافٍ منسوقة غير محشوة » و سمّاه الجوهري المقطّع (ابن رشيق، ١٩٨١ : ١٨٥/١)

و مثل هذه القصيدة قول عبدالصمد بن المعذَّل (ت ٢٤٠ هـ) الذي يقع في ستّة أبيات :

١– قالت خُبَل شوم العَذَل ماذا الخجل هذا الرجل
٥– لما احتَفَل أهدى بَصَل (ابن جنّي، ١٩٥٢: ٢٦٤/٢ ؛ الزنجاني ،١٩٩١: ٤٩)

و مثل ذلك قول علي بن يحيى المنجم (ت ٢٧٥ هـ) في ثمانية أبيات (ابن جنّي، ١٩٥٢ : ٢٦٣/٢؛ ابن رشيق، ١٩٨١ : ١٨٥/١) :

١– طيفٌ ألم بذى سَلم بعد العَتَم يطوي الأكم
٥– جادَ بِفم و مُلتَزم فيه هضَم إذا يُضَم

هذه الأشعار كلّها بُنيت على تفعيلة واحدة و هي « مستفعلن » والسرّ فى ذلك ماقاله ابن بري : « وللعرب تصّرف و اتّساع في الرجز لكثرته في كلامهم في مواطن الحرب و مقامات الفخر و الملاحاة ، قال الزجاج : الرجز وزن يسهل في السمع و يقوم في النفس ... و لوجاء منه شعر على جزء واحد مقفى لاحتمل ذلك لحسن بنائه». (الدماميني، د. ت : ١٨٩).

أبو العتاهية (ت ٢١٠ هـ):

قال ابن قتيبة (١٩٦٧ : ٢ / ٧٩١) و أبوالفرج الأصفهاني (١٣٨٣ : ٢/٤) : إنّ لأبي العتاهية أوزاناً طريفة قالها مما لم يتقدمه الأوائل فيها، و كان لسرعته و سهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر و أوزان العرب منها :

عُتب ما للخيال خبّريني و مالي
لا أراه أتاني زائراً مذ ليالي

لورآني صديقي رقّ لي أو رثى لي
أو يراني عدوّي لانَ من سوء حالي

(ابن قتيبة ، ١٩٦٧ : ٧٩١/٢ – ٧٩٢ ؛ أبو العتاهية ، ١٩٦٥ : ٦١٨)

هذه الأبيات من مقلوب المديد ، فأجزاؤه فاعلن فاعلاتن مكررة (ضيف ، ١٩٨٨ : ٤٢) . قال أبو الفرج الأصفهاني (١٣٨٣: ١٣/٤) : «لأبي العتاهية أوزان لاتدخل في العروض لأنّه يقول : أنا أكبر من العروض!»

عبدالله بن هارون بن السَّميدع:

من أهل البصرة ، كان مؤدّب آل سليمان، أخذ العروض من الخليل بن أحمد و كان يقول أوزاناً غريبة من العروض (أبوالفرج الأصفهاني، ١٣٨٣ : ١٦٠/٦؛ ياقوت الحموي، ١٩٩٣ : ١٣٠٥/٣) و لكن لم يُروَ شيء من شعره في المصادر التي وقفنا عليها.

رُزَين العروضيّ (ت ٢٤٧ هـ):

من تلامذة عبدالله بن هارون بن السَّميدع و نحا نحو أستاذه فى نظم الشعر على أوزان غريبة من العروض ، يقول أبوالفرج الأصفهاني (١٣٨٣ : ١٦٠/٦) : « ثم أخذ رُزين ذلك عنه فأتى فيه ببدائع جَمّة ، و جعل أكثر شعره من هذا الجنس » . و لرُزين أبيات رواها ياقوت الحموي (١٩٩٣ : ٢٠٦٦/٥-٢٠٦٧) منها :

قَرّبوا جمالَـهم للرّحيل غدوةً أحِبّتُك الأ قـربوكْ
خلّفوك ثمّ مضوا مدلجين منفرداً بهمّك ما ودعوكْ

قال ياقوت بعد ذكر الأبيات : « القصيدة غريبة العروض » . يقول الدكتور ضيف (١٩٨٨: ٤٢) : « يمكن أن تخرج من وزن مهمل هو عكس وزن المنسرح و أجزاؤه مفعولات مستفعلن فاعلن » . وينكشف لنا من هذه الأشعار الّتي نُظمت في العصر العباسي أن الشعراء استخدموا في أشعارهم أوزاناً جديدةً و عدّلوا في صور التفاعيل العروضية و إيقاعاتها تعديلاتٍ من شأنها أن تنفذ بهم إلى كثير من الأوزان المقترحة.

