جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

# الموازين الموسيقية للعروض العربي وطريقة تدوينها دراسة وصفية تحليلية

الدكتور

## أحمد عمار

مدرس الأدب العربي الحديث ـ قسم اللغة العربية - كلية الآداب –
جامعة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية

العدد الخامس والعشرون

للعام ١٤٤٢هـ / ٢٠٢١م

الجزء الأول

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢١م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

# الموازين الموسيقية للعروض العربي
# وطريقة تدوينها دراسة وصفية تحليلية

**أحمد عمار**

**قسم الأدب العربي الحديث ـ قسم اللغة العربية - كلية الآداب – جامعة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية**

البريد الإلكتروني: abohanenammar@gmail.com

## الملخص

تحاول هذه الدراسة الربط بين عالمي الموسيقى والعروض العربي، في سبيل الوصول إلى طريقة تدوين تجمع بين العلمين، بحيث يستطيع دارس الموسيقى قراءة النص الشعري باللغة التي يفهمها، كما تتكشف لدارس العروض العربي الإيقاعات المتعددة للشعر العربي، عبر معرفته بالإيقاعات الموسيقية وفق ما وصل إليه هذا العلم في العصر الحديث.

وتنطلق الدراسة من محاولة ستانسلاس جويار في كتابه "نظرية جديدة في العروض العربي"، الذي مر عليه ما يزيد على ١٥٠ عاما، ومر أكثر من خمسين عاما على ترجمته للعربية على يد منجي الكعبي، وما يقارب ربع القرن على نشره للمرة الأولى. ورغم هذا الزمن الطويل، فإن هذا الكتاب لم يلقَ الاهتمام الذي يستحقه، ولم يأتِ من يبني عليه، أو يكمل ما بدأ.

وتعتمد هذه الدراسة –أولا– المنهج الوصفي منهجًا لها، للوقوف على ما قدمه جويار في نظريته، ثم تعتمد –ثانيًا– على التحليل للوقوف على أهم المزالق التي وقع فيها جويار، محاولة الوصول إلى أسبابها، ثم تجنبها، وصولا إلى بديل يحاول – قدر المستطاع– تقديم ما يمكن أن نطلق عليه النوتة العروضية متخذة في ذلك الرموز نفسها التي تستعين بها النوتة الموسيقية.

**الكلمات المفتاحية** : الموسيقى – الشعر – جويار – الإيقاع.

# Musical scales for Arab performances and their recording method, descriptive and analytical study

**Ahmed Ammar**
**Lecturer of modern Arabic literature at the Department of Arabic Language - Faculty of Arts - Cairo University - Arab Republic of Egypt**
**Email:** abohanenammar@gmail.com

## Abstract

**This study tries to link the worlds of music and Arabic poetry, in order to arrive at a method of writing that combines the two sciences, so that the musician can read the poetic text in the language he understands, and the student of Arabic poetry reveals the multiple rhythms of Arabic poetry, through his knowledge of musical rhythms according to what this reached Science in the modern era.**

**The study is based on the attempt of Stanislas Goyard, who went through more than 150 years, and more than fifty years have passed since it was translated into Arabic by Munji Al Kaabi, and nearly a quarter of a century has passed since it was published for the first time. Despite this long time, this book did not receive the attention it deserves, and no one came to build on it or complete what began.**

**This study relies - first - the descriptive approach as an approach to it, to find out what Goyard presented in his theory, and then relies - secondly - on the analysis to find out the most important errors that Goyard made, trying to reach their causes, then avoiding them, arriving at an alternative that tries - as much as possible. - Presenting what we can call the poetic note, using the same symbols used by the musical note.**

**Keywords : Music - Poetry - Goyard - Rhythm.**

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

**تمهيد**:

مر ما يقرب من ١٥٠ عامًا على تأليف ستانسلاس جويار كتابه "نظرية جديدة في العروض العربي"، وأكثر من خمسين عاما على ترجمته للعربية على يد منجي الكعبي، وما يقارب ربع القرن على نشره للمرة الأولى، ورغم هذا الزمن الطويل، فإن هذا الكتاب لم يلقَ الاهتمام الذي يستحقه، ولم يأتِ من يبني عليه، أو يكمل ما بدأ. تطور كبير دخل على الموسيقى خلال هذه المدة، يجعلنا نصفه ونحن مطمئنون بأنه –أي هذا التطور– ثورة حقيقية وصلت إلى أعماق هذا الفن –أي الموسيقى– الذي أصبح علمًا مليئًا بالتفاصيل، ورغم ذلك فإن الأيادي لم تمد إلى هذا الكتاب مفندة ما جاء به، استنادًا إلى ما أصابه من وهن بسبب تغير المفاهيم والمصطلحات.

من هنا كانت محاولة الباحث دخول هذا العالم المليء بالصعوبات، لعل في هذا ما يتقدم بنا خطوة نحو الوصول إلى تلك الرابطة الوشيجة بين العروض/ الشعر والموسيقى.. إنها الرابطة التي لم يغفل أحد الإشارة إليها، مكتفيًا بذلك دون الدخول إلى أعماق هذين العالمين، إلا فيما ندر من خلال بعض المحاولات التي أقدمت على ذلك، وعلى رأسها محاولة جويار من خلال كتابه هذا الذي حق له أن يوصف بأنه "كتاب يحق لصاحبه أن يسميه نظرية جديدة في العروض العربي"[١].

---

(١) عبد الحميد الدواخلي في تقديمه كتاب "نظرية جديدة في العروض العربي" لستانسلاس جويار. ص ٥. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٦. القاهرة.

وتعتمد هذه الدراسة -أولا- المنهج الوصفي منهجًا لها، للوقوف على ما قدمه جويار في نظريته، ثم تعتمد -ثانيًا- على التحليل للوقوف على أهم المزالق التي وقع فيها جويار، محاولة الوصول إلى أسبابها، ثم تجنبها، وصولا إلى بديل يحاول -قدر المستطاع- تقديم ما يمكن أن نطلق عليه النوتة العروضية متخذة في ذلك الرموز نفسها التي تستعين بها النوتة الموسيقية، وهو الأمر الذي حاوله جويار من خلال نظريته التي قدمها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(١-١)

يقسم جويار كتابه إلى تمهيد، ثم ثلاثة كتب، أولها "نظرية البحور"، وثانيها "البحور وأنواعها" وثالثها "في إيقاع الكلمات في العربية" ولعل أولها هو الأساس الذي يبني عليه نظريته، وفيه يطرح عددًا من التساؤلات التي يجب أن ترد على ذهن كل من يخوض في هذا المجال، مقدمًا عددًا من المشكلات التي يثيرها البعض مهاجمًا العروض العربي مقوضًا إياه.

أول هذه الأسئلة كان: "هل تستحق هذه الأوزان (يقصد الأوزان العربية) أن تسمى لغة موزونة كما يصفها المؤلفون العرب؟"[١].. إن طرح مثل هذا السؤال قد يثير حفيظة كل دارس للعروض العربي، بل ربما يثير حفيظة كل عربي، فيهب مدافعًا عن أوزان العربية، وعن العروض العربي، وعن شعرنا الذي يتباهى بموسيقاه. ولكن ذلك الطرح الذي يقدمه جويار، ويقول فيه: "إن كلمتي موسيقى ونظم توحيان للعقل ببعض أوليات للانتظام على مستوى صارم. وهذه الأوليات تبدو بصورة صارخة، منتهكة في عروض الشعر العربي"[٢] يجعل القارئَ –أي الطرح– يتمهل في تفكيره.. لن تكون الإجابة –قطعًا– هي نفي الموسيقية عن عروض الشعر العربي، وإنما ستكمن في محاولة الوصول إلى ما يؤكد نفي هذه الانتهاكات التي يتحدث عنها، أو يبررها على الأقل.

---

(١) ستانسلاس جويار. "نظرية جديدة في العروض العربي" ص ٤٣. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٦. القاهرة.

(٢) المصدر السابق نفسه.

إن أولى الصعوبات كما يشير جويار هي أن بعض البحور (يضرب مثلا بالطويل) تتكون من أجزاء غير متساوية، وهنا يتبادر للذهن هذا السؤال: وما الصعوبة أو المشكلة في ذلك؟ هنا نعود إلى ما أسماه جويار "أوليات للانتظام على مستوى صارم". وحتى نفهم ما يقصده بالانتظام على مستوى صارم فإننا لن نجد مفرًا من الولوج إلى عالم الموسيقى ومصطلحاتها.

إن المقطوعة الموسيقية –أي مقطوعة– تتكون من أجزاء تتساوى زمنيًا، تسمى بالموازير (جمع مازورة)، ومن ثم فإن انتظامًا صارمًا –وفقا للفهم الكلاسيكي– يكون في أزمنة هذه الموازير الموسيقية. وإذا ما عدنا إلى عالم العروض كانت التفعيلة بمثابة المازورة، وهو ما يتحقق –نوعًا ما– في البحور ذات التفعيلة المتكررة، ولكنه لا يتحقق مطلقًا في البحور المركبة، مثل الطويل الذي كان المثال الذي قدمه جويار، فشتان بين (فعولن) و(مفاعيلن)، وهما الوحدتان اللتان يتكون منهما ذلك البحر.

ويواصل جويار عرضه للمشكلات التي تواجهه في سبيل تحقق "الانتظام الصارم"، فيطرح ثانية المشكلات وتتمثل في أن التفاعيل (في بحر الطويل أيضًا) "يطرأ عليها تغير يتمثل في أنه يمكن على الخيار تعويض الطويلة – الأخيرة في التفاعيل الفردية، والطويلة الثانية والثالثة في التفاعيل الزوجية بقصيرة ∪.... وأحيانا القصيرة الأولى في التفعيلة الأولى تكون محذوفة..... وأخيرا فقد تفقد التفعيلة الأخيرة طويلتها التي في

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الآخر..... وعلى ذلك فنحن بإزاء بحر يختلف في طوله العام، وكل جـزء فيه ليس له طول ثابت. وأخيرا ليس له وزن مشترك"[١].

ولا يخفى هنا أن الحديث هنا حديث عن الزحافات والعلل التي تـدخل على تفاعيل هذا البحر فتغير في أزمنتها، وهنا تكمن المشكلة الثانية التـي يجوز لنا أن نجمعها مع المشكلة الأولى تحت عنوان واحد هو: "عدم تساوي موازير/ تفاعيل البحور الشعرية" وهو الأمر الذي يدفع بعض المتعجلـين أو المتربصين لنفي موسيقية الشعر العربي جملة وتفصيلا، قائلين إن الأبيـات العربية "تعد ناشزة عن أية أولية من أوليات الإيقاع والوزن، وأنها ليسـت موزونة بمعنى الكلمة"[٢] وهو القول المردود عليه، ولو بالحس مؤقتًا، قبـل أن يكون بالبرهان الموسيقي العلمي.

من هنا تصبح إشكالية جويار في بحثه: كيف يؤكد العرب أن لشعرهم لغة موزونة منغمة ويدلون بوضوح عن طبيعة إيقاعهم؟ وينطلق من أجـل ذلك في محاولة إيجاد ما يثبت تساوي موازير/ تفاعيل كل بحر مـن بحـور الشعر العربي. والحقيقة أن هذا السعي هو مرام كل دارس حاذق للموسيقى وعروض الشعر العربي، ولكن النقطة التي انطلق منها جويار لتحقيق هـذا الهدف ربما كانت هي السبب في كل ما وقع فيه –حسب رأي الباحث– مـن مزالق وأخطاء.

لقد انطلق جويار من مقدمة ترتكز على أن إيقاع الشعر العربي "إيقاع لا يمكن أن يكون إلا إيقاع الزمنين أو الأربعة أزمنـة، لأنهـم يقولـون إن

(١) المصدر السابق نفسه. ص ٤٤، ٤٥.
(٢) المصدر السابق نفسه.

الخليل النحوي اكتشف قوانين العروض بينما كان يستمع لمطرقة حداد وهي تسقط على السندان"[١]. والحقيقة أن هذه المقدمة التي بنى عليها جويار كل جهده بعد ذلك تحتاج إلى تأمل طويل، ولا أعني هنا ضعف هذه الرواية التي جعلته يكتب في هامشه: "لا شأن لي هنا بمناقشة القيمة التاريخية لهذه الرواية"[٢] وإنما المقصد هو ذلك الحكم الذي أطلقه هنا وهو أن إيقاع الشعر العربي إيقاع زمنين أو أربعة أزمنة[٣]، ولا نعرف من أين يأتي هذا الحكم المطلق، فكيف لنا –مع افتراض صحة الرواية– أن نعرف ذلك الإيقاع الذي كان يستخدمه ذلك الحداد؟ صحيح أن الدقات المنتظمة المتباعدة تنتج واحدًا من هذين الإيقاعين، ولكن من أدرانا أنه كان يضرب ذلك الإيقاع المنتظم الرتيب؟ ثم كيف له أن يضع كل بحور الشعر العربي في كفة واحدة وهي كفة الميزان الثنائي والرباعي؟ ربما كان بحرًا واحدًا فقط هو الذي تزامن وقتها مع هذا الإيقاع، وربما تكون ضربات الحداد قد أوحت للخليل بالفكرة فقط.

الشاهد أننا أمام حكم شابه الشك أو الريبة على أقل تقدير، بل نكاد نجزم أننا أمام حكم قاصر، ربما تسببت فيه المعرفة القاصرة بتطور الموسيقى بحكم الزمن الذي ألف فيه هذا الكتاب، فقد طرأ تطور كبير على البناء الإيقاعي وموازين الموسيقى في القرن العشرين، "فقد سرت داخل

(١) المصدر السابق نفسه. ص ٤٦.

(٢) المصدر السابق نفسه.

(٣) تنقسم المقطوعة الموسيقية إلى موازير، كما أوضحنا قبل ذلك، وكل مازورة يكون لها زمن يتساوى مع زمن المازورة الأخرى، فإذا كان زمن المازورة مثلا زمنين موسيقيين سمي بالوزن أو الميزان الثنائي، وإذا كان زمن المازورة أربعة أزمة موسيقية سمي بالوزن أو بالميزان الرباعي.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

النسيج الموسيقي والموازين والتقسيمات الإيقاعية الداخلية حيوية متدفقة تمردت على كل رتابة القرن السابق وأضفت روحًا جديدة تنبض بالقلق والتحفز والحيوية، فعرفت الموسيقى "الموازين المتغيرة" variable metres التي لا يستقر فيها الميزان على حال واحدة بل يتغير بحرية شديدة (ومحيرة للعازفين) بما خلق تدفقًا جديدًا. وتجلى هذا التطوير الإيقاعي داخل النسيج الموسيقي كذلك في الموازين الموسيقية ذاتها، فانتشرت الموازين الأحادية العرجاء: كالخماسي والسباعي وغيرها، في أعمال مؤلفين مثل بارتوك وسترافنسكي وكوداي وغيرهم. وحتى الموازين البسيطة مثل الميزان الرباعي كان بارتوك يقسمه داخليا تقسيما غير مألوف"(١).

إن النص السابق يكشف عن مدى التطور الذي دخل على الموسيقى، وانتشار موازين لم تكن مستخدمة قبل ذلك، وهنا يكون السؤال: لماذا لا تكون بحور الشعر العربي –أو بعضها على الأقل– على هذه الموازين (غير الثنائية والرباعية)؟ والحقيقة أن الإجابة عن هذا السؤال بدت الآن واضحة فقد أصبح هناك اتفاق على أن بحور الشعر العربي منها ما هو خماسي ومنها ما هو سباعي كما سيوضح الباحث فيما هو آت.

(١) سمحة أمين الخولي. مقال بعنوان: "حصاد القرن العشرين في الموسيقى". من كتاب: حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين. المجلد ٢. مؤسسة عبد الحميد شومان بالأردن والمؤسسة العربية للدراسات والنشر بلبنان. ص ١٦٨.

(١-٢)

ويشرع جويار في حل تلك المشكلة التي رصدها (أعني عدم تساوي موازير/ تفاعيل البحور الشعرية) منطلقًا من المسلمة (في رأيه) التي وضعها، وهي أن "إيقاع الشعر العربي لا يمكن أن يكون إلا إيقاع الزمنين أو الأربعة أزمنة"، مستندًا إلى أن "في كل تفعيلة كانت توجد مقاطع قوية ومقاطع ضعيفة"[١] وفيها "تتعاقب الأزمنة القوية مع الأزمنة الضعيفة"[٢] لتصبح الكتابة الجديدة للتفعيلات العروضية كالآتي:

(فا) ع (لن) -[٣]

فـ (عـو) (لن)[٤]

مـ (فا) عيـ (لن)

مـ (فا) عـلـ (تن)

متـ (فا) عـ (لن)

مسـ (تفـ) عـ (لن)

(فا) ع (لا) تن

---

(١) ستانسلاس جويار. "نظرية جديدة في العروض العربي" ص ٤٨. مصدر سابق.

(٢) المصدر السابق نفسه. ص ٤٩.

(٣) وضع جويار شرطة رأسية فوق المقاطع القوية، ولكنني فضلت هنا وضعها بين قوسين لمزيد من التوضيح، أما الشرطة في نهاية التفعيلة فهي سكتة تشغل الزمن الضعيف حتى لا يتوالى زمنان قويان، حفاظا على القاعدة التي وضعها.

(٤) وضع جويار قوسا تحت المقطع (عو) مشيرا إلى أنه يشغل حيز زمنين أحدهما قوي والآخر ضعيف، محافظا بذلك على قانون تعاقب الأزمة الضعيفة والقوية، وقد فضلت كتابته بهذه الطريقة في إشارة إلى إطالة هذا المقطع.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وبقيت تفعيلة (مفعولات) التي أشار في هامشه إلى عدم إدراجها، مفسرًا ذلك بأنها تفعيلة خيالية(١).

والمدقق في هذه التفعيلات بالصورة التي أوردها جويار سيجد عددًا من الملاحظات التي تصل بنا إلى مشكلات ربما تهد الفرضية من أساسها، فنلاحظ هنا أنه جعل كل تفعيلة من تفعيلات الخليل تساوي أربعة أزمنة؛ اثنان منها قويان والآخران ضعيفان، وتسير هذه الأزمنة على مبدأ تعاقب الأزمنة القوية والضعيفة. وبذلك مثلا نجد أن المقطع (ع) في (فاعلن) يشغل زمنًا، وكذلك السكتة التي تأتي في نهاية هذه التفعيلة، في الوقت الذي يشغل فيه كل مقطع من المقطعين (فا) و(لن) زمنا أيضًا، فكيف يستقيم ذلك، بغض النظر عن ضعف الزمن أو قوته، خاصة أنه قد قال لنا في هامشه إن "الزمن ليس مرادفًا للمقطع، فيمكن أن يكوّن مقطعان زمنًا واحدًا، كما نرى في مفاعلتن، فمرجع الأمر إلى الطول الصوتي لكل مقطع من المقاطع الضعيفة"(٢)؟!

وبالعودة إلى تفعيلة "مـ (فا) علـ (تن)" التي ذكرها جويار نفسه نجد أنه يعطي المقطع (مـ) زمنًا ضعيفًا، متساويًا في ذلك مع المقطعين (علـ)، فكيف يستقيم ذلك الأمر أيضا؟! الأمر نفسه يتكرر في تفعيلة "متـ (فا) عـ (لن)" حيث يعطي للمقطعين (مُتَـ) زمنًا ضعيفًا يساوي ما يعطيه للمقطع (عـ)!

(١) ستانسلاس جويار. "نظرية جديدة في العروض العربي" ص ٤٨. مصدر سابق.
(٢) المصدر السابق نفسه. ص ٤٩.

ويبدو الأمر أكثر غرابة حين يعطي المقطع (مـــ)، وهو المقطع القصير في "مـ (فا) عيـ (لن)" زمنًا ضعيفًا يساوي ما يعطيه للمقطع الطويل (عيـ)؟ وهو يكرر ذلك في التفعيلتين "مسـ (تفـــ) عـــ (لـــن)"، و"(فا) ع (لا) تن" فيعطي في الأولى للمقطع الطويل (مسـ) زمنًا ضعيفًا، ومثله للمقطع القصير (عـ)، وفي الثانية للمقطع الطويل (تن) زمنًا ضعيفًا، ومثله للمقطع القصير (عـ)!

إن هناك خللا رياضيًا واضحًا في محاولة جويار، مرده –فيما يعتقد الباحث– إلى محاولته رد التفعيلات جميعًا إلى الموازين الرباعية والثنائية ليتفق ذلك مع علوم الموسيقى التي عرفت حتى القرن التاسع عشر كما سبقت الإشارة.

الغريب في الأمر أن جويار نفسه قد قال في تمهيده: "يطلق اصطلاح الكمية على الطول الصوتي للحركات (أصوات اللين) سواء كان هذا الطول قصيرًا أو طويلا، والأصوات الوحيدة التي يمكن أن يكون لها طول متغير من بين جميع السواكن هي الأصوات المتمادية. بيد أن تطويل هذه السواكن يبدو، كما لاحظت، مستقبحًا في الأذن، إذ نرى في جميع اللغات المعروفة أن المتمادية تنطق بالسرعة نفسها التي تنطق بها الانفجارية. ويمكننا إذن أن نعتبر –وهذا ما تعتبره كل اللغات في الحقيقة– الأصوات الساكنة بمثابة العامل المشترك الذي لا حاجة لحسابه في الوزن. وأنه من أجل ذلك لا توزن في الموسيقى إلا الأصوات دون غيرها، ولا توزن القرقعات التي تولدها الآلة من نقرها أو الضرب عليها، وهذه القرقعات يمكن تشبيهها دون تجوز بأصواتنا الساكنة"[١].

(١)المصدر السابق نفسه. ص ٢١، ٢٢.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

كيف لجويار بعد قوله هذا أن يأتي مجددًا ليساوي بين المقطع القصير والطويل في الكمية، وأولهما يتكون من ساكن لا يحتسب في الوزن على حد قوله، ثم حركة قصيرة، والثاني يتكون من ساكن لا يحتسب في الوزن كذلك، ثم حركة طويلة؟ إنه بهذا يساوي كميًا في حقيقة الأمر بين الحركة القصيرة والحركة الطويلة، وهو أمر لا يستند إلى أي منطق، ولا حتى منطقه هو.

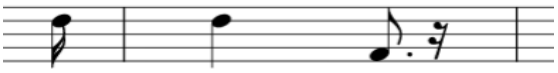
وقد يقول قائل بأن الحركات قصيرها وطويلها قابلة للزيادة والنقصان وفق ما تمليه قواعد السياق، ففي أحكام التجويد مثلا قد تطول الحركة الطويلة لمقدار حركتين أو أربع أو خمس أو ست، حسب علاقتها بما بعدها من أصوات. وفي الغناء قد تطول الحركات القصيرة لتزيد كثيرًا على الطويلة، وذلك وفق رؤية الموسيقي نفسه(١)، بل إننا في القراءة العادية حتى قد نطيل حركات عن بعضها البعض، وذلك وفقًا لأسباب متعددة ومتباينة يقف وراء جلها السياق ذاته. والحقيقة أن كل ما سبق صحيح مائة بالمائة، ولكن هذا من الممكن أن يحدث عندما نخرج بالأمر عن قضية المقياس أو المعيار الذي يُستند إليه، ولا شك أننا هنا ونحن نتكلم عن العروض، فإننا بصدد الحديث عن المعيار/ المقياس المجرد الذي لا تتدخل فيه مثل هذه العوامل السابقة.

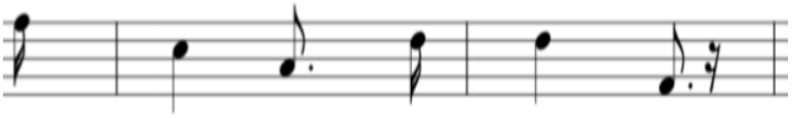
(١) اسمع مثلا "أنا هويت" لسيد درويش، وانظر كيف يمد الحركة القصيرة على همزة أنا، لتصبح أطول حتى من الحركة الطويلة في (نا) في الكلمة ذاتها.

(١-٣)

ويقدم لنا جويار الكتابة الموسيقية للتفاعيل، منطلقًا من عدد من القوانين التي يمكن استنباطها، وهي:

١- تبدأ المازورة بالزمن القوي، وإذا ما بدأت التفعيلة بزمن ضعيف فإنه يكتب سابقا للمازورة وكأنه جزء من مازورة أخرى، أو كما يقول هو: "خارج عمود الوزن"، مثال تفعيلة فعولن التي كتبها:



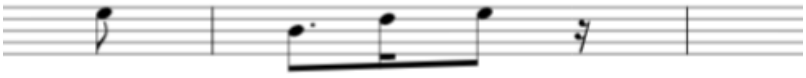
فوضع العلامة السوداء ذات السنين خارج المازورة[1]، بينما وضع في نهاية المازورة علامة السكتة التي تساويها في الزمن وفي حالة تكرار التفعيلة فعولن تحل السوداء ذات السنين محل السكتة فتكتب هكذا:

٢- اعتمد الميزان الثنائي ميزانًا لكل تفعيلاته، فبالنظر إلى كتابة فعولن مثلا -كما سبق- سنجدها تتكون من السوداء ذات السنين، التي تساوي ربع زمن موسيقي + ذات الرأس السوداء التي تساوي زمنًا + ذات

(١) تكتب المازورة الموسيقية من اليسار إلى اليمين، وإن كتبها جويار من اليمين.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

السن الواحدة، التي تساوي نصف زمن، ثم بوضع نقطة إلى جوارها يضاف إليها نصف زمنها، أي ربع زمن، لتكون المحصلة = ربع زمن (فــ) + زمن (عـــــــو) + ثلاثة أرباع زمن (لن).

٣- يعطي للزمن القوي الأول في التفعيلة، وما يليه وصولا إلى الزمن القوي الثاني، نصف الوزن، وللزمن القوي الثاني، وما يليه، نصف الــوزن الآخر. ففي تفعيلة فعولن مثلا أعطى -كما يتضح في كتابتها- نصف الوزن (زمن كامل) للمقطع (عـــــــــــو) الذي يشغل زمنين أولهما قوي والثاني ضعيف كما سبق لنا أن أوضحنا، ثم يعطي للمقطع (لن) الذي يمثل الــزمن القوي الثاني ثلاثة أرباع زمن، ويعطي المقطع (ف) الذي يليه في المازورة، بادئا تفعيلة جديدة، ربع زمن.

ولنضرب مثالا آخر، فننظر مثلا إلى تفعيلة مستفعلن التي يكتبها:

سنجده هنا يعطي المقطع (تفــ) الذي يمثل الزمن القــوي ذات ســن واحدة مع وضع نقطة إلى جوارها (ثلاثة أرباع الزمن) ويعطي المقطع الذي يليه (عــ) -الذي يمثل الزمن الضعيف- ذات سن واحــدة (ربــع زمــن)، ليستقلا معا بزمن كامل، وهو نصف الوزن. بعدها يعطي المقطع (لن)، وهو الزمن القوي الثاني نصف زمن، ويعطي للمقطع (مســ) الذي يمثل الــزمن الضعيف ذات سن واحدة، وتكتب خارج المازورة في البداية، وتعوض بسكتة مساوية لها في نهاية المازورة، أو تكتب ثانية في نهاية المازورة في حالة تكرار التفعيلة.

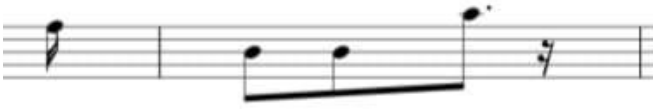
وإذا ما طبقنا هذه القوانين الثلاثة فإننا نستطيع بكل يسر أن نكتب كل التفعيلات السبعة (لم يكتب مفعولات كما ذكرنا قبل ذلك) كما كتبها جويـــار، وهي كالآتي:

١- **فاعلن**:

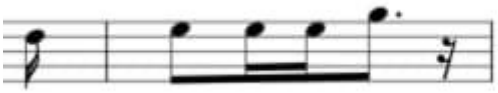
وتتكون من ذات السن الواحدة، مع وضع نقطة إلى جانبهـــا للمقطـــع (فا)، ويساوي ثلاثة أرباع زمن + ذات السنين، وتساوي ربع زمـــن + ذات سن واحدة تساوي نصف زمن + سكتة تساوي نصف زمن أيضا.

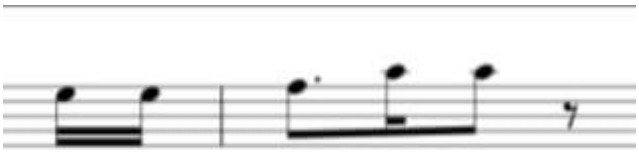
٢- **فاعلاتن**:

وتتكون من ذات السن الواحدة، مع وضع نقطة إلى جانبهـــا للمقطـــع (فا)، ويساوي ثلاثة أرباع زمن + ذات السنين، وتساوي ربع زمـــن + ذات سن واحدة تساوي نصف زمن + ذات سن واحدة تساوي نصف زمن أيضا.

٣- **مفاعيلن**:

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وتتكون من ذات السنين للمقطع (مــ) وتساوي ربع زمــن، وتوضــع خارج المازورة، ثم ذات السن الواحدة للمقطع (فا) ويساوي نصف زمــن + ذات السن الواحدة للمقطع (عيــ) ويساوي نصف زمن + ذات السن الواحدة وإلى جوارها نقطة للمقطع (لن) ويساوي ثلاثة أرباع زمن، ثم سكتة تساوي ربع زمن تحل محلها ذات السنين (المقطع مَــ في بداية التفعيلة) في حالــة تكرار التفعيلة.

٤- **مفاعلتن**:

وتتكون من ذات السنين للمقطع (مــ) وتساوي ربع زمــن، وتوضــع خارج المازورة، ثم ذات السن الواحدة للمقطع (فا) ويساوي نصف زمــن + ذات السنين للمقطع (عــ) ويساوي ربع زمن + ذات السنين للمقطع (اــــ) ويساوي ربع زمن + ذات السن الواحدة وإلى جوارها نقطة للمقطع (تــن) ويساوي ثلاثة أرباع زمن، ثم سكتة تساوي ربع زمــن تحــل محلهــا ذات السنين (المقطع مُــ في بداية التفعيلة) في حالة تكرار التفعيلة.

٥- **متفاعلن**:

وتتكون من ذات السنين للمقطع (م) + ذات السنين للمقطع (تـ)، وكل واحدة منهما تساوي ربع زمن، وتكتبان خارج المازورة + ذات السن الواحدة وإلى جوارها نقطة للمقطع (فا)، ويساوي ثلاثة أرباع زمن + ذات السنين للمقطع (عـ) ويساوي ربع زمن + ذات السن الواحدة للمقطع (لن) ويساوي نصف زمن + ثم سكتة تساوي نصف زمن تحل محلها اثنتان من ذات السنين (المقطعان مُتَ في بداية التفعيلة) في حالة تكرار التفعيلة.

هذا بالطبع إضافة إلى التفعيلتين (فعولن) و(مستفعلن) اللتين سبق لنا كتابتهما والحديث عنهما بالتفصيل.

وقد وقع جويار في أخطاء عدة أثناء محاولته كتابة التفاعيل كتابةً موسيقية، منها أنه ساوى بين تفعيلتي (فاعلن) و(فعولن) الخماسيتين وبقية التفاعيل السباعية في الكم، فجعلها جميعًا ذات ميزان ثنائي، أي تستغرق زمنين موسيقيين، وهذا بالطبع غير مقبول، وأظن أن ما دفع جويار لهذا الخطأ هو محاولته حل مشكلة البحور المركبة، التي لا تتساوى فيها الموازير/ التفاعيل، فنجد التفعيلة الخماسية إلى جوار السباعية. لقد حاول جويار أن يجعل موازير البحور كلها متساوية محققًا القاعدة الموسيقية الأساسية التي انطلق منها، وهي "الانتظام على مستوى صارم" التي أشرنا إليها سابقًا.

ومن الأخطاء التي وقع فيها جويار أيضًا الاختلاف الكمي للمقاطع في تفعيلة عن الأخرى، فنجده مثلا يعطي المقطع الطويل (لن) في التفعيلة (مفاعيلن) ثلاثة أرباع زمن، بينما يعطي المقطع ذاته في (متفاعلن) نصف زمن فقط، وهو أمر غير مبرر، ولا يستطيع سامع أن يفرق بين الزمن الذي يأخذه المقطع في التفعيلة الأولى عن مثيله الذي يأخذه في الثانية.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وفي تفعيلة (فعولن) نجده يعطي المقطع الطويل (عو) زمنًا كاملا، مؤكدا أن نطقه يطول ليشغل زمنًا كاملا، ولا أجد ما يبرر ذلك أيضا إلا محاولته أن يساوي بين التفعيلتين (فعولن) و(مفاعيلن) اللتين يتكون منهما بحر الطويل، وهو ما يعيدنا للحديث ثانية عن ذلك الانتظام الذي ينشده أو يحاول الوصول إليه.

وكم كان لافتًا أن يكتب المترجم في الهامش: "أزمنة العلامات الموسيقية نسبية وليست مطلقة، وهي ليست محددة بزمن معين بل هي مختلفة باختلاف (سرعة الإيقاع)، ولكنها ثابتة بنسبة بعضها إلى بعض"[١]. الأساس إذن أنها ثابتة بنسبة بعضها إلى بعض، فالمقاطع الصوتية تأخذ أزمنة متباينة حسب الموقف، وحسب الناطق بها.. إلخ، ولكن نسبة مدى المقاطع الزمني إلى بعضها البعض ثابتة، وقد صنفت المقاطع في العربية كميًا إلى ثلاثة أنواع، "المقطع القصير: يتكون من صوت صامت وحركة قصيرة، ويرمز إليه بالرموز العربية (ص ح)... المقطع المتوسط:[٢] وهو ذو نمطين. الأول: صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت، (ص ح ص)... النمط الثاني: صوت صامت + حركة طويلة/ (ص ح ح).... المقطع الطويل:[٣] وهو ذو ثلاثة أنماط؛ الأول: صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت + صوت صامت (ص ح ص ص)... الثاني: صوت صامت + حركة طويلة + صوت صامت + صوت صامت (ص ح ح ص ص)... الثالث: صوت صامت + حركة طويلة + صوت صامت (ص ح ح ص)"[٤].

(١) انظر الهامش "نظرية جديدة في العروض العربي" ص ٦٢. مصدر سابق.
(٢) يسمى عند البعض بالمقطع الطويل.
(٣) يسمى عند البعض بالمقطع زائد الطول أو المغرق في الطول.
(٤) كمال بشر. "علم الأصوات". دار غريب للنشر. ص٥١٠، ٥١١. القاهرة.

ولعل من المفيد هنا أن نعود إلى قول سيد البحراوي: "المدى الزمني هو المدة التي يستغرقها الصوت في النطق.... ولقياس هذه المدة لجأ علماء اللغة إلى تقسيم الحدث اللغوي إلى أجزاء سموها بالمقاطع... وقد اتفق على أن اللغة العربية تستعمل ثلاثة أنواع من المقاطع"(١).

وقد يردنا البعض إلى قولنا السابق بأن المقطع يمكن أن يزيد طوله من موقف إلى موقف، وأن الملحنين يغيرون في أزمنة المقاطع عند الغناء. سنقول بالطبع إن هذا صحيح، ولكننا أكدنا أننا حين نتحدث عن العروض فإننا بصدد الحديث عن المعيار/ المقياس المجرد الذي لا تتدخل فيه مثل هذه العوامل السابقة.

وربما نلتمس حسم هذه القضية عند الموسيقيين المحدثين الذين يرون أن "طول المقطع الطويل قدر طول المقطع القصير مرتين، وأن طول المقطع الأطول القصير ثلاث مرات... وبذلك تكون النسب بين الأطوال المختلفة للمقاطع اللفظية كما يوضحها الجدول الآتي:

| مقطع قصير | مقطع طويل | مقطع أطول |
|---|---|---|
| ١ | ٢ | ٣ |
| 𝅗𝅥 | 𝅘𝅥𝅮 | 𝅘𝅥𝅮. |
| 𝅘𝅥𝅮 | 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥. |
| 𝅘𝅥 | ♭ | ♭. |

(١) سيد البحراوي. العروض وإيقاع الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ١١٢. القاهرة. ١٩٩٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وهكذا من العلامة الإيقاعية المنسوبة لأي مقطع من المقاطع الثلاثة تحسب باقي أزمنة المقاطع الأخرى"[١]. من هنا نستطيع الجزم أن زمن المقطع نسبي كما ذكرنا، ولكن الأساس هو أن تظل نسبة المقاطع إلى بعضها البعض –عند الحديث عن معيار/ مقياس مجرد– ثابتة لا تتغير.

ولعل هذا يجعلنا نؤكد من جديد أن "تغيرًا كبيرًا حدث لهذا الأساس الموسيقي، بحيث إن بعض المبادئ الأساسية لم تعد كذلك، وأهم هذه المبادئ مبدأ تساوي القدر الموسيقي، مما يسمح لنا بأن نعيد النظر إلى التفعيلات الخليلية من هذا المنطلق، فنرى فيها بعض التفعيلات تتكون من أزمنة خمسة مثل فاعلن (٨/٥)[٢] وآخر من سبعة مثل فاعلاتن ومستفعلن ومفاعيلن (٨/٧)"[٣].

(١) نبيل عبد الهادي شورة، وآخرون. العروض الموسيقي وأوزان الشعر. كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان. ص ٣٤.

(٢) ينسب الفضل في ذلك إلى الأستاذ محمد حبيب الأستاذ بمعهد الموسيقى العربية. راجع المصدر السابق ص ١٠، وسيد البحراوي. العروض وإيقاع الشعر العربي. ص ١٤١. مصدر سابق.

(٣) سيد البحراوي. العروض وإيقاع الشعر العربي. ص ١٢١. مصدر سابق.

(١-٢)

لقد استقر الأمر –كما أوضحنا– علـى أن التفاعيـل العروضـية ذات أوزان خماسية وسباعية، بحيث نستطيع أن نكتبها موسيقيًا كالآتي:

١- **فعولن**:

| | | |
|---|---|---|
| ♩ | ♩ | 𝅗𝅥 |
| لن | عو | فـ[١] |

٢- **فاعلن**:

| | | |
|---|---|---|
| ♩ | 𝅗𝅥 | ♩ |
| لن | عـ | فا |

٣- **مفاعيلن**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ♩ | ♩ | ♩ | 𝅗𝅥 |
| لن | عيـ | فا | مـ |

٤- **فاعلاتن**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ♩ | ♩ | 𝅗𝅥 | ♩ |
| تن | لا | عـ | فا |

(١) لاحظ أننا اخترنا أن نعطي المقطع القصير نصف زمن 𝅗𝅥، والمقطع الطويل زمنا كـاملا ♩، والمقطع زائد الطول زمنا ونصف الزمن .♩ محافظين على النسب بـين المقـاطع ثابتـة لا تتغير. وقد اخترنا ذلك ليكون ميزان المازورة في الأوزان الخماسية (فعولن وفاعلن) ٨/٥، وهذا يعني أن كل مازورة تتكون مما يساوي خمس علامات من 𝅗𝅥، أي ما يساوي زمنـين ونصف الزمن. ويكون ميزان المازورة في الأوزان السباعية (بقية التفاعيل) ٨/٧ أي مـا يساوي سبع علامات من 𝅗𝅥، أي ثلاثة أزمنة ونصف الزمن. ولاحـظ أيضـا أن المـوازير الموسيقية تكتب من اليسار إلى اليمين.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٥- **مستفعلن**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ♩ | ♪ | ♩ | ♩ |
| لن | عـ | تفـ | مسـ |

٦- **مفاعلتن**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ♩ | ♪ | ♪ | ♩ | ♪ |
| تن | لـ | ع | فا | مـ |

٧- **متفاعلن**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ♩ | ♪ | ♩ | ♪ | ♪ |
| لن | ع | فا | تـ | مـ |

ويستطيع الباحث هنا أن يضيف إلى جانب الموازين الخماسية والسباعية الميزان الثنائي الذي يتحقق من خلال تفعيلة (فعِلن) أو (فالن)؛ حيث تكتبان على هذه الصورة:

- **فعِلن**:

| | | |
|---|---|---|
| ♩ | ♪ | ♪ |
| لن | عـ | فـ |

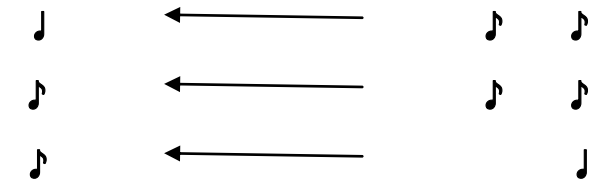
- **فالن**:

| | |
|---|---|
| ♩ | ♩ |
| لن | فا |

إلى هنا نستطيع القول بأننا قد وصلنا إلى كتابة التفعيلات جميعها، بل أضفنا إلى ذلك صورتي الخبب (فعلن) و(فالن)، لننتقل بذلك إلى البحور الشعرية، وما يدخل على التفاعيل من زحافات وعلل.

(٢-٢)

معلوم أن الزحاف هو تغيير يصيب ثواني الأسباب، ويكون بإسكان متحرك، أو بحذف ساكن أو متحرك، وهو ما يعني أن كل الزحافات تنتج عددًا محدودًا من التغييرات، فإما أن يتحول المقطعان القصيران إلى مقطع واحد طويل، وذلك بإسكان المتحرك، أو إلى مقطع واحد قصير بحذف المتحرك، وإما أن يتحول المقطع الطويل إلى قصير بحذف الساكن. وإذا ما حولنا هذه التغييرات إلى الكتابة الموسيقية فسنجد أنها تنحصر في الآتي:



والحقيقة أن التغيير الأول الذي يحدث في تفعيلتي (متفاعلن) فتصبح (مستفعلن) و(مفاعلتن) فتصبح (مفاعيلن) هو تغيير شائع جدًا، فلا تخلو قصيدة على بحر الكامل أو على بحر الوافر من هذا التغيير، إلى الحد الذي يختلط فيه على السامع بعض الأبيات، فلا يكاد يحدد إن كانت على الرجز أم الكامل، والشيء ذاته يحدث بين مجزوء الوافر والهزج. ونستطيع أن نؤكد أن هذه مشكلة محلولة موسيقيًا بالأساس، فهذا التغيير الذي يدخل على التفعيلة لا يحدث –أولا– تغييرًا في زمن التفعيلة، فستظل التفعيلة سباعية، وسيظل الميزان يساوي ٨/٧، كما أنه –ثانيًا– لا يمس الكتلة الصلبة –إن جاز التعبير– المتمثلة في توالي العلامتين (♪ ♩)، فهاتان العلامتان المشكلتان معا زمنًا ونصف الزمن تتحركان معًا، وهما اللتان تحددان ماهية التفعيلة فإن وجدتا في البداية كانت التفعيلة السباعية (مفاعلتن)

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

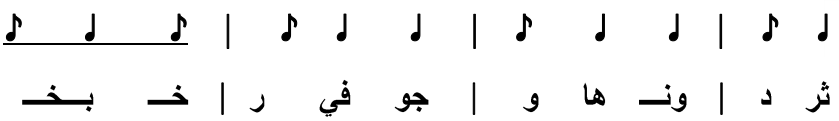
أو (مفاعيلن)، وإن وجدتا في الوسط كانت التفعيلة (فاعلاتن)، وإن انتقلتا إلى النهاية كانت التفعيلة (مستفعلن) أو (متفاعلن). لم يكن غريبًا –إذن– أن يسميهما الخليل الوتد، رافضًا أي تغيير يلحق به. والحقيقة أن أي تغيير يدخل على هاتين العلامتين المرتبطتين (الوتد) بحذف نصف زمن أو زيادة نصف زمن يحول التفعيلة على مستوى الكم إلى ميزان ثلاثي (♩♩♩) في حالة الحذف، أو ميزان رباعي (♩♩♩♩) في حالة الزيادة، وهو ما يخرجنا عن الميزان الذي نحن بصدد الحديث عنه.

ونذهب إلى التغييرين الآخرين، وكلاهما ينتج عنه تغيير في الكم، فالتغيير الأول تتحول فيها (♪♪) إلى (♪)، والثاني تتحول فيه (♩) إلى (♪)، وهو ما يعني أن كليهما ينتج عنه حذف نصف زمن. وهنا قد يسارع البعض للقول بأن هذا التغيير يُنتج تغييرًا في الميزان، ولكن هذا غير صحيح في الحقيقة، ومرده إلى أن التغيير لم يصب الكتلة الصلبة أو الوتد. إنه تغيير يمكن علاجه بنوع من التعويض الذي يعرفه الموسيقيون. مد الصوت قليلا يحول العلامة (♪) إلى (♩) التي تساوي زمنيا (♪♪) كما سبق التوضيح.

ولنذهب إلى الشعر وإنشاده، ففيهما ما يحل هذه المعضلة. لنتذكر معًا مثلا قول أبي القاسم الشابي على بحر المتقارب:

ومن لم يعانقه شوق الحياة  تبخر في جوها واندثر

تعالوا نتأمل الشطر الثاني من ذلك البيت، ونحاول كتابته موسيقيًا:



إنك إن اعتمدت على القراءة العادية للبيت، فستكتب البيت بالطريقة السابقة، وهو ما يجعلك تقع في الخطأ، وهو عدم تساوي المقادير أو الموازير، أو عدم الانتظام الصارم الذي أشار إليه جويار، أما إن حاولت إنشاده، فستجد نفسك مضطرًا –من أجل ضبط الميزان– لأن تمد الخاء الثانية (المتحركة) في "تبخَّر" لتصبح الكتابة الموسيقية للمازورة الأولى مساوية لبقية الموازير.

ولا شك أن الإنشاد قد ارتبط بالشعر منذ بداية هذا الفن، فقد "أجمعت الروايات على أن الشعر العربي كان ينشد، كان ينشد في أسواق الجاهليين فيهز قلوب السامعين هزًا ويطرب القوم لموسيقى الإنشاد... والإنشاد عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه. وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد، ويلقي على ألفاظه العذبة ومعانيه السامية ظلالا تخفي ما فيه من جمال وحسن"(١).

وجدير بالذكر أن "التدوين وانتشار القراءة بين الناس قد أفقد الشعر شيئًا من جماله، وأفقدهم الاعتزاز بفن الإنشاد حين قنعوا بقراءته في الصحائف. فبعد أن كانت الأشعار تنتقل من مكان إلى مكان على ألسنة المجيدين للإنشاد أصبحت تروى مكتوبة لا منطوقة، وشتان بين شعر ناطق وشعر صامت. ذلك لأن إنشاد الشعر يبعث فيه حياة وحرارة، فلا تكاد الآذان تسمعه حتى تتلقفه القلوب"(٢). وأظننا أننا الآن نرد الشعر إلى عالمه، وهو عالم الإنشاد والموسيقى، محاولين أن نعيد كلا الفنين –أقصد الشعر

(١) إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. ط ٢. ص ١٦٠ – ١٦٢. القاهرة. ١٩٥٢.

(٢) المصدر السابق نفسه. ص ١٦٢.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

والموسيقى- إلى الرحم الواحد الذي خرجا منه. كما نستطيع القول إن في الإنشاد والموسيقى حلا لمشكلة الزحافات دون خوض في تفاصيل كثيرة، ومصطلحات ربما تصرف العامة عن العروض ودراسته، وعن الموسيقى الكامنة في الشعر وفهم أسرارها.

هنا قد يقول قائل: هذا عن الزحافات، فما بال العلل، وفيها تغيير أكبر يشعر به كل سامع؟ والحقيقة أن الأمر -على الرغم من ذلك- يبدو أكثر يسرًا، فمعلوم أن جل العلل تدخل على العروض والضرب، وهما التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول ومثيلتها في الشطر الثاني على الترتيب، وبلغة الموسيقى نستطيع أن نقول إنها تدخل على المازورة الأخيرة في الشطر الأول، ونظيرتها في الشطر الثاني، ومعلوم أن المازورة الأخيرة (والمازورة الأولى بالمناسبة، وهي موضع علة أيضا) في المقطوعة الموسيقية تسمح بمثل هذه التغييرات، وهو أمر جديد يضاف إلى الأمور التي تجمع بين العالمين؛ عالم الموسيقى وعالم الشعر(١). وبالعودة إلى بيت الشابي سنجد أننا كتبنا المازورة الأخيرة على هذا النحو:

𝄽 ♩ ♪

- ثر د

فقد وضعنا علامة السكتة 𝄽 التي تساوي زمنا كاملا، وهو ما يعني أن هذه التفعيلة جاءت منقوصة ما يساوي زمنًا كاملا، فقد فقدت سببًا خفيفًا، غير أن المازورة ليست ناقصة بالطبع، فالسكتات تدخل في حساب الزمن الموسيقي.

(١) راجع كتابة جويار للتفعيلات، وستجده يغير في المازورة الأخيرة، وكذلك الأولى، بكتابة سكتات مثلا، وذلك يحدث في حالة علل الحذف.

(٢-٣)

وننتقل إلى المشكلة الأكبر، وهي البحور المركبة التي تتكون من تعاقب تفعيلتين أو أكثر، ففي هذه البحور يتنافى ظاهريًا مع فكرة "الانتظام الصارم" أو "تساوي المقادير" التي سبقت الإشارة إليها، ففي بحر مثل الطويل الذي سبق أن تحدثنا عن تناول جويار له، وأنه تحايل من أجل أن يساوي بين التفعيلتين (فعولن)، و(مفاعيلن)، فمد المقطع (عو) ليعطيه ضعف زمنه. في هذا البحر يشير الموسيقيون المحدثون إلى أنه يتكون من تكرار خماسية (فعولن) وسباعية (مفاعيلن) والحقيقة أن هذا كان غريبًا في رأي الباحث، ولكن ربما يكون ذلك لعدم انصباب اهتمامهم على العروض وقضاياه، وربما نتج ذلك عن التطور الموسيقي الذي يسمح بتعدد الموازين في اللحن الواحد، فاكتفوا بما وصلوا إليه في تحديد ميزان كل تفعيلة بشكل مستقل. وسر الغرابة هنا هو عدم تقديم حل لأزمة تساوي المقادير. هنا قد يرد قائل بأنني قلت قبل سطر واحد إن التطور الموسيقي قد سمح بتعدد الموازين في اللحن الواحد. نعم، هذا صحيح، ولكن لمَ كل هذا والأمر واضح ليس فيه لبس؟ كما أنه ليس من المنطق أن نغير الميزان مع كل مازورة، ونظل نتراوح بين موازير خماسية وسباعية طوال النص الشعري. وسيتساءل القائل نفسه: وكيف يكون الأمر واضحا دون لبس؟!

الحقيقة -في رأيي- أننا أمام ميزان ٨/١٢ وليس تبادلا بين الميزانين ٨/٥، و٨/٧. وسنوضح الأمر أكثر فيما هو آت. إننا أمام مازورة موسيقية واحدة تضم التفعيلتين (فعولن ومفاعيلن) معًا. إن سبب الفصل بينهما هو رؤيتهما منفصلتين؛ حيث تستقل كل منهما ببحر، فتستقل فعولن بالمتقارب ومفاعيلن بالهزج، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى دعني أسألك أنا: كيف

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

للخليل أن يكتب تفعيلة تتكون من ١٢ صوتًا ولغتنا لا تسمح بهذا الطول لكلمة واحدة؟! لم يكن هناك سبيل أمامه إلا كتابة المازورة الواحدة (التفعيلة) بهذه الطريقة، ولكن هذا لا ينفي أننا -حسب اجتهادي- أمام مازورة أو تفعيلة واحدة تتكون كما أشرنا من ١٢ وحدة تساوي كل منها نصف زمن، معطية لنا ميزان ٨/١٢.

الأمر يتضح عندما نكتب هذا البحر موسيقيًا كالآتي:

| ♩ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♩ | ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♩ |
| لن عي فا مـ لن عو فـ | لن عي فا مـ لن عو فـ |

هكذا ينضبط الإيقاع، وتتساوى المقادير بين موازير بحر الطويل، فتتوالى في كل مازورة سبع دقات على الآلة الإيقاعية، أولاها تساوى نصف زمن (♪)، والثانية والثالثة تساوي كل منهما زمنا (♩)، والرابعة نصف زمن (♪)، ثم الخامسة والسادسة والسابعة وكل منها تساوي زمنا (♩). أما الحديث عن الزحافات والعلل التي تدخل البحر فقد سبق لنا الحديث عنها فيما مضى.

ومما يجب الإشارة إليه هنا أن هناك محاولات عديدة لقراءة التفاعيل (الموازير) الشعرية على نحو مغاير، لعل أبرزها تعود للقرطاجني الذي "تحرر من الالتزام بالتفعيلات على النحو الذي قدمه العروضيون، وتمثل في ذلك في جعله (الخبب) جاريًا على تفعيلة ابتدعها هو وليست في تفعيلات العروضيين هي (متفاعلتن) التي لم يقل بها أحد منهم"[(١)].

(١) أحمد فوزي الهيب. ورقة بحثية بعنوان: الجانب العروضي عند حازم القرطاجني في مناهج البلغاء وسراج الأدباء: دراسة مقارنة. المجلة العربية للعلوم الإنسانية -مج ٩. ع ٣٦. ص ٢٩٥. الكويت. ١٩٨٩. نقلا عن دار المنظومة العربية
https://search.mandumah.com/Record/213437

يقول القرطاجني: "وأما ما تركب من التساعية الساذجة فالخبب. وبناء عليه شطره متفاعلن متفاعلن مرتان"(١). والحقيقة أن ما قدمه القرطاجني – بغض النظر عن الخطأ الذي وقع فيه هنا، فتفعيلة متفاعلن ثمانية وليست تساعية– يستحق التوقف والإشادة وتخصيص عدد من الدراسات العروضية.

وإذا ما ذهبنا إلى بحر البسيط وجدنا الأمر نفسه، فهو أيضا يتكون من تكرار الميزان الموسيقي ٨/١٢ ويكتب موسيقيًا كالآتي:

| ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ | ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩

|لن عـ فا لن عـ تفـ مسـ|لن عـ فا لن عـ تفـ مسـ

وتتوالى في كل مازورة سبع دقات على الآلة الإيقاعية، ويساوي كل من الأولى والثانية زمنًا (♩)، وتساوي الثالثة نصف زمن (♪)، ويساوي كل من الرابعة والخامسة زمنا (♩)، وتساوي السادسة نصف زمن (♪)، ثم تساوي السابعة زمنا (♩).

ويكتب المديد على هذا النحو:

| 𝄾 . 𝄾 ♩ ♩ ♪ ♩ | ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩

| تن لا عـ فا | لن عـ فا تن لا عـ فا

ونلاحظ هنا أننا في المازورة الثانية كتبنا سكتة تساوي زمنا، وتعادل المقطع (فا) ثم وضعنا نقطة إلى جوارها لتضيف إليها نصف زمن يعادل

(١) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي. ص ٢٢٩.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المقطع (عــ) وأخيرًا وضعنا سكتة أخرى تساوي زمنًـــا، وتعـــادل المقطـــع (لن). وقد ذكرنا قبل ذلك أن المازورة الأخيرة قد تأتي ناقصة، ولكنـــي فـــي الحقيقة أميل إلى تصور آخر ربما يعفينا من هذا، وهـــو أن بحـــر المديـــد بصورته التي وردت في الشعر العربي (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) يسير على ميزان ٨/١٩، وهو ميزان فريد بالطبع، وهو ما يعني أن التفعيلات الـــثلاث تشكل مازورة واحدة كالآتي:

♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♩ ♪ ♩

تن لا عـــ فا لن عـــ فا تن لا عـــ فا

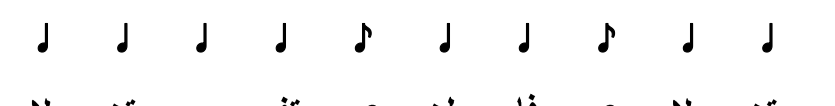
وبهذا تتكون المازورة من ١١ دقة على الآلة الإيقاعية، تبـــدأ بدقـــة تساوي زمنا (♩)، ثم دقة تساوي نصف زمن (♪)، تليها ثلاث دقات تساوي كل منها زمنا (♩)، وبعدها دقة تساوي نصف زمن (♪)، ودقتان تساوي كل منهما زمنا (♩)، ودقة تساوي نصف زمن (♪)، ودقتان تساوي كل منهمـــا زمنا (♩). ويتكرر ذلك على طول النص الشعري.

وهذا الشكل الذي نقترحه يجرنا سريعًا للحديث عن بقية البحور التـــي لن نقف عندها كثيرًا؛ حيث استقرت الفكـــرة وأصـــبحت واضـــحة، ولكننـــا سنتوقف عند بحر الخفيف تحديدًا، وذلك لأسباب عدة، منها شـــيوعه عـــن باقي البحور المتبقية، ومنها أنه يعد مثالا على بقية البحور التي تنتمي إلى الدائرة العروضية نفسها، وأخيرا لأن الحديث عنه فيه إشارة إلـــى اللحظـــة الفارقة التي دفعتني إلى كتابة هذه الورقة البحثية.

يسير بحر الخفيف عروضيًا على (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، وكتابته على هذا النحو يسيرة كما أوضحنا، فمازورته تسير على الميزان ٨/١٤ إذا

اعتبرنا أن (فاعلاتن مستفعلن) هي قوام هذه المازورة ويكتب في هذه الحالة كالتالي:

ولكننا نميل إلى النظر إلى أن مازورة هذا البحر تسير علـــى الــزمن ٨/٢١ لتضم المازورة (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) باعتبارها وحدة واحـــدة تتكرر على طول البحر، وتصبح الكتابة الموسيقية للبيت:




ومما يعضد هذه النظرة تلك اللحظة الفارقة التي أشرت إليها منذ قليل، وتقف وراء كتابة هذه الورقة. في حديث للفنانة اللبنانية لور دكاش (١٩١٧ – ٢٠٠٥) مع الفنان المصري عمـــار الشـــريعي (١٩٤٨ – ٢٠١٢) فـــي برنامج "سهرة شريعي"[١] تحكي عن قصة تلحينها قصيدة "ميعاد ليلة الأحد" لصالح جودت التي يقول في مطلعها:

**والضحى والجدايل الذهب والعيون الشهباء كالسحب**

تقول لور دكاش إنها عندما قامـــت بتلحـــين هـــذه القصـــيدة أقامـــت مازورتها الموسيقية على ميزان ٨/١٧، وهو ميزان مبتكر في ذلك التوقيت (نهاية الثلاثينيات)، عندما سئلت عن سر اختيارها هذا الميزان قالت إن مـــا

(١) أذيع هذا البرنامج على قناة دريم المصرية، وكانت هذه الحلقة في عيد ميلادهـــا الخـــامس والثمانين، والحلقة متاحة على يوتيوب عبر الرابط التالي:
https://www.youtube.com/watch?v=R5r5Vr5WKXU

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

دفعها إلى ذلك هو سيرها على ميزان كلمات القصيدة، فقد قامت بالعد لتجد نفسها أمام هذا الميزان! تعال الآن ننظر إلى وزن الشطر الأول الذي قامت بعد أصواته لتصل إلى هذا الميزان:

والضحى والجدايل الذهب

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

إنه على (فاعلاتن متفعلن فعلن) كما نرى، وهو صورة من صور الخفيف وبكتابته موسيقيًا سنجد الآتي:

♩ ♪ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♩ ♩ ♪ ♩

بي هـ ذ لذ يـ دا جـ ولـ حا ضـ وضـ

إننا أمام ميزان ٨/١٧ بالفعل، فعندنا دقة تساوي زمنا (♩)، ثم دقة تساوي نصف زمن (♪)، ودقتان تساوي كل منهما زمنا (♩)، ودقة تساوي نصف زمن (♪)، ودقة تساوي زمنا (♩)، ودقة تساوي نصف زمن (♪)، ودقة تساوي زمنا (♩)، ودقتان تساوي كل منهما نصف زمن (♪)، ودقة تساوي زمنا (♩)، لنجد أنفسنا أمام ٨ أزمنة ونصف الزمن أي ميزان ٨/١٧[(١)].

هنا تأكد لي أن إيقاعات الشعر العربي شديدة التنوع، وأن الأمر لا يتوقف عند ستة عشر بحرًا، وإنما يتخطى الأمر ذلك كثيرًا، فكل صورة من صور بحور الشعر العربي يمكنها أن تكون إيقاعًا بذاته يكتب موسيقيًا، ويضيف إلى الموسيقى إيقاعًا جديدًا ربما لم تكن تعرفه من قبل.

(١) كان طريفا أن يأتي الشطر الثاني على (فاعلاتن مستفعلن فعلن)، وهو ما يضيف نصف زمن إلى المازورة، ولكن لور دكاش كانت قد حددت مرامها وميزانها الذي ستسير عليه، لتطوع باقي أشطر القصيدة وأبياتها له.

(٣-١)

والسؤال الآن: لماذا نكتب الشعر كتابة موسيقية؟ والإجابة تكمن في أن في هذا -أولا- إفادة كبيرة للباحث في كل من العروض والموسيقى، وفيه -ثانيًا- الاتفاق على طريقة تدوين واحدة تجمع بين العلمين، وفيه -أخيرًا- فائدة لكل موسيقي يريد أن يلحن نصًا شعريًا؛ حيث نمنحه المادة الخام التي يمكن أن يطوعها هو -وفق موهبته ودراسته- إلى لحن موسيقي يضيف إلى الموسيقى من جهة، ويضيف إلى الشعر ويعيده على ألسنة العامة من جهة أخرى.

ولتوضيح ذلك يمكننا النظر إلى هذا القول:

"يقول الشاعر (امرؤ القيس):

مكر مفر مقبل مدبر معا  كجلمود صخر حطه السيل من عل

حيث نقسم الشطر الأول من إنشادنا حسب تفاعيل بحور الشعر كالآتي:

مكرٍ.. مفرٍ مقـــ... بلٍ مد.. برٍ معا

فعولن.. مفاعيلن.. فعولن.. مفاعلن

أما إذا أنشدناها بنبرات الإيقاع والإحساس والمعنى فتكون:

مكرٍ.. مفرٍ... مقبلٍ.. مدبرٍ.. معا

فعولن.. فعولن... فاعلن.. فاعلن.. فعا

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تفاعيل جديدة تماما تجعلنا نحس بعناصر الموسيقى بصورة أجمل من عناصر التفاعيل المألوفة وهذا إحساس فني تقوم به الموسيقى وما تحدثه من إيقاعات تلعب دورًا كبيرًا بالتأثير على المستمع"[١].

النص السابق يوضح الدور الذي يلعبه الموسيقي، ولكنه يحتاج أولا المادة الخام، التي قد يصادف إيقاعها هواه، فيستلذها ويقدمها كما هي مضيفًا إلى ذلك الإيقاع ألحانه الخاصة، وربما يضيف به –أعني الإيقاع– جديدًا إلى الإيقاعات الموسيقية (كما فعلت لور دكاش)، وربما يصوغ منه إيقاعًا آخر يتفق مع إحساسه بالكلمات التي تلعب دورًا خاصًا في إحساسه بالإيقاع من ناحية وبالمعنى من ناحية أخرى.

وربما يكون في المثال التالي –إلى جانب طرافته– ما يوضح الفكرة التي نحن بصدد الحديث عنها. في قصيدة "لا تكذبي" لكامل الشناوي، التي كتبت على بحر الكامل، ولحنها الفنان محمد عبد الوهاب، يقول الشناوي:

بالهمس بالآهات بالنظرات باللفتات بالصمت الرهيب

بلهمس بلـ/ أاهات بنـ/ نظرات بلـ/ لفتات بص/ صمت ررهيبي

ولكن محمد عبد الوهاب –منساقًا وراء إيقاعه هو– يغير في الكلمات، فيعيد (بالهمس) ليصبح البيت:

بالهمس..

فعلن فع

بالهمس..

(١) نبيل عبد الهادي شورة، وآخرون. العروض الموسيقي وأوزان الشعر. ص ٦. مصدر سابق.

**فعلن فع**

**بالآهات..**

**فعلن فعلن**

**بالنظرات..**

**فاعلُ فعلن**

**باللفتات..**

**فاعلُ فعلن**

**بالصمت الرهيب**

**فعلن فاعلاتن**

**إيقاع مغاير يقدمه لنا محمد عبد الوهاب، منتقلا من بحر الكامل لصورة من بحر المتدارك، عبر تكرار كلمة واحدة لا أكثر. هذا مجرد مثال واحد على ما يمكن للموسيقي أن يفعله في تلك المادة الخام التي يسلمها له الشاعر، ونحاول الآن أن نقدمها له بطريقة كتابة يفهمها ويجيدها، موحدين بين التدوين العروضي ومثيله الموسيقي.**

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

## الخاتمة

كان –ولا يزال– الربط بين الموسيقى والشعر مسعى الكثيرين. الكل يقف على حقيقة الربط بينهما، ولكن هذا الربط ظل سرًا يحتاج للكشف عنه، والوقوف على ماهيته وكنهه، وقد كانت أولى المحاولات التي قدمت طريقة كتابة موحدة للعروض والموسيقى هي محاولة جويار التي مر عليها قرن ونصف القرن، مما جعلها محاولة تستحق إعادة النظر بعد كل هذه الفترة الطويلة من الزمن، وما حدث فيها من تغيرات في علم الموسيقى، إضافة إلى أن هذه المحاولة ظلت حبيسة الأدراج ما يزيد على مائة عام، فلم تظهر ترجمة لهذا الكتاب إلا قبل بضع وعشرين سنة. كل هذا جعل الباحث يحاول الوقوف على هذه المحاولة، محاولا فهمها ثم تحليلها وعرضها، مقيما إياها وما وقعت فيه من أخطاء تغفر لها لوقوفها عند ما قدمه علم الموسيقى في توقيتها، ولصعوبة السبيل الذي خاضته.

وقد توصل الباحث إلى عدد من النتائج التي استفاد منها في محاولته تقديم البديل، وأهمها:

١– وضع جويار كل تفاعيل الشعر العربي في سلة واحدة؛ حيث أكد أنها جميعًا تسير على الميزان الثنائي، وهو أمر غير مقبول، جره إلى عدد من المحاولات التلفيقية للوصول إلى هذا الهدف.

٢– جره الخطأ السابق إلى خطأ أكبر، فبمساواته بين التفاعيل جميعها جعل البحور المركبة أيضا تسير على الميزان الثنائي ذاته، وهو الأمر الذي يقتل التنوع الكبير الذي نلتمسه في إيقاعات الشعر العربي، وهو النوع الذي

ألهم كثيرًا من الموسيقيين بإيقاعات خلابة جديدة. وفي لور دكاش مثال واضح على ذلك.

٣- أعطى -نتيجة لما سبق ومحاولته تلفيق الحلول للوصول إلى موازين ثنائية- قيمًا متغيرة كميًا للمقاطع دون إبداء أسباب واضحة لذلك، متناسيًا ما كان يجب عليه، وهو في سبيله لوضع معيار/ مقياس/ وزن موسيقي لبحور الشعر العربي.

وبعد الوقوف على تلك المحاولة الرائدة التي قدمها جويار حاول الباحث -عبر النظر إلى التقدم الذي وصل إليه علم الموسيقى، والكشف عن موازين متعددة في القرن العشرين- أن يقدم الموازين المتعددة لبحور الشعر العربي، متجنبًا -أو هكذا ينشد- الوقوع في الأخطاء ذاتها، التي وقع فيها جويار.

وقد توصل الباحث إلى أن الشعر العربي قد قدم لنا إيقاعات متعددة منها الثنائي (الخبب)، ومنها الخماسي ٨/٥ والسباعي ٨/٧، بل منها ٨/١٢ و٨/١٧ و٨/٢١، ولا شك أن هذا ليس نهاية الطريق، حيث يزعم الباحث أن هناك عددًا غير متناهٍ من الإيقاعات الكامنة في الشعر العربي تحتاج إلى البحث والتمحيص.

أخيرًا أشار الباحث إلى أنه بهذا يقدم طريقة موحدة للتدوين يجيدها العروضي والموسيقي، وهو الأمر الذي يحتاجانه شديد الاحتياج، فكلاهما يخرجان من منبع واحد، وثانيهما يكمل عمل الآخر، مضيفًا إليه حينًا، ومستفيدًا منه أحيانًا، ناهلا من إيقاعاته التي يعزفها على أوتار شعره.

## المصادر والمراجع:

- إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. ط ٢. القاهرة. ١٩٥٢.
- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي.
- ستانسلاس جويار. "نظرية جديدة في العروض العربي". الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٦. القاهرة.
- سمحة أمين الخولي وآخرون. "حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين". المجلد ٢. مؤسسة عبد الحميد شومان بالأردن والمؤسسة العربية للدراسات والنشر بلبنان.
- سيد البحراوي. العروض وإيقاع الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٣.
- كمال بشر. "علم الأصوات". دار غريب للنشر. القاهرة.
- نبيل عبد الهادي شورة، وآخرون. العروض الموسيقي وأوزان الشعر. كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان.

## مصادر على شبكة الإنترنت:

- أحمد فوزي الهيب. ورقة بحثية بعنوان: الجانب العروضي عند حازم القرطاجني في مناهج البلغاء وسراج الأدباء: دراسة مقارنة. المجلة العربية للعلوم الإنسانية –مج ٩. ع ٣٦. الكويت. ١٩٨٩. نقلا عن دار المنظومة العربية: https://search.mandumah.com/Record/213437
- برنامج "سهرة شريعي" الذي أذيع على قناة دريم المصرية عام ٢٠٠٢، والحلقة متاحة على يوتيوب عبر الرابط التالي:
https://www.youtube.com/watch?v=R5r5Vr5WKXU

# فهرس الموضوعات


| م | الموضوع | الصفحة |
|---|---|---|
| ١. | ملخص | ٢ |
| ٢. | Abstract | ٣ |
| ٣. | تمهيد: | ٤ |
| ٤. | (١-١) | ٦ |
| ٥. | (١-٢) | ١١ |
| ٦. | (١-٣) | ١٥ |
| ٧. | (٢-١) | ٢٣ |
| ٨. | (٢-٢) | ٢٥ |
| ٩. | (٢-٣) | ٢٩ |
| ١٠. | (٣-١) | ٣٥ |
| ١١. | الخاتمة | ٣٨ |
| ١٢. | المصادر والمراجع: | ٤٠ |
| ١٣. | فهرس الموضوعات | ٤١ |


تم بحمد الله