المدخل الموسيقي إلى دراسة عروض الشعر العربي

د. بابكر سليمان إدريس– أساذ مساعد – قسم الموسيقى – كلية الموسيقى والدراما جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

مستخلص الدراسة :

من المعلوم أن الشعر قالب خاص من طرق استخدام اللغة، ولا سبيل لمن يريد أن يتوصل إلى معرفة بحوره ومقاييسه سوى أن يقف على نظامه الموسيقي الذي نعنى به لبنيتين لا ثالث لهما، أولاهما البنية الإيقاعية والتي تمثل الأجزاء المكانية ذات النسب المعيارية والأبعاد الزمنية التي تتكون من حروف اللغة نفسها .. تُدوّن على نظام معين وتُشكِّل في مجموعها وترتيبها الهرم الإيقاعي للشعر (ميزان الشعر). أما الثانية فهي المظهر الصوتي والذي نعنى به إنشاد (تصويت) تلك الأجزاء المكانية وبذات نسبها المعيارية وأبعادها الزمنية.

الكلمات المفتاحية :

العروض والموسيقي، البنية الإيقاعية ، المظهر الصوتي، غنائية الشعر العربي.

ABSTRACT

It is known that poem template special ways of using language، and those who want to know its Buhoor and measurements to stand on its music، which we mean two structures: rhythmic structure as spatial parts with standard ratios and dimensions of time.. Made up of letters of the language، written on a particular system، and form the arrangement rhythmic poetry (the balance of poet). ، and voice structure which it means: singing those portions with its spatial and normative dimensions of time.

المقدمة:

أجمع علماء اللغة على أن ذلك النظام الموسيقي للشّعر هو ما اصطُلح عليه **بـــ: علم العروض** الذى عُرف في القرن الثانى الهجرى من العصر العباسى .. وقد كان الناس قبل اكتشافه يعتمدون على الحس الفطرى في وزن أشعارهم .. حتى اهتدى إليه الخليل بن أحمد الفراهيدى. والعروض مؤنثة .. وأصلها في اللغة: الناحية، ومن ذلك قولهم: أنْت معي في عروض لا تلائمنى .. أى ناحية كما جاء في قول الشاعر عبدالله الحجاج بن محصن الذّبياني من قصيدة له في الأغانى:

فإن يُعرض أبو العباس عنـــــى ويركب بى عروضاً عـــــن عـــــروض

فمن المحتمل أن يكون قد سُمى هذا العلم عروضاً لأنه ناحية من نواحي علوم الشعر المتعددة. والعروض في اللغة هى الخشبة المعترضة وسط البيت من الشَّعْر. والعروض من أسماء مكة المكرمة. ويُقال إنَّ الخليل بن أحمد سماهُ عروضاً تيمناً بمكة المكرمة التى يقال إنّه ابتكره فيها.. وقد رُوى أن الخليل عندما رأى بعضاً من معاصريه من الشعراء ينظمون شعراً بقوالب أو بإيقاعات لم تُسمع عند العرب .. طاف حول البيت بمكة المكرمة ودعا الله أن يُلهمه علماً لم يُسبق اليه .. فاعتزل الناس في حجرةٍ له كان يقضى فيها الساعات الطوال يقرأ كل ما جُمع له من أشعار العرب .. ثم أخذ يُوقِّعها على أوزانها ويضع كل مجموعة متجانسة منها منفردة حتى تم له حصر جميع أوزان الشعر العربى. وفي رواية أخرى – تناقلها الرواة عن قصة ابتكار الخليل علم العروض – يُقال إنّه كان يمر يوماً بسوق الحدَّادين .. وهو يُدير بيتاً من الشعر في رأسه.. فتوافَقَ تتابع حركة أصواته مع تتابع طَرَقات الحدادين المنتظمة على آنيتهم .. وتوافقت سكناته مع لحظات توقف المطارق عن الآنية .. فأدرك موسيقى البيت، ثم أجرى ذلك في بقية أنواع الموازين حتى

استوى له هذا العلم كاملاً. ومهما يكن من أمر في طريقة ابتكار هذا العلم .. فإن مايهمنا هو أن واضعه هو الخليل بن أحمد الفراهيدى الذى ينتمى إلى قبيلة الأُزْد اليمنية.