الموشّحات:

أنشئت الموشحات للتغنّي بالعواطف وهذا مُجمع عليه. يقول الدكتور الركابي (٢٠٠٨ : ٣٠٢) : « إنّ العرب إنمّا اخترعوا الموشحات من أجل الغناء » . و يقول الدكتور الشكعة (٢٠٠٨: ٣٧٢) : «لانشك في أن الموشحة نشأت أصلاً أو بالأحرى أنشئت أصلاً لكي تكون في خدمة الغناء في الأندلس». وأكثر الموشحات يُبنى على الأعاريض المهملة غير المستعملة، وقسم قليل منها جاء على أوزان أشعار العرب. يقول ابن سناء الملك (٢٠٠٤ : ٣٥):«

الجم الغفير و العدد الذي لاينحصر و الشارد الذي لاينضبط من الموشحات ما لا وزن لها... وكُنتُ أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفتراً لحسابها و ميزاناً لأوتادها و أسبابها فعزَّ ذلک وأعوز، لخروجها عن الحَصر، و انفلاتها من الكف و مالها عروضٌ إلّا التلحين». إذن يمكن لنا أن نقول إن الموشح أقوى الثورات على نظام القصيدة في الأوزان و القوافي ؛ لأنّه أسّس للحرّية و التجديد والغناء والتلحين و لايُعدّ صحيحاً أن نطلب عروضاً مقنّنا للموشح؛ لأنّ فيه تنافيا مع روح هذا النوع من الشعر . والحقّ ما قاله ابن سناء الملك (ت٦٠٨ هـ) كما أشرتُ إليه آنفاً. يقول الدكتور الركابي (المصدر نفسه : ٣٠٢) : « يجدر بنا أن لانطلب من الشاعر الوشّاح أن يتقّيد بوزن قديم معروف تقيداً شديداً ، إن الذي يميّز هذا الفن و يكسبه جمالاً ليس العروض المقنّن بل حرية الوزن، و هي – مع هذا – حرية تقودها أُذُنٌ موسيقية و ضرورات التلحين».

نماذج من الموشحات:

الف– من موشحات عُبادة بن ماء السماء (ت٤٤٢ هـ) التي مطلعها:

١– حبُّ المَها عبادهْ من كلّ بَسّام السرارِ

٢– قمرٌ يطلع من حُسن آفاق الكمال حسنُه الأبدعْ

(الصفدي ، ١٩٨٢ : ٦٢٦/١٦)

تفعيلاته :

١– مستفعلن مُتَفْعِلْ مستفعل مستفعلن فَعْ

٢– فَعِلُن فَعْلُن مستفعلن مستفعلن فاعِلُن فعْلُن

يشاهد في البيت الثاني أنّ الموشحة خرجت عن الرجز إلى المتدارك.

ب– محمد بن عبدالملك بن زُهر (ت ٥٩٥ هـ)

يقول ابن سعيد المغربي (١٩٦٤ : ٢٧١/١) و ابن خلدون (١٩٩٢ : ٦٨٩) : من أحسن موشّحات ابن زُهر هذه الموشحة :

ما للمولَّهْ من سكره لايفيق ياله سكرانْ

من غير خمر ما للكئيب المشوق يَندبُ الأوطان؟

في هذه الموشحة تداخلت نغمات التفعيلات « مستفعلن» مع « فاعلاتن» مع زيادة بعض المتحركات أو السواكن، في أطراف كلّ تفعيلة (عيد، د. ت : ١٦٦).

ج– نُظم بعض الموشحات على الوزن المهمل، مثلاً بحر الطويل وزنه : فعولن مفاعيلن أربع مرات و يُستخرج منه بحر مهمل تفعيلاته عكس تفعيلات الطويل و يجيء على صورة : مفاعيل فعولن أربع مرأت. نظم بعض الوشّاحين على هذا الوزن فقال:

لقد أبدت سليمى غداة الجذع وجهاً كبدر التمّ حُسنا و ضوء الشمس نورا

مفاعيلن فعولن ... (الداية ،٢٠٠٠ : ١٨٣)

نلحظ أن الموشح الواحد يعتمد على أكثر من وزن و أكثر من قافية و يعمد الوشاح فيه إلى ضرب من التنويع العروضي هو أقرب إلى التوزيع الموسيقي بحيث تكون الموشحة أقرب إلى قطعة موسيقية منها إلى قصيدة شعرية (الشكعة ، ٢٠٠٨ : ٣٧٤)

الزجل:

الزجل من فنون الشعر الشعبية اخترعه الأندلسيون في القرن السادس وهو في اللغة الصوت. يقول صفي الدين الحلّي (١٩٨١ : ٦) :« وإنما سمّي هذا الفن زجلا؛ لأنّه لايلتذّ به، وتفهم مقاطع أوزانه، ولزوم قوافيه ، حتى يُغَنّى به ويُصوَّت ، فيزول اللبس بذلك». نرى أن الزجل بُني على نظام موسيقي لم ينفصل عن الغناء وأحكمت إيقاعاته ونغماته بحيث شاع في البلدان العربية. و كان الزجل أوّل مرة خليطاً من الألفاظ العربية والعامية وابن قُزمان (ت ٥٥٥ هـ) جعله عاميا خالصا. كان ابن قُزمان يقول : « من عيوب الزجل إعراب كلامه ، سيّما إن قُصد الإعراب، و أحسن ماكان باللغة العامية » (صفي الدين الحلّي، ١٩٨١ : ٦١) و يكون أكثر أوزان الزجل خارجاً عن البحور العروضيّة . يقول ابن حجّة الحموي (١٩٧٤ : ٩٨): « وزادوا (في الأزجال) على بحور الشعر التي هي ستة عشر بحراً من الأوزان ما لاينحصر... والزجل أوزانه ما انحصرت عدداً ، و سبله متشعبة ، فهي تتلو طرائق قددا... و فن الزجل لم تزل أوزانه إلى عصرنا هذا متجددة ، و لكنها غير جائزة في الشعر لخروجها عن البحور المعهودة » .

البند:

البند شعر لايتقيد بأسلوب الشطرين، متعدد القوافي، وحيد الشطر، يتبع إيقاعا مركباً يتألف من تواتر وزنين و في النهايه يقدم على أساس عدم الانتظام في طول الأبيات . تقول نازك الملائكة (١٩٨٩ : ١٩٥-١٩٧) : « إنّه فنّ شعرى اقتصر عليه شعراء العراق ... و من أشهر البنود بند ابن الخلفة : أهل تعلم أم لا أنّ للحب لذاذات ، وقد يعذر لايعذل من فيه غراماً وجوى مات ، فذا مذهب أرباب الكمالات، فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات، فكم قد هذب الحب بليداً ، فغدا في مسلك الآداب و الفضل رشيداً . صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لاتظهر شوقاً ، لا و لا تعرف توقاً، لا و لا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعيّ الذي أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بان، و قد عرّس في سفح ربى البانْ ».

في هذا البند نرى مزج تفعيلات البحرين : الهزج و الرمل هكذا :

أهل تعلم أم لا أنّ للحبّ لذاذات ..... مفاعيلن

فغدا في مسلك الآداب و الفضل رشيدا .... فاعلاتن

صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لاتعرف شوقا... فاعلاتن

وقد عرّس في سفح ربى البانْ مفاعيلن

كيف يمكن أن تجتمع التفعيلة « فاعلاتن » مع التفعيلة «مفاعيلن» ؟ تجيب الملائكة (المصدر نفسه : ١٩٩) عن هذا السوال و تقول يمكن أن تجتمع التفعيلتان دون أن تتنافرا؛ لأنّ مقلوب مفاعيلن « لُن مفاعي» مُساوٍ في حركاتها و سكناتها للتفعيلة «فاعلاتن» [لُن مفاعي = فاعلاتن] وأيضاً مقلوب فاعلاتن «عِلاتن فا» مساوٍ في مسافاته للتفعيلة «مفاعيلن» [عِلاتن فا = مفاعيلن] وهذه الخاصية هي التي جمعت بين البحرين : الهزج و الرمل في دائرة عروضية واحدة و هي المجتلب .

وجدير بالذكر أن الوسيلة الموسيقية الفذة التي أشارت إليها نازك الملائكة هو السرّ في اجتماع التفعيلتين دون أن يحسّ القارىء بغرابة الانتقال .

الشعر العربي المعاصر:

إن حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر بدأت في أواخر القرن التاسع عشر. أحمد فارس الشدياق (ت ١٨٨٧ م) كتب أبياتاً من دون قافية مستخدما بحوراً مختلفة سمّاهُ «إحداث شيء غريب » يقول الشدياق (٢٠٠٩ : ٣٧٠) : « و تهوّس يوماً لأن ينظم ديواناً يشتمل على أبيات مفردة تهافتا على إحداث شيء غريب ، فنظم أربعة أبيات ثم أمسک وهي :

١– ساعة البُعد عنک شهر و عام الـ وَصلِ يمضي كأنمّا هو ساعة

٢– أتنـجّم الليل الطويل صبــابة و تنجّمي لنجوم ذي تفـكيك

٣– و يخفق مني القلب ان هبّت الصبا ويذكرني البدر المنير محياك

٤– ألا ليت شعري كم يقاسي من النوى وانحائـه قلب يذوب تجلّـدا »

البيت الأوّل من الخفيف ، والثاني من الكامل ، و الثالث و الرابع من الطويل. يجب أن نشير إلى أنّ الشدياق لم يكن شاعراً جيّدا و لم يعاود هذه التجربة (= استخدام البحور المختلفة) وبعد مُضيّ الأيام والسنين بدأ الشعراء يفكرّون جدّياً بضرورة التغيير مضموناً وصياغةً بحيث أصبحت التفعلية، لا البيت، الوحدة الموسيقية في الشعر وسمّي هذا النوع من الشعر بالشعر الحرّ أو المرسل .

كذلك حاول الشاعر العربي الحديث أن يستخدم في القصيدة الواحدة أكثر من تفعيلة لخلق بناء سيمفوني متنوع الدرجات اللحنية أو للتعبير عن عدد الأصوات الشعرية التي أصبح يضمّها عمله، خاصة تلك الأعمال تتميّز بالدرامية في البناء (الورقي ، ٢٠٠٧ : ٢٠١) .

تقول الملائكة (١٩٨٩ : ٦٩–٧٠):« إن الشعر الحرّ ظاهرة عروضية قبل كلّ شي ء... وفي بحور الشعر العربي إمكانيات موسيقية غنيّة ، في وسعنا أن نستخرجها » . من هذه الإمكانيات الموسيقية تنويع التفعيلات في السطر الشعري والانتقال من بحر إلى آخر في الأبيات وقد تحقق

الشعراء هذا الشكل الموسيقي عملياً في قصائدهم، فتبدو القصيدة خليطاً من الأبحر العروضية ويمكننا أن ندرس هنا نماذج منها:

خليل شيبوب (ت ١٩٥١ م):

نشر الشاعر اللبناني خليل شيبوب قصيدة حرة بعنوان «الشراع» في سنة ١٩٣٢ في مجلّة أبولو (ج١، العدد٣: ٢٢٧–٢٣١) و مزج فيها بين البحور المختلفة . هذه القصيدة قُسمت على ثمانية مقاطع واختلف عدد أبيات كلّ مقطع . قال الشاعر في هامش شعره (المصدر نفسه : ٢٢٧) : « إن كلّ شطر من هذه القصيدة يرجع إلى مثله من بحور الشعر أو من مجزوئها. و قد تنفر الأُذن من مثل هذه القصيدة في بادي ء الأمر من تناكر الأوزان و التفاعيل و لكن من يتلو القصيدة مرّتين لايلبث أن ترتجع أُذنه بحكم التكرار نغمة الوزن المفقودة » . هذه بعض أبيات من القصيدة :

جلستُ ذات مساء مرسلا بصري	البسيط
إلـى هذه الآفاق و هي بواسم	الطويل
و توقد النارَ في عزمي و في فكري	البسيط

***

هدأ البحر رحيباً يملأ العين جلالا	الرمل
وصفا الأفْقُ و مالت شمسُه ترنو دلالا ...	الرمل
إنّه غيمةٌ سَرَت فى سماءٍ	الخفيف
قد صَفَت زُرْقَتُها	الرمل
لكنما هذا جناحُ طائرٍ	الرجز

***

والشراعُ الخفيفُ في حيرته	الخفيف
ليس يدري	الرمل
أين يسري	الرمل

و كتب أحمد زكي أبوشادي ، محرّر المجلّة ، في هامش الصفحة الأخيرة من شعر شيبوب (المصدر نفسه : ٢٣١) :« نرحّب كلّ الترحيب بصياغة هذه القصيدة إلى جانب روحها الفنيّة الممتعة ... إنّ الشعر العربي أحوج ما يكون الآن إلى الشعر الحرّ وإلى الشعر المرسل إذا أردنا أن ننهض به نهضة حقيقية لاسيّما في مجال القصص والتمثيل ». كرّر شيبوب هذه التجربة في قصيدة أخرى بعنوان « الحديقة الميتة والقصرالبالي » نُشرت في سنة ١٩٤٣ في مجلّة الرسالة (السنة الحادية عشرة ، العدد ٥٤٥ : ٩٩٨ – ٩٩٩) ، و قال الشاعر في هامش شعره : « كلّ

شطر من هذه القصيدة يرجع إلى بحرمن بحور الشعر العربية أو إلى مجزوئه أو مجزوء مجزوئه، ولم تغفل فيه القافية مطلقا بل بقيت متشابكة أو متلاحقه بحسب النظم ، و لقد استنبطتُ هذه الطريقة بعد جهدٍ و رأيتها أقرب إلى الشعر الحّر و المرسل من سواها» . هذه بعض أبيات منها:

أمرّ عليها كل يوم فأبصر	الطويل
أشجارها مهشومة الأغصانِ	الرجز
و يأخذني حزنٌ عليها فأشعر	الطويل
باليأس يعقل خاطري و لساني	الرجز
***	
بهما اهتدى	الكامل
عادى الردى ...	الكامل
و كأنّ فيها الزهر لم يتبسّم	الكامل
***	
وقفتِ الأشجارُ وَلْهى	الرجز
والعشبُ فيها جفّ كرها	الرجز
***	
القصر في جانبها واقفُ	السريع
ذاهلُ	السريع
رسم محيل بالأسى واجفُ	السريع
سائلُ	السريع
***	
يامن رأى القصر قد أقوتْ ملاعبُهُ	البسيط
وطلقته بلارجعى كواعبُهُ ...	البسيط
فما در كناه و ازورّت جوانبُهُ	البسيط

وقال شيبوب قصيدة على نظام الموشحات، و مزج فيها بين البحرين السريع و مجزوء الرمل في القفل والغصن وزاد تفعيلة واحدة على مجزوء الرمل (للتفصيل انظر: عطيّة ، ٢٠٠٢ : ٦٢). قال بعض النقّاد: « استخدام الشعراء لبحور متعددة في تجاربهم الشعرية هذه هو السبب في عدم تقبل جمهور القراء العرب لهذه التجارب المبكرة في هذا الميدان إذ إنّ التغيير كان كبيراً و مفاجئا لم تستطع الأُذنُ العربية تقبله في حينه ... و إنّما احتاج اعتراف العرب بهذا التغيير زمناً قارب الثلاثين عاما » . (الغذامي ، ١٩٨٧ : ٢٥)

أحمد زكي أبوشادي (ت ١٩٥٥م):

قال أبوشادي (١٩٢٦ : ٥٣٥ – ٥٣٧) قبل ذكر قصيدته « الفنان» : « هذه القصيدة مثل للشعر المرسل ... حيث لايكتفي الشاعر بإطلاق القافية بل يُجيز أيضاً مزج البحور حسب مناسبات التأثير وهذا المزج (من البحور المتجاورة) قد حاوله الشاعر من قبل في النظيم المقفى و في التواشيح و في الشعر الغنائي على الأخصّ». و القصيدة هذه :

تفتّش في لبّ الوجود مُعبِّراً عن الفكرة العظمى به لألبّاء	الطويل
تترجم أسمى معاني البقاء	المتقارب
وتُثبتُ بالفنّ سرّ الحياهْ	المتقارب
وكلّ معنى يَرفُّ لديك في الفنّ حي	المجتث
إذا تأمَّلت شيئاً قَبَسْتَ منه الجمالْ	المجتث
وصُنتَه كحبيسٍ في فنِّك المُتلالى	المجتث
تَبُثُّ فينا العبادَهْ	المجتث
تَبُثُّ فينا جلالاً لا انقضاء له	البسيط
أنت المُعزّى لنا في رُزء دنيانا	البسيط

وقال أيضاً أبوشادي (المصدر نفسه : ٩٦٣–٩٧٢) في قصيدته «ترنيمة أتون» :

تبلُّجُ الفجرِ حالٍ بأفْق هذي السَماءْ	المجتث
يا أتونُ الحيُّ يا مستمداً الحياهْ	مجزوء الرمل
عندما أنت تعتلي أفقَ الشرقِ للسما	مجزوء الخفيف
كلّ أرض ملأتها من جمالٍ مَلَكتَه	مجزوء الخفيف
فأنت حال عظيم يزهو على الأرض بُعدا	المجتث
حَصرتْ أشعتُك الحقولَ و إن تكن ماقد صَنَعْتَ	الكامل
فأنت رَعٌ ونراك الذي مَضَيْتَ بهم كلِّهم آسرا	المتقارب
أوثَقتَهم طوعَ حُبكْ	المجتث
برغم بُعدك هذا على الثرى إشعاعُكْ	المجتث
ورغم هذا السُّمو، هذا النهارُ تجلّى كالرسم مِن وَقع خَطوِك	المجتث

بدر شاكر السيّاب (ت ١٩٦٤ م):

يقول السيّاب (٢٠٠٥ : ٢/٣٩١–٣٩٣) في قصيدة « جيكور أمّي » :

تلك أمّي و إن أجِئها كسيحا	الخفيف

لاثماً أزهارها و الماء فيها والترابا	الرمل
و نافضاً بمقلتي ، أعشاشها و الغابا	الرجز
تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا	الرمل
أو يُنَشّرْن فى بُوَيب الجناحين كزهرٍ يُفتّح الأفوافا	الخفيف
هاهنا عندالضحى كان اللقاءْ	الرمل
وكانت الشمس على شفاهها تكسّر الأطيافا	الرجز
وتسفح الضياء	الرجز

يقول السيّاب في ذيل قصيدته (المصدر نفسه : ٣٩١): «إذا كان ٣ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) = ٣ فاعلاتن ، ٣ مستفعلن، ٣ فاعلاتن مثلاً فإنّ الفرضية التي تقوم هذه القصيدة، موسيقيا ، عليه صحيحة» . يعني بذلك أنّ الشطر من بحر الخفيف يتكوّن من : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، و أنّه رغم تغاير التفعيلة فيه فإنّه موسيقيا مقبول (للفحص الموسيقي عن هذه القصيدة انظر: إسماعيل ، ١٩٨٨: ٩١–٩٣) . تقول الدكتورة الجيّوسي (٢٠٠١:٦٧٣) : «تفتقر هذه القصيدة إلى السلاسة الإيقاعية و التناغم الموسيقي . و للسيّاب أُذنٌ للأوزان العروضية نادرة المثال في الدقة بين الشعراء العرب المعاصرين ، يدعمها أساس متين في الشعر القديم» .

عبدالوهاب البياتي (ت ١٩٩٩ م)

له قصيدة « كلمات إلى الحجر» (البياتي ، ١٩٩٠ : ١٨٧/٢–١٩٥)

تتكوّن من خمسة مقاطع و خمسة عناوين و هي :

١– المقطع الأوّل عنوانه « المستحيل» و مطلعه : «يأتي مع الفجر و لايأتي » من السريع.

٢– المقطع الثاني عنوانه «عن الميلاد والموت» و مطلعه : « عندما تسقط في الوحل صبية » من الرمل .

٣– المقطع الثالث عنوانه « قاله طرفة بن العبد » تضمين من قصيدة طرفة من الطويل .

٤– المقطع الرابع عنوانه « كتابة على قبر عائشة» و مطلعه : « يا راكباً نجران» من الرجز.

٥– المقطع الخامس عنوانه « الحمل الكاذب » و مطلعه « بابل لم تبعث و لم يظهر على أسوارها المُبشّر الإنسانْ» من الرجز أيضاً .

إن هذه القصيدة ذات أربع بحور عروضية تجربة قيّمة في مزج البحور.

أدونيس:

قصيدة « هذا هو اسمي» من أشهر قصائد أدونيس (١٩٨٨: ٢٧–٤٥) هذه القصيدة مؤلفة من سبعة مقاطع و فيها تنويع البحور يبدأ بالمتدارك و ينتقل إلى الرجز ثم الرمل. تعرضت د. خالدة سعيد في قراءتها لهذه القصيدة فقالت : « كيف نفسّر المحافظة على الأوزان الخليلة؟ يسهل القول إنّها رواسب تراثية ، إذ المنتظَر أن لا تجي ءَ قصيدةٌ تخطّت المفهومات و النظم الشعرية ورفعت راية الجنون، بلهجةٍ تذكر بإيقاع الماضي. لكن ما الإيقاع ؟ إنّه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأُذنُ وحدَها و إنّما يفهمها قبل الأُذن و الحواس ، الوعيُ الحاضرُ و الغائب ». (بنيس، ٢٠٠١، ٣/١٣٧–١٣٨) وجديرٌ بالذكر أنّ هذه التجربة – تنويع البحور العروضية – استمرت بين الشعراء العرب المعاصرين و عندنا نماذج قيّمة وطريفة من الشعراء الكبار: إلياس أبوشبكة، إيليا أبوماضي، نسيب عريضة ، ندرة حداد، نقولا فياض ، بلند الحيدري ، سعدى يوسف ، محمد مصطفى بدوي و... يطول المقال بذكر وتحليل أشعارهم، و كفانا ما ذكرناه من قبل نموذجاً .

الخاتمة

١– ليس غرض الشعراء الذين ذكرنا نماذج من أشعارهم من القديم إلى العصر الحديث أن يحذف العروض وقواعده من موسيقى الشعر ولكن الغرض هو فتح باب الاجتهاد في الأوزان الشعرية بحيث صارت صالحة لكلّ تطوير وتجديد مفيد يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس وتموجاتها.

٢– الشعراء نظروا للوزن نظرة متحررة، وتعاملوا معه بوصفه أداة فنيّة تخدم غرضهم النفسي في التعبير الشعري؛ لأنّ الوزن تبع للمعنى ويزيد وينقص حسب ما يقتضيه مضمون القول ، فالخروج بالوزن عن الخطّ المرسوم لايعدّ عيبا ولا يقلّل من شأن الشعر.

٣– الشعراء المعاصرون لم يلغوا الوزن نهائياً في أشعارهم ولكن أدخلوا على الأوزان تعديلاتٍ جوهريةً أحسوا بضرورتها؛ لتحقيق المزيد من الإحساس بالمواقف النفسيّة، ومن ثمّ أصبحت موسيقى القصيدة الشعرية موسيقى نفسيّة في الدرجة الأولى.

٤– لايمكن لنا أن نتقيد بموسيقى الشعر العروضية؛ لأنّ الأوزان قواعد وليست قيوداً والشاعر يريد للشعر الانطلاق والسمو لا التكبُّلَ والكَبحَ! وهذا هو السبب الذي من أجله يقول الشاعر في شعره ما يخرج أحياناً عن العروض الخليلي وموسيقى الشعر لا تُحدّد بالوزن لأنّها أكبر منه !

المصادر:

- ابن جنّي ، أبوالفتح عثمان ، **الخصائص** ، تحقيق محمد علي النجار، بيروت : دار الكتاب العربي ، د. ط، ١٩٥٢.
- ابن حجة الحموي ، تقي الدين ، **بلوغ الأمل فى فنّ الزجل**، تحقيق رضا محسن القريشي، دمشق : وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، د. ط، ١٩٧٤.
- ابن خلدون، عبدالرحمن ، **تاريخ ابن خلدون**، ج ١: **المقدمة** ، بيروت : دارالكتب العلمية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢.
- ابن خلكان ، أبوالعباس احمد بن محمد، **وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان** ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧٧.
- ابن رشيق القيرواني ، أبوعلي الحسن ، **العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده** ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، بيروت : دار الجيل ، الطبعة الخامسة ، ١٩٨١.
- ابن سعيد المغربي ، **المُغرب في حُلى المَغرب** ، تحقيق شوقي ضيف ، القاهرة : دارالمعارف، د.ط، ١٩٦٤ .
- ابن سناء الملك ، هبة الله ، **دار الطراز في عمل الموشحات** ، تحقيق جودة الركابي، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، د. ط، ٢٠٠٤.
- ابن قتيبة ، أبو محمد عبدالله بن مسلم ، **الشعر و الشعراء** ، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٧ .
- أبوتمّام ، حبيب بن أوس، **ديوان الحماسة** ، تحقيق عبدالمنعم أحمد صالح ، بغداد : دار الرشيد للنشر، د. ط، ١٩٨٠ .
- أبو زيد القرشي، **جمهرة أشعار العرب** ، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة : دار نهضة مصر للطبع و النشر ، د. ط، ١٩٨١.
- أبوشادي، أحمد زكي ، **الشفق الباكي**، مصر: المطبعة السلفية ، د. ط، ١٩٢٦.
- أبو العتاهية ، أبو إسحاق إسماعيل بن ألقاسم، **أبوالعتاهية أشعاره و أخباره** ، تحقيق شكري فيصل، دمشق ، د. ط، ١٩٦٥ .
- أبوالفرج الأصفهاني ، **كتاب الأغاني** ، القاهرة ، د. ط ، ١٣٨٣ .
- أپولو ، مجلّة ، المجلّد الأوّل ، العدد ٣، شعر خليل شيبوب ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٣٢.
- أدونيس ، على أحمد سعيد، **هذا هو اسمي** (صياغة نهائية) ، بيروت : دار الآداب ، د. ط، ١٩٨٨.
- أرسطو ، **فن الشعر**، ترجمه عن اليونانية عبد الرحمن بدوي، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، د. ط، ١٩٥٣ .
- إسماعيل ، عزالدين، **الشعر العربي المعاصر**، بيروت : دار العودة ، الطبعة الخامسة، ١٩٨٨.
- الباقلاني، أبوبكر محمد بن الطيب، **إعجاز القرآن**، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة دار المعارف ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٧.

- بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث** ، الدار البيضاء المغرب: دار توبقال للنشر، الطبعة الثالثة ، ٢٠٠١ .
- البياتي ، عبدالوهاب ، **ديوان عبدالوهاب البياتي** ، بيروت : دارالعودة ، الطبعة الرابعة ١٩٩٠.
- جمعة ، كامل محمود، **موسيقى الشعر عندجماعة المهجر** ، القاهرة : مكتبة الآداب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧.
- الجيوسي ، سلمى الخضراء ، **الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث** ، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة ، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية ، د. ط، ٢٠٠١.
- الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي ، **شرح القصائد العشر**، تحقيق فخرالدين قباوة ، حلب: دار الأصمعي، الطبعة الثانية ، ١٩٧٣.
- خيربك ، كمال ، **حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث** ، بيروت : دار نلسن ، د. ط، ٢٠٠٩.
- الداية ، محمد رضوان ، **في الأدب الأندلسي**، بيروت و دمشق : دارالفكر ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
- الدماميني ، بدرالدين محمد بن أبي بكر، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة** ، تحقيق الحساني حسن عبدالله ، القاهره : مطبعة المدني ، د. ت .
- الرسالة ، مجلة ، السنة الحادية عشرة ، العدد ٥٤٥ ، شعر خليل شيبوب ، القاهره ، ديسمبر ١٩٤٣.
- الركابي، جودة ، **في الأدب الأندلسي**، القاهره: دارالمعارف ، الطبعة السادسة، ٢٠٠٨.
- الزمخشري، جارالله محمود بن عمر، **القسطاس المستقيم في علم العروض** ، تحقيق بهجة باقر الحسني ، بغداد : مكتبة الأندلس، د. ط ، ١٩٦٩.
- الزنجاني ، عزالدين عبدالوهاب بن إبراهيم ، **معيار النظار في علوم الأشعار**، تحقيق محمد على رزق الخفاجي ، القاهرة : دارالمعارف ، د. ط، ١٩٩١.
- السكاكي ، أبو يعقوب يوسف، **مفتاح العلوم** ، بيروت : دارالكتب العلمية ، د. ط، ١٣٤٨.
- السياب ، بدر شاكر ، **ديوان بدرشاكر السياب**، بيروت : دارالعودة ، د. ط، ٢٠٠٥ .
- الشدياق ، أحمد فارس ، **كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق** ، بيروت : كتب، د. ط ، ٢٠٠٩.
- الشكعة ، مصطفى، **الأدب الأندلسي** ، بيروت دارالعلم للملايين ، الطبعة الثانية عشرة، ٢٠٠٨.
- شيبوب ، خليل أبولو، الرسالة .
- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، **الوافي بالوفيات**، ج ١٦، تحقيق وداد القاضي، ويسبادن ، د. ط ، ١٩٨٢ .
- صفي الدين الحلّي ، **العاطل الحالي و المرخص الغالي** ، تحقيق حسين نصار ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. ط، ١٩٨١ .
- ضيف ، شوقي، **فصول في الشعر و نقده** ،القاهرة : دارالمعارف ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٨.
- عطية ، عبدالهادي عبدالله ، **ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي**، الإسكندرية: بستان المعرفة ، د. ط، ٢٠٠٢ .
- عيد، رجاء ، **التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، الإسكندرية : منشأة المعارف ، د. ط ، د. ت.
- الغذامي، عبدالله محمد، **الصوت القديم الجديد**، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. ط، ١٩٨٧.

- قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي ، بيروت : دارالكتب العلمية ، د. ط، د. ت.
- المرزباني ، محمد بن عمران ، **الموشح : مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي ، القاهرة : دار نهضة مصر، د. ط، ١٩٦٥.
- الملائكة ، نازك، **قضايا الشعر المعاصر** ، بيروت: دارالعلم للملايين ، الطبعة الثامنة ، ١٩٨٩.
- الورقي ، السعيد، **لغة الشعر العربي الحديث** ، الإسكندرية : دارالمعرفة الجامعية ، د. ط ، ٢٠٠٧.
- ياقوت الحموي، أبو عبدالله ، **معجم الأدباء** ،تحقيق إحسان عباس، بيروت: دارالغرب الإسلامي ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٣.

The music of Arabic poetry and moving beyond the prosodic measures

Baqer Qorbani Zarrin
Associate Professor in Islamic Azad Universit Tehran branch
qorbanizb@gmail.com

Abstract:

The music of poetry is one of the most prominent particularities which distinguishes the poetry from other types of speech. It also has been considered under different titles, by many literaties, just because the poetry would always need the music. A question would arise in here: is it possible to restrict the music of Arabic poetry only to prosodic rhythms and limit it to prosody, or could the poet just compose a poetry beyond the prosodic measures while still has its own music?

This article tries to answer this question through inspecting some instances of poets works. These instances include: elegy or qasida_ muwashshah - zajal-band and blank verse.

We can find the fact that the musical diversity can be achieved both inside and outside of the prosodic circles. It is also possible to synthesize prosodic meters with each other in an elegy to reach the purpose and experience novel meters called new-found meters. As the result of these experiences we can rely on the music of Taf'ilah (the formative basis of a verse) and by transforming the music of the poetry enrich the poetry songs.

We shall notice this musical transformation in Arabic poetry which has passed through many changes from past times up to now. This is an important and necessary matter for any researcher who deals with any aspects of the poetry research and poetic cases.

Key words: Poetry music, Prosodic meters, moving beyond the prosodic measures, Synthesize prosodic meters.