

تاريخ القبول: 2022/06/21

تاريخ الارسال: 2021/08/11

**البناء الموسيقي في قصائد التيار المحافظ في الشعر السوداني المعاصر (1950 – 1970م)
(دراسة عروضية تحليلية)**

**The Musical Structure in the Poems of the Conservative Current in
Contemporary Sudanese Poetry (1950-1970 AD) (An Analytical Cross-
sectional Study)**

د/ المعتز سعيد فرج الله عبدالله^{*1}

كلية اللغات – جامعة بحري، السودان

tleap2@hotmail.com

الملخص:

تناولت هذه الدراسة البناء الموسيقي في قصائد التيار المحافظ في الشعر السوداني المعاصر (1950-1970م) دراسة عروضية تحليلية. إظهار الجانب الفني المتعلق بالموسيقى الخارجية والداخلية القصائد أولئك الرؤاد النهضة الشعرية الحديثة في السودان من الشعراء. واتبعت الدراسة المنهج التاريخي والوصفي التحليلي. وتوصلت إلى عدة نتائج من أهمها أنّ الموسيقى من أوزان وقوافٍ ونغم داخلي، من أبرز عناصر الشعر المميزة له عن سواه من الأجناس الأدبية لدى شعراء هذا التيار المحافظ.

Abstract

This study dealt with the musical structure in the poems of Sudanese conservative poets (1950-1970). It showed the artistic side related to the music (internal and external) of the poems of those pioneer poets in the modern poetic renaissance in the Sudan. The researcher used the historical and descriptive analytical method. The result showed that the metric patterns, rhythm, rhyme and intonation are distinctive feature of the literary works of Sudanese conservative poets.

مقدمة:

النهضة الشعرية في السودان مرّت بمراحل مختلفة من التطور: مرحلة الشعر العامي في عصر الفونج (1054-1821م) وهو يمثل بدايات الشعر العربي في السودان. ومرحلة التطور وبدايات القصيدة العربية الفصيحة العهد التركي (1821-1885م) وذلك نتيجة لظهور التعليم وانتشاره والهجرة إلى مصر والدراسة في الأزهر، حيث عاد العلماء وقد درسوا علوم العربية والعلوم الإسلامية، فأدى ذلك إلى

^{*} المؤلف المرسل

تطور الشعر في السودان. ثم مرحلة القصيدة الملحمية كما في فترة المهديّة (1885-1898م)، ثم النهضة الحديثة التي بدأت بجيل الرواد "جيل الإحياء" إلى جانب المدارس الشعرية المختلفة كالرومانسية، والواقعية وغيرها، بعد أن انتشر التعليم الحديث واتصل الشعراء بالأدب الغربي وتأثروا به.

فقد أخذ شعراء التيار المحافظ على عاتقهم تأهيل الثقافة العربية في السودان، وإخراج الشعر مما كان يعيش فيه من ركود، فأطلقوا عقالة من أساليب التصنع وبهارج المحسنات إلى رحاب الجزالة والفقامة الأولى التي عرفوها في تراثهم القديم. متخذين من أساليب الشعر في العصر الأموي والعباسي إسوتهم في الجمال والأداء. فعالجوا الموضوعات بأسلوب يختلف عن أساليب الشعراء في العهد التركي وفترة المهديّة. وهؤلاء الشعراء هم من يسمون بشعراء الكلاسيكية القديمة.

فالألفاظ عندهم يشترط أن تكون جزلة بدوية تعود إلى ألفاظ القصيدة العربية، تعيد مجدها وتحيا تقليدها كما عند البنا في مطلع قصيدته (ذكرى العربية) فيقول: (ديوانه 1975م/96).

ما كان أبهاك لما كنت بادية ** وبالجدي والنّدى ما كان أغراك
أيام "بالشيخ" و"القيصوم" عطرك ** ما أحلاك إذ فاح بالعرفان نشارك

ما (كان أغراك) ما كان اشقّك و(الشيخ والقيصوم) من نباتات البادية و(نشارك) مثنى نشر وهو الرائحة الطيبة. فهو يحنّ إلى أيام كانت القصيدة عربية بدوية وألفاظها عربية بدوية، معطرة بأريج (الشيخ) و(القيصوم).

أهمية البحث

تكمن أهمية الموضوع في أنّ شعراء الإحياء سعوا إلى ربط ماضي الأمة بحاضرها، خصوصاً تقاليد القصيدة الفنية من بناء ولغة وأغراض وعروض.

منهج البحث:

اتبعت الدراسة المنهج التاريخي والوصفي التحليلي.

هيكل البحث:

بدأت الدراسة بمقدمة وتمهيد وثلاثة أقسام، القسم الأول الأوزان، ثم القسم الثاني واختص بالقوافي، وكانت الموسيقى في القسم الثالث.

تمهيد:

الموسيقى هي من أبرز عناصر الشعر المميزة له عن سواه من الأجناس الأدبية، فإن اشتركت تلك الأجناس الأدبية مع الشعر في الفكرة والعاطفة وتخير الأساليب الراقية، فإنّ الشعر يمتاز عنها بعنصر الموسيقى. لأنّ الشعر ينبغي أن يكون صالحاً لأن ينشد أو يتغنى به أو يقرأ مع النفس، أي ينبغي أن يكون ملائماً للغرض منه. فالمواقف الوطنية مثلاً منها مواقف يطلب إلى الشعر فيها أن يؤدي رسالته بإنشاده ليؤثر في سامعيه. وهنالك كثير من الحالات الشخصية التي تجعل الإنسان يتغنى وحده حين يخلو إلى نفسه، يردد الشعر ويجد في أنفاسه المرددة سلواً وملاذاً. ثم هنالك الأحاسيس الهادئة والعميقة التي لا يلائمها صخب القول أو الكلمة المثيرة بلفظها، وإنّما تلائمها كذلك الإثارة الهادئة. وهنا لا يحتاج الإنسان إلى الإنشاد احتياجه للتأهل والتفكير. ولكن موسيقى الشعر هي أحد العوامل التي

البناء الموسيقي في قصائد التّيار المُحافظ في الشّعر السّوداني المُعاصر (1950 – 1970م) (دراسة عَرُوضِيَّة تحليلية)

تؤثر عليه أيضاً في تأمله هذا الذي تدفعه إليه الألفاظ المقروءة، لأن القالب الموسيقي يجعل نفسك تهتز وتطرب في الداخل بطريقة غير شعورية.