النظام العروضي للشعر العربي:

افتُرضت تفسيرات عده لمصطلح العروض في الشعر .. لا يزال أكثرها دلالة عند العروضيين ما ذكره الخليل في كتابه "العين" بأنه: علم الأوزان .. سمى بالعروض لأن الشعر يُعرض عليه. وهو العلم الذى يُبحث فيه عن أصول أوزان الشعر العربى لوقوفه على بيان قواعد نظم الشعر لمعرفة ماصح وما اعتل وما انكسر من الأوزان .. وعلى التفرقة بين مقاييس منظوماته ومقاييس منظومات غيره من الكلام. (١)

وللعروض نظام خاص في الكتابة يُلتزم فيه باللفظ دون الخط ، فلا نلتزم همزة الوصل .. ولا اللَّام الشمسية .. ولا الألف بعد واو الجماعة، ومن ناحية أخرى فإننا نلتزم كتابة حروف التنوين .. فاذا قلنا "رجلٌ" بالتنوين فإنها تُكتب كما تُنطق هكذا: رجلُنْ، ونلتزم الألف المنطوقة .. كما في أسماء الاشارة: هذا – هذان – هؤلاء .. وغيرها .. فتُكتب: هاذا – هاذان – هاؤلاء.. وغيرها من حروف المد ، وكذا الحال في الحروف المشدَّدة أو المُدغمة فيُفك التشديد والادغام، وكذلك يُشبَع الضمير في مثل: له – منه – به – فتُكتب: لهو – منهو – بهى. وفي الكتابة العروضية تتحول الكتابة اللغوية إلى كتابة صوتية حيث قسَّم العروضيون الكتابة فيها إلى نوعين من الأحرف: متحركة وساكنة .. ركبوا منها مايُعرف بالمقاطع الصوتية. (٢)

ونجد أن الخليل قد اتبع منهجاً رياضياً في وضعه وتدوينه لعلم العروض.. حيث نظر إلى الحركة والسكون وتوزيعها على التفعيلة، ونظر إلى التفعيله من حيث مقاطعها التى سماها بـ: الاسباب والأوتاد والفواصل .. ومن حيث تلكم المقاطع وعدد حروفها، ونظر إلى البيت من حيث نوع تفعيلاته وكمّها، ثم نظر إلى حصيلة ما انتهت إليه إحصائيته الاستنتاجية من ابيات قابلة لأن تتألف من التفعيلات التى انتهت إلى احصائيته الاستنتاجية السابقة لها، فصنفها إلى بحور .. وصنف البحور إلى دوائر. ولعل الخليل قد اتخذ في نهجه هذا الطريقه العقلية المنطقية والتى تقوم على أساس الاستنتاج فالاستقراء ثم الاستخلاص في الوقوف على كل الاحتمالات والافتراضات، وهذا ماجعله يفترض أن عروض بحر السريع مثلاً هى في الأصل "مفعولاتُ" ولكنها تأتى مطوية مكشوفة دائماً .. فتتحول إلى "فاعلن"، وكان من الممكن أن يقول – لو أنه سلك الطريقة النقلية القاعدية – إن عروض السريع فاعلن لورودها في شعر العرب هكذا. و إذا حاولنا أن نلتمس المبرر لصنع الخليل هذا .. نجده الجو الثقافي الذى ساد عصره .. والذى كان ذا أثر فعال في صوغ ذهنيته العلمية، وقد كان جواً فلسفياً جدلياً منطقياً، فقد عاصر الخليل عصر الفيلسوف العربى الكندى .. وعصر الحركة الجدلية التى اعتمدت مناهج الجدل والمغالطة من المنطق اليونانى، ولعل لحركة الترجمة التى بدأت في العصر الأموى .. وبلغت أوجها في العصر العباسى.. أثراً كبيراً في ذلك من جانب .. وسبباً مُبرراً من جانب آخر لمسايرة الخليل مناهج عصره في وضعه علم العروض بهذه الصيغة الرياضية المنطقية الفنية البارعة. ولعل التعقيدات في علم العروض قد جاءت من هنا وهى ذات الطريقة التى اعتمدها في وضعه كتاب "العين" الذى هو أول معجم لغوى عربى حيث أحصى عن طريق الاستنتاج العقلى كل مايمكن أن يتألف من الحروف الهجائية من ألفاظ .. ثم فَرَزَ صيغ المُهمَلات منها .. ثم استقرأ المفردات المستعملة في كلام العرب وجمعها في كتابه العين. (٣)

