

التشكيل الوزني بين العروض والصرف والموسيقى

Rytm Between Prosody, Morfology and Music

*الطالبة: شهري موالشيخ

com.omchikhchohri@yahoo

أ.د. بوداود ابراهيمي

المركز الجامعي أحمد زبانة غليزان (الجزائر)

تاريخ النشر: 2020/09/14

تاريخ القبول: 2020/08/02

تاريخ الإرسال: 2020/07/19

الملخص:

لئن كانت المحاولات التي انبرت إلى إزاحة اللثام عن مكونات بُنى الشعر، وتكشف مراميها المضمونية ومحملاته الدلالية قد تعانقت مع مظاهر تنأى عن موضوع اللغة، بغية مطالولته الأنساق الفنية والحسية التي تنضده، فإن تلك الدراسات ظلت تختزل مفهوم موسيقى الشعر في الوزن العروضي، وإذا تجاوزته فإلى جملة مسوغات تقبع في مداره وإليه تنتسب، فإن الدراسة المُقدّمة تروم الكشف عن الآصرة القوية التي جمعت الشعر بالموسيقى ردحا من الزمن، فتمظهرت في إيقاعات وزنية صرفية صحبت الشعر العربي منذ أن تشكلت سماته الجينية الأولى إلى أن استشراف آفاق ما بعد الحداثة، كما تجنح التفاتتي إلى الكشف عن الجسر الذي وصل الصرف بالعروض والوساطة التي جمعتهما في منطقة الشعر. الكلمات المفتاحية: الوزن، الموسيقى، التفعيلة، الغناء، الصرف.

Abstract:

While attempts to reveal the structure of the poetry and its connotation have embraced with appearances that distance themselves from the subject of language, in order to engage in artistic formulas, these studies have kept the concept of poetry music in episodic weight. The study presented aims to reveal the strong bonds that collected poetry with music for a period of time. They appeared weighted rhythms that accompanied Arab poetry ancient and modern. It also tend to reveal the bridge that collected the exchange with the rhyme, rhythm and mediation that gathered them in poetry.

Key words: rhythm, rhyme music, singing. Morfology.

1. مقدّمة:

انماز الشعر عبر حقب تشكّله بإيقاعه الجميل المتّزن، وبموسيقاه العذبة التي تطرب الآذان، وتجعل القارئ يبحر في جوّ موسيقي عذب، فبين الشعر والموسيقى وشائج قرابة منذ القدم لا تمّحي نشأت منذ أن بدأ الغناء نوعا من الأشعار القصيرة، إلى أن ارتقى إلى شكل القصيدة، ومرّد ذلك بلا شك إلى انسجام أبياته وانتظامها على رتم معين، وعليه ستحاول الدراسة جسّ نبض الوزن بمفهومه الموسيقي.. كون الشعر كلام جميل، تزيّا بنغم منظوم، فإذا اتفقا فيما بينهما خرج الكلام على أشكال من الموسيقى تلذّ لها الأسماع وترتاح لها النفوس، فهل يمكن وجود إيقاعات مشتركة بين الموسيقى والشعر؟ وإذا كان يمتح من الموسيقى فإنّه سيتنزّل في قوالب لغوية يسهل ارتداؤها، فما الصلة التي تربط الميزان الصرفي بموسيقى شعرنا؟

2. بين الشعر والموسيقى:

كان الشعراء يغنون أشعارهم، ويعبّرون على نظمهم وإلقائهم بالإنشاد؛ لذلك تشكلت قوالب شعرية غنائية نسج الشعراء على منوالها، فظلت موسيقى الشعر منبع سحره، وسرّ جماله، ومظهر تميّزه عن سائر فنون القول، فهي أوّل ما تطرق الأسماع فتشدّها، وتتسلّل إلى القلوب فتأسرها زمنا طويلا، وعلى إثرها دأب القدماء على تعريف الشعر بأنّه "قول موزون مقفّ يدلّ على معنى"¹ فالوزن يحفظ للشعر حلاوته، ويزيد عذوبته، فإن "عُدل به عنه مجّته الأسماع وفسد على الذوق"²

والموسيقى عنصر قارّ من العناصر المكونة للنسيج الشعري، ذلك أنّ الشعر العربي "وُلد نشيدا ونشأ مسموعا لا مقروءا، غناء لا كتابة"³ عرف منذ القدم بغنائيته وهذا ما أكّده محمد الحوفي بقوله: "ارتبط الشعر والغناء في النشأة الأولى ارتباطا وثيقا، ولا غرابة في ذلك؛ لأنّهما معا يصدران عن العاطفة ويعبّران عنها، فبواعث الغناء هي بواعث الشعر، ثم إنّ الموسيقى أساس فيهما جميعا، ففي الغناء موسيقى النغمات والألحان، وفي الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان، ولذلك لا نعرف شعبا تغنى بالنثر؛ لأنّ النّاس إن تغنّوا به أول الأمر لا يلبثون أن يحسوا أنّ الغناء بالكلام الموزون أولى وأكثر طواعية للتنغيم والترنيم، وظواهر هذا الارتباط كثيرة في الأدب العربي القديم وفي غيره من الآداب، فقد كان شعراء العصر الجاهلي يغنون شعرهم وهم يلقونه، كما روي أنّ المهلهل شرب خمرا وتغنّى بقصيدته التي مطلعها:

طفلة ما ابنة المحلّل بيضا ء لعوب لذيذة في العناق"⁴

وإزاء هذا الوضع، رسخ في أذهان القدماء أنّ الإيقاع الموسيقي الدّعام البارز في العمل الشعري، بل هو أهم العناصر التي ينهض عليها هذا الفنّ الجميل، فقد ظلّت نظرة القدماء رهينة للمسلمة التي تجعل الموسيقي الرّكن المتصدر في كلّ عمل شعري، فهذا أبو حيان التّوحيدي يحدثنا عن الموسيقي ودورها في أفضلية الشعر ويمتج من المقولة التي تؤمن أساسا بالارتباط الوثيق بين الشعر والموسيقى: "فمن فضائل النّظم أنّه لا يُغنى ولا يُحدى إلّا بجيده، ولا يؤهل للحن الطنطنة ولا يحلّى بالإيقاع الصحيح غيره؛ لأنّ الطنطنات والنقرات والحركات والسكنات لا تتناسب إلّا بعد اشتمال الوزن والنظم عليها"⁵، وبيّنا في موضع آخر من كتابه المقابسات عن "الترجيع" الذي اقتبس منه من الموسيقي ودوره في إحداث النغم إذ "يقال ما اللّحن؟ الجواب: صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدّة ومن حدّة إلى غلظ بفصول بيّنة للسمع واضحة للطبع"⁶، فللترجيع والتكرار دور في إحداث الموسيقي وإبراز جماليّتها.

أمّا المنظرين للموسيقين أمثال الفارابي وابن سينا وإخوان الصفا وغيرهم، فأماطوا اللثام عن مفهومهم لإيقاع الشعر من وجهتهم الموسيقية، فابن سينا أعلن على أن الفرق بين الإيقاعين الموسيقي والشعري يكمن في طبيعة المادة المكونة له، ففي الموسيقي يقسم النغم وفي الشعر يقسم الأصوات بقوله: "الإيقاع تقدير ما لزمّن النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمّة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع شعريا"⁷، وبهذا ربط الإيقاع الموسيقي بالنقرات

المنغمة واللحن، أما الإيقاع الشعري فمتعلق بالحروف إلا أن الثابت فيهما هو الإيقاع، وهو نفس الرأي الذي تبناه إخوان الصفا ومفاده أن الإيقاعين الشعري والموسيقي يعودان إلى أصول واحدة.⁸ وجاء في "رسائلهم" أن: "الغناء مركب من الألحان، واللحن مركب من النغمات، والنغمات مركبة من النقرات والإيقاعات وأصلها كلها حركات وسكنات، كما أن الأشعار مركبة من المصارع والمصاريع مركبة من التفاعيل، والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل وأصلها كلها حروف متحركات وسواكن"⁹، فردّوا كلّ من إيقاع الموسيقى وإيقاع الشعر إلى المتحرك والساكن وانتظامهما في الزمن، ويفند هذا الرأي الفارابي حين يقول: "إن نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع إلى النغم فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات تواصل، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل"¹⁰ وبذلك يتوسّع مفهوم موسيقى الشعر ليشمل الحروف التي هي أهم أصوات تتناغم في النقلة المنتظمة فيكون لها فواصل تحدث بوقفات، وقد ألحّ على مذهبه هذا في حديثه عن الشعر الجيد إذ يقول: "والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية وليس يُبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أو لا، والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يُعدّ شعراً، ولكن يُقال هو قول شعري فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً"¹¹، فالشعر الجيد مرهون بموسيقاه وإلا انتفت عنه الشعرية، ثم إن الشعر والموسيقى بزغا عند العرب من مضبّ واحد، بل إنهم كانوا يستعينون في تغنيهم بشعرهم ببعض الآلات الموسيقية كالصنج في قول الأعشى¹²:

وَمُسْتَجِيبٌ لَصَوْتِ الصَّنَجِ يَسْمَعُهُ
إِذَا تَرَجَّعُ فِيهِ الْقَيْنَةُ الْفَضْلُ

"والصنج هو نوع من الآلات الوترية تشبه العود استعمله الأعشى بكثرة في شعره حتى قيل أن الأعشى لُقّب بصنّاجة العرب، وأمّا ما اشتهر عن الأعشى من أنه صنّاجة العرب، فقد فسّره كثير من مؤرخي الأدب بأنه سمي كذلك لجودة شعره، وربما أرادوا بجودة شعره هنا غلبة العنصر الموسيقي في ألفاظ شعره إذا قيس بغيره، ولأنّ شعره كان ممّا يصلح أن يتغنّى به"¹³، وما يؤكد شدة ارتباط الشعر بالموسيقى في الحياة العربية ما أفصح عنه الشعراء في شعرهم أمثال حسان بن ثابت حين قال¹⁴:

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتِ قَائِلُهُ
إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشَّعْرِ مَضْمَارُ
يَمِيزُ مَكْفَأَهُ عَنْهُ وَيَعِزُّلُهُ
كَمَا يَمِيزُ خَبِيثَ الْفَضَّةِ النَّارُ

فعلة وجود الشعر هي اللحن والغناء، وإذا كان النص الشعري يُكتب غالباً ليُتغنّى به فقد بات انتظام الحركات والسكنات في نسق موقع ضرورة ملحاحة لارتباط ذلك بالسماع.

بالاستناد إلى هذا الاستقطاب النظري لأقوال الفلاسفة الموسيقيين وتقصّي تأويل العروضيين، نخلص إلى انصهار الموسيقى والشعر في كلّ مزدوج، فالإيقاع كمصطلح موسيقي دخل على الشعر عن طريق ذاك القول الموزون الذي كان يُتغنّى به، ممّا جعل الأسلاف يربطون الإيقاع بالعروض وتساوي أوزانه تارة، وبالنقرات

والألحان الموسيقية تارة أخرى، كما أكد الجاحظ أن "وزن الشعر من جنس وزن الغناء وكتاب العروض من كتاب الموسيقى"¹⁵، فعنصر الموسيقى ركيزة أساسية ينهض عليها الشعر العربي، فتتنزل في وحدات زمنية منتظمة، كما أن التوافق بين التشكيل الشعري والموسيقى لا يقف عند حدود التماثل الإيقاعي بينهما، بل يتعداه إلى الفاعلية التأثيرية فكلاهما يحدث تخيلاً أو انفعالاً أو إلذاذاً، ولذا قالوا: "إن الشعر الملحن لا يفقد قدرته الوظيفية على تخيل انفعال أو إحداث فعل، أو تأثير"¹⁶.

فالثابت الذي لا مرأى فيه، أن الموسيقى تلعب كل الدور في تحقيق الانسجام الذي يتخلل النص الشعري، ولا يعد الشعر شعراً إذا خلا منها، ولهذا لم يختلفوا في عدها الملمح النوعي القار في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها، وهذه حقيقة نقدية أقرها إبراهيم أنيس في قوله: "فليحاول النقاد إذن ما شاءت لهم المحاولة التفتيش عن كل أسرار الشعر... غير أننا نطمع منهم أن يضعوا موسيقى الشعر في محلها الأسى وألا يقرنوها بشيء آخر قد يعثرون عليه في بعض الأشعار، أو يعثرون في البحث عنه والتنقيب، فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر القلوب"¹⁷.

3. بين الوزن والصرف والغناء:

1.3-الوزن: جاء في اشتقاقه اللغوي من الفعل: "وَزَنَ يَزِنُ وَزْنًا وَمِيزَانًا، فالميزان: المقدار" وأوزان العرب: ما بنت عليه أشعارها، وواحدها وَزْنٌ، وقد وزن الشعر وزناً فأتَزَنَ. والميزان: العدل ووازنه عادله"¹⁸ أما تحديده الاصطلاحي فهو "الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، أو هو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، والوزن هو القياس الذي يعتمد عليه الشعراء في تأليفهم أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم"¹⁹.

ويقوم الوزن العروضي على الأساس الصوتي للبيت، فيقسمه إلى وحدات صوتية صغرى (الساكن والمتحرك) ثم إلى مقاطع صوتية (الأسباب والأوتاد) لتتركب هذه الجزئيات في وحدات أكبر تسمى التفعيلة، ومن هذه التفعيلات نشأت وحدات إيقاعية أكبر تجسدت في التشكيلات الوزنية للشعر العربي؛ لهذا سنتدرج مع هذه الوحدات الصغرى وصولاً إلى الوحدة الصوتية الكبرى (التفعيلة).

1.1.3. السواكن والمتحركات: شدد علماء العروض على معرفة الساكن من المتحرك قبل الولوج إلى مسائل العروض الكبرى ف"أول ما ينبغي لصاحب العروض أن يبتدئ به معرفة الساكن والمتحرك، فإن الكلام كله لا يعدو أن يكون ساكناً أو متحركاً"²⁰، ويلج على أهمية إدراك هذه اللبئات الأساسية أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي (ت342هـ): "اعلم أن معرفة الساكن من المتحرك هو أصل علم العروض البتة"²¹؛ لذلك عدّوهما الحجر الأساس في تعلم العروض.

1.3. 2 الأسباب والأوتاد: (الوحدات الصغرى):

تتحد موسيقى المتحركات والسواكن، وتأتلف فيما بينها فتمدنا موسيقيا بما يمكن أن نسميه (المقاطع الموسيقية المشكلة في الأسباب والأوتاد)، فالبيت الشعري يتكون من عدة تفعيلات، والتفعيلات مكونة من مجموعة من السكنات والحركات والتي تكون باجتماعها ما يسمى بالأسباب والأوتاد والفواصل التي استقرت عند أهل العروض على سبب خفيف، وسبب ثقيل، ووتد مجموع، ووتد مفروق، وفاصلة صغرى، وفاصلة كبرى.

3.1.3 التفاعيل: تمثل المقاطع الموسيقية الوزنية (الأسباب والأوتاد) اللبنات الأولى في تشكيل بنية الوحدة العروضية (التفعيلة) التي يهدف الشاعر من هندستها إلى ترك إيقاع، ووقع موسيقي يضمن من خلاله التواصل الفني الأمثل، وهي تشكيل من عشرة أحرف سماها العروضيون بأحرف التقطيع، قسّمها الخليل إلى عشرة تفاعيل، تأتي إما خماسية وعدد حروفها اثنان (فَعُولُنْ، فَاعِلُنْ) وإما سباعية وعددها ثمان تفعيلات: مَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ، مُفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مَفْعُولَاتُ، فَاَعْلَاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فَاَعْلَاتُنْ. وقسّمها أهل العروض إلى فصول وفروع. فالأصل ما ابتدئ بوتردها وهي أربعة أجزاء (فعولن/مفاعيلن/مفاعلتن/فاع لاتن)، والنوع ما ابتدئ بسبب وهو ستة أجزاء (فاعلن/مستفعلن/فاعلاتن/متفاعلن/مفعولات/مستفعلن لاتن)

عدّت هذه العناصر الركائز الأساسية التي أرسى الخليل على إثرها بحور الشعر العربي الخمسة عشر، واستدرك عليه الأخفش البحر السادس عشر، ولن أخوض في تنويعات الأوزان من نظام العلل وضروب الزحافات وأنواعها فتلك من شأن بحوث أخرى، وانتهيت عند التفعيلة بوصفها الصديق الأمين الذي صحب الشعر العربي رغم الهتات التي اعترته في مسيرته الطويلة، وبوصفها الوحدة الموسيقية الكبرى التي يتأثت منها الشعر.

2.3 بين الوزن والصرف:

نلمح تشكّل إيقاعي لأصوات يصنعها الوزن الصرفي وتوقعه الكلمات بتلحينها وغنائها في غمرة المدّ الموسيقي الذي ينبسط على الشعر؛ لذلك كانت نشأة الشعر غنائية كما ألمعنا إليه سلفاً، ولا يمكن التنكر للمزية التي أزاها علم الصرف للعروض، حيث تبنى أهل العروض نهج علم الصرف نفسه في انتقاء التفاعيل وتحديد أصول الأوزان: "فاختاروا للأجزاء الدائرة بينهم في وزن الشعر الفاء والعين واللام اقتفاءً لأهل الصرف في عاداتهم وزن الأصول بهذه الحروف فحدوا حدوهم في مطلق الوزن بها لما كان على ثلاثة أحرف مع قطع النظر عن الأصول والزيادة، وأضافوا إلى ذلك من الحروف الزوائد سبعة وهي الألف والياء والواو والسين والتاء والنون والميم ويجمع هذه الحروف قولك (لمعت سيوفنا)"،²² فكان لكل بحر من بحور الشعر العربي وزن خاص به، هذه الأوزان لا تخرج عن نوعين:

أ-أوزان خماسية: فعولن -فاعلن.

ب-أوزان سباعية: مستفعلن -فاعلاتن -مفاعيلن -مفاعلتن -مفعولات -مستفعلن لاتن- فاع لاتن.

ولوزن البنى الصرفية إيقاع يسهم في بناء هندسة موسيقى القصيدة، إذ لا يخفى على أحد أنّ اللغة العربية لغة إيقاعية، وكلّ لفظ فيها محكوم بوزن صرفي، وإذا ما تردّد في بيت أو في مجموعة أبيات، وفَرَّ جرساً صوتياً ينضاف إلى وقع القصيدة، يظهر أثر الوزن الصرفي في قول الإمام الشافعي في قصيدته "وقفّة الحرّ باب النحس"²³

لَقْلَعُ خِرْسٍ وَضَرْبُ حَبْسٍ	وَنَزْعُ نَفْسٍ وَرَدُّ أُمْسٍ
وَقَرُّبَرْدٍ وَقَوْدُ قِرْدٍ	وَدَبْعُ جِلْدٍ بَغِيرِ شَمْسٍ
وَأَكْلُ ضَبٍّ وَصَيْدُ دُبٍّ	وَصَرْفُ حَبٍّ بِأَرْضِ خَرْسٍ
وَنَفْعُ نَارٍ وَحُمْلُ عَارٍ	وَبَيْعُ دَارٍ بِرُبْعِ فَلْسٍ
أَهْوُونُ مَنْ وَقَفَّةِ الْحُرِّ	يَرْجُوا نَوَالاً بِبَابِ نَخْسٍ

نلفي تردّد صيغ وزنية في قوله (نَفْسٍ-أُمْسٍ-شَمْسٍ-خَرْسٍ-فَلْسٍ) على وزن (فَعْلٍ)(نَارٍ-عَارٍ-دَارٍ)(ضَبٍّ-حَبٍّ-دُبٍّ) فوقّت هذه القوالب الصرفية المتماثلة وحدات موسيقية متماثلة، وسّعت المساحة الإيقاعية للقصيدة، كما انتهت بحروف منتمية إلى نفس العائلة الصوتية مما زادها انسجاماً أدّى إلى خلق تسارع في الوزن وخفة في الألفاظ، فأنتجت وحدات إيقاعية متشابهة في النغم، متساوية في الكمية أخرجت القصيدة في زي إيقاع شعري عال، لذلك ينبغي على الشاعر أن ينطلق من بناء الأنساق المتماثلة صرفياً ليبني المعمار الموسيقي للقصيدة؛ لأنّ التشاكلات الصرفية تغذّي الإيقاع، وتسهم في إغناء الحقل الموسيقي للشعر.

3.3 الغناء والنشيد: أفضت المعاجم إلى أنّ مادة نشد، النشيد هو: رفع الصوت، وكذلك المعرف يرفع صوته بالتعريف، فسَمّي منشداً، ومن هذا إنشاد الشعر أي رفع الصوت²⁴، وجاء في مادة غنا أن التطريب هو الغناء بالصوت، والغناء بالكسر من السماع وقد أرشد النبي صلى الله عليه وسلم بالتغني بالقرآن والجهر به وتزيينه بالصوت²⁵، وهو عند ابن خلدون "تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة، يوقع كل صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة"²⁶.

وقد نشأ الشعر نشأة غنائية فهذا حازم القرطاجني يؤكّد على ضرورة الغناء في صقل الشعر "فإذا شرعت في التأليف تغنّ بالشعر فإن الغناء مضماره الذي يجري فيه"²⁷، وشعرنا العربي نشأ ملازماً للغناء كما نشأ فن الشعر لدى باقي الأمم، والشاعر العظيم هوميروس كان يلحن شعره ويغنيه.

بناء على هذا التحديد، ننتمي إلى أنّ الغناء ينبني على ثنائية الصوت والزمن، والتناسب بينهما، ولا مراء في أنّ الفاعلية التأثيرية للشعر عند التغني به أكثر وقعا وأبلغ معنى من قراءته مكتوباً، يؤيد هذا ابن سينا في حديثه عن التلحين أنّه "أعظم كلّ شيء، وأشدّه تأثيراً في النفس"²⁸ وغنائية الشعر هي التي ضمنت له الديمومية والخلود فالعلاقة حميمة بين الشاعر وصوته، ذلك الصوت الذي يتوغل في أعماق النفس ليسبح في فضاء الروح ويتجاوز الجسد في احتقان الكلمة الموسيقي/الكلمة النشيد.²⁹

4. ما الجامع بين الإيقاعات الموسيقية والتفاعيل العروضية؟

لقد جنحت الدراسات العروضية إلى المزاوجة بين إيقاعات البحور وإيقاعات الغناء، ومردّ ذلك إلى النبع الموسيقي الذي تفرّعا عنه فبين العروض والموسيقى وشائج وثيقة الصلة "وكلمّا تعمّقنا في علم الإيقاع ازددنا يقينا بأنّ علم العروض وعلم الإيقاع واحد؛ لأنّ القسم الأعظم من مفاهيم العلمين مشترك، وإن تعارضت المصطلحات أحيانا... وأنّ العروض لا يحيد إلّا في حدود خصوصيات اللغة، وأنّ علم الموسيقى لا يحيد إلّا بسبب خصوصيات الموسيقى وإمكاناتها الأكبر والأدق"³⁰ ويتأيد الرأي بما بثّه ابن رشيق في "عمدته": "وزعم صاحب الموسيقى أنّ الّدّ الملاذّ كلّها اللّحن، ونحن نعلم أنّ الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لامحالة"³¹، فأصول العلمين مشتركة ومردّها جميعا إلى اللّحن الذي أوحى للخليل بوضع أوزان صبّ فيها ألحان أشعار العرب، ومعروف عند العرب أنّها كانت تزن الشعر بالغناء"³²، ذلك أنّ الأساس الشعري والموسيقى واحد، والإيقاع المعتمد في الموسيقى هو ذاته في الشعر .

وهنا يتبدّى لنا أنّ أصل الأوزان مستنبط من إيقاعات احتضنها الشعر العربي وسلّط عليها الخليل الضوء ليخرج لنا بتلك التشكيلات الوزنية، أكّد هذا المذهب محمد الهادي الطرابلسي بقوله: "أنّ الأوزان العروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلا، ليست في أصلها إلّا صورا مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في شعر العرب القديم"³³، وذات الرأي نادى به أرسطو في كتابه "فن الشعر" إذ يرى أنّه "من الواضح أنّ الأوزان ما هي إلّا أجزاء من الإيقاعات"³⁴، بوصف "منزلة الإيقاع في الغناء بمنزلة العروض في الشعر"³⁵، وقد أرسى العالم الموسيقي "الفارابي" دعائم الإيقاع وقسّمه إلى إيقاع مفصل وآخر موصل ويعرفهما صفي الدين البغدادي بأنّ "كلّ جماعة نقرات إن كان بينها أزمنة متساوية فإنّه يسمى الإيقاع الموصل، وإن كانت متفاضلة فإنّه يسمى الإيقاع المفصل"³⁶ فالموصل ما كانت الأزمنة بين نقراته متساوية ويمكن تمثيلها بمجموعة أسباب متتالية (تَنْ تَنْ) أي مفعولن والمفصل ما كانت الأزمنة بين نقراته متفاضلة أي تتناوب فيها الأزمنة بين الطويلة والقصيرة، مثل الفاصلة الصغرى (تَتَن) والكبرى (تَتَتَن) وقد نسب الشعر إلى الإيقاع المفصل. وليس مقامنا مقام تفصيل، بل حاولت رصد الجمل الموسيقية القريبة إلى النظم العربي.

وبعد وفاة الفارابي بأكثر من عقدين من الزمن ينشط إخوان الصفا ويستمرّون بعد ذلك بحوالي نصف قرن ويلجّون على "مماثلة أصول العروض لقوانين الموسيقى؛ ذلك أنّ الأصول التي تتشكل على أساسها تفاعيل أو مقاطع الأشعار العربية وهي السبب والوتد والفاصلة، هي ذاتها التي تشكل جميع ما يتركب من النغمات والألحان في جميع اللغات، وهذه الأصول في كلّ من الشعر والموسيقى قوامها الحركة والسكون"³⁷، ويحصرون قوانين الشعر في ثمانية مقاطع وهي: "فَعُولُنْ، مَفَاعِيلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ، فَاعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مَفَاعِلُنْ، وهذه الثمانية مركبة من ثلاثة أصول وهي: السبب والوتد والفاصلة... وأصل هذه الثلاثة حرف ساكن وحرف متحرك، فهذه قوانين العروض وأصوله"³⁸ وأمّا قوانين الغناء والألحان فهي أيضا أصول وهي السبب والوتد والفاصلة، فأما "السبب فنقرة متحركة يتلوها سكون مثل قولك: تَنْ تَنْ... ويكرّر دائما والوتد نقرتان متحركتان يتلوها سكون، مثل قولك: تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ، يكرّر دائما والفاصلة ثلاث نقرات

متحركة يتلوها سكون، مثل قولك تَنْنُ تَنْنُ تَنْنُ تَنْنُ. فهذه الثلاثة هي الأصل والقانون في جميع ما يركب منها من النغمات وما يركب من النغمات في جميع اللغات من الألحان وما يركب منها في الغناء في جميع اللغات³⁹ ومن هنا فهم يرون أن التركيبات الإيقاعية ثلاثة أنواع.

1.4. التركيبات الإيقاعية:

1.1.4. الأصول المفردة: وهي الأصول ذاتها من سبب ووتد وفاصلة عندما يستعمل واحد منها ويتكرر على مدى اللحن، وهم يوازنون السبب (تُنْ) بنقرة واحدة والوتد (تُنْ) بنقرتين، والواضح أن أولى النقرتين قصيرة والثانية طويلة تعادل السبب، والفاصلة تَنْنُ بثلاث نقرات: اثنتان منها قصيرتان، والثالثة طويلة.

2.1.4- التركيبات الثنائية: (الجملة) وهي تسع جمل:

1-نقرة ونقرتان (تُنْ تَنْنُ) وهي توافق فاعلن في جملة بحر المتدارك.
2-نقرتان ونقرة (تُنْ تَنْنُ) توافق فعولن في بحر المتقارب.
3-نقرة وثلاث نقرات (تُنْ تَنْنُ تَنْنُ) توافق (مفتعلن) أو (فاعلتن) في جملة بحر الرجز مطوية؛ أي دخل عليها زحاف السبب الثاني.

4-ثلاث نقرات ونقرة (تُنْ تَنْنُ تَنْنُ) وتوافق (فاعلتن) في جملة بحر الرمل مخبونة؛ أي دخل عليها زحاف السبب الأول فتحولت من (فاعلتن) إلى (فاعلتن).

5-نقرتان ونقرتان (تُنْ تَنْنُ تَنْنُ) توافق (مفاعلتن) وهي الجملة الرابعة من البحر الطويل

6-نقرتان وثلاث نقرات (تُنْ تَنْنُ تَنْنُ) وتوافق (مفاعلتن) وهي الجملة المميزة للبحر الوافر.

7-ثلاث نقرات ونقرتان (تُنْ تَنْنُ تَنْنُ) وتوافق متفاعلتن وهي جملة البحر الكامل.

8-ثلاث نقرات وثلاث نقرات (تُنْ تَنْنُ تَنْنُ) وتوافق (متفاعلتن) التي بدورها توافق جملتين متوالييتين (فعلن فعلن) من بحر الخبب.

9-نقرة وسكون قدر نقرة (تُنْ تَنْنُ تَنْنُ) توافق فع (لن) وهذه لا توافق في الشعر جملة معينة غير أنها توافق السبب المذيل عندما يأتي في جملة القافية.⁴⁰

إنّ المتبلي في هذه الإيقاعات يلقي توافقا بين تركيبات الألحان وتفاعيل الأوزان الشعرية خاصة في النوعين الأولين في الأصول المفردة وفي التركيبات الثنائية. فمثلا قول عنتره من بحر الكامل⁴¹:

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصِرُ عَنْ نَدَى	وَكَمَا عَلِمْتَ شَمَائِلِي وَتَكْرُمِي
وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصِرُ عَنْ نَدَى	وَكَمَا عَلِمْتَ شَمَائِلِي وَتَكْرُمِي
0//0// 0//0// 0//0//	0//0// 0//0// 0//0//
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
تَنْنُ تَنْنُ تَنْنُ	تَنْنُ تَنْنُ تَنْنُ

وافق إيقاع هذا البيت الجملة الإيقاعية السابعة المتكونة من ثلاث نقرات ونقرتان (تُنْ تَنْنُ تَنْنُ).

ونأخذ من المتقارب مثلا قصيدة درويش "إلى أمي"⁴²:

أَجِنُّ إِلَى خُبْرِ أُمِّي

أَجِنُّ إِلَى خُبْرِ أُمِّي

0/0// 0/0// /0//

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وَقَهْوَةَ أُمِّي

وَقَهْوَةَ أُمِّي

0/0// /0//

فَعُولُ فَعُولُنْ

وَلَمَسَةَ أُمِّي

وَلَمَسَةَ أُمِّي

0/0// /0//

فَعُولُ فَعُولُنْ

وَتَكْبُرُ فِي الطُّفُولَةِ

وَتَكْبُرُ فِي يَطْفُوفَةِ

//0//0/0//0//

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ ف

يَوْمًا عَلَى صَدْرِ أُمِّي

يَوْمَنْ عَلَى صَدْرِ أُمِّي

0/0// 0/0// 0/0/

عَوْلُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وَأَعَشَقْتُ عُمْرِي لِأَنِّي

وَأَعَشَقْتُ عُمْرِي لِأَنِّي

0/0//0/0// /0//

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

إِذَا مِتُّ

إِذَا مِتْتُ

/ 0/0//

فَعُولُنْ ف

أَخَجَلْتُ مِنْ دَمْعِ أُمِّي

أَخَجْتُ لِمَنْدَمْعِ أُمِّي

0/0//0/0// /0/

عول فعولن فعولن

وافقت تفعيلات درويش الجملة الموسيقية الخامسة من التركيبات الثنائية، نقرتان وثلاث نقرات ونقرة (تُنُّنُ تُنُّنُ تُنُّنُ) وتوافق فعول فعولن، عمد الشاعر في سمفونيته هذه إلى تنالي الجملة الموسيقية (فعول فعولن). لتجانس الكميات بشكل يسمح بإحداث إيقاع شعري، يستصيغه المدرك السمعي من خلال الانتظام الزمني الذي تأتي عليه.

إنّ التوافق الذي وقفنا عليه من خلال هذه المقاربة، يضعنا أمام نقطة التقاطع بين الصناعتين (الشعري والموسيقي)، والتقاطع هنا ينهض على التفعيلة، فالذي امتلك ناصية الشعر العربي الغنائية هي التفعيلة التي توافق الجملة الموسيقية لا الجبرية الوزنية، بدليل أنّ الامتثال للنظم العروضي الذي استبدّ بسلطة إصدار الأحكام لم يدم طويلا، فحاد الشعراء عن مسطرة العروض وانعتقوا من بوتقة الخليل، ذلك أنّ داعي الغناء قد دعا إلى تنوع الإيقاعات العروضية، فأثمر ترنيمات موسيقية تمثلت في "كثرة التقطيعات الصوتية، وتنويع القوافي الداخلية"⁴³ حتى أتى على الشعر حين من الدهر نزل فيه عن صهوة العبودية للسلطة العروضية، إلّا أنّه ظلّ يعتلي فنون القول، لصونه جوهر فنّ الشعر، ألا وهي الموسيقى التي تطوق النص الشعري وتحضنه، وتجلي هذه الموسيقى الألحان فتزيدها جمالا ومتعة.

وعليه فالوزن بمفهومه العروضي لا يمثل إلّا جزءا من هذه الموسيقى، ولو كان هو موسيقى الشعر ذاته لاندثر في حوافر الشعراء المجددين، لكن ظلّ الشعر شامخا، يصول ويجول متصدّرا عرش البحوث الأدبية منذ أمد بعيد؛ لأنّ العلة التي استفزت الباحثين من عصر إلى عصر لأن يقتحموا مجاله ويسبروا أغواره لازالت قائمة، متبلورة في ذاك الشعور الذي يشعر به القارئ المتأمل الذواق فيجد لذّة في نفسه ولا ينطق بها لسانه "فكما قال بعض الفلاسفة: أنّ للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها"⁴⁴. ولا يمثلها العروض ولا الوزن ولا الصرف ولا الإيقاع وإنّما تهيمن عليها ملكة الشعر.

خاتمة:

تأسيسا على ما تقدّم نخلص إلى:

- أنّ الشعر يشقّ طريقه أساسا من الموسيقى التي كانت الباعث الأول في تخلّقه ولا تزال، وسيظل محتفظا بحميميته الأولى للموطن الأصلي الذي وفد منه. وما الوزن الذي حكم الشعر العروضي إلّا عاملا يرتهن إلى تقسيم الزمن بترداد تفعيلات بعينها في نسق متناسب.

- جل توجهات العروضيين والموسيقين تجعل من "الزمن" عاملا جوهريا ذا قيمة كبرى في تحريك الموسيقى، ويكون التناوب الزمني المنتظم هو الخاصية المائزة لها، كما تجعل من التكرار المنتظم وترديد الأصوات واللعب على أوتار النغمات الحافز الذي يستفز المتلقي، ويشعره بالوقع الصوتي، وهو الذي يُكسب الألفاظ إيقاعها، ويشنّف الأسماع.

- إنَّ الوزن الشعري يناظر الإيقاع الموسيقي باتحادهما في تعاقب منتظم للحركة والسكون، فالأول يتمظهر في الحروف المتحركة والساكنة، والثاني تجليه النغمات، ويبقى النظام والتكرار هما اللذان يسمحان للموسيقى بالجريان.

-الوزن الموسيقي خاضع في حقيقته لموقعية الأصوات وتآلفها في شكل تنابعي منتظم، والذي تجليه التفعيلة بوسمها الوحدة الموسيقية التي ينبني عليها الشعر، وهي المسؤولة عن الانسجام الصوتي المتوقع أو اللامتوقع.

-إذا تماثلت البنى الصرفية في النسيج الشعري أثمرت موسيقى يهتز لها وجدان المتلقي، وأحدثت تناغما سمعيا تسكن إليها النفس؛ لذلك على الشاعر أن يستغل كل الممكنات الصوتية التي من شأنها إعطاء الوقع المفترض.

-يعدّ الشعر رافدا من روافد الأُنس والطرب، لذا اقترن إنشاده بالغناء، ونظمه بالموسيقى.

-إن موسيقى الشعر تنتزع مفاتيحها من شبكة من العلاقات تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة مجسدة جرس موسيقي يتشكل باندفاعات صوتية منتظمة (ذات صورة أكثر تعقيدا من الصوت المجرد).

-التجربة الشعرية بكل عمقها وثرائها وتعقيدها لا يمكن حصرها في حركة الوزن، ولن تؤتي الدراسات العرضية أكلها إلا إذا خاض أصحابها في فن الموسيقى والدراسات الصوتية الحديثة

التهميش:

- أبو الفرج قدامة بن جعفر البغدادي: نقد الشعر، تحقيق: الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ص 64.¹

- محمد أحمد ابن طباطبا: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 5.²

- علي أحمد سعيد (أدونيس): الشعرية العربية، ط 1، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1958/، ط 2، 1979، ص 5..³

- أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية في الشعر الجاهلي، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة 1972، ص 182..⁴

- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ج 2، ص 136.⁵

- أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تح: حسن السندوسي، ط 1، المطبعة الرحمانية، مصر 1929، ص 310.⁶

- ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله): جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة- 1956 م، ص 81..⁷

-- ينظر: أحمد رجائي: أوزان الألحان بلغة العروض، دار الفكر العربي، بيروت، ط 1، 1999، ص 63.⁸

- إخوان الصفا وخلان الوفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، مركز النشر: مكتب الإعلام الإسلامي، 1405 هـ، الرسالة الأولى، ص 197.⁹

- أبو نصر محمد الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تح: الغطاس عبد الملك حيشة، ط 1، مطبعة دار الكتاب العربي- القاهرة، 1085 م.¹⁰

- الفارابي: جوامع الشعر، تح: محمد سليم سالم، ضمن كتاب تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1971م، ص172.
- ¹² - عبد الله أبو محمد ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، دار الحديث القاهرة 1423هـ، ج2، ص154.
- ¹³ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1956، ص162.
- الحسن أبو علي ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1972م، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ج2، ص313.
- ¹⁴ - الجاحظ: الرسائل-رسالة القبان-، المكتبة السلفية، القاهرة، 1910م، ص230.
- ¹⁵ - ينظر: الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م، ص178.
- ¹⁶ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر (مرجع سابق)، ص15.
- ¹⁷ -- ابن منظور: لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم، ط1، دار الصادر، بيروت، 1997م، ج6، مادة (و.ز.ن) ¹⁸
- د. إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1411هـ/1991، ص458.
- ¹⁹ . عبد الجبار عدنان حسن: مقال (أوزان الشعر بين العربية وغيرها)، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، كلية التربية، العدد 74، 2012م، ص49.
- أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي: الجامع في العروض والقوافي، تح: د. زهير غازي زاهد وهلال ناجي، مؤسسة الثقافة الجامعية، ص51.
- ²¹ - أبو عبد الله الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة (مرجع سابق) ص26.
- ²² -- الإمام الشافعي: ديوانه، اعتنى به: عبد الرحمان المصطاوي، ط2، دار المعرفة، بيروت - لبنان، 1426هـ، 2005م، ص66، 67.
- ²³ - ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ص4422.
- ²⁴ - ينظر المرجع نفسه: ص3308، 3309.
- ²⁵ - عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، دار الفكر، بيروت-لبنان، 2004م، ص405.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس 2008.
- ²⁷ ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ط2، دار الثقافة، بيروت 1973م، ص180.
- ²⁸ - ينظر: سعيد علي أحمد أدونيس: الشعرية العربية (محاضرات أُلقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار 1984)، ط1، ط2، دار الآداب، بيروت 1985، 1989، ص5.
- ²⁹ - أحمد رجائي: أوزان الألحان بلغة العروض، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1999م، ص63.
- ³⁰ - ابن رشيق القيرواني، العمدة (مرجع سابق)، ج1، ص26.
- ³¹ - محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ط1، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الأردن 2005م، ص31.
- محمد الهادي الطرابلسي: التوقيع والتطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس 2006م، ص17.
- ³³ - أرسطو: فن الشعر، تح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت، 1973، ص13.
- ³⁴ - ربعة الكعبي: العروض وإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، ط1، مركز النشر الجامعي، تونس 2006م، مطبعة تونس قرطاج، ص334.
- ³⁵

³⁶ - الأب خليل أدة اليسوعي مقال: (الإيقاع في الشعر العربي)، المجلة فصول، المجلد 6، العدد 3، ص 116.

- كمال الروبي إلفت: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص 250.

³⁷ - نفسه، ص 250.

³⁸ - إخوان الصفا وخلان الوفا: الرسالة الخامسة في الموسيقى (مرجع سابق)، ج 1، ص 198.

³⁹ - أحمد رجائي؛ أوزان الألحان بلغة العروض (مرجع سابق)، ص 131.

⁴⁰ - الخطيب محمد بن عبد الله التبريزي: شرح ديوان عنتر، تقديم مجيد طراد، ط 1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1416هـ، 1996م، ص 170.

⁴¹ - درويش محمود: ديوانه، عاشق من فلسطين 1966م، ص 16.

- ينظر: خلوصي صفاء الدين عبد العزيز عمر: فن التقطيع الشعري والقافية، ط 5، مكتبة

⁴² المثني، بغداد، العراق، 1397هـ/1977م ص 11، وص 288.

⁴³ - ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر (مرجع سابق)، ص 9.