* القسم الأول: الأوزان

يُعد الوزن من أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وذلك لأنه العنصر الرئيسي في تشكيل الشعر.

والوزن أخصّ ميزات الشعر وأبينها في أسلوبه، ويقوم على تردد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها (الشايب 1966م/ 65).

وقد وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي علم العروض، وحدد فيه البحور الشعرية التي يجيء بها الشعر العربي، وهي خمسة عشر بحراً، وأضاف الأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة إليها وزناً سادس عشر (الطيب 1991م/ 151).

فبحر الطويل كان حاضراً عند شعراء هذا الاتجاه التقليدي، وتفعيلاته: (الدمامي 1994م/ 137)

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فالطويل من أعظم بحور الشعر العربي وأعظمها أبهة وجلالة. وإليه يعتمد أصحاب الرصانة، وفيه يفتضح أهل الركافة (العجمة) (الطيب 1991م/ 263).

فمن قول محمد سعيد العباسي (1880م-1963م) في مطلع قصيدته "ذكرى حبيب": (ديوانه 2010م/ 85)

الأهل أتى هنداً ولا زال بالحيي ** ملثُ من الرّضوان يهمي على هند

تقطيع البيت:

علا هندي	ن بهمي	منررضوا	ملثن	**	لبلحي	ولا زالا	ءتا هندن	ءلاهل
اه اه اه	اه اه	اه اه اه	اه اه	**	اه اه اه	اه اه	اه اه اه	اه اه
مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	**	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن

البيت من بحر الطويل الأول.

في صدر البيت: التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية سليمة والتفعيلة الثالثة سليمة والعروضة سليمة. والقبض (حذف الخامس الساكن).

في عجز البيت: التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية سليمة والتفعيلة الثالثة سليمة والضرب سليم. والبيت من بحر الطويل الأول.

وبحر البسيط وهو في رتبة الطويل، ومقدّم في الشعر العربي. وهو على ثمانية أجزاء: (ابن جني 2009م/ 55)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ومن قول الشاعر عبدالله محمد عمر البنا (1881-1969م) في ذلك: (ديوانه 1975م/105)

سقيت يا ربح إن ضنت يد الديم ** بمد مع العين ممزوجاً بفضل دم

تقطيع البيت:

سقيتيا	ربح ءن	ضننت يدد	ديمي	**	بمد معل	عينم	زوجن بفض	لدمي
اه اه اه	اه اه اه	اه اه اه	اه اه	**	اه اه اه	اه اه	اه اه اه	اه اه
مفاعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	**	مفاعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

البيت من بحر البسيط المخبون:

في صدر البيت: التفعيلة الأولى مخبونة، والتفعيلة الثانية سليمة والتفعيلة الثالثة سليمة والعروضة مخبونة. والخبن (حذف الثاني الساكن).

في عجز البيت: التفعيلة الأولى مخبونة والتفعيلة الثانية سليمة والتفعيلة الثالثة سليمة والضرب مخبون.

والبيت من بحر البسيط المخبون. (العروضي 1996م/110).

وبحر الكامل من أكثر بحور الشعر جلبة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى. وهو بحر كأثما خُلق للتغني المحض، سواء أريد به جد أم هزل. (الطبيب 1991م، 246/1).

وتفعيلاته: (ألدماميني 1994م/170)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن ** متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومن ذلك قول مبارك المغربي (ت: 1982م) يظهر أمة وشكواه وأنيته في مثل قوله: (ديوانه 1954م/121).

يا أيها الجاني علي بهجره ** يهنيك إخلاص وصدق شمائي

تقطيع البيت:

ياأيهل	جاني علي	يهجرهي	**	يهنيكءخ	لاصي وصد	قشمائي
اه اه اه	اه اه اه	اه اه اه	**	اه اه اه	اه اه اه	اه اه اه

البناء الموسيقي في قصائد التيار المحافظ في الشعر السوداني المعاصر (1950 – 1970م) (دراسة عروضية تحليلية)

مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	**	مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن
---------	---------	---------	----	---------	---------	---------

البيت من بحر الكامل:

في صدر البيت: التفعيلة الأولى مضمرة، والتفعيلة الثانية مضمرة والعروضة سليمة، والإضمار (تسكين الثاني المتحرك).

في عجز البيت: التفعيلة الأولى مضمرة، والتفعيلة الثانية مضمرة والضرب سليم.

والبيت من بحر الكامل. (ابن جني 2009م/72).

أما بحر الوافر فإنه (يستعمل في الغالب للأداء العاطفي. وهو من ألين البحور الشعرية، يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته) (يموت 1992م/67).

وتفعيلاته على ستة أجزاء: (ابن جني 2009/65)

مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن	**	مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن
---------	---------	-------	----	---------	---------	-------

ومنه قول توفيق صالح جبريل (1897-1966م) من قصيدة يمدح فيها الرئيس جمال عبدالناصر يقول في مصطلحها: (ديوانه 1998م/152)

"جمال"	جمالنا	في	كلّ	عيد	**	حمى	لروافد	الليل	السعيد
--------	--------	----	-----	-----	----	-----	--------	-------	--------

تقطيع البيت:

جمالجمنا	لنا في كل	لعيدي	**	حمن لروا	فدنيلس	سعيدى
اه اه اه	اه اه اه	اه اه	**	اه اه اه	اه اه اه	اه اه
مفاعلتن	مفاعيلن	فعولن	**	مفاعلتن	مفاعيلن	فعولن

البيت من بحر الوافر المقطوف:

في صدر البيت: التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية معصوبة والعروضة مقطوفة. والعصب (تسكين الخامس المتحرك) أما القطف (وهو حذف السبب الأخير من مفاعلتن وتسكين اللام).