وهنا – في علم العروض – أحصى عن طريق الاستنتاج العقلى أيضاً .. كل التفعيلات التى يمكن أن يتألف منها ميزان الشعر عند العرب .. ثم صنفها إلى مجموعات وطوائف تنتظمها وفق نظام رياضى خاص ، وسمى تلكم المجموعات بـ: الدوائر ، ثم مشى طريقته التي مشاها في المعجم اللغوى من فرز للمستعمل والمهمل .. فاستخرج البحور المستعملة والبحور المهملة .. ثم صنف البحور المستعملة – وفق منهج رياضى ايضاً – إلى بسيطة ومركبة . وفي هذا دليل واضح على ان الخليل واضع علم العروض أراد بعبقريته وعقليته الرياضية القليلة الند .. أراد أن يبين

أن بين أوزان الشعر العربى رابطة تجمعها .. وأن كل مجموعة من الأوزان يمكن حصرها في دائرة معينة .. وأن الدائرة الواحده يمكن أن يتفرع عنها من الأوزان ما هو مستعمل قد حُصرت قواعده .. وما هو مهمل لم يوقّع العرب عليه أشعارهم لأنه ليس سائغاً عندهم. (٤)

ورغم ما قُدّم في علم العروض من بحوث ودراسات وتحليلات أسهمت بفاعلية في خدمة أهل اللغة العربية من دارسين وباحثين ومهتمين ومتخصصين .. إلا أنه لا زال وسيظل في حاجة لمن ينبري له ولو بالقليل مما خفي من أسراره. فاللغة العربية وعلاقاتها بحر سحيق الاغوار .. لا يُحدُّ العلم فيها بكتاب .. ولا يُحصر بجهد كاتب. فما يَقْصُرُ عنه مؤلف.. يكمله مؤلف آخر، وما غفل عنه باحث .. يثبته له غيره من الباحثين وهكذا تستمر الدراسة وتتواصل معارف العلوم ويعلو البنيان. (٥)

الأهمية الموسيقية لفهم مسألة الوزن الشعري:

حاول كل الذين أسهموا بالبحث في مجال العروض .. تبسيط المنهج الرياضى الواسع الذى قام بوضعه وتدوينه الخليل. وأعادوا النظر في كثير من المسائل والقضايا العروضية التى يصعب هضمها واستيعابها لطالب العلم.. في محاولة للسير بعلم العروض في اتجاه يتيسر به الفهم ويسهُلُ به الإدراك .. وذلك بتخفيف مصطلحاته واستبدال بعضها بما هو أقرب إلى طبيعة المعرفة .. وربط المعنى بالمفهوم الذى أُسست عليه فكرة المصطلح. ولكنهم لم يحاولوا في أبحاثهم الاستفادة من محاور التفسير الموسيقى التطبيقى في هذا المجال .. إذ لم يجربوا الخوض في مجاراة التدوين العروضي بما يوازيه من التدوين الموسيقي ولم يُجروا التجارب العملية التى تؤطر العلاقة بين وحدات الوزن العروضية ووحدات الوزن الموسيقية من جهة .. ثم بين الأوزان العروضية والأوزان الموسيقية من جهة أخرى .. والسبب في ذلك واضح وهو أن ولوج هذه التجارب يتطلب إلماماً وافراً بقوانين وأحكام واصطلاحات علم الموسيقى الذى أضحى مجال تخصص ودراسة واسعة، وحتى في مجال التخصص الموسيقي فإنه لا يستطيع أن يعقد هذه المقارنة إلا من تخصص في دراسة قواعد وأصول التأليف الموسيقى حيث التخصص في مجال الأوزان والصيغ والقوالب والبناءات الموسيقية. (٦) **الضرورة العروضية لدارسي الموسيقى:**

لست أنوي من هذه الدراسة أن أضرب قاعدة أو أن أتطاول على قانون أو أن أخرج عن جملة الضوابط التى قام بها واجتهد لها علماء هذا المجال الأجلاء.. ولكن كالطبيب الذى أراد أن يختص في مايشكو منه أهله. فقد وجدت أن العروض آخذُ بخناق أهلى ممن درسوا علم الموسيقى وعرفوا أحكام وأصول ألحان الغناء .. ولكن لم ينالوا قسطاً وافراً أو قريباً من أنواع المعرفة بعلم العروض يكفي لأن يعينهم على إقامة البنية الإيقاعية لأشعار ألحانهم فأصبحوا يعتمدون على الفطرة في الإحساس والشعور بإيقاع الوزن المطلوب .. ثم من بعد يقيمون عليه ألحانهم . ولا شك أن في ذلك مخاطرة قد تنتهى بالنجاح أو الفشل .. لأن الإحساس كثيراً ما يغمض مالم يسنده أساس علمى يُقوّمه ويبتعد به عن محاولات التجريب والمحاولة التى كثيراً ما تنتهى إلى التيه والضياع دونما وصول إلى نتيجة. إذن فالصله الحتمية بين الشعر والموسيقى تستوجب من الشاعر الذى يتعامل بالأوزان ومن الموسيقى الذى يتعامل بالألحان أن يكون كلاهما على درجة من الإلمام بقوانين ضبط البنية الإيقاعية للشعر من جانب مقاييسها العروضية والموسيقية على السواء حتى يستبين له الطريق لإدراك ما قد يخفي على غيره من حيث سلامة الإيقاع واستقامة الوزن ووضوح النبر عند تعامله مع البناء الشعرى إذا كان من أهل العروض والأوزان .. أو تعامله مع البناء اللحنى إذا كان من أهل الموسيقى والألحان. ومن خلال اهتمامي بهذا الخطب .. ثم من بعد ممارستى الدائمة لفن التلحين الغنائى.. فقد صرت أتعامل مع الأوزان العروضية بأساليب وسبل شتّى فعمُق إحساسى بالعروض علماً .. وازداد قُربى به .. وكان ذلك سبيلى إلى ما اهتديت إليه من ملاحظات واستنتاجات آثرت أن أضعها بين يدى أرباب هذين العلمين .. موضحاً أثرها الإيجابى في تيسير وتحقيق تطلعات المتطلعين الى رُقيهما كعلمين فنيّين توأمين متجددين أبداً.

العلاقة بين الشعـــــر والموسيقـــى:

الفنون على اختلاف أنواعها وأشكالها تتصل فيما بينها وتتلاحم وقد تكون هذه الصلة واضحة جلية .. وقد تكون مستترة خفية. والفنون تتشابه في كثير من نواحى التـــأثير .. وتكاد تشكل جميعاً معاً لوحة متحدة متميزة ذات تأثير متكامل وكأن هناك لغة مشتركة بينها جميعاً رغم اختلاف أدوات كل واحدة منها عن الأخريات. والفنون تسعى جميعاً لتفسير الحياة وظواهرها وما يدور في خلد النفس البشرية وما تحس به تجاه الحياة والوجود من مشاعر الحزن والفرح والسعادة والشقاء.. وما تجيش به النفس من انفعالات واضطرابات وذكريات ومطامح في صورة أعمال فنية يفيض فيها مبتدعوها على المعانى حياة وعلى الأصوات سمعاً وعلى اللوحات رواية مما أتاحته الحياة لهم ومما استخيرهم به الخالق الأعظم – جل شأنه – من نعمة الموهبة ومقدرة لتوليد الإحساس لدى الغير بتقبل هذا الإبداع والتأثر به. والشعر كما هو معروف هو أكثر هذه الفنون ارتباطاً بالموسيقى وانسجاماً معها وقرباً منها، فكلاهما فن سمعى ومادتهما واحدة ، فهما يعتمدان على الأداء الصوتى وإنْ اختلفت لغتاهما ومفرداتهما.

ولعل هذا الارتباط بين الشعر والموسيقى يرجع إلى أول عهد الوجود بالإنسان وقتما أملته الضرورة لايجاد الطرائق أو الأنظمة التى يمكن أن يتواصل بها مع مجموعة جنسه والمجموعات البشرية الأخرى. ولما كان الصوت هو أول ما اكتشفه الانسان من حيث التخاطب فقد استخدمه مُحملاً إياه حاجاته وأحاسيسه مستعيناً بمحاكاته لأصوات الطبيعة وبعض إشاراته وحركات جسده محاولاً أن يحل عقدة من عقد لسانه في تفسير أكبر عدد ممكن من المبهمات في سعيه المستمر لتوصيل جملة من المفاهيم والتعبير عما تحمله من معانٍ ومضامين، وكلما اكتشف مقطعاً أو جزءاً من كلمة عاد إلى أصواته وإشاراته محاولاً أن يحل بها عقدة ثانية. ومن خلال هذه المعاناة المضنية أخذت تتضح الكلمات وتنشأ علاقات الألفاظ حتى استطاع أن يعبر عن مداركه الحسية وضرورات حياته اليومية. إلا أنه ظل يجد عسراً في أن يعبر عن خوالجه الوجدانية وحاجاته النفسية .. فعاد يلجأ الى نفس تلك الأدوات من أصوات وحركات وإشارات ليستعين بها في ترقية لغته الوجدانية حتى استقامت له فنون الشعر والموسيقى. (٧)

فاذا كان الشعر خفقة صوتية تعتمد المعنى والمبنى واللفظ في إنتاج الفن في علاقات تتغذى بها المشاعر ويرهف بها الحس ويشجى بها الوجدان.. فإن الموسيقى تُحيل تلك الخفقة الصوتية نغماً يغذى الروح ويُعمق الإحساس بالشعر ويوحى بالشعور والخاطر.

ولعل الرنين الموسيقي أو الوزن الايقاعى الذى نحسه في الشعر العربى هو الذى حتم التزام القصيدة بالعروض الواحدة والضرب الواحد والقافية الواحدة، ومن ثم جعلت من اللغة العربية منذ القدم لغة موسيقية، وهذه الصلة الوثيقة التى أحس بها العرب بين الشعر والموسيقى في لغتهم جعلت بعض اللغويين المحدثين يرى في اللغة العربية لغة شاعرة بُنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية. (٨)

والشعر والموسيقى يلتقيان في أنهما تعبير مباشر عن إرادة الحياة وتجربة حسية تتولد عنها تلك السمفونية الكامنه في لغة القصيدة المشبعة بالمعانى والأفكار.. أو في لحن الأغنية المترع بالأنغام العذاب التى تبعث تلك المتعة الفنية فتنفعل بها الذات وتشجى. ولإدخال هذه المتعة في النفوس إنما يقدم الشاعر أو المؤلف الموسيقى شيئاً من روحه وإحساسه ومشاعره في صياغة وأسلوب لا تتوفر القدرة لإقامتهما إلا لمبدع أصيل وهب الخيال والحس والذوق الرفيع فالشاعر عندما يعيش تجربة ويقع تحت تأثيرها... تنصهر نفسه مع الحدث فيحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسى بينه وبين مكنون ذلك الحدث ثم بين حركة نفسه وحركة الأشياء من حوله سعياً وراء تحقيق غاية فنيه تجيش بها انفعالات النفس وتنسجم مع إيقاع الوجود الخارجى الموحى بذلك الخيال، وتُهيئ لنا حالة من الاندماج تتأثر بها نفوسنا على نحو أو آخر .. بقدر ما تنفعل به النفس .. فتتواجد بسماعه. (٩)

وقد فطن القدماء من علماء ونقاد وشعراء إلى أثر هذا الامتزاج العجيب بين الشعر والموسيقى وأحسوا بما يولّده الصوت الموسيقى من أثر وما يبعثه من متعة وانتباه. فقد أدرك الجاحظ هذه القيمة العظمى للصوت المنغَّم ومدى تأثيره على النفس البشرية .. وذهب به الاعتقاد. بتأثير الصوت المنغَّم إلى أنه قد يؤثر مثل هذا التأثير العجيب حتى ولو لم يفهم المتلقى معناه أو المحتوى الفكرى له "فأمر الصوت عجيب .. وتصرفه في الوجوه عجيب، فمن ذلك أن منه مايُحزن النفس حتى تقشعر .. ومنه ما يسر النفس حتى تتمايل طرباً.. ومنه مايُدهش العقل حتي يُغشى على صاحبه كنحو هذه القراءات الشجية، وقد بكى ماسرجويه من قراءة أبى الخوخ فقيل له كيف بكيت من كتاب الله ولا تصدق به؟ قال: إنما أبكانى الشجا".(١٠)

ولعل من أجمل ماقيل حول تأثير السماع والنغم على النفس البشرية ماجاء على لسان الامام الغزالى فهو يرى أنه لا سبيل إلى استثارة خفايا القلوب إلا بقوادم السماع.. ولا منفذ إليها إلا من دهليز الإسماع. ويرى الامام الغزالى أن العلاقة بين النغم والروح هى سر من أسرار الإله يعجز عن تعليله البشر، ولله تعالى سر في مناسبة النغمات الموزونه للأرواح حتى إنَّها لتؤثِّر فيها تأثيراًعجيباً مُفْرَطاً. وقد فطن الشعراء القدماء إلى أهمية الجرس الصوتى فاهتموا في أشعارهم بالقيم الصوتية والتصويرية .. واهتموا بالقافية كما اهتموا بالسكنات والوقفات لإظهار جمال لفظ أو إيضاح معنى .. ذلك أن للسكتة أيضاً دلالتها ومعناها وإيحاءاتها في دنيا الشعر وعالم الموسيقى، فالصمت في الشعر إنما يتحدد بالاضافة للكلمات.. والسكتة في الموسيقى إنما تأخذ معناها من أصناف مايجاورها من نغمات الألحان، وعلى هذا فالصمت لحظة من لحظات الكلام .. والسكوت ليس بكُماً بل رفضاً للكلام فهو نوع منه، ففترة السكوت ليست مجرد صمت مُطبق بل فيها من الحيوية والإمتلاء والتدفق شيء كثير لأن السامع ينتظر في ترقب ولهفة استئناف الإيقاع الذى كان مسموعاً من قبل، وعلى هذا فالسكتة قد تُعطى قيمة انتباهية كبرى مميزة للكلم. (١١)

هذه الصلة الوثيقة بين الشعر والموسيقى، ثم هذا التأثير الذى يبدو لكل منهما والذى لفت انتباه القدماء .. تنبه له المحدثون أيضاً فتوجهوا لدراسة الشعر دراسة فنية قائمة على الربط الوثيق بينه وبين شقيقته الموسيقى مؤكدين بأن موسيقى الشعر إنما هى موسيقى تعبيرية تنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر والتى قد تعجز الألفاظ والمعانى عن نقلها أو الإيحاء بها .. فتأتى الموسيقى رمزاً موحياً دالاً عليها. والشعر – هذا الفن العظيم – الذى يتخذ من اللغة وسيلة للتعبير .. هو أرفع الفنون بما يوفره من انطباع وحيوية واعتماد على الخيال للتأثير في النفس البشرية ومخاطبتها. أما موسيقى الكلام والتى يرى الