في سبيل البحث عن الإيقاعات الجاهلية

عبدالحميد حمام*

* حصل على الدكتوراه في علم الموسيقى من جامعة ويلز عام ١٩٨٢ .
يعمل حاليا أستاذاً مساعداً في قسم الفنون الجميلة ـ جامعة اليرموك .

الملخص

أكدت هذه الدراسة العلاقة الوشيجة التي ربطت الشعر الجاهلي بالغناء، كما كشفت عن اختلاف هذه العلاقة في العصر الجاهلي عنها في العصور الإسلامية؛ ففي العصر الجاهلي كانت المقاطع اللفظية مساوقة للوزن الموسيقي بالمدّ والقصر، بينما أهملت الألحان الإسلامية شيئا فشيئا هذه القاعدة إلى أن تخلّت عنها في أواخر العصر العباسي.

وكانت المصادر التي أسهمت في التوصل إلى حل لمشكلة الأوزان الجاهلية تتضمّن :

١ ـ الشعر العربي القديم، الذي حافظ على الإيقاعات الجاهلية .
٢ ـ الغناء البدوي الذي يحمل بعض صفات الغناء الجاهلي، إذ إنه أقل أنواع الغناء العربي تأثرا بالموجات الثقافية الأجنبية التي اجتاحت الوطن العربي على مرّ العصور، ذلك لأنه معزول جغرافيا عن المراكز المدنية الثقافية. وقد طرَحَ البحث ميراثه المختلفة.
٣ ـ المصادر الأدبية العربية والإسلامية القديمة منها والحديثة ، ونخص منها تلك التي بحثت في الأوزان الشعرية والموسيقية .

ولقد تبيّن لنا أن صفات الوزن الشعري / الموسيقي تتلخص فيما يلي :

أ ـ اعتماده النبر الموسيقي وليس اللفظي .
ب ـ تكوّن اللحن من جزئين متساويين ومتناظرين كشطري البيت من الشعر.
جـ ـ تدلّ القوافي على القفلات الموسيقية.
د ـ يقوم الوزن الموسيقي بتعديل الخلاف بين عدد المقاطع اللفظية في الأشطر .
هـ ـ للمقصور في الوزن الشعري / الموسيقي قيمة زمنية واحدة ، بينما للممدود ثلاث قيم مختلفة باختلاف موقعه .
و ـ أبت الشاعرية العربية الجاهلية توالي أكثر من متحرّكين اثنين .

ووُفّقت الدراسة إلى تحويل الوزن إلى الكتابة الموسيقية حسب الأسس التالية :

١ ـ يأخذ المقصور زمن ذات السنّ (♩) والممدود مدة السوداء (𝅗𝅥)، أما الممدود الذي يتلوه مقصور واحد فقط فيأخذ مدة سوداء منقوطة (𝅗𝅥.) .
٢ ـ هناك صيغتان رئيستان وهما : الصيغة الأساس (𝅗𝅥. ♩) التي يمكن أن تستبدل بالشكل (𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 ♩) فقط . والصيغة الثانية (𝅗𝅥 𝅗𝅥) التي يمكن استبدالها في كل البحور إلى الشكل (𝅗𝅥. ♩) عدا أوزان الوافر والكامل والخبب حيث يمكن استبدالها بالشكل (𝅗𝅥 ♩ ♩) . وفي القفلات يمكن لكلتا الصيغتين أن تُستبدلا بالبيضاء (𝅗𝅥) .
٣ ـ استخدم العرب أوزانا بسيطة وأخرى مركبة ، كما استخدموا الجامعة (Synkope) .
٤ ـ تتحدد مواقع النبر حسب مواقعها في المقاييس الموسيقية البسيطة ($\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}$) وهي في الشعر تتكون كالتالي: (𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥) ، (𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥) ، (𝅗𝅥 𝅗𝅥) .
٥ ـ تبدأ بعض الأوزان بأزمنة تمهيدية يكون موضعها على الضعيف الخالي من النبر من الأصوات. وبها يمكن تمييز البحور (الأوزان) إذا اتفقت موازينها. ووقوع الأزمنة التمهيدية على الصوت الضعيف يسمح للنبر أن يقع على صوت القفلة النهائي .

«العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن. فتضع موزونا على غير موزون» .

الجاحظ

توطئة

لقد حفظ العرب تراثهم في شعرهم ، فمن خلاله يمكن التعرف على عقائدهم وعاداتهم، ومثلهم، وحكمتهم، وطبيعة حياتهم، وطبائعهم. ولعل أهم ما حفظه لنا موسيقاهم وغناءهم، والإيقاع والأوزان الموسيقية التي استخدموها. وما من شك في أن الشعر العربي الجاهلي اقترن بالغناء ونشأ نشأة غنائية، والدلائل التي تشير إلى ذلك كثيرة (ضيف، ١٩٦٠ : ٤١ ـ ٤٥). وإن ما جمعه الأصفهاني في كتاب الأغاني لخير دليل على ذلك ؛ فهو يذكر أن المهلهل الذي يعتبر أول من قصّد القصائد من العرب (ضيف ، ١٩٦٠ : ٤١ ـ ٤٥) تغنّى بقوله :

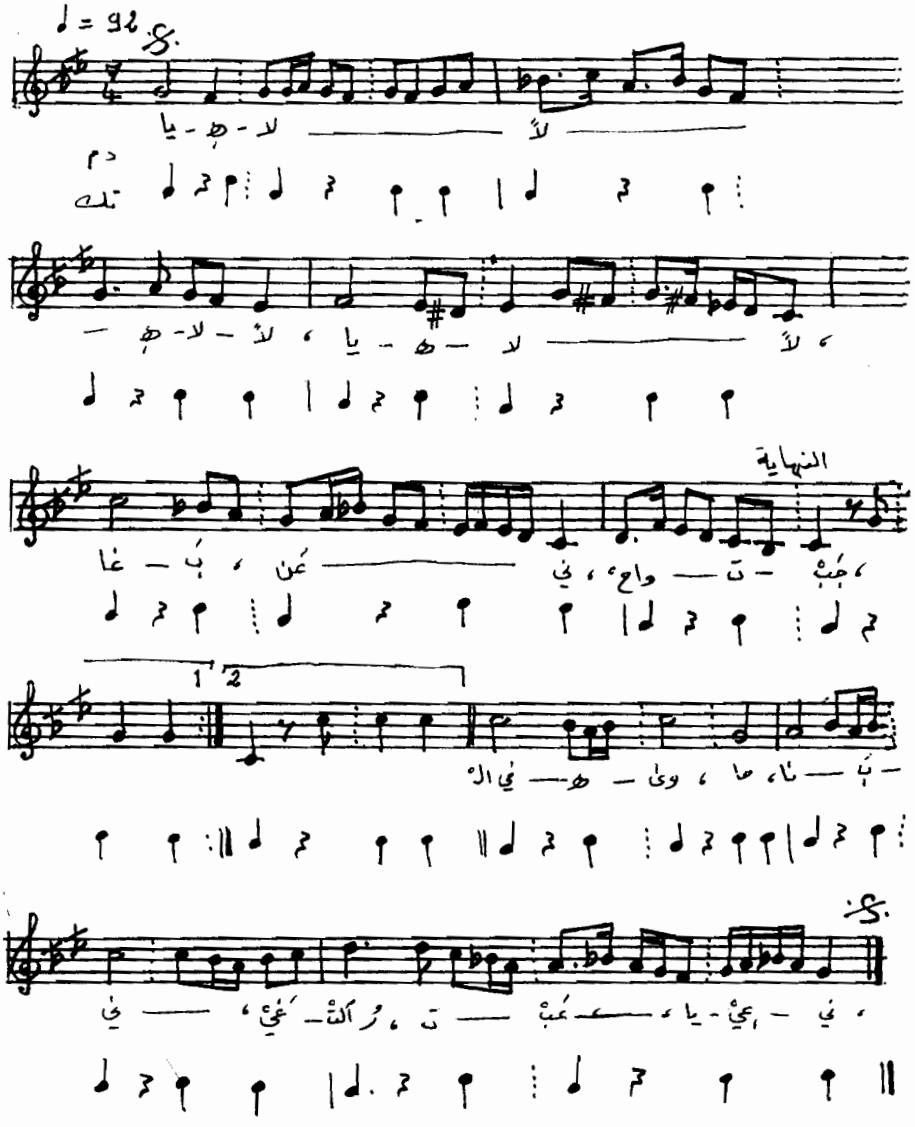
طفلةُ ما ابْنَةُ المُحلّل بيضاء لَعوبٌ لذيذةٌ في العِناقِ
(الأصفهاني ١٩٨١، ج ٥ : ٤٤)

ومثل هذا يذكر الأصفهاني عن الأعشى ، والخنساء، وحسّان بن ثابت، وغيرهم من شعراء الجاهلية . والاعتقاد السائد يقضي بأن الشعراء اعتمدوا الألحان ، أي الأشعار، السابقة لهم في وزن الأشعار الجديدة؛ فالباقلاني يذكر أن ثعلب قال : «ان العرب كانت تعلّم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول، يوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على وزن (قِفا نَبْكِ من ذِكرىٰ حَبيبٍ ومَنْزِلِ) ويسمّون ذلك «المَتِير» واشتقاقه من المَتْرِ، وهو الجذب والقطع» (الباقلاني ، ١٩٧١ : ٦٣) . ويعلّق شوقي ضيف على ذلك بقوله : «فأساس الشعر عندهم كان تعلّم الغناء وألحانه» (ضيف ، ١٩٦٠ : ٤١ ـ ٤٥). وتجدر الإشارة إلى أن هذا الأسلوب لا يزال مُتّبعا في الغناء العربي من بدوي وقروي ومدني حتى الآن. والزجّالون يرتجلون أشعارهم بسهولة ويُسْر لهضمهم اللحن ولاستيعابهم الوزن الذي به يتغنون، فلا يحتاجون إلاّ إلى التركيز على وضع المعنى في ذلك القالب. وهذا ما يحدث في الشعر البدوي، حيث يترنّم الشعراء بالألحان البدويّة من سامر، وهجيني، وحداء، ثمّ ينظمون أشعارا جديدة على منوالها ، فتأتي مُساوية لها بالوزن. وقد يتبادر للذهن أن هذا الأسلوب يحدد الابتكار ويقيّده، ولكن واقع الشعر العربي يُثبت عكس ذلك، إذ إن هناك كثرة من الأوزان الجاهلية، ولكل منها تنوعات متعددة. فبعد الإيمان بأن الألحان الجاهلية كانت مِعيار الأشعار، لنا الحق بالتساؤل عن إمكانية استنباط الأوزان الموسيقية من الشعر الجاهلي؛ وهذه الدراسة محاولة جادة في الإجابة عن هذا التساؤل .

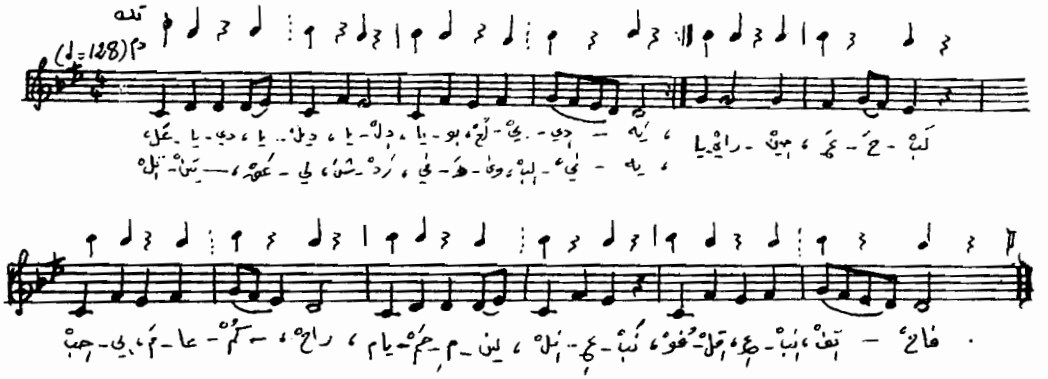
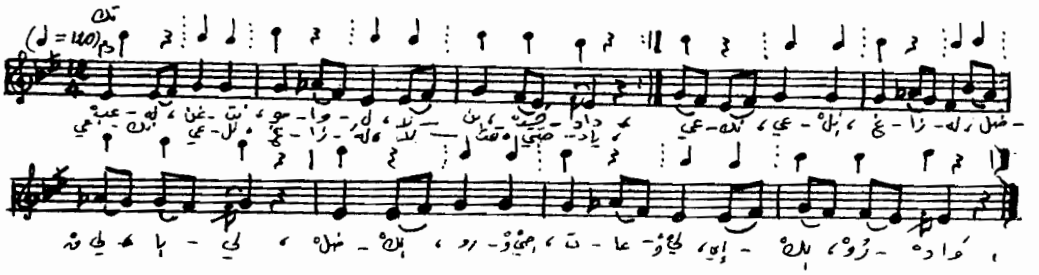
لقد قامت محاولات متعددة للكشف عن أوزان الشعر العربي، وكانت أولاها مبادرة الخليل بن أحمد الفراهيدي (٧١٨ ـ ٧٩١) الموسيقي والنحوي الفذّ، الذي أراد حفظ نقاء اللغة العربية والأوزان العربية من الضياع أمام المدّ الحضاري الأجنبي في ذلك العهد (أدونيس ، ١٩٨٤ : ١٥ ، ١٩) . ولقد وُفِّق الخليل في مسعاه، بدليل ما أسفرت عنه خطوات الثقافة العربية بعده من الحفاظ على أوزان الشعر القديم ونظامه الإيقاعي من التغيّر، بالرغم من إعاقة الابتكار إلى حدّ ما. ولقد استطاع الشعراء والمغنّون العرب أن ينفذوا إلى أوزان أخرى لم تعهدها حضارة العرب الجاهلية، ولعل هذا ما دعا الجاحظ (القرن السابع الميلادي) لمقولتِه المشهورة التي صُدّر بها هذا البحث. ومنها نستنتج أن العرب وحتى عصر الجاحظ، كانت ما تزال حريصة على تلحين الأشعار الموزونة على ضروب تناسبها، بينما تُخالف العجم هذا المبدأ، فتمدّ المقصور وتقصر الممدود من اللفظ حتى يتناسق مع الوزن الموسيقي. وتجدر الإشارة إلى أن المغنين في صدر الإسلام والعصر الأموي، وجُلُّهم من الأجانب، قلّدوا أسلوب الأعاجم في الغناء، فقسروا الشعر العربي ـ الذي كان متسقا مع وزن اللحن العربي ـ للتوافق مع ألحان أعجمية لا توافقه، وطوّعوه لوزن اللحن. ومما يدعم ادعاءنا هذا، كون معظم مغنّي تلك الحقبة من الموالي والأعاجم، وعنهم نشأ الأسلوب الذي أُطلق عليه اسم «الغناء المتقن» الذي من أهم خواصه **تطبيق إيقاع مستقل عن عروض الشعر على لحن الأغنية** (فارمر ، ١٩٥٦ : ٦٣) .

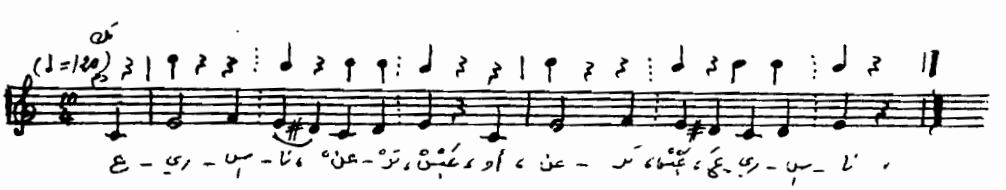
وكان أن تسبب هذا الأسلوب الجديدفي جزء من الخلاف الذي نشأ بين مدرستي العصر العباسي الموسيقيتين. فقد انتهج إبراهيم الموصلي (٧٤٢ ـ ٨٠٤) وابنه إسحق (٧٦٧ ـ ٨٥٠) نهج المدرسة العربية القديمة، بمحاولتهما الحفاظ على تناسق وزن الشعر مع الأوزان الموسيقية، بينما خالفهما إبراهيم ابن المهدي (٧٧٩ ـ ٨٣٩) في ذلك. وأنّ ما أخذه إسحق الموصلي على ابن المهدي من إطالة ضمّه «ذهبتُ» وإحالتها واوا «ذهبتو» في غنائه : «ذهبتُ من الدُّنيا وَقَد ذَهَبَتْ مِنّي» لِتساوق اللحنَ أو الوزن الموسيقي، لخير إثبات لِصحّة ما أشار إليه الجاحظ، وما استنتجناه منه (الأصفهاني، ١٩٨١ : ٢٦٠ ـ ٢٦١) و (حمام ، ١٩٨٨ : ٣٠ ـ ٤٠) . ويبدو أن الزمن لم يكن في صالح مدرسة الموصلي، إذ إن الأسلوب الجديد راج في زمن الفارابي (حوالي ٨٧٠ ـ ٩٥٠) وانحسرت طريقة الموصلي. وها هو الفارابي يؤكد ذلك بقوله : «وقد يتفق أن تكون مقادير القول الموزون (الشعر) مساوية لأجزاء اللحن ومنطبقة عليه. وقد يتفق أن يختلف، غير أنه ليس ينبغي أن يُراعَى في صنعة الألحان مطابقة أجزاء القول الموزون لأجزاء اللحن، ولا مطابقة وزن القول لوزن اللحن، بل إنما ينبغي أن يُجزّأ القول بحسب أجزاء اللحن ولا يُلتفت إلى وزن القول كيف كان ، ولا يُبالى أن لا يُتبيّن وزنه عندما توزع حروفه على نغم اللحن» (الفارابي، ١٩٦٧ : ١١٥٣) .

وهكذا تمّ انفصال الضرب (الوزن الموسيقي) عن وزن الشعر في الغناء العربي، الذي ما زال

معمولا به حتى الآن . والموشح التالي يوضح لنا المقصود بانفصال الضرب عن وزن الشعر في الغناء التقليدي العربي.

مثال موسيقي رقم (١) ، «موشح يا هلا لا» (رجائي، ص ٥٧)

نلاحظ أن بعض المقاطع اللفظية تمتدّ بشكل زخرفي (Melisma) لتناسب الوزن الموسيقي . ومثل هذا الأسلوب في التلحين يعتبر امتدادا لانفصال وزن الشعر عن وزن الضرب الموسيقي.

ونتيجة لهذا التغير فقد ظهرت في العصر العباسي والأندلسي أشكال غنائية جديدة كان من أهمها شكل شبيه بالنوبة ظهر في بلاط بني العباس، وكان ممهدا للنوبة الأندلسية التي طورها زرياب تلميذ إسحق الموصلي، وكذلك ظهر الموشح الأندلسي. وإلى جانب الأساليب الفنية تلك، نمت أساليب غنائية ذات صفة شعبية مثل : القوما ، والدوبيت ، والكان وكان (الحلي ، العاطل الحالي والمرخص الغالي). وفيما يلي مجموعة من الأغاني الشعبية المعروفة اليوم والتي تنهج أسلوبا مشابها في علاقة وزن الشعر بالضرب الموسيقي لما لمسناه في الموشح السابق. ونؤكد هنا العلاقة الموسيقية لهذه الأساليب مع التطور في العصور الإسلامية المختلفة، ولا نقصد بذلك علاقة الشعر الشعبي بالشعر الجاهلي.

مثال موسيقي رقم (٢) ـ عالي‌ادي

مثال موسيقي رقم (٣) ـ عبله غنّت موّال



مثال موسيقي رقم (٤) ـ عريسنا عنتر عبس

ندرك مما سبق أن الشعر والغناء الجاهليين كانا متلاحمين لا ينفصل وزناهما عن بعض ، أمّا في العصور الإسلامية فقد اتجه المغنّون إلى فصل الضرب الموسيقي عن وزن الشعر. ويعود ذلك إلى اتصال المغنين العرب بغناء الشعوب الأخرى وتأثرهم به . ويجدر التذكير بأن طويسا كان أول من غنّى في المدينة غناء يدخل في الإيقاع (الأصفهاني ، ١٩٨١، ج ٣ : ٢٩) ، وقد أسبغ شرف إدخال الإيقاع للغناء العربي لكل من عزّة الميلاء وسائب خاثر (فارمر ، ١٩٥٦ : ٦٥ ـ ٦٦) . ومن المعلوم أن بعض مغّني صدر الإسلام والعصر الأموي جابوا الأمصار بحثا عن الجديد واقتبسوا ألحانا وإيقاعات ضمّنوها غناءهم بالعربية ومنهم : ابن مسجح ، الذي يقول فيه صاحب الأغاني :

«ثم رحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية والأسطوحوسية، وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيرا وتعلم الضرب، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب، وغنى على هذا المذهب، فكان أوّل من أثبت ذلك ولّحنه وتبعه الناس بعد» (الأصفهاني، ١٩٨١، ج ٣ : ٢٧١) .

وبعد ، فلقد كانت هذه المقدمة ضرورية للتأكيد أن الأوزان العربية الجاهلية كانت تتوافق مع وزن الشعر العربي، بينما اختلف الضرب الموسيقي بعد الإسلام عن وزن الشعر. وعليه فإن الشعر الجاهلي يختزن ـ ولا شك ـ الإيقاعات العربية الجاهلية . ولقد حاول الخليل استنباطها ، وَوَضْعها في علم يميزها ألا وهو علم العروض. ولكن، باعتقادنا ، أن الوسيلة أعيت الخليل، إذ لم تمكّنه المقاطع اللفظية من توضيح الأوزان، وهي، أي المقاطع اللفظية، كانت الوسيلة الوحيدة التي توافرت لديه، ومنها ابتكر التفعيلات. أمّا اليوم فبالإمكان التّوكُؤ على الكتابة الموسيقية لإعادة اكتشاف الأوزان الجاهليّة .

مصادر دراسة إيقاع العصر الجاهلي

هناك عدّة مصادر يمكن من خلالها الوصول إلى معرفة أوزان العصر الجاهلي وهي :

أولا ـ الشعر العربي الجاهلي

قلنا في المقدمة إن الشعر العربي الجاهلي اختزن الإيقاعات العربية الغنائية والرّاقصة المعروفة في تلك الحقبة. ولأن الشعر العربي متنوع تنوع أغراضه ومنها الأفراح والنواح ، والبطولة والحرب، والعقائد، والعمل، والترحال في الصحراء رُجّلا كانوا أم رُكوبا ؛ فلا بدّ أنّه حمل الإيقاعات المناسبة لكل غرض قيل الشعر بمناسبته .

وكمثال على ذلك نذكر الهزج وغناء الأفراح الذي ساد في الجاهلية كالأبيات التالية :

أتيناكم أتيناكم فحيّونا نحيّيكم
ولولا الحبّة السمرا ء لم نحلل بواديكم

وكذلك :

أقبلتْ فَلاحَ لها عارضان كالثَّبجِ
أدبرتْ فقلت لها والفُؤادُ في وَهَجِ
هل عليّ ويحكما إن عَشِقتُ من حَرَجِ
(النابلسي ، ١٩٨٤ : ١٠٠)

ومثله الشعر الذي قيل في استقبال الرسول صلى الله عليه وسلم حين قدومه مهاجراً إلى المدينة :

طلع البدر علينا من ثنيّات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع
أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع
جئت شرّفت المدينة مرحبا يا خير داع

ومن الشعر الذي شجعت به نساء الجاهلية رجالها للاستبسال في الحرب قول بنات الفند الزماني (الأصفهاني ، ١٩٨١ ، ج ٣ : ٢٥٤ وكذلك ج ١٥ : ١٤٧ ـ ١٤٨) ، والذي ردّدت بعضه هند بنتا عتبة في معركة بدر لتشجيع قريش في حرب المسلمين (الأسد ، ١٩٦٠ : ١٥٧ ـ ١٥٨) :

وعا وعا وعا وعا حرّ الحرَار والتظى
يا حبذا يا حبذا المُلْحَقُونَ بالضحى

إن تُقبِلوا نعانقْ ونفرِشِ النَّمارقْ
أو تدبروا نفارقْ فراق غير وامِقْ

هذا عدا أشعار كبار الشعراء من أمثال عبيد بن الأبرص ، وامرىء القيس ، وطرفة بن العبد ، وعنترة بن شدّاد ، وعمرو بن كلثوم ، وزهير بن أبي سلمى ، والحارث بن حلزّة ، وغيرهم . ولقد أتت أشعار الجاهلية في أوزان متعددة ومختلفة ولكل وزن تنوعات تزيد ثراء الأوزان العربيّة الشعرية والموسيقية .

ثانيا ـ الغناء البدوي

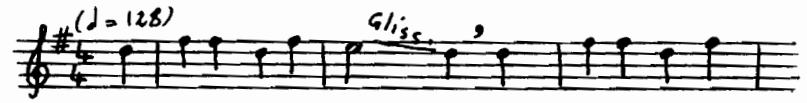
لعل الغناء البدوي أكثر أنواع الغناء العربي قرابة للغناء الجاهلي، وذلك لأنه أقلّ أنواع الغناء العربي تأثرا بالموجات الثقافية الخارجية بسبب انعزاله في الصحراء وبُعْدِه عن المجتمعات الحضرية، فإنّه يوفّر لنا مصدرا مهمّا للمعلومات عن غناء العصر الجاهلي وإيقاعاته (حمام ، التراث الشعبي). ويمتاز الغناء البدوي ببساطة ألحانه وبدائيتها، وإيقاعاته ، وشكله البنائي .

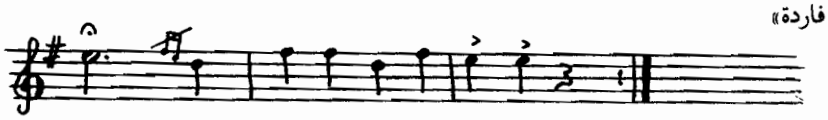
أ ـ اللحـــن

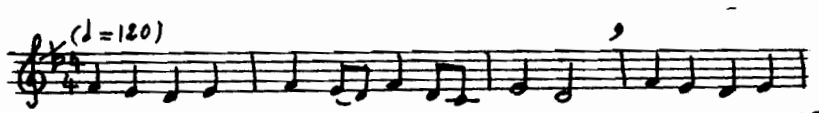
الألحان البدوية قصيرة ولا تزيد حقولها (خاناتها) عن أربعة في الغالب، ومجالها الصوتي لا يتعدى مسافة الخامسة، ومنها ما لا يتعدى الثالثة. وتتوالى الأصوات، وقلّما نصادف قفزات لحنية . وفي الغناء البـدوي تنـدر التزيينات والحلى النغميّة . كما أن الألحان تستخدم أجناسا محدودة ولا يمكن ربطها بالنظريات الموسيقية التقليدية ومقاماتها، لأن تكوينها لا يعتمد الأصول التراثية التقليدية المتقنة .

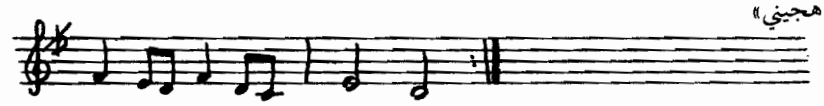
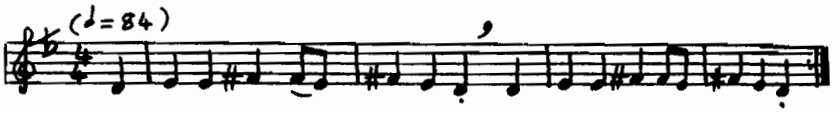
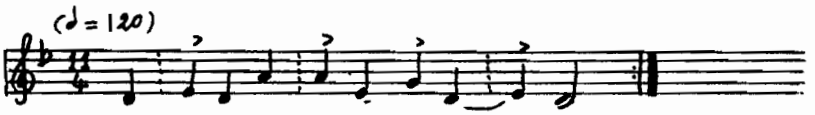
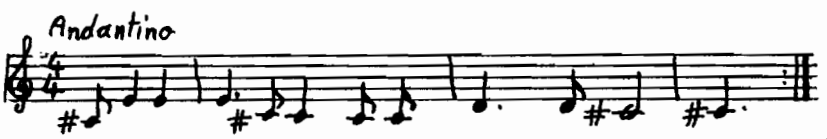
ب ـ الإيقـــاع

ليس من المبـالغـة في شيء إذا اعتبر غناء البدو ترتيلا أو تعبيراً (Declamatory Singing) لأن المقاطع اللفظية لا تأخذ أكثر من نغمة واحدة فقط ذات زمن متساو مع أزمنة نغم مقاطع اللفظ الأخرى في الأغنية ، دون اعتبار لمدّ أو قصر فيها. وهذا الوصف ينطبق على جُلّ غناء البدو عدا قفلاته التي قد تخالف ذلك، فيمتد فيها أحد المقاطع اللفظية ليساعد في تكوين قفلة مقنعة. أمّا مواقع النبر فتتبع نبض الشعر واللحن معا، وهي مواقع تناسب القالب الغنائي. وتجدر الإشارة إلى أن لكل قالب نغمة تحمل نبضا متميّزا، وكأنه قمّة الإيقاع أو ذروته. ولكل قالب عدد من الوحدات الزمنية لا يتخطّاها.