في عجز البيت: التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية معصوبة، والضرب مقطوف.

والبيت من بحر الوافر المقطوف. (العروضي 1996/116)

وبحر الرمل "نغمته خفيفة جداً، وتفعيلاته مرنة للغاية، وفي رنته نشوة وطرب. وموسيقا الرمل خفيفة رشيقة مناسبة". (الطيب 1991/125). وهو على ستة أجزاء: (ابن جني 2009م/93)

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	**	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
---------	---------	---------	----	---------	---------	---------

لقد نظم شعراء التيار المحافظ على هذا البحر، ومن ذلك قول عبدالله عبدالرحمن (ديوانه 1998م/3):

يُومٌ كانت في الدُّنا بغدادُنا ** قبلَ الآمالِ في دُنْيا ودينِ

تقطيع البيت:

ياوديني	مالفيدين	قبلتلاء	**	دادنا	فدنايغ	يومكانت
اه اه اه	اه اه اه	اه اه اه	**	اه اه	اه اه اه	اه اه اه
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	**	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن

البيت من بحر الرمل:

في صدر البيت: التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية سليمة، والعروضة محذوفة. والحذف (إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة) فاعلاتن = فاعلا = فاعلن.

في عجز البيت: التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية سليمة والضرب سليم.

والبيت من بحر الرمل. (ابن جني 2009م/93).

وركب شعراء هذا الاتجاه من بحر الخفيف (فهو يمتاز بأنه واضح التفعيلات وهو بحر فخم، مزيج من الرمل والمتقارب، مقدّم عند إسلامي الحجاز) (الطيب 1991م/193).

وهذا البحر مبني في الدائرة من ستة أجزاء على هذه الصورة: (الدمامي 204/1994)

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ** فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وفي ذلك يقول الشاعر الأديب الطيب السراج (1893-1963) (السراج 2012م/55):

أَيُّهَذَا الجمال أبلت جهدي ** كلَّ يوم تبدو لعيني بيرد

تقطيع البيت:

ني بيردي	تبدولي	كلل يومن	**	ليتجهدي	جمالءب	أيهاذل
اه اه اه	اه اه اه	اه اه اه	**	اه اه اه	اه اه	اه اه اه
فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن	**	فاعلاتن	مفاعيلن	فاعلاتن

البيت من بحر الخفيف:

البناء الموسيقي في قصائد التيار المحافظ في الشعر السوداني المعاصر (1950 – 1970م) (دراسة عروضية تحليلية)

في صدر البيت: التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية مخبونة والعروضة سليمة.

في عجز البيت: التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية سليمة والضرب سليم.

والبيت من بحر الخفيف.

وبحر المجتث له عروضه واحدة وضرب واحد وهو على أربعة أجزاء:

مستفعلن فاعلاتن ** مستفعلن فاعلاتن

فهذا الباب جاء على أربعة أجزاء وأصله ستة أجزاء:

مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن ** مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

فذهب منه جزآن، جزء من عروضه وجزء من ضربه. (العروضي 1996م/162).

فمن ذلك قول الشاعر مصطفى طيب الأسماء (1924م-2000م): (ديوانه 1963م/48):

إليك ربّي ابتهالي ** وقبلتي وسؤالي

وتقطيعه:

إليك رب	بيتهالي	**	وقبلتي	وسؤالي
اه اه اه	اه اه اه	**	اه اه اه	اه اه اه
مفاعِلن	فاعلاتن	**	مفاعِلن	فاعلاتن

البيت من المجتث المجزوء المخبون.

في صدر البيت: التفعيلة الأولى مخبونة، والعروضة مجزوءة سليمة.

في عجز البيت: التفعيلة الأولى مخبونة والضرب مجزوء مخبون، والبيت من المجتث المجزوء المخبون.

أما بحر المتقارب والذي سُمّي بذلك لتقارب أجزائه لأنها خماسية فالأسباب تقارب بعضها من بعض وكذلك الأوتاد. وهو

مبني في الدائرة من ثمانية أجزاء على هذه الصورة: (الداميني 1994م/215)

فعولن فعولن فعولن فعولن ** فعولن فعولن فعولن فعولن

ومنه قول الشاعر حسيب علي حسيب (1972) من قصيدة له بعنوان "من السودان إلى مصر" حيث يقول مطلعها: (عبدالله

1999م/69)

أحيّ الجهاد أحيّ العمل ** أحيّ الشّباب عظيم الأمل

تقطيع البيت:

ءحيل	جهاد	ءحيل	عمل	**	ءحييش	شباب	عظيم	ءمل
اه اه ا	اه ا	اه اه اه	اه	**	اه اه	اه ا	اه اه	اه
فعولن	فعول	فعولن	فعو		فعولن	فعول	فعولن	فعو

البيت من بحر المتقارب المحذوف:

في صدر البيت: التفعيلة الأولى سليمة، والتفعيلة الثانية مقبوضة، والتفعيلة الثالثة سليمة والعروضة محذوفة. والقبض (حذف الخامس الساكن).

وهناك ظاهرة يجب الوقوف عندها عند شعراء هذا الاتجاه، وهي تعتبر جريئة حينها، حيث يداخل الشاعر بين أوزان البحور. فتأتي القصيدة مكونة من نغمات موسيقية يزاوج فيها الشعراء بين أوزان البحور. وذلك كما فعل الشاعر محمد أحمد محبوب (ت: 1976م) حيث زواج بين وزني الرمل والخفيف، إذ يقول: (ديوانه، د. ت/ 107)

هكذا عدتُ أعاني ما أعاني ** بادي اللّوعة مفطّور الجنان
أين ذاك الوجهُ وضّاح المعاني ** والشّباب الغضُّ ولّى في ثوانٍ

حسنها الفرد والفؤاد الرحيم

كيف ولّن جميعها يا حلّيم

كيف ولّن والكون حانٍ مقيم

وخطى الموتُ أسرع لا تريّم

هكذا	عدتُ	أعاني	ما	أعاني	بادي	اللّوعة	مفطّور	الجنان

تقطيع البيت:

هاكذاعد	تءعاني	ماءعاني	**	باديللو	عت مفطو	رلجناني
اه اه اه	اه اه اه	اه اه اه	**	اه اه اه	اه اه اه	اه اه اه
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	**	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

البيت من بحر الرمل:

البناء الموسيقي في قصائد التيار المحافظ في الشعر السوداني المعاصر (1950 – 1970م) (دراسة عروضية تحليلية)

في صدر البيت: التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية مخبونة والعروضة سليمة.

في عجز البيت: التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية مخبونة والضرب سليم.

والبيت من بحر الرمل.

أين	ذاك	الوجه	وضاح	المعاني	والشباب	الغصّ	ولّى	في	ثوانٍ
-----	-----	-------	------	---------	---------	-------	------	----	-------

تقطيع البيت:

ءبنداكل	وجهوضنا	حلمعاني	**	وششبابل	غضضوللا	في ثواني
اه اه اه	اه اه اه	اه اه اه	**	اه اه اه	اه اه اه	اه اه اه
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلتن	**	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

البيت من بحر الرمل:

في صدر البيت: التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية سليمة والعروضة سليمة.

في عجز البيت: التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية سليمة والضرب سليم.

والبيت من بحر الرمل.

حسنها	الفرد	والفؤاد	الرحيم
-------	-------	---------	--------

تقطيع البيت:

حسنهل فر	دولفءا	دررحيمو
اه اه اه	اه اه	اه اه اه
فاعلاتن	مفاعلتن	فاعلاتن

الشطة من بحر الخفيف:

التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية مخبونة والتفعيلة الثالثة سليمة.

والشطة من بحر الخفيف.

كيف	ولن	جميعها	يا	حليم
-----	-----	--------	----	------

تقطيع البيت:

كيفوللن	جميعها	ياحليمو
اه اه اه	اه اه	اه اه اه
فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن

الشطرة من بحر الخفيف:

التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية مخبونة والتفعيلة الثالثة سليمة والشطرة من الخفيف.

كيف ولن والكون حانٍ مقيمٌ

تقطيع البيت:

كيفوللن	ولكونحا	ننمقيمو
اه اه اه	اهاهاه	اه اه اه
فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن

الشطرة من بحر الخفيف:

التفعيلة الأولى سليمة والتفعيلة الثانية سليمة والتفعيلة الثالثة سليمة.

والشطرة من بحر الخفيف.

وخطي الموت أسرع لا تريمٌ

تقطيع البيت:

وخطلمو	تءسرعت	لاتريمو
اه اه اه	اه اه	اه اه اه
فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن

الشطرة من بحر الخفيف:

التفعيلة الأولى مخبونة، والتفعيلة الثانية مخبونة والتفعيلة الثالثة سليمة.

والشطرة من بحر الخفيف.

حيث نرى أن البيتين الأولين من بحر الرمل، وباقي الشطرات من بحر الخفيف.

لقد قال شعراء الاتجاه المحافظ في الشعر السوداني الحديث في أغلب بحور الشعر العربي المعروفة. وعلى هذا فالنظم الموسيقي للشعر العربي بما يتضمنه من وزن وقافية، جزء من طبيعة هذا الفن وسمة من أخص سماته الغنية التي ارتبطت به من زمن بعيد،

وأغنته عن بعض الفنون الصوتية والحركية كالغناء والرقص، التي صاحبت أشعار بعض الأمم الأخرى في مرحلة نشأتها، والتي تطور عنها الوزن بعد ذلك. وليست أهمية الوزن مقصورة على هذه الصلة الوثيقة بين الشعر العربي والنظم، وبين اللغة والوزن وحسب، ولكنها تتعدى ذلك إلى ناحية فنية تتعلق بمدى ما يتركه الفن الشعري من تأثير في نفوس سامعيه وعقولهم، بفضل هذا العنصر الموسيقي (موافى 1984م/237).

القسم الثاني: القوافي:

تمثل القافية العنصر الثاني من عناصر الشعر، والجزء الأساسي في تشكيل موسيقاه. فلا يصلح الشعر بدونها، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية (القافية هي الحرف الذي يجيء في أواخر البيت) (الطيب 1991م/183).

وقد عرف الخليل بن أحمد القافية بقوله: (القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. والقافية على هذا المذهب تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين).

فالقافية هي الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، فيكون أساسها حرف الزوي وهو آخر حرف صحيح في البيت. ويلتزم الشاعر بتكراره حتى نهايتها، وإليه تنسب أحياناً، فيقال همزية أو ميمية أو سينية... الخ. ولابد لكل شعر من روي، ويشترط أن يكون الزوي وحركته واحدة في القصيدة كلها. (القرطاجني 1981م/272).

ونجد أنّ من أهم محاولات الشعراء الزوادي في تنوع موسيقى القوافي، وهي على نهج (المزدوج) حيث يستقل كل بيتين اثنين بقافية. ومن ذلك قول توفيق صالح جبريل: (ديوانه 1998م، 2/55).

الوجود	واسترع	أرواح	**	ال	هذه	بعواك	حرك
الخلود	معنى	في	**	فإن	عليه	واعطف	واعطف
ذوي	في قلب	د	**	سعا	بنظرتها	بعثت	بعثت
الهوى	عينيها	أعماق	**	في	فرايت	وتجاهلت	وتجاهلت
النغم	تستمع	أرواح	**	ال	تسبح	سبح	سبح
القدم	معنى	في	**	فإن	عليه	واعطف	واعطف
الشعور	على	وفاض	**	فصر	قلبي	رشق	رشق
السرو	هزات	بعد	**	الكأ	الروح	وبدت	وبدت

**

**

وتستمر الأبيات على هذا المنوال متنوعة في رويها المختلف من الحروف كالدال والألف المقصورة والميم والراء وغيرها.

وقال الشاعر مرضي محمد خير (وهو أحد أدباء وكتاب مجلة الفجر السودانية) في قصيدة له بعنوان (الحب والجمال) على نمط المزدوج: (عابدين 2005م/244)

البهاء	منه	النفس	فملاً	**	يغظته	في	الفجر	رصدت	كم
النساء	ذاك	من	وقبست		هدأته	من	الأمن	وغنمت	وغنمت

ورعيت	الشمس	في	ضحوتها	**	تنثر	التبر	على	الماء	الغدير
فقرأت	الحسن	في	صفحتها	**	واضحاً	فوق	سطور	من	أثير

غير	أنّي	لم	أقف	يوماً	بها	**	موقفي	منك	على	كعبتنا
خاشعاً	أدعو	على	أبوابها	**	أن	يطول	الوقت	لا	يمضي	بنا

كم	سمعت	الريح	في	وقت	السحر	**	تودّع	الزهر	أحاديث	الهيام
نسمة	تعلو	ونسما	تمر	**	كانطلاق	الآه	من	صدر	مضام	

وسمعت	الطير	يشدو	في	وئام	**	بترانيم	عذاب	مشجيات		
كلها	حسن	وسحر	ومدام	**	تبعث	الآمال	في	قلب	موات	

فالأبيات بدأت بالتغني بمتعة الفجر، والشاعر يتنبّه في هدوء وأمان. وبعد ذلك يتأمل الشاعر في الشمس وضحوتها الساطعة وهي تنثر التبر على ماء الغدير. ثم تحوّل إلى متعة الإنصات إلى الريح وقت السحر، ثم إلى الطير. وكلّ ذلك يوضح ما في الأبيات من متعة تلذُّ العين والأذن والقلب.

وقال الشاعر أبو القاسم عثمان (المولود بالخرطوم 1922) على طريقة (المسمط) وقد التزم هنا عدد الأشطر فجاءت خمسة في كلّ فقرة، ولكنه زاد فجعل للشطر الخامس قافية التزمها حتى آخر القصيدة، وكأنّها النغمة التي تتردد لتربط بين الجمل الموسيقية. إذا يقول: (ديوانه 1968م/ 28)

أيّها	السّابح	في	بحر	لابد	**	وعتو	من	ضباب	وزيد
شفنا	الوجد	وأبلانا	الكمد	**	وانبرى	الخطب	فأذرى	بالجلد	

وارتويننا من أهازيج الغناء

مَرْقِي	يا	ريح	خفاق	الشراع	**	واعصفي	بالعمر	منه	والشعاع
					**	واندي	الرحمة	في	الكون المضاع
نحن	أطياف	سحوب	والتباع						

فهني وهم في خيال الشعراء

وهناك من (المسمط) ما تكون القافية الرابطة للنغم فيه في آخر البيت وليست في آخر الشطر. وقد تأتي المقطوعات في القصيدة متساوية أو متفاوتة في عدد الأبيات. فمن النوع الذي يلتزم فيه الشاعر تساوي المقاطع في عدد الأبيات قول الشاعر مبارك المغربي: (ديوانه 1954م/ 31).

يا	غريباً	أشعل	القلب	وولي	**	لا	يبالي	من	بنار	الحب	يصلى
					**	وملاك	من	جنان	الخلد	أصلا	
حبيباً	مفرطاً	في	دله		**	صرت	كالمشدوه	لا	أفهم	قولا	
عقني	سيري	ومذ	خلفتني		**	غير	تعذيبي	وما	خلفت	عقلا	
قسماً	بالله	ما	أبقيت	لي	**						

ذات	يوم	في	صباح	باكر	**	كنت	في	صحبه	خلّ	سامر
كان	يحكي	قصة	معسولة		**	جمعت	كلّ	طريف	نادر	
غير	أني	كنت	في	معترك	**	من	شجوني	نحو	طبي	نافر
خاني	قلبي	وقلبي	إن	رأى	**	مغريات	الحسن	أغرى	خاطري	

**

ويلاحظ هنا التزم الشاعر برباط موسيقي غير لازم في هذا النوع، وهو أنه ألزم نفسه بأن يأتي الشطرات في البيت الأول مشتركة في قافية يلتزمها الشاعر في آخر باقي الأبيات في المقطع. ويتجدد ذلك في أول كلّ مقطع وذلك مثل قوله (ولّي) (يصلّي) و(باكر) (سامر).

وفي رأينا هي محاولة لإحداث ربط بين الموسيقى الداخلية والخارجية.

ثم جادت قريحة أحد شعراء هذا الاتجاه الإحيائي وهو الشاعر صالح عبدالقادر (ت: 1968) يموساقها على نهج شعراء الموشحات الأندلسية فالموشح (كلام منظوم على وزن مخصوص، بقوافٍ مختلفة. وأصل الموشح من الوشاح، وهو عقد من لؤلؤ من جوهر منظومين، مخالف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به. والشبه بين الموشحات والوشاح ظاهر في اختلاف الوزن والقافية في الأبيات وجمعها في كلام واحد). (عتيق د. ت/341).

فقال صالح عبدالقادر في ذلك: (ميخائيل 2009م/ 152)

لا تقل صبراً فمالي جلدٌ ** ودع اللوم فقلبي لا يعي

وحبيب مرَّ بي ما أكثرنا
خيِّب الظنَّ وعهدي نكتا

فبكي لي الناس مما أجد ** وبكى أهل السماوات معي

وهن الصبر وقد أوهى القوى
وبنار الوجد أحشائي كوى
بعد أن كان يساقينا الهوى

بات عني مُعرضاً يبتعد ** وأنا بُتُّ شديد الولع

وفي مثل هذا التنوع تظهر الرقة في الألفاظ، وحسن اختيار الكلمات المناسبة للمعاني الخفيفة. ولم يهتم الشعراء هنا بالجزالة والفخامة التي تظهر واضحة في قصائدهم العمودية، طالما وردت على أوزان الخفيفة وعالجت أغراضاً مختلفة خفيفة أيضاً.

فالقافية أصبحت تشكل جانباً حيويًا من إيقاع القصيدة، وتؤدي في ذات الوقت دوراً دلاليًا واضحاً في كيانها، وصياغة بنية جملها الشعرية بشكل مركز. لأنَّ كلمات القوافي "دوالٍ" بينها تشابه صوتي، ولكنها مختلفة في مدلولاتها. فهذا التشابه الصوتي لم يوجده سوى نظام الوزن والقافية في شطر البيت. والاختلاف الدلالي أدّى إليه ارتباط كل كلمة من كلمات القافية بموقفها الخاص. (عبداللطيف 1990م/ 103).

وخلاصة القول فقد كانت هذه هي البدايات الأولى عند شعراء هذا التيار، والتي انطلق بعدها الشعراء في السودان إلى رحاب التنوع في الموسيقى وجربوا كل الطرق، فتنوعت موسيقى شعرهم تارة على طريقة "المزدوج" و"المسمط" وتارة أخرى على طريقة "الموشحات". وأيضاً على طريقة المقطوعات المتداخلة البحور. وكان أسهلها وأكثرها انتشاراً ما انحصر في تنويع القافية على نمط "المزدوج" و"المسمط".

القسم الثالث: الموسيقى

يقول شوقي ضيف: "لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلّى فيها جوهره وجوّه الزاخر بالنغم، موسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات من الانفعال يحسون بتناغمهم معها. وكأنما تعيد فيهم نسقاً كان قد اضطرب نظامه واختلّ، فهي ترجع به إلى سويته، ونقصد سوية حياتنا الوجدانية إذ تفضي هذه الحياة في داخلنا - بتأثير مشاغلنا اليومية الكثيرة - إلى فوضى من الأصوات المختلطة المشوشة. حتى إذا قرعَتْ موسيقى الشعر مسامعنا أخذت زُمر إحساساتنا

ومشاعرنا تتجانس معها وتشاكل، نافضة عنها كل اختلاط وتشويش. فقد رجع إليها نسقها المفقود على ترتيب منغم محكم. ترتيب كأنما كانت قد طمسته في طوايانا ميول وعادات ونوازع وأفكار وحوافز تفوق الحصر. فإذا الشعر يعيد لنا النظام الطبيعي لمشاعرنا وأحاسيسنا بما يحدث فيها من التساوق الموسيقي الذي ينشره فينا مادياً ومعنوياً، وبما يتيح لها من التلحين المطرب الذي تلتحم معه. بل تتألف مع رثاته وإيقاعاته، وكأنما أعيد لها بنيانها الفطري السليم". (ضيف. د. ت 28).

فقد مثلت الأوزان والقوافي عند شعراء التيار المحافظ في الشعر السوداني المعاصر أمر الموسيقى الخارجية للشعر. فهي بمثابة موسيقى الحروف والكلمات والتراكيب، وهي نوع من الموسيقى أدق وأخفى من سابقتها. وهي تنبع دائماً من اختيار الشاعر لكلماته وما فيها من تلازم في الحروف والحركات والسكنات. (وكأن الشاعر أذنأً داخلية تصغي لكل حرف وحركة وسكون بوضوح تام. فبعض الألفاظ قوي جزل، وبعضها رقيق عذب. والحروف كذلك لها نفس الصفات والخصائص. وهذه الموسيقى الداخلية الخفية هي مجال من مجالات الإبداع والتفاضل بين الشعراء). (ضيف 1976م/97).

ومن أظهر أنواع الموسيقى الداخلية موسيقى الجمل والمقاطع التي تكون نغماً ظاهراً داخل البيت يظهر منذ القراءة الأولى. وذلك مثل قول الشيخ الطيب السراج: (السراج 2012م 75)

يهترُّ	في	مشيه	كالغصن	حركة	**	مرّ	النسيم	وذاك	الغصن	منفطر
					**	في	نغره	أشر	من	ريقة
منعم	خفر	ألفاظه	دُرر		**	بصبه	عبث	ما	خانه	قدر
مبتل	خنت	في	وعده	حنت	**	دعج	نواظره	في	طبعه	خفر
سوّد	غدايره	بلج	محاجره	**						

فمن الملاحظ أنه قسّم كل بيت إلى فقرات متساوية، ومن شأن ذلك أن يحدث نغمات متساوية داخل نظام من الوزن تُتوجّه القافية. لأن مثل هذا السجع يأتي في النثر، لكنه هنا يأخذ وضعاً آخر غير ذاك، حيث تضبطه موسيقى الوزن وتحدده نغمة القافية. وإذا جاءت القصيدة على وزن خفيف وعلى نمط (المسمط) الذي يلتزم الشاعر في شطره الأول حرفاً رويّ يخالف حرف رويّ القافية، ويتنوع ذلك مع المقاطع، فمن شأن هذا أن يحدث نغماً موسيقياً داخليةً مساوياً للموسيقى الخارجية. الأمر الذي يساعد المغني على تموج صوته وتنويع نغمه، وتوزيع ألحانه. ويظهر ذلك في قول مبارك المغربي: (ديوانه 1954م 82)

شاعر	الحبّ	والجمال	**	هات	ترنيمه	الصبا
هاتها	عذبة	الخيال	**	كلّما	شمت	كوكبا
ضنّ	أو	بالوصال	**	وارتضى	الحبّ	أو
لست	أسعى	إلى	**	إن	تعشقت	زينبا
شاعر	الحبّ	والكفاح	**	هات	أنشودة	الجهاد
وادع	للبدل	والطمّاح	**	كلّ	جمع	وكلّ
وأملأ	الحزن	والبطاح	**	في	حماس	وفي
بالترانيم	في	الصباح	**	رافعاً	راية	الجهاد

وبمثل هذا التلاحم يزداد وقع الموسيقى في النفس، ويشد تأثيرها في الأسماع، كلما تنوعت وقعات النغم، وكثرت حروف الرّوي واختلفت على القلوب، حيث يكون الغناء أدعى للطرب، أنفى للسأم عن الأسماع، لذلك نرى أن مثل هذه الموسيقى التي يتلاحم داخلها وخارجها بهذه الصورة من أنسب أنواع الموسيقى الشعرية للأناشيد والأغاني، لأنها تكون منسجمة مع المقصود منها. فهذه الأبيات ما هي إلا أنشودة نظمت للغناء. فالشعر الجيد يجب أن يتصف بالتناسق بين موسيقاه الداخلية والخارجية، وبين المقصد أو الشعور الذي يستولي على الشاعر أثناء نظمه القصيدة أو المقطوعة.

فالشاعر محمد سعيد العباسي رقيق ناعم في موسيقاه أحياناً، وقويّ هادئ أحياناً أخرى، تبعاً لمعانيه وشعوره ساعة الخلق الفني. فقد يجيء بمزج من الرقة والقوة في الأبيات المتجاوزة حسب تغير المعاني والشعور. فمثلاً قصيدته (يوم التعليم) يشتد بها رنينٌ موسيقيّ ظاهر. حيث يقول: (ديوانه 2010م: 68).

مالي	وللخمر	رقّ	الكأس	أوراقا	***	وللصّابة	تُصلي	القلب	إحراقا
مضى	زماناً	تساقينا	الهوى	بهما	***				
زهراً	الوجوه	من	سيمو	الهوان	لوا	في	فتية	كرموا	ووجداً
صحب	حملت	لواء	العشق	بينهم	***	سوالفاً	كصّوي	الساري	أعناقا
يا	برقّ	طالع	رُبا	الحمرا	وزهرتها	***	من	قبل	أن
وإن	مررت	على	(الحتان)	حيّ	به	***	واسقٍ	المنازل	غيدافاً
						***	من	المناشط	قيصوماً
						***			وطباقاً

فنحن نحسّ عند قراءة هذا النص أن جرساً قوياً يقرع آذاننا، حيث نصغي إلى رويّ القافات والصادات التي فيها ميل إلى التشديد والحركات الطويلة الممتدة، ثم يشتد الصوت قوة وقرعاً للآذان عندما يطلب الشاعر السقيا للمنازل غيدافاً فغيداقاً، وعندما يحيي المناشط (مراعي الإبل) قيصوماً وطباقاً.

فالنغم المتجانس والتقسيمات المتقابلة المتساوية في الفقرات، وطول النغم وقصره، والذي يحدث تناسقاً ظاهراً، وتوقيعاً متقارباً في موسيقى الجُمْل، كان حاضراً في قول عبدالله الطيب، حيث يقول: (الطيب 1976م: 17).

وأنت	امرو	عربي	السليقة	***	تصفو	بورذك	للكارع
وتهوى	الجمال	وتبغي	الكمال	***	وتختب	بالورع	الخاشع
وتتلو	الكتاب	وتهوى	الثواب	***	وليس	دعاؤك	بالمائع
وطاع	إلى	الغريض	العصى	***	الذي	ما	لغيري
وأبيات	شعري	رناتها	***	كصلصلة	الجرس	القارع	

ففي الأبيات يظهر قصر فقرات الأَشْطَر الأولى، يقابله طول فقرات الأَشْطَر الأخيرة.

أما موسيقى الحروف فهي من أدق أنواع الموسيقى الداخلية، فمن ذلك قول إدريس محمد جماع (1922-1980) وهو يتحدث عن جوانب من الحضارة الأندلسية ويقرأ في آثارها نماذج من الإبداع الفني. فيقول: (ديوانه. د ت 59)

وقصور	الحمراء	معجزة	الفن	***	ودنيا	السّمو	والإغراب
أفرغوها	في	قالب	الحسن	ألواناً	من	السّحر	والجلال
ثم	جاءوا	بها	لتفتن	الدّنيا	بمسحور	حسنها	الخلّاب

فالجُمْل هنا تكسوها سماحة معينة متقابلة في الأبيات. فهذه الجُمْل يتضح فيها نغم حروف معينة، فتكثر الحاءات، والسينات، والنونات سواءً حرفاً أو تنويناً. وتكثر أيضاً التاءات، ويقرب منها في النطق حرف الدال. كما تدور حروف اللين مع هذه الحروف. ويظهر رنين الحروف بصورة أقوى عندما تمتد حركتها أو تشتد داخل التدوير.

ومهما يكن من شيء فأهمية الموسيقى للشعر لا تحتاج إلى بيان، فالشعر من أهم عناصر الموسيقى مهما قال دعاة الشعر الحرّ والمنثور عنها. فهي مهمة حين تطول في القصيدة العمودية. وهي مهمة حين تتنوع في مقاطع القصيدة غير العمودية. وهي في كلا الحالين تعبّر عن استعداد الشاعر النفسي وذوقه الشعري، وتنبئ عن طبيعة موضوعه ومعاينه التي يحاول أن يصورها.

الخاتمة والنتائج:

نحمدك يا من أوضحت لنا سُبُل الهداية، وأزحت عن بصائرنا غشاوة الغواية، ونصلي ونسلم على من أرسلته شاهداً ومبشراً ونذيراً وداعياً إلى الله بإذنه وسراجاً منيراً. وبعد، لعل موسيقى الشعر لم تنتظم وتكامل كما تكاملت وانتظمت في شعرنا العربي منذ أقدم عصوره. إذ تتساوى الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة ملتقية دائماً عند قافية توثق وحدة النغم، وتتيح الفرصة للوقوف على أي بيت وترديده على السمع. ولا شك في أنّ هذا التكامل والانتظام إنّما جاء من تعانق تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا منذ نشأته. مما جعله يستوفي النغم الطوال والقصار، ومواقع النبرات والتغيرات، ويتمسك بقرار القافية الثابت، حتى تتم للنغم وحدته وتتضح رئاته في كل بيت. ففي ختام هذه الدراسة الموسومة (البناء الموسيقي في قصائد التيار المحافظ في الشعر السوداني الحديث) (1950م-1970م) كانت هنالك عدة نتائج من أهمها:

- 1- مرّت النهضة الشعرية الحديثة في السودان بمراحل متنوعة حتى وصلت إلى عهد شعراء الإحياء.
- 2- كانت النهضة الشعرية عند شعراء التيار المحافظ في السودان بالعودة إلى القصيدة القديمة والتزام تقاليدها (الفنية) من بناء ولغة وعروض.
- 3- كانت موسيقى شعراء هذا التيار مرتبطة إلى حدٍ كبيرٍ بالمعاني والموضوعات التي تناولها الشعراء.
- 4- كانت ألفاظهم جزلة وقوية تعود بالقصيدة العربية القديمة إلى سابق مجدها وتحّي تقاليدها.
- 5- الموسيقى من أوزان وقوافٍ ونغم داخلي، من أبرز عناصر الشعر المميزة له عن سواه من الأجناس الأدبية عند شعراء هذا التيار المحافظ.
- 6- تناول الشعراء في هذا الاتجاه البحور الشعرية العامة، وقلت عندهم مجزوءات البحور.
- 7- كانت موسيقى شعرهم عن طريق (المسمط) و(المزدوج) وأحياناً الموشحات.

المصادر والمراجع:

1. ابن جني، أبو الفتح عثمان (2009م)، كتاب العروض ومختصر القوافي، تحقيق: فوزي عيسى – دار المعرفة الجامعية.
2. البناء، عبدالله محمد عمر، (1975) ديوان البناء، دار جامعة الخرطوم للنشر – الخرطوم ط (2).
3. جبريل، توفيق صالح (1998م) ديوان أفق وشفق – تحقيق: محمد إبراهيم أبو سليم ومحمد صالح حسن – الناشر: شركة دار البلد للطباعة والنشر والتوزيع – الخرطوم، ط (2).
4. جمّاع، إدريس محمد (د. ت) ديوان لحظات باقية، ط (1).
5. الدمايني، بدر الدين أبو عبدالله محمد بن بكر (1994م)، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، ط (2).
6. السراج، حديد الطيب (2012م)، اللغوي الشاعر الطيب السراج – شركة مطابع العملة السودانية – الخرطوم.
7. الشايب، أحمد (1966م)، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) مكتبة النهضة المصرية – القاهرة.
8. الشايب، أحمد (1974) أصول النقد الأدبي – الناشر: مكتبة الخانجي – القاهرة – ط (7).
9. صالح، أحمد محمد (1969م)، ديوان مع الأحرار – وزارة الإعلام السودانية – ط (1).
10. ضيف، شوقي (1962م) في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط (2).
11. ضيف، شوقي (د. ت)، فصول في الشعر ونقد – دار المعارف مصر، ط (3).
12. طيب الأسماء، مصطفى (1963م)، ديوان لحن وقلب – المجلس القومي للآداب والفنون – الخرطوم، ط (1).
13. الطيب، عبدالله (1976م)، ديوان الحان الأصيل – دار جامعة الخرطوم للنشر، ط (1).
14. الطيب، عبدالله (1991م) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار جامعة الخرطوم للنشر – ط (4).
15. عابدين، عبدالمجيد (2005م)، تاريخ الثقافة العربية في السودان مطبعة التمدن المحدودة – الخرطوم – السودان، ط (3).
16. العباسي، محمد سعيد (2010م) ديوان العباسي – الدار السودانية للكتب – الخرطوم، ط (1).
17. عبدالرحمن، عبدالله (1998م) – ديوان الفجر الصادق – الناشر: شركة دار البلد للطباعة والنشر والتوزيع – الخرطوم، ط (2).
18. عبداللطيف، محمد حماسة (1990م) الجملة في الشعر العربي – مطبعة الخانجي – القاهرة، ط (1).
19. عبدالله، المعتز سعيد فرج الله (1999م) شعر حسيب علي حسيب (جمع وتحقيق): جامعة أم درمان الإسلامية.
20. عتيق، عبدالعزيز (د. ت)، الأدب العربي في الأندلس – دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت.
21. عثمان، أبو القاسم (1968م)، ديوان في ظلال الهجير – ط (1).
22. العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد (1996م)، الجامع في العروض والقوافي – تحقيق: زهير غازي زاهر وهلال ناجي – دار الجيل بيروت، ط (1).
23. القرطاجني، حازم (1981م)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة – دار العربي الإسلامي – بيروت، ط (2).
24. محجوب، محمد أحمد (د. ت)، ديوان عصارة قلب – ط (1).
25. المغربي، مبارك (1954م)، ديوان قصة قلب – ط (1).

26. موافي، عثمان (1984م)، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث – دار المعرفة الجامعية.
27. ميخائيل، سعد (2009م)، مكتبة الشريف.
28. يموت، غازي (1992م)، بحور الشعر العربي – دار الفكر اللبناني – بيروت.