عدول الموسيقى في همزيّة أحمد شوقي

أ. غنيّة بوحويّة د. زهيّة مرابط
جامعة عنّابة

الملخّص:
يعدّ العدول (L'ecart) من الظّواهر الأسلوبلاغيّة، التي شغلت بال العديد من الدّارسين منذ سالف الأزمان. هذه الظّاهرة التي تمثّل لبنة أساسيّة في تشكيل جماليّات الخطابات الأدبيّة، وتحقيق شعريّتها، كونها انحراف الكلام عن نسقه المألوف، بواسطتها يتسنّى التّعرّف على طبيعة الأسلوب الأدبيّ، كما يمكن اعتبارها الأسلوب الأدبيّ عينه.
قد يكون العدول في الأصوات، وفي التّراكيب، وفي الصّور.. لكن ماذا عن الموسيقى؛ وهي المميّز الوحيد للشّعر عن النّثر؟ وقع اختيارنا على قصيدة(الهمزيّة) لأحمد شوقي[1]*؛ وهي قصيدة تحوي ثمانية وتسعين بيتًا، بغية الكشف عن هذه الظّاهرة، إثر التّنقيب، فالرّصد والإحصاء، فإثبات الجماليّة المضفاة. مجيبين عن تساؤلات جوهريّة مفادها:

- ماذا نعني بالعدول الموسيقيّ؟
- ما مظاهر العدول في موسيقى هذه القصيدة؟
- أتواجد هذا الضّرب من العدول في الشّعر العربيّ قبح أم جمال؟

الكلمات المفاتيح:
العدول/ الموسيقى/ الجوازات/ الانزياح/ البحور/ الوزن/ الإيقاع/ البوصيريّ/ ...

Résumé:
L'écart a toujours été conçu comme un phénomène à la fois stylistique et rhétorique. Depuis longtemps, ce phénomène a intéressé plusieurs chercheurs ; puisqu'il représentait pour eux une valeur essentielle dans l'esthétique des discours littéraires ainsi que la réalisation de leur poéticité. Ceci traduit de manière claire que l'écart du discours se traduit par l'éloignement des formes habituelles.

De même, ce phénomène aide dans l'identification de la nature du style littéraire ; au point qu'on peut le concevoir comme le style lui-même.

Certes, on peut trouver le phénomène de l'écart aussi bien dans les sons (phonologie), que dans la syntaxe et les figures du style. Mais que peut-on dire pour le rythme qui reste le seul trait pertinent qui distingue la poésie de la prose?

Nous avons choisis, pour ce fait, d'analyser le poème (Al hamziyyah) composé de quatre-vingt dix vers (89 vers poétiques) de Ahmed CHAOUKI, dans le but de découvrir ce phénomène ; à travers la prospection, le suivi, les statistiques et la détermination de l'esthétique comme valeur ajoutée. Le choix de ce poème va nous permettre de répondre aux questions :

- Qu' appelle-t-on écart rythmique?
- Peut-on parler d'un écart rythmique dans le poème choisi? Si c'est le cas, peut-on alors parler d'un phénomène stylistique?
- Enfin, est-ce que l'existence de ce type d'écart dans la poésie arabe, est considéré comme aspect de laideur ou de beauté?

يتميّز الشّعر عن النّثر بالموسيقى، فبه يثار الشّعور ويُحرّك الوجدان، وبه لدفائن النّفس تبيان، يبعْث الإحساس بالجمال، ويُعرب عن مكنون الخاطر والبال؛ فالإيقاع الوزنيّ المنتظم من ألزم خصائص الشّعر، وأهمّ مقوّماته، وهو ركيزة من ركائز العمل الفنّيّ في الشّعر؛ الذي إذا خلا من الموسيقى أو ضعفت فيه إيقاعاتها، " خفّ تأثيره، واقترب من مرتبة النّثر."[2]

والوزن هو الصّفة الجوهريّة للشّعر، بل ويرى بعض الدّارسين والنّقّاد أنّ الشّعر موسيقى تحوّلت فيها الفكرة إلى عاطفة[3]، وهي ما عبّر القدماء عن مدلولها بعبارة:" قواعد الشّعر"، فقالوا:" قواعد الشّعر أربع: الرّغبة، والرّهبة، والطّرب، والغضب؛ فمع الرّغبة يكون المدح، والشّكر، ومع الرّهبة يكون الاعتذارُ، والاستعطاف، ومع الطّرب يكون الشّوق ورقّة النّسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتّوعّد، والعتاب الموجع"[4]؛ فالعاطفة إذن مصدر الوزن، والينبوع الذي يتفجّر منه الشّعر.

ويؤكّد" كروتشه"(Croce) أهمّيّة الإيقاع الموسيقيّ في الشّعر قائلا:" إنّك لو جرّدت الشّاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه، لما بقي هنالك فكرة شعريّة كما يخيّل إلى بعضهم، بل لما بقي شيء البتّة، فإنّما نشأ الشّعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر"[5]؛ إذ يعدّ الإيقاعُ الموسيقيُّ إحدى الوسائل التي تحوزها اللّغة للتّعبير، والإيحاء، لما لها من قدرة على الكشف عن ظلال المعاني، وما تغمر به المتلقّي من حالات نفسيّة جرّاء ما تنضوي عليه من تشويق وإثارة،" فليس الشّعر في الحقيقة إلاّ كلاماً موسيقيًّا تنفعل لموسيقاه النّفوس، وتتأثّر بها القلوب"[6]، وهو كما حدّه صاحب البيان والتّبيين: عبارة عن" شيء تجيش به صدورنا، فتقذفه ألسنتنا"[7]. علاقته بالمشافهة متينة، مأتاها ارتباطه بالوجدان، من ناحية، وبالإنشاد، والتّرتيل من ناحية ثانية[8]، ولهذا عُلّلت تسمية الشّاعر، كذلك، بقدرته على الشّعور، بمسائل تخفى على غيره.

لكن، قد يعدل في موسيقى[9] قصائده عدولاً* يستحقّ الوقوف، والتّمعّن، ويجعل الكثير من التّساؤلات تتبادر إلى الذّهن؛ فما هي مظاهر هذا العدول؟ وما مبرّرات وجوده؟

إنّ البحث في الإجابة عن مثل هذه التّساؤلات، يقتضي الوقوف عند موسيقى القصيدة المدروسة، والإحاطة بدقائقها، وهذا ما فصّلناه في الآتي:

1. المدوّنة:

قصيدة(ولد الهدى) أو الهمزيّة، واحدة من القصائد الثّلاث التي نظمها أحمد شوقي في مدح الرّسول الكريم ﷺ، تضمّ واحدًا وثلاثين ومائة بيت.

مطلعها:

وُلِـــدَ الهـــدَى فالكَائِنَـــاتُ ضِـــيَاءُ وَفَـــمُ الزَّمَـــانِ تَبَسُّـــمٌ وَثَنَـــاءُ (1/ 26)*

1. مظاهر عدول الموسيقى في المدوّنة:

وردت همزيّة البوصيريّ على بحر الكامل؛ الذي مفتاحه:

كَمُـــلَ الجَمَـــالُ مِـــنَ البُحُـــورِ الكَامِـــلُ مُتَفَـــــاْعِلُنْ مُتَفَـــــاْعِلُنْ مُتَفَـــــاْعِلُنْ[10]

وفيما يلي نبيّن الأنماط التي اندرجت تحتها صدور هذه القصيدة، وأعجازها:

أ. الصّدر:

انضوت صدور أبيات هذه القصيدة تحت اثني عشر نمطًا، توضّحها الدّراسة العروضيّة؛ التي أُجريت على شاهد من كلّ نمط، مع ذكر درجة تكرارها.

-عروض صحيحة والتّفعيلة الأولى مضمرة:

وهذا النمط عثرنا عليه بسبعة وعشرين بيتًا، نذكر منها:

والنَّـــارُ خَاوِيَـــةُ الجَوَانِـــبِ حَـــوْلَهُمْ خَمَـــدَتْ ذَوَائِبُهَـــا وغَـــاضَ المَـــاءُ (20/ 27)

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

عروض صحيحة والتّفْعِيلة الأولى مضمرة

- عروض صحيحة والتّفعيلة الثّانية مضمرة:

مثل قوله:

بـــكَ بَشّـــرَ اللهُ السَّـــمَاءَ فَزُيِّنَـــتْ وتَضَـــوَّعَتْ مِسْـــكًا بِـــكَ الغَبْـــرَاءُ (13/27)

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

عروض صحيحة والتّفعيلة الثّانية مضمرة

وعدد الأبيات التي تحمل صدورها هذا النّمط ستّة عشر بيتًا.

- عروض صحيحة مضمرة والتّفعيلة الأولى مضمرة:

وأثبت الإحصاء وجود أحد عشر بيتًا، أعاريضها صحيحة مضمرة، والتّفعيلة الأولى من صدرها مضمرة. يقول شوقي:

أَنْـــتَ الجَمَـــالُ بِهَـــا وأَنْـــتَ المُجْتَلَـــى والكـــــفُّ والمِـــــرْآةُ والحَسْـــــنَاءُ (89/30)

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

عروض صحيحة مضمرة والتّفعيلة الأولى مضمرة

- عروض صحيحة مضمرة والتّفعيلة الثّانية مضمرة:

ونموذج الشّعر الآتي يبيّن تفاصيل هذا النّمط:

وإِذَا أَخَـــــذْتَ العَهْـــــدَ أَوْ أَعْطَيْتَـــــهُ فَجَمِيـــــعُ عَهْـــدِكَ ذِمَّـــــةٌ ووَفَـــــاءُ (42/28)

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

عروض صحيحة مضمرة والتفعيلة الثانية مضمرة

وعدد الأبيات على هذا النّمط أربعة.

- عروض صحيحة والتّفعيلتان الأولى والثّانية مضمرتان:

وقد ورد هذا النّمط سبعا وعشرين مرّة، منها قوله:

في المَهْـــدِ يُسْتَسْـــقَى الحَيَـــا بِرَجَائِـــهِ وبِقَصْـــــدِهِ تُسْـــــتَدْفَعُ البَأْسَـــــاءُ (23/27)

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

عروض صحيحة والتّفعيلتان الأولى والثّانية مضمرتان

- عروض صحيحة مضمرة والتّفعيلتان الأولى والثّانية مضمرتان:

ثمانية أبيات من هذه القصيدة، كانت أعاريضها صحيحة مضمرة، والتّفعيلتان الأولى والثّانية، منها، مضمرتان. يقول:

لَوْ لَـمْ تُقِـمْ دِينًـا لَقَامَـتْ وَحْـدَهَا دِينًـا تُـضِيءُ بِنُـورِهِ الآنَـاءُ (26/27)

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

عروض صحيحة مضمرة والتّفعيلتان الأولى والثّانية مضمرتان

ونلمس بعد عدول تفعيلات شطر هذا البيت، عدولا آخر يجعله يخرج من موسيقى بحر الكامل، إلى موسيقى بحر الرّجز، فبدل أن تكون تفعيلاته:

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ، تعدل إلى: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

- عروض صحيحة مضمرة وتفعيلتا الحشو صحيحتان:

مثل قوله:

مَشَـتِ الحَضَـارَةُ في سَـنَاهَا واهْتَـدَى في الـدِّينِ والـدُّنْيَا بِهَـا السُّـعَدَاءُ (128/32)

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

عروض صحيحة مضمرة

وتكرّر إحدى عشرة مرّة.

- عروض صحيحة وتفعيلتا الحشو صحيحتان:

وسلمت تفعيلات الصّدر جميعها من العدول بخمسة عشر بيتًا، منها:

مُتَفَكِّكُـونَ فَمَـا تَضُـمُّ نُفُوسَـهُمْ ثِقَـةٌ ولا جَمَـعَ القُلُـوبَ صَـفَاءُ (125/32)

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

عروض صحيحة

- عروض مضمرة والتّفعيلة الثّانية مضمرة:

والبيت التّالي كان صدره على هذا النّمط:

بكَ يـا بْـنَ عَبْـدِ اللهِ قَامَـتْ سَـمْحَةٌ بـالحَقِّ مِـنْ مِلَـلِ الهُـدَى غَـرَّاءُ (64/29)

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

عروض مضمرة والتّفعيلة الثّانية مضمرة

- عروض مضمرة والتّفعيلتان الأولى والثّانية مضمرتان:

وعلى هذا النّمط وجدنا بيتين اثنين، منهما:

بَيْـتُ النَّبِـيِّينَ الـذي لا يَلْتَقِـي إلاَّ الحَنَـائِفُ فيـهِ والحُنَفَـاءُ (9/26)

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

عروض مضمرة والتّفْعيلتان الأولى والثّانية
مضمرتان

ونلمس أيضا عدول بموسيقى هذا البيت، عن بحر الكامل، إلى بحر الرّجز. فمن مُتْفَاعِلُنْ إلى مُسْتَفْعِلُنْ، خروج تامّ عن الموسيقى الأولى.

- عروض مضمرة وتفعيلتا الحشو صحيحتان:

أُضمرت العروض بالبيت التّالي:

بِسِوَى الأَمَانَةِ فِي الصِّبَا والصِّدْقِ لَمْ يَعْرِفْهُ أَهْلُ الصِّدْقِ والأُمَنَاءُ (24/27)

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ
عروض مضمرة

- عروض مقطوعة والتّفعيلة الثّانية مضمرة:

ولا نجد في هذه القصيدة إلاّ صدر المطلع؛ الذي حوى عروضا مقطوعة، وتفعيلة أولى صحيحة، فثانية مضمرة. يقول شوقي:

وُلِدَ الهُدَى فالكَائِنَاتُ ضِيَاءُ وَفَمُ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وَثَنَاءُ (1/ 26)

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ
عروض مقطوعة والتّفعيلة الثّانية مضمرة

ب. العجز:

- ضرب مقطوع والتّفعيلة الأولى مضمرة:

وتكرّر بستّة وعشرين عجزًا، فلنلاحظ البيت التّالي:

أَتَتِ الدُّهُورُ على سُلافَتِهِ ولَمْ تَفْنَ السُّلافُ ولا سَلا النُّدَمَاءُ (63/29)

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ
ضرب مقطوع والتّفعيلة الأولى مضمرة

- ضرب مقطوع والتّفعيلة الثّانية مضمرة:

وجاء الضّرب مقطوعًا، والتّفعيلة السابقة له مضمرة بأربعة عشر بيتًا، نستشهد منها بالبيت التّالي:

لَمَّا دَعَوْتَ النَّاسَ لَبَّى عَاقِلٌ وأَصَمَّ مِنْكَ الجَاهِلِينَ نِدَاءُ (69/30)

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ
ضرب مقطوع والتّفعيلة الثانية مضمرة

- ضرب مقطوع والتّفعيلتان الأولى والثّانية مضمرتان:

عدد الأبيات التي ضمّت صدورها ضربا مقطوعا، وتفعيلتين مضمرتين تسعة وعشرون بيتًا. يقول شوقي في أحدها:

والحُسْنُ مِـــنْ كَـــرَمِ الوُجُـــوهِ وخَيْـــرُهُ مَـــــا أُوتِـــــيَ القُـــــوَّادُ والزُّعَمَـــــاءُ (29/27)

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ

ضرب مقطوع والتّفعيلتان الأولى والثّانية مضمرتان

- ضرب مقطوع مضمر والتّفعيلة الأولى مضمرة:

وهذا ما أحصيناه باثني عشر بيتًا. يقول:

وإِذَا تَصَـــــدَّى للظُّبَـــــى فَمُهَنَّـــــدٌ أَوْ للرِّمَـــــاحِ فَصَـــــعْدَةٌ سَـــــمْرَاءُ (95/31)

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلْ

ضرب مقطوع مضمر والتّفعيلة الأولى مضمرة

- ضرب مقطوع مضمر والتّفعيلة الثّانية مضمرة:

مثل قوله:

المُصْـــلِحُونَ أَصَـــابِعًا جُمِعَـــتْ يَـــدًا هِـــيَ أَنْـــتَ بَـــلْ أَنْـــتَ اليَـــدُ البَيْضَـــاءُ (121/32)

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلْ

ضرب مقطوع مضمر والتّفعيلة الثانية مضمرة

وتكرّر تسع مرّات.

- ضرب مقطوع مضمر والتّفعيلتان الأولى والثّانية مضمرتان:

أثبت الإحصاء ورود خمسة عشر بيتًا حاملا هذا الضّرب، منها:

هُـــمْ أَدْرَكُـــوا عِـــزَّ النُّبُـــوَّةِ وانتَهَـــتْ فِيهَـــا إِلَيـــكَ العِـــزَّةُ القَعْسَـــاءُ (11/26)

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلْ

ضرب مقطوع مضمر والتّفعيلتان الأولى والثّانية مضمرتان

وقد عدلت موسيقى هذا الضّرب إلى موسيقى بحرين آخرين، هما الرّجز، والسّريع، وهذا نتيجة عدول تفعيلاته عن أصلها.

أمّا صورته العروضيّة على هذين البحرين، فكالآتي:

* بحر السّريع: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاْ
* بحر الرّجز: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ

- ضرب مقطوع وتفعيلتان الحشو صحيحتان:

وشاهد ذلك:

مُتَفَكِّكُـــونَ فَمَـــا تَضُـــمُّ نُفُوسَـــهُمْ ثِقَـــةٌ ولا جَمَـــعَ القُلُـــوبَ صَـــفَاءُ (125/

(32

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ

ضرب مقطوع

ووجدناه بثلاثة عشر بيتًا.

- ضرب مقطوع مضمر وتفعيلتا الحشو صحيحتان:

تكرّر هذا النّمط ثلاث عشرة مرّة، منها:

هُـــنَّ الحِسَـــانُ فـــإِنْ قَبِلْـــتَ تَكَرُّمًـــا فَمُهُـــــورُهُنَّ شَـــــفَاعَةٌ حَسْـــــنَاءُ (119/32)

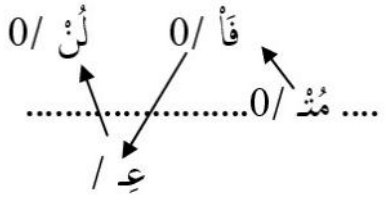
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلْ

ضرب مقطوع مضمر

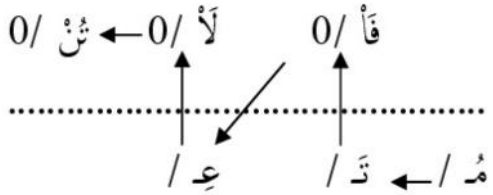
ومنه، فإنّ الأعجاز جاءت على ثمانية أنماط مختلفة البناء، ومختلفة نوع العدول، أمّا الأضرب فلم تسلم من العدول على اختلافه، في حين وردت التّفعيلتان الأولى، والثّانية صحيحتين معًا، أو الأولى فقط، أو الثّانية، حسب حالة الضّرب.

وقد كان عدول التّفعيلات سببًا في عدول الموسيقى؛ فإيقاع(مُتَفَاعِلُنْ)، يختلف عن إيقاع(مُتْفَاعِلُنْ)، و(مُتَفَاعِلَاتُنْ)، و(مُتْفَاعِلَاتُنْ)، و(مُفَاعِلُنْ)،و(مُتَفَاعِلْ)، و(مُتْفَاعِلْ).

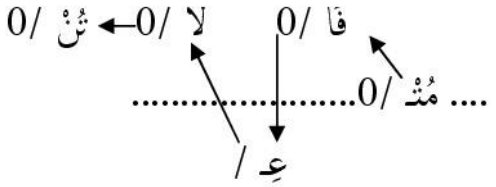
مُتْفَاعِلُنْ:



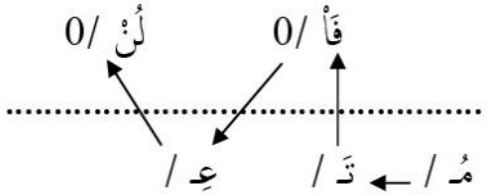
مُتَفَاعِلاتُنْ:

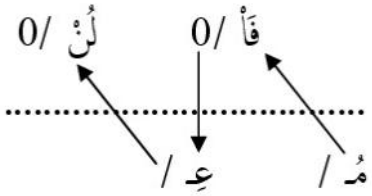


مُتْفَاعِلَاتُنْ:



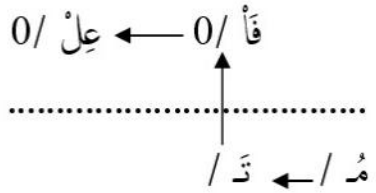
مُتَفَاعِلُنْ:



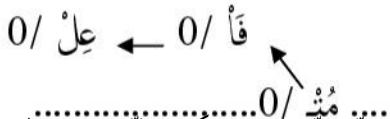


مُفَاْعِلُنْ:

مُتَفَاعِلْ:



مُتْفَاْعِلْ:



وما علينا الآن، إلاّ أن نتوّج دراستنا لبحر الكامل، بجدول إحصائيّ، يبيّن درجة تكرار التّفعيلات المعدول بها عن الأصل:

بحر الكامل				
التّفعيلات	مُتَفَاعِلُنْ			
العدول	مُتْفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْعِلْ	مُتَفَاْعِلْ	مُفَاعِلُنْ
الاسم العروضيّ للعدول	الإضمار	القطع	الإضمار+ القطع	الوقص
أحمد شوقي				
ولد الهدى	329	51	80	1

يتبيّن المتأمّل في هذا الجدول ما يلي:

* تنوّعت أضرب العدول؛ الذي لحق تفعيلات هذه المدوّنة؛ بين إضمار، وقطع، ووقص.
* بغية الدّقّة في رصد مظاهر العدول بهذه المدوّنة، فصلنا أنماط الصّدور، عن الأعجاز، لنحصل، تحت كلّ منهما، على كمّ هائل من الأنماط؛ التي اختلفت بنيتها، كما اختلفت نسب تكرارها.
* لم تحو هذه المدوّنة أخطاء لا بصدورها، ولا بأعجازها، وبالتّالي سلمت موسيقاها من الخطأ، لكنّها لم تسلم من العدول الذي أحدث تغييرًا تتراوح درجته، والكفيل بإظهار ذلك التّغنّي، قبل التّقطيع، وقبل الكشف عن التّفعيلات.
* عدلت موسيقى هذا البحر بقصيدة أحمد شوقي، عن بحر الكامل، إلى أبحر الرّجز، والسّريع، ؛ حيث نوضّح تكرار هذا العدول، كما يلي:

السّريع – الصّدر: خمس عشرة مرّة.

الرّجز
- الصّدر: عشر مرّات.
- العجز: خمس عشرة مرّة.

* إنّ عدول التّفعيلات يغيّر من مخطّطها الإيقاعيّ، وبالتّالي تعدل موسيقى الشّطر الذي يحمل تفعيلات مزاحفة.
* لم نُعن بالبحث في الخلفيّات المؤدّية إلى العدول، واكتفينا بعرض دراسة موسيقى هذه المدائح، بعيدًا عن متاهات التأويل؛ لأنّ المسار إمّا أن يكون مغلقًا، وإمّا يترتّب على فتحه ولوجٌ تتبعه السّطحيّة، والإثبات بالغصب، ثمّ إنّ البحث في الألحان والموسيقى، يتولّد عليه في الأساس معرفة" أنّ الشّيء" فقط، لا معرفة" لِمَ الشّيء"، كما بيّن ذلك الفارابي.[11]

ومنه نقول: إنّ عدول موسيقى هذه القصيدة، كان على ضربين؛ ضرب عدلت فيه التّفعيلات عن أصلها في الدّائرة العروضيّة، إلى تفعيلات مغايرة، وضرب عدل فيه الوزن ذاته، ليخرج من الإطار الموسيقيّ العامّ؛ الذي نُظمت عليه القصيدة، إلى وزن آخر؛ يُدرَج ضمن دائرة غير التي كان فيها، كالخروج من دائرة المؤتلف دائرة المختلَب، وهذا التّغيير في الوزن، كما قال مصطفى حركات له وظيفتان:" تطويع الوزن، وتنويع الإيقاع"[12]، وهنا يكمن جمال هذا العدول.

المصادر والمراجع:

*. وهو أحمد شوقي بن عليّ بن أحمد شوقي، أشهر شعراء العصر الأخير، يلقّب بأمير الشّعراء، ولد بالقاهرة سنة 1868م، في زمن الخديوي إسماعيل، من أسرة ممتزجة العناصر، جمعت بين كرديّة الأب، وتركيّة الأمّ، وتركيّة الجدّة لأبيه، ويونانيّة الجدّة لأمّه. فشخصيّته تتألّف على حدّ قوله، من" أصول أربعة، في فرع مجتمعة". توفي سنة 1932.

أمّا عن آثاره؛ فقلّما توفّر لشاعر عربيّ مثل ما توفّر لشوقي من سهولة النّظم وخصب الإنتاج. له من الشّعر ديوان ضخم يعرف "بالشّوقيات"، ويقع في أربعة أجزاء من القطع الكبير، وله أيضا كتاب" دولة العرب وعظماء الإسلام"؛ الذي ظهر بعد وفاته، وأغلبه أراجيز تتناول التّاريخ الإسلاميّ، وعظماءه حتّى الفاطميّين.

وله أيضا ستّ روايات تمثيليّة، وضعت بين 1929و1932، منها خمس مآس: مصرع كليوباترا، ومجنون ليلى، وقمبيز، وعلي بيك الكبير، وعنترة، وملهاة واحدة: السّت هدى.

أمّا في النّثر؛ فله ثلاث روايات، ومقالات اجتماعيّة، ومسرحيّة واحدة هي (أميرة الأندلس) أمّا الرّوايات الثّلاث فهي: عذراء الهند(1897)، ولادياس أو آخر الفراعنة (1898)، وورقة الآس. ينظر:

- مارون عبود : الرّؤوس، منشورات دار المكشوف، بيروت، 1946، ص 320.
- عباس محمود العقاد : شعراء مصر، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، 1937، ص 155.

2. عبد الرّحمن الوجي: الإيقاع في الشّعر العربيّ، دار الحصاد للنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص50.

3. محمد مصطفى أبو شارب: جماليّات النّصّ الشّعريّ، قراءة في أمالي القالي، دار الوفاء، مصر، ط1، 2005، ص137.

4. ابن رشيق القيرواني(ت 463ه): العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص 120.

5. المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.

6. إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، ط2، 1952، ص15.

7. الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب. ت 255 ه): البيان والتّبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، مصر، ط7، 1998، ص96.

8. خميس الورتاني: الإيقاع في الشّعر العربيّ الحديث، خليل حاوي نموذجًا، ج2، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سورية، ط1، 2006، ص 65.

9. الموسيقى، واللّحن، والإيقاع مصطلحات متقاربة المعنى، إلى حدّ التّطابق أحيانًا، وقد فرّق فؤاد زكريّا بينها، قائلا: إنّ الإيقاع(Rhythm)، هو الوجه الخاصّ بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزّمان؛ أي أنّه هو النّظام الوزنيّ للأنغام في حركتها المتتالية، ويغلب عليه عنصر التّنسيق، أو التّنظيم المطّرد، وهو لا يضيف إلى اللّحن جديدا، وإنّما هو تنظيم زمنيّ لحركة اللّحن.

وقد أدرك العلماء وثوق الصّلة بين الإيقاع والموسيقى، مؤكّدين أنّ للموسيقى أصلا عضويّا أو طبيعيّا، ما دامت الحركة الإيقاعيّة فيها ترديدا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنسانيّ، أو في الطّبيعة الخارجيّة.

أمّا اللّحن(Melody)؛ فلا يكتفي بأن ينظّم ضربات الموسيقى، تبعا لشدّها، وخفوتها، وإنّما يضيف إلى الإيقاع عنصرا جديدا، وهو عنصر ارتفاع الأصوات، أو انخفاضها. للتّوسّع أكثر ينظر:

فؤاد زكريّا: التّعبير الموسيقيّ، دار مصر للطّباعة، مصر، 1971، ص21، 22.

*. لقد عزفنا في هذا المقال عن رأي كمال أبو ديب؛ الذي يرفض وجود صورة أصليّة للتّشكيل الإيقاعيّ، ومتحوّلات عنها. يقول:" إنّ كلّ شكل يظهر به التّشكّل الإيقاعيّ ممتلكًا خصائص معيّنة، هو صورة فعليّة كائنة، من صور التّشكّل الإيقاعيّ المتعدّدة، وليس هناك صورة أصليّة، يقال إنّ الصّورة الفعليّة الكائنة تحوّلت عنها". ينظر:

كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ: نحو بديل جذريّ لعروض الخليل، ومقدّمةٍ في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 113.

*. يشير الرّقم(1) إلى رقم البيت في الدّيوان، والرّقم(26) إلى صفحة وروده، وهو ما اعتمدناه في دراستنا، علما أنّ الدّيوان المعتمد هو: أحمد شوقي: الشّوقيّات، ج1، دار صادر ، بيروت ، لبنان.

10. محمد حسن إبراهيم عمري: الورد الصّافي من علمي العروض والقوافي، ص131.

11. الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، ج2، ص55.

12. مصطفى حركات: نظريّة الإيقاع: الشعر العربيّ بين اللّغة والموسيقى، ص 173.