وبعض القوالب تحتوي على أعداد مزدوجة من الوحدات الزمنية (٨ ـ ١٠ ـ ١٢) وبعضها على أعداد مفردة (٩ ـ ١١) . أمّا سرعة الأداء (Tempo) فتتوافق مع أوضاع المؤدّين ومع الغرض من الأغاني ومـع مناسبتها. والمؤدون ـ عادة ـ من أبناء العشيرة وبناتها. أمّا المناسبات فمتنوعة ومنها الأعراس، والمآتم، والطهور، والتنقل، والرقص. ونلاحظ في الغناء البدوي أن الوزن لا ينقطع بين الشطرين بسكتات، فما أن ينتهي لحن الشطرة حتى تبدأ الإعادة بعدها مباشرة، وهكذا دواليك من بداية القصيد إلى نهايته .

مثال موسيقي
رقم (٥) «فاردة»





مثال موسيقي
رقم (٦) «هجيني»

مثال موسيقى
رقم (٧) «سامر»

مثال موسيقي
رقم (٨) «هجيني»

مثال موسيقي
رقم (٩ أ) «روي الشعر»

مثال موسيقي
رقم (٩ ب)

جـ ـ الشكل البنائي

يأخذ اللحن شكل الشعر البنائي؛ ومعظم الغناء البدوي يتكوّن من جزأين: صدر، وعجز كالشعر تماما. وغالبا ما يكون العجز إعادة حرفية لصدر اللحن، وقد يأتي مختلفا اختلافا بسيطا، وهذا الاختلاف أكثر ما يقع في النهاية (القفلة). ويجدر التأكيد هنا مرّة أخرى على تساوي اللحن مع شطري البيت وزنا، وأن لحن الشطرة الأولى يعاد حرفيا أو معدّلا للشطرة الثانية ولكلّ أشطر القصيدة. وفي الأغاني ثلاثية الأشطر، وهي نادرة، كالفاردة فإن الشطر المعاد يأخذ نفس لحن الشطر الذي هو إعادة له، ويختلف لحن الشطر المختلف.

أمّا أسلوب الغناء فيعتمد التجاوب الغنائي (Alternate Singing) بين مجموعتين من المنشدين، أو بين مجموعة ومغنّ فرد.

د ـ القفــلات

الروّيّ (العروض أو القافية) وقفلة اللحن يشتركان في توضيح الإيقاع الخارجي للحن وللشعر ؛ فالقافية تُشعِرُ المستمع بتكامل وزن البيت، والقفلة بتكامل الإيقاع واللحن. وهذا بالفعل ما تفصح عنه أنواع الغناء البدوي. والأمثلة أعلاه توضّح هذاالقول وتُثْبته . وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفاصلة في الأمثلة الموسيقية تدلّ على الإعادة . والأمثلة تنتهي بإحدى القفلات التالية : (أ ، ، ، ، ،) ، وهي القفلات المعهودة في الغناء البدوي عامّة ويندر وجود غيرها .

إنّ هذا العرض لميزات الغناء البدوي يقرّب لنا صورة إنشاد الشعر الجاهلي، ولسوف يساعد في اكتشاف الأوزان العربية الجاهلية، التي نأمل أن نكشف عنها في هذه الدراسة .

ثالثا ـ المصادر الأدبية

من أهمّ هذه المصادر كتاب الأغاني للأصفهاني ، ودواوين أشعار الجاهليين والكتب التي بحثت في الوزن الشعري والوزن الموسيقي في العصور الإسلامية المختلفة، وفيما يلي موجز لما يفيد في هذا البحث من تلك المصادر (حمام ، ١٩٨٨) :

أ ـ لقد ورد في المقدمة تلميح لقصة إسحق الموصلي وإبراهيم بن المهدي، وتروي القصة نقد إسحق لإبراهيم إطالته الحركة في تاء «ذهبت» وقلبها واوا لتناسب الوزن الموسيقي الذي اختاره إبراهيم لصوته. واعتبر هذا الفعل خطأ فادحا ارتكبه إبراهيم ومخالفة صريحة لقواعد الغناء العربي الذي نصّب إسحق نفسه مدافعا عنه. ونفهم من هذه القصّة أن العرب لم تكن لتغيّر أو تطيل زمن المقصور.

ب ـ أمّا كلام الجاحظ الوارد في غُرَّة هذا البحث فيثبّت في الذهن صِفَتين للشعر العربي وغنائه وهما :

١ ـ أن وزن الشعر متفق مع وزن الغناء.
٢ ـ أن العرّب لا تطيل المقصور ولا تقصر الممدود في غنائها .

جـ ـ وصفت العـرب أزمنة النغمات حسب مدّتها فقط، إذ لا يوجد ذكر للنّبر في كتابات المتقدّمين كالفارابي، وصفيّ الدين الأرموي (حول ١٢١٦ ـ ١٢٩٤) ، ولذلك يستبعد جدا أن يكون من سبقهما قد بحث أو استعان بالنبر لمعرفة الأوزان الإيقاعية أو الشعرية. ولكن يجب أن لا تدعو هذه الحقيقة إلى الاعتقاد بأن العرب لم تستخدم النبر في غنائها وفي شعرها. وقد اسْتُعيض عن ذلـك في المـوسيقـا العربية بألفاظ مثل الثقل والخفّة لتمثّل النبر أو لتميّز الضربات على الآلة الإيقاعية، مثلما يطلق عليه اليوم «الدّم» و «التّك» .

د ـ يزخر كتاب الأغاني بنفيس المعلومات الموسيقية، وسير الموسيقيين منذ الجاهلية وحتى القرن العاشر

(فارمر ، ١٩٥٦ : ١٩٣) ، كما يحتوي على الأوزان التي استحدثها المغّنون بعد ظهور الإسلام ، ويشير إلى اختلافها عمّا عَهِدَه عربُ الجاهلية . كما جمع أشعار الأصوات المغنّاة .

هـ ـ علـم العـروض

تناولت المقدمة علم العروض ، ولكن ما ينبغي ذكره في هذا المقام هو أن علم العروض لم يصل إلينا كما أراده الخليل، وذلك لضياع كتابه الأصلي. وإنّما نستقي معلوماتنا من خَلَفِه الذين يُشَكّ في فهمهم لِقصده، وذلك لبعدهم عن الموسيقا والغناء اللذين كان الخليل عارفا بهما فانغمسوا في تفسيرات بعيدة عن واقع الوزن الشعري، وتاهوا في غياهب الزّحافات والعلل. ولكن مع ذلك، يمكن الوصول لبعض المعلومـات إذا أُحسن التَّقصّي. وعلم العـروض يصف وزن الشعر بواسطة تعاقب الحروف المتحركة والساكنة، التي نَظَّمها في أسباب وأوتاد ؛ فالسبب سببان: خفيف وثقيل. والسبب الخفيف حرفان: متحرك وساكن، مثل «من» و «عن» وما أشبههما. والسبب الثقيل حرفان متحركان، مثل : «بك» و «لك» وما أشبههما. والوتد وتدان : مفروق ومجموع . فالوتد المجموع ثلاثة أحرف : متحركان وساكن، مثل «على» و «الى» ، وما أشبههما. والوتد المفروق ثلاثة أحرف : ساكن بين متحركين، مثل «أين» و «كيف» ، وما أشبههما (ابن عبد ربه ، ١٩٦٥ : ٤٢٥) . وإنما يعدّ في العروض ما ظهر على اللسان من اللفظ . ووضع العروضُ الوزنَ في ثماني تفعيلات وهي : فاعلن ، فعولن، مفاعيلن ، فاعلاتن ، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات. وقد يتكوّن الوزن من واحدة منها أو من أكثر من واحدة. كما رصد علم العروض الزّحافات والعلل وبيّن مواقعها، وأعطاها أسماء كثيرة، وفسرّها تفسيرات لا تخلو من التعقيد والالتواء ؛ وذلك كما سبق وذكر، لعدم الاعتماد على علوم الموسيقا في تفسير هذه الظواهر (حمام ، أبحاث اليرموك) .

و ـ أبحاث حديثة في وزن الشعر العربي

اعتمدت معظم الأبحاث على المقاطع اللفظية في تحديد الزمن والنبر ، ونذكر منها أعمال شكري عيّاد ، وإبراهيم أنيس ، وكمال أبو ديب، وسعيد بحيري، ومحمد مندور، والأب ادّه اليسوعي . وتفيد هذه الأبحاث في توضيح مشكلات الشعر العربي ولكنها لم توفّق إلى نتائج مقنعة في حلّها . ولا يمكن الوصول ـ حسب رأي كاتب هذا البحث ـ إلى حقيقة الوزن دون الاعتماد على الموسيقا التي تجاهلها بعضهم، وأهملها البعض الآخر . ومن الأبحاث التي استخدمت وسائل موسيقية للكشف عن وزن الشعر نذكر كلا من : ستانيسلاس غيارد (Stanislas Guyard) ، ومحمد العياشي، والأب أغسطس فكيني الفـرنسيسي. أمّـا العياشي فاستخدم المزدوجة «طويل ـ قصير» ، وأعطى الطويل (٥ ٥) ضعف مدّة القصير (٥) ؛ ولم تَفِ هذه المزدوجة بالغرض ، فوضع تسهيلات بحيث تتحوّل الصيغة (٥ ٥ ٥) عنده ـ أحيانا وليس دائما ـ إلى الشكل (٥ ٥) ، وبذلك فَقَدَ الثّبات وتخلخل البناء .

وانطلق العياشي أيضا لتفسير وزن الشعر بالاعتماد على الضروب الموسيقية التقليدية، التي كما

سبق وأشير إليه في هذا البحث، لا توافق أوزان الشعر العربي لأنها ظهرت متأخرة ، أي بعد انفصال الضرب عن وزن الشعر (حمام ، ١٩٨٨) .

أمّا الأب الفرنسيسي فاستخدم المزدوجة نفسها أيضا ؛ ولكنه ، في الواقع، لم يطبقها وإنما قَسَر الوزن ليضعه في أوزان تتكون من المقياس الثلاثي ($\frac{3}{4}$) وذلك دون تعليل أو تفسير. ووقع غيارد في الخطأ نفسه، فقد أقحم الوزن الرباعي على وزن الشعر العربي اعتقادا منه بأن الوزن الرباعي يوافق سير الإبل وطبيعة الحياة في البادية . ولم ينهج غيارد نهجا موسيقيا في استنباط الأوزان بل استند على اللفظ أولا ثم حوّله إلى كتابة موسيقية، ولهذين السببين خاصة، انقلب نجاحه إلى خُسران في استنباط الأوزان .

واستخدم بعض الباحثين الأرقام والمتواليات العددية لوصف أوزان الشعر ؛ ولكن لم يتعدّ دور أبحاثهم تحويل المقاطع اللفظية إلى أرقام فقط؛ وبذلك حملت معها هناتها. ومنها بحث كل من : محمد طارق الكاتب، وأحمد مستجير. ومن علاقة الشعر الجاهلي بالغناء، وجدنا في تحويل المقاطع اللفظية إلى قيم زمنية، حسب مفاهيم موسيقية، وسيلة موفقة للتعرف على الوزن الشعري / الموسيقي .

صفات الإيقاع الشعري في العصر الجاهلي

من المصادر التي مرّ ذكرها، نتوصل إلى بعض الصفات التي امتاز بها الإيقاع في العصر الجاهلي . في هذا المضمار، تجدر الإشارة إلى أن الموسيقا ـ حسب الاعتقاد السائد ـ تعني الغناء في العصر الجاهلي أو ما رافق الغناء من عزف آليّ. إذ لم تكن الموسيقا الآلية تمارس في ذلك العصر منفصلة عن الغناء. أمّا الآلات الإيقاعية فكانت تضرب إيقاعا متناسقا مع وزن الغناء ووزن الشعر بآن واحد. ويمكن تسميته «الوزن الشعري / الموسيقي» . ويمتاز هذا الوزن بالصفات التالية :

أ ـ أنه يعتمد النبر الموسيقي وليس نبر الكلمات ، لأن نبر الكلمات في الشعر غير متوازن كما يتضّح من المثال التالي من شعر الحطيئة :

وطـاوي ثلاث عاصب البـطن مرمـل ببـيداء لم يعـرف بها ساكـن رسـما

م ا ـ و طا وى ث لا ثن عسا ص بل بط ن مر م لن
ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ

ب بي دا ء لم يع رف ب ها سا ك نن رس سما
ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ

ولقد أشير إلى مواقع النبر بالإشارة (>) ؛ فإذا قرأنا البيت أعلاه على صيغة النثر، نجد أن مواقع النبر لا تأتي في نفس المواقع في الشطرين أعلاه . ومثل هذا يحدث كثيرا في الشعر العربي. ولذلك لا يمكن اعتماد النبر اللغوي في اكتشاف مواقع النبر في الشعر .

ب ـ **يتكوّن من جزأين يُفترض فيهما التناظر والتساوي بالوزن** . فإذا قارنّا هذه الفرضية بالغناء البدوي وجدناها صحيحة تماما. لأن الغناء البدوي يعيد الوزن نفسه، وغالبا ما يعيد نفس اللحن لكل من المصراعين ولكل أشطر القصيدة. وهذا يؤكّد مبدأ إعادة الوزن الشعري / الموسيقي والالتزام به في الشعر الجاهلي .

جـ ـ **أن القوافي في الشعر الجاهلي تشير إلى القفلات الموسيقية** . وقفلات وزن بعينه قد تختلف من قصيدة لأخرى، وقد تختلف في القصيدة نفسها أو يختلف العروض عن القافية ، كالمثل التالي لعبيد بن الأبرص :

م ٢ ـ ريشُ الحَمام عَلى أرجائِهِ للقلبِ مِنْ خوفِهِ وَجِيبُ

ري شل ح ما م ع لى ار جا ئ هي

لل قل ب من خو ف هي و جي ؟ بو

ولا يحل هذا الإشكال الاّ العودة للوزن الموسيقي . وفي هذا المجال نستذكر أنواع قفلات الغناء البدوي التي ستساعد في الكشف عن صيغة القفلة .

د ـ **قد يختلف عدد المقاطع اللفظية من شطر لآخر في القصيدة الواحدة** ، ولكن هذا الاختلاف لا يؤثر على الوزن الشعري / الموسيقي ، كما نرى في المثال التالي للنابغة الذبياني :

م ٣ ـ ولا تذهبْ بحِلْمِكَ طامياتٌ من الخُيَلاءِ ليسَ لهُنَّ بابُ
فإنك سوف تحلمُ أو تَنَاهى إذا ما شِبْتَ أو شاب الغرابُ

فالشطر الأول يحتوي على اثني عشر مقطعا ، وكل من الثاني والثالث على ثلاثة عشر مقطعا ، أمّا الرابع فيحتوي على أحد عشر مقطعا . وحسب المقاطع اللغوية، كما هو واضح، لاتتساوى الأشطر بالوزن ، ويكمن الحل في الموسيقا لتبيان سر هذا الاختلاف. فالأشطر جميعا كانت تغنّى على نفس اللحن ونفس الوزن .

هـ ـ للمقصور في الوزن الشعري / الموسيقي قيمة زمنية ثابتة، بينما هناك ثلاثة أنواع من الممدود، وذلك حسب موضعه وعلاقته بما قبله وما بعده . وان مواضع المتحركات والممدودات جعلت الخليل ينسب قصيدة للكامل لاحتوائها على شطرة؛ بل تفعيلة واحدة فقط من الكامل وباقي القصيدة من الرجز (حمام ، آفاق عربية) .

و ـ لا يتوالى في الوزن الشعري / الموسيقي أكثر من متحرّكين، وإذا صدف مثل ذلك في الشعر الجاهلي فإنّ المتحرّك الواقع في موقع المدّ يمتدّ .

كتابة الوزن الشعري / الموسيقي

يقول الفارابي :

«الألحان بمنزلة القصيدة والشعر فإن الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب، ثم أجزاء المصاريع ثم البيت، وكذلك الألحان ، فإن التي منها تأتلف، منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان إلى أن يُنتهى إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة ؛ والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار وهي النغم ، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدّة والثقل التي تُتخيّل كأنّها ممتدة (الفارابي ١٩٦٧ : ٨٥ ـ ٨٦) .

من هنا ننطلق في البحث عن الأوزان العربية، وكذلك من خلال معرفتنا بالوزن الشعري / الموسيقي. وللكشف عن الوزن يجب أن نحدّد الكمّ الزمني الذي تأخذه المقاطع اللفظية ، والنبر المستخدم في الشعر (حمام ، آفاق عربية) .

أ ـ التعادل الكمي

لنستخدم الطريقة التقليدية في التقطيع، حيث تحل الإشارة (ب) محلّ المقصور، والإشارة (ـ) محل الممدود والموقوف، ثم لنعط المقصور نصف وحدة زمنية (♪) أي ذات السن ، والممدود زمن وحدة كاملة (♩) السوداء أي ضعف زمن المقصور كما هو متعارف عليه، ومن ثمّ نناقش النتائج. ولغرض التعادل الكمّي نقطع البيتين التاليين لعبيد بن الأبرص (الشنقيطي ؛ ١٥٥) :

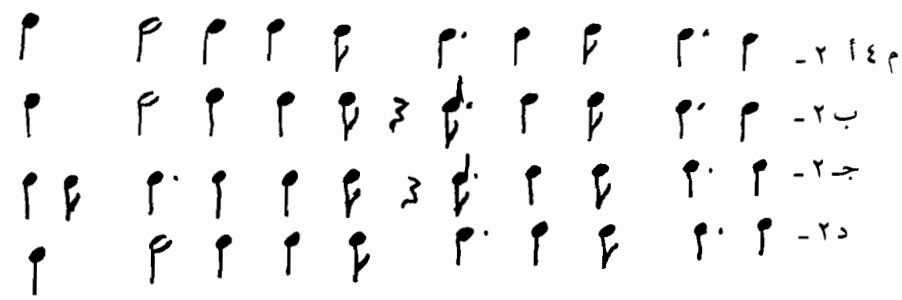
والمـرءُ ما عاشَ في تَكْـذيبِ طولُ الحـياةِ لهُ تَعْـذيبُ
ريشُ الحَـمامِ على أَرْجَـائِـهِ للقـلبِ من خوفِـهِ وَجِـيبُ

بالمقارنة نلاحظ أن بين الأشطر اختلافات في مُدَدِ وعَدَدِ المقاطع اللفظية من ممدودة ومقصورة بشكـل يتنافى ظاهريا مع مبدأ التناظر والتساوي في الوزن ، ولقد أشير إلى مواقع هذه الاختلافات بالأرقام الرّومية (I ، II ، III) .

في الحالة رقم (I) نلاحظ أن مقطعين ممدودين استبدلا بممدود يتلوه مقصور واحد فقط . أي استبدلت السوداوان (♩ ♩) في (م ٤ أ) و (م ٤ ب) و (م ٤ جـ) بسوداء تتلوها ذات السنّ (𝅗𝅥 𝅘𝅥) في (م ٤ د) ، وحتى يتعادل الزمن في الصيغتين يجب إطالة السوداء التي تسبق ذات السنّ بمقدار نصف وحدة زمنية لتصبح (𝅗𝅥. 𝅘𝅥) ، وبذلك نحافظ على قيمة المقصور دون تعديل، حسبما تقتضيه المدرسة العربية في الغناء، ويبقى الممدود ممدودا ، ولا ضير في زيادة مدّته قليلا . ومثل هذا معمول به في الموسيقا بشكل عام . إن هذه الصيغة المكوّنة من (𝅗𝅥. 𝅘𝅥) تتكرر كثيرا في الأبيات السابقة، ويقتضي الأمر أن تُعامل معاملة الحالة رقم (ا) بحيث تصبح كلها (𝅗𝅥. 𝅘𝅥) وعليه تصبح صورة الكتابة الموسيقية للأشطر الأربعة كما يلي :

لفهم الحالتين الباقيتين (II - III) تجدر العودة إلى المثال الموسيقي رقم (٩). في (٩ أ) نلاحظ أن المغنّي يؤدّي الوزن متكاملا دون أن يقصر مدّة الأصوات الطويلة في الصيغة (𝅗𝅥. 𝅘𝅥) ، بينما في (٩ ب) يؤدّيها مقصورة وكأنّه يغنيها مقطوعة (Staccato) . وهذا يؤدي إلى الاعتقاد بأن العرب قديما كانت تتفنّن بالأداء حتى أصبح ذلك جزءاً من التعديلات المتكررّة في الوزن الشعري / الموسيقي. وهذا ما يطلق عليه في علم العروض اسم «الزحاف» . ومن الملاحظ أن الممدود الذي يُقْصَرْ ، يأخذ نبرا فيه شيء من الشدّة لتمييزه عن الأصوات المنبورة الأخرى في اللحن ، وكأن المغنّي بذلك يشعرنا بمكان المدّ الأصلي. وعليه فإن الحالة (III) في (م ٤ ب ١) (م ٤ ج ١) تتساوى بالزمن مع الشطرتين الأخريين إذا وضعنا لها سكتة بمقدار وحدة زمنية واحدة لتصبح (𝅗𝅥 𝄽 𝅘𝅥) وبذلك يحلّ هذا الإشكال. ولقد اخترنا كتابة هذه الصيغة المزاحفة كما يلي (𝅗𝅥 𝄽 𝅘𝅥) للتذكير بالأصل مع المحافظة على قيمة المقصور .

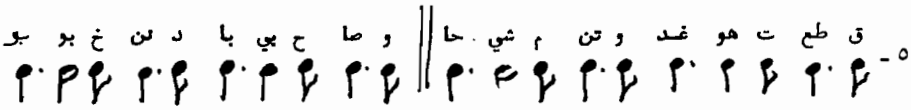
أما الحالة (III) فتوضحها قفلة الأغنية رقم (٩ ب) . فكما هو واضح في (م ٤ جـ ١) فإن

الصيغة (٣٠ ٦) غير موجودة في باقي الأشطر ، فلو جمعنا زمنها لساوي البيضاء (٣) ، وهذا ما يفسر قافية الأشطر الثلاثة الأخرى ، فهي تماثل قفلات الغناء البدوي القروي في أنحاء متعددة من الوطن العربي (٣ ٦) . وعليه فإن قفلات الأشطر تكون متساوية وتصبح صورتها كما يلي :

من المثال السابق نصل إلى النتائج التالية :

نتيجة رقم ١ ـ الممدود الذي يتلوه مقصور واحد فقط يأخذ مدة سوداء منقوطة .
نتيجة رقم ٢ ـ يمكن أن تستبدل الصيغة (٣٠ ٦) بالشكل (٦ ٦) .
نتيجة رقم ٣ ـ يمكن في القفلة أن تستبدل الصيغة (٣٠ ٦) بالبيضاء (٣) .

لمزيد من الاستقصاء نورد البيت التالي من مجمهرة عبيد بن الأبرص أيضا (الشنقيطي : ١٥٦) :

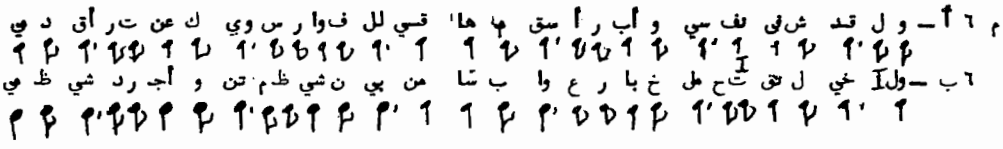
قَطَعْـتُـهُ غُدْوَةً مُشِـيحـاً وَصَـاحِـبِـي بَادِنٌ خَبُـوبُ



يأخذ هذا البيت نفس وزن الأشطر في (م ٤) . ولكن نلاحظ أن بداية شطري (م ٥) مختلفة عن (م ٤) ولذلك آثرنا وصل شطري (م ٥) حتى يتبين لنا أن بين العروض (قفلة الشطر الأول) وبين بداية الشطر الثاني ارتباطاً عضوياً حيث أنهما معا يؤديان الشكل (٣٠ ٦) ، وهذا يفسر استبدال البدايات المكونة من سوداء واحدة (٣) في بعض البحور كالرجز مثلا بذات السن (٦) . وهكذا يمكن وضع نقطة لكل من السوداوين اللتين ينتهي بهما المصراعان لتعوضا عن النقص الزمني في بداية كل مصراع .

لا تعتبر هذه الظاهرة قاعدة ، لأن النتيجة رقم (١) أعلاه تستوعبها وتفسرها . ولنستعرض وزن البيتين التاليين لعنترة بن شداد :

ولـقـد شَفَى نَفْسِي وأَبْـرَأُ سُقْـمَـهَـا قِيلُ الـفَـوَارِسِ وَيْكَ عَنْـتَرَ أَقْـدِمِ
والخـيلُ تقـتـحـمُ الخِبـارَ عَوابِسـاً مِن بَينِ شَيْظَمَـةٍ وأجْـرَدَ شَيْظَمِ



نلاحظ الاختلاف القائم في الموقع (I)، حيث يستبدل الشاعر السوداء (♩) باثنتين من ذات السن (♪ ♪) . ولا يضير هذا الاستبدال الوزنَ، فزمن السوداء يساوي مجموع ذاتي السنّ . وعليه نصل إلى النتيجة التالية :

نتيجة رقم ٤ ـ يمكن في بعض البحور استبدال السوداء (♩) باثنتين من ذات السن (♪ ♪) . وتجدر الإشارة هنا إلى أن البحور التي تستبدل فيها السوداء باثنتين من ذات السن هي الكامل، والوافر، والخبب فقط . وسيأتي تفصيل ذلك لاحقا. أمّا باقي البحور فلا تستخدم هذا النوع من الاستبدال مطلقا ؛ ولقد توصلنا إلى هذه الحقيقة بعد تقطيع عدد وافر من الأشعار بهذه الطريقة الموسيقية .

ب ـ النبر الشعري / الموسيقي

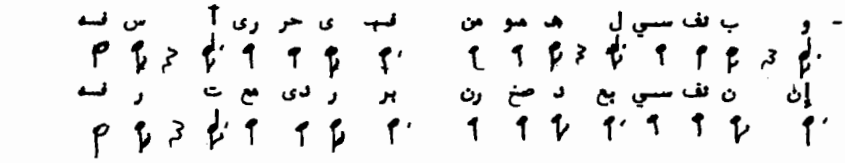
لقـد تمّت الإشارة سابقا إلى إسقاط الاعتماد على النبر اللغوي في تحديد مواقع النبر في الشعر العربي. وهذه الحقيقة تجعل الميل إلى النبر الموسيقا حتميا. والموسيقا تستخدم ثلاثة مقاييس بسيطة وهي : المقياس الثنائي ($\frac{2}{4}$) ، المقياس الثلاثي ($\frac{3}{4}$) ، والمقياس الرّباعي ($\frac{4}{4}$) .

أ ـ المقياس الثنائي يقسّم اللحن أو الوزن إلى خانات أو حقول يحتوي كل حقل منها على وحدتين زمنيتين أي سوداوين أو ما يساويها ، ويكون النبر على أولى الوحدتين .
ب ـ المقياس الثلاثي يقسّم اللحن أو الوزن إلى حقول يحتوي كل منها على ثلاث وحدات زمنية أو ما يساويها ، ويكون النبر على الوحدة الأولى أيضا .
جـ ـ المقياس الرباعي يقسّم اللحن أو الوزن إلى حقول يحتوي كل منها على أربع وحدات زمنية أو ما يساويها ، ويكون فيها نبران : نبر قوي ويقع على أول زمن في الحقل ، ونبر متوسط يقع على الوحدة الثالثة .

وبتطبيق النبر الموسيقي على وزن الشعر الجاهلي سنصل إلى نتائج مثيرة حقّا . ولنبدأ بالبيتين التاليين للخنساء (الخنساء ، ١٩٨٥ : ٧٠) :

وبـنـفـسـي هُمُـوم فَهـيَ حَـرّى أسِـفَـهْ
إنّ نَفسي بعـد صخرٍ بالـرّدى مُعْـتَرِفَـهْ

م ٧ أ -



تعترضنا الآن مشكلة تحديد بداية الخانة ، ونقترح أن تبدأ بالسوداء المنقوطة للأسباب التالية :

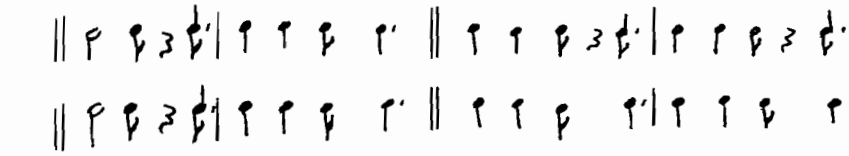
أ - إن السوداء المنقوطة أطول الأصوات المستخدمة في وزن الشعر العربي ، هذا إذا اعتبرنا القوافي (القفلات) استثناءات، وذلك لعدم ورود البيضاء (𝅗𝅥) إلاّ فيها . والزمن الأطول يحتاج إلى شدّة أكبر تساعده في الاستمرار .

ب - إن الوزن المنقوط عادة (أي في الموسيقا) ، يظهر النبر على بداية الأصوات المنقوطة .

جـ - نلاحظ انسجام السوداء المنقوطة كحاملة للنبر مع تحليلات الأوزان الشعرية / الموسيقية .

فإذا قسّمنا وزن البيتين السابقين، حسب هذا الاقتراح، حصلنا على وزن رباعي متناسق جدا . ولهذا الغرض نضع قبل كل سوداء منقوطة خطا عموديا ، وخطين عموديين لفصل الشطرين .

م ٧ ب -

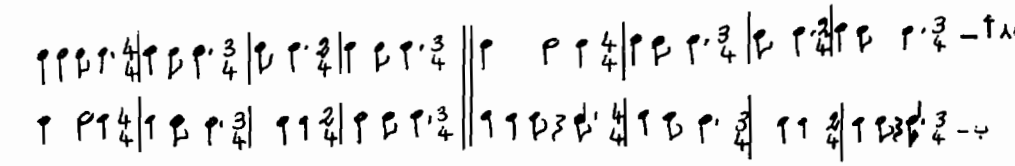


نلاحظ أن الصيغة (𝅗𝅥. 𝅘𝅥) قد تحوّلت إلى الشكل (𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯) في بعض المواقع وأن الصيغة (𝅗𝅥 𝅗𝅥) قد تحولت إلى بيضاء (𝅗𝅥) في القفلة . وهذان الاستبدالان لا يتعارضان البتّة مع نتائج التعادل الكمي السابقة الذكر. ومن تحليل الكثير من الأبيات نصل إلى نتيجة وهي :

نتيجة رقم ٥ - إن الوزن الرباعي يتكوّن من الصيغة (𝅗𝅥. 𝅘𝅥) مجموعا لها الصيغة (𝅗𝅥 𝅗𝅥) . بحيث يكون النبر القوي على السوداء المنقوطة (𝅗𝅥.) ، والنبر المتوسط على السوداء الأولى من الصيغة (𝅗𝅥 𝅗𝅥) .

لنأت بمثال آخر ، وهو من شعر الحارث بن حلّزة (الشنقيطي : ١٢١) :

آذَنَتْنَا بِبَيْنِهَا أَسْمَاءُ ... رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ
وطِرَاقاً من خلفِهِنَّ طِرَاقٌ ... ساقَطَاتٌ أَلْوَتْ بِها الصحراءُ



نعيد للذاكرة التزام الشاعر الجاهلي بالتناظر بين وزني الشطرتين والبيتين. وبالمقارنة بين الأشطر والأبيات يمكن الوصول إلى الوزن الصحيح. وعليه فإن الاختلاف في القفلات أعلاه ظاهري فقط، أما في الواقع فهي متساوية. ففي القفلة (٢ ٢ ٢) يلتزم الشاعر الوزن حرفيا، بينما في القفلة (٢ ٢ ٢) فإنه يستعير قفلة ترد بكثرة في الشعر الجاهلي، وفي الغناء البدوي والقروي الذي نسمعه اليوم. ولعل هذه القفلة كانت يوما بدعة مستحبّة فأكثر الشعراء من استخدامها. والبيت من وزن الخفيف، وهو من أعقد البحور العربية حيث يجمع المقاييس الثلاثة في وزن واحد ($\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{4}{4}$).

من هذا المثال نستنتج :

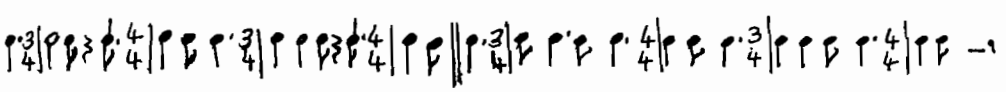
نتيجة ٦ ـ يتكوّن المقياس الثلاثي من سوداء منقوطة يقعُ النبر عليها وذات السن، وسوداء (٢ ٢). ويتكوّن المقياس الثنائي من سوداوين فقط يقع النبر على الأولى منهما (٢ ٢)، وفي هذا البحر أعلاه يمكن للصيغة (٢ ٢) أن تتحوّل إلى الشكل (٢ ٢) فقط وليس إلى (٢ ٢ ٢) كما هو الحال في الكامل، والوافر، والخبب (نظر م ٦).

نتيجة ٧ ـ استخدمت العرب أوزانا بسيطة (انظر م ٧ أ ـ ب) ، وأوزانا مركبة (انظر م ٨ أ ـ ب) .

نتيجة ٨ ـ يبدو أن العرب الجاهليين استخدموا الجامحة (Synkope) .

لنأخذ مثلا آخر، وليكن البيت التالي للنابغة الذبياني (ديوانه ، ص ٢٩) :

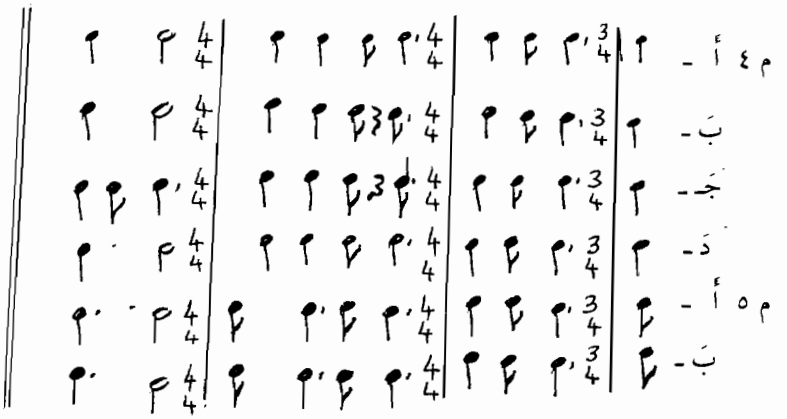
يقـولـون حِصْنٌ ، ثمّ تَأْبى نُفُـوسُهُمْ وكـيفَ بحـصْـنٍ ، والجِبـالُ جُمُوحُ



لهذا البيت وزن مركب من المقياسين ($\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$) ، ولكن الوزن لا يبدأ بالسوداء المنقوطة بل بذات السن وسوداء بعدها (٢ ٢)، وتعتبر مثل هذه الأزمنة في الموسيقا «أزمنة تمهيدية» (Anacrusis) . ونلاحظ بين الخطين الفاصلين (بين الخانتين)، أن هذين الصوتين التمهيديين ما هما إلّا جزء

من الخانة ($\frac{3}{4}$)، المكونة من آخر الشطر الأول وبداية الشطر الثاني. وذلك يفسّر الأصوات التمهيدية، والتي تجدُ تكاملَها الزمني مع آخر صوت في البيت (٠).

وعلى هذا الأساس نعود إلى الأمثلة (م ٤ أ ـ ب ـ جـ ـ د ٢) و(م ٥ أ ـ ب) ، ونحدد خاناتها ، فنجد أنّها تبدأ بأزمنة تمهيدية .



وفي المثال (م ٦) تتكوّن الأزمنة التمهيدية من اثنتين من ذوات السن أو سوداء واحدة كزمن تمهيدي .

ومما مضى نستخلص النتائج التالية :

نتيجة ٩ ـ تبدأ بعض الأوزان بأزمنة تمهيدية.

نتيجة ١٠ ـ يكـون موضـع الأزمنة التمهيدية على الضعيف من أزمنة الخانة ، ولا تأتي على الأزمنة المنبورة مطلقا .

نتيجة ١١ ـ الأزمنة التمهيدية تميّز الأوزان (البحور) عن بعضها ، وذلك إذا صادف وكان لها نفس الميزان،مركبا كان أم بسيطا .

نتيجة ١٢ ـ وقوع الأزمنة التمهيدية على الضعيف يسمح للنبر أن يقع على آخر صوت في القفلة .

وهكذا تتوضح لدينا مكانة النبر في الغناء والشعر العربيين الجاهليين . ولقد قمنا بامتحان هذه النتـائـج في الأشعـار المختلفة ووجدنا أنها تنطبق تماما على كل الأشعار الجاهلية التي قمنا بتحليلها

مستخدمين هذه الطريقة . ونتيجة لذلك وجدنا أن هناك أشعارا تتكوّن من واحد من المقاييس البسيطة فقط، وبعضها يتكوّن من اثنين ، والبعض الآخر من الثلاثة مجتمعة .

لقد مرت معنا أبيات في المقياس الرباعي منفردا ، وفي بعض المقاييس المركبة، وسنقدم فيما يلي مثالين في المقياسين ($\frac{2}{4}$) و ($\frac{3}{4}$) كل على انفراد. والبيت الأول لعلي بن أبي طالب كرّم الله وجهه (التبريزي ، ١٩٧٥ : ١٩٦) :

إن الـدنـيا قد غرّتـنـا واستـهـوتنـا واستلهتنـا

م ١٠ - $\frac{4}{4}$ ٢ ٢ | ٢ ٢ | ٢ ٢ || ٢ ٢ | ٢ ٢ | ٢ ٢ | ٢ ٢

والبيت التالي في الوزن الثلاثي لبشر بن خازم (التبريزي ، ١٩٧٥ : ١٨٣) :

فأمّـا تَمِيمٌ ، تميمُ بنُ مرٍّ فَأَلْفَـاهُـمُ الـقَـوْمُ رَوْبَـى ، نِيَامَـا

م ١١ - $\frac{3}{4}$ ٢ ٢ ٢ | ٢ ٢ ٢ | ٢ ٢ ٢ || ٢ ٢ ٢ | ٢ ٢ ٢ | ٢ ٢ ٢ | ٢ ٢ ٢

بعد هذا العرض يجدر التذكير بالتغيرات التي تعتري الصيغ الإيقاعية :

أ - الصيغة الأساس (٢ ٢) وهي التي تبدأ بها الخانة (عدا الخبب) ، يمكن أن تتحوّل إلى الشكل (٢ ٢) فقط .

ب - يمكن للصيغة (٢ ٢) أن تتحوّل في كل البحور إلى (٢ ٢) عدا أوزان الوافر، والكامل، والخبب حيث يمكن أن تتحول إلى الشكل (٢ ٢) فقط .

ولـذلك فإن جميع المقاييس البسيطة التي تكوّن الأوزان لا تخرج عن هاتين القاعدتين . ومن خلال استكشاف الأوزان في أعداد وفيرة من الأشعار الجاهلية توصلنا إلى النتيجة التالية :

نتيجة ١٣ - لا يعتري القصر ثالثة الوزنين الثلاثي والرباعي ؛ وقد يزيد زمنها بمقدار وحدة زمنية في المقياس الرباعي، بما يوافق التغيرات التي تعتري الصيغة (٢ ٢)، ويكمن السبب في موقع ثالثة المقياس حيث يمكن لما قبلها ولما بعدها أن تقصر فيزيد بذلك عدد المتحركات عن اثنين، وهذا ما لم يوافق الشاعرية العربية الجاهلية ، ولذلك استحسن للثالثة أن تبقى ممدودة .

خاتمة

أكدت هذه الدراسة العلاقة الوشيجة التي ربطت الشعر الجاهلي بالغناء، وذلك بإيراد إثباتات

تاريخية ، وأقوال لمفكرين مسلمين وعرب من العصور الإسلامية ومن العصر الحالي. كما كشفت عن اختلاف هذه العلاقة في العصر الجاهلي عنها في العصور الإسلامية ؛ ففي العصر الجاهلي كانت المقاطع اللفظية مساوقة للوزن الغنائي بالمدّ والقصر، بينما أهملت الألحان الإسلامية شيئا فشيئا هذه القاعدة ، إلى أن تخلّت عنها في أواخر العصر العباسي .

ولقد استفادت هذه الدراسة من عدة مصادر للوصول إلى الكشف عن الأوزان الشعرية / الموسيقية الجاهلية وهذه المصادر هي :

١ ـ الشعر العربي الجاهلي، الذي اختزن الإيقاعات العربية الجاهلية.
٢ ـ الغناء البدوي الذي يتّسم بالبساطة والبدائية، والذي يختزن بعض صفات الغناء الجاهلي لانعزاله عن الموجات الثقافية الخارجية التي اجتاحت الوطن العربي على مرّ العصور . وقد استعرض البحث ميزاته ودعمها بالأمثلة الموسيقية. كما وضّح علاقة كلمات الغناء البدوي بلحنه ، وإيقاعه ، وشكله البنائي ، وقفلاته .
٣ ـ المصادر الأدبية ، إذ أوردت الدراسة أقوالا في علاقة الغناء بالشعر ، وقدّمت تحليلا وتوضيحا لها . وانضمّ إلى هذاالتراث الأدبي :

أ ـ مصادر عربية إسلامية قديمة .
ب ـ علم العروض .
جـ ـ أبحاث حديثة في وزن الشعر العربي.

ولقد جُمعت صفات الإيقاع الشعري / الموسيقي الجاهلي من المصادر المختلفة فكانت :
أ ـ اعتماده النبر الموسيقي وليس اللفظي.
ب ـ تكوّن اللحن من جزأين متساويين ومتناظرين كشطري البيت من الشعر.
جـ ـ تدل القوافي على القفلات الموسيقية.
د ـ يقوم الوزن الموسيقي بتعديل الخلاف بين عدد المقاطع اللفظية في الأشطر .
هـ ـ للمقصور في الوزن الشعري الموسيقي قيمة زمنية واحدة ، بينما للممدود ثلاث قيم .
و ـ أبت الشاعرية العربية الجاهلية توالي أكثر من متحرّكين اثنين .

ثمّ انتقل البحث عن وسيلة كتابة الوزن الشعري / الموسيقي ، حيث استقرّ إلى النتائج التالية :

١ ـ يأخذ الممدود الذي يتلوه مقصور واحد فقط مدّة سوداء منقوطة (♩.) .
٢ ـ يمكن استبدال الصيغة (♩ ♪ ♩) بالشكل (𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 ♩) .
٣ ـ يمكن في القفلة أن تستبدل الصيغة (♩ ♪ ♩)، أو الصيغة (♩ ♩) بالبيضاء (𝅗𝅥) .
٤ ـ يمكن استبدال الصيغة (♩ ♩) في جميع البحور بالشكل (♩ ♪ ♩)، إلّا في الوافر، والكامل، والخبب فتستبدل بالشكل (♩ ♩ ♩) .

٥ ـ استخدم العرب أوزانا بسيطة ومركبة ، كما استخدموا الجامحة (Synkope) .
٦ ـ يتكوّن المقياس الرباعي من ($\frac{4}{4}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥)، بحيث تحمل السوداء المنقوطة النبر القوي ، بينما يقع نبر متوسط على الزمن الثالث منه .
٧ ـ يتكون المقياس الثلاثي من ($\frac{3}{4}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥) بحيث يقع النبر على السوداء المنقوطة فقط . أمّا الوزن الثنائي فيتكوّن من (𝅗𝅥 𝅗𝅥) ويكون النبر على أولى السوداوين .
٨ ـ تبدأ بعض الأوزان بأزمنة تمهيدية يكون موضعها على الضعيف الخالي من النبر من الأصوات . وبها يمكن تمييز البحور (الأوزان) إذا اتفقت موازينها .
٩ ـ وقوع الأزمنة التمهيدية على الضعيف يسمح للنبر أن يقع على صوت القفلة النهائي .
١٠ ـ لا يعتري القِصَرُ ثالثةَ الوزنين : الثلاثي والرباعي .

ولعلّ هذا البحث قد قدّم إضافة لجهود علماء أفاضل في درب البحث عن أوزان العصر الجاهلي ، في سبيل تثبيت أسس نظم الشعر العربي ، وتأصيل الغناء والموسيقا العربية .

المراجع العربية

ابن الأبرص ، عبيد — **الديوان** ، تحقيق حسين نصار، القاهرة: مكتبة البابي الحلبي ، ١٩٥٧ .
ابن رشيق — **العمدة**، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢ .
ابن عبد ربه — **العقد الفريد** ، بيروت : دار الكتاب العربي، ١٩٦٥ .
أبو ديب، كمال — **في البنية الإقاعية للشعر العربي**، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٤ .
إده اليسوعي — «الإيقاع في الشعر العربي» **مجلة المشرق**، الأعداد : ٢٠ ، ٢٢، ٢٣ ، بيروت : ١٩٠٠ . أعيد نشرها في **مجلة فصول**، المجلد ٦ ، عدد ٣، ١٩٨٦ .
(الأب خليل) — **الشعرية العربية**، بيروت : دار الآداب، ١٩٨٤ .
أدونيس ، — **كتاب الأدوار**، تحقيق هاشم الرجب، بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٠ .
الأرموي ، صفي الدين — **القيان والغناء**، بيروت : دار صادر، ١٩٦٠ .
الأسد ، ناصر الدين — **الأغاني**، بيروت ، دار الثقافة، ١٩٨١ .
الأصفهاني ، أبو الفرج — **الديوان**، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣ .
امرؤ القيس — **موسيقى الشعر**، بيروت : دار القلم، ١٩٦٥ .
أنيس ، إبراهيم — **إعجاز القرآن** ، تحقيق أحمد صقر، القاهرة: دار المعارف ، الطبعة الثانية، ١٩٧١ .
الباقلاني، محمد بن الخطيب — «ملاحظات حول مسألة الكم والنبر» **مجلة فصول**، مجلد ٦ ، عدد ٣، ١٩٨٦ .
بحيري، سعيد — **الوافي**، دمشق دار الفكر، ١٩٧٥ .
التبريزي، الخطيب — «علاقة الشعر بالغناء» **مجلة القاهرة**، عدد ٨٣ ، ١٩٨٨ .
حمام، عبد الحميد — «الأهمية الموسيقية للإشباع والتحريك في الشعر العربي» **أبحاث اليرموك** ، إربد: مقبول للنشر ولم ينشر بعد .
— «أسس وزن الشعر العربي» **آفاق عربية**، مقبول للنشر ولم ينشر بعد .
الحطيئة — **الديوان**، بيروت: دار صادر، ١٩٨١ .
الحلي، صفي الدين — **العاطل الحالي والمرخص الغالي**، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية، ١٩٨١ .
الخنساء — **الديوان** ، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥ .

الذبياني، النابغة — **الديوان**، بيروت: دار صادر.

الشنقيطي، أحمد بن الأمين — **المعلقات العشر**، بيروت، دار الكتب العلمية .

ضيف، شوقي — **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، القاهرة: دار المعارف، طبعة ١٠، ١٩٦٠ .

عيّاد، شكري — **موسيقى الشعر العربي**، القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٨

العياشي، محمد — **نظرية إيقاع الشعر العربي**، تونس: المطبعة العصرية، ١٩٧٦ .

الفارابي، — **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة: ١٩٦٧ .

فارمر ، هنري جورج — **تاريخ الموسيقى العربية**، ترجمة حسين نصار، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٥٦ .

الفرنسيسي، الأب أغسطس فكيني — **فن إنشاد الشعر العربي**، القدس: مطبعة الآباء الفرنسيين، ١٩٤٥ .

القالـــي — **الأمالي** ، دمشق، دار الحكمة .

محمد ، السيد إبراهيم — **الضرورة الشعرية**، دار الأندلس ، ١٩٨١ .

مستجير، أحمد — **في بحور الشعر**، القاهرة: مكتبة غريب.

مصطفى، محمود — **أهدى سبيل إلى علمي الخليل**، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣ .

النابلسي، الشيخ عبد الغني — «**ايضاح الدلالات**»، **المورد** ، مجلد، ١٣ ، عدد ٤ ، ١٩٨٤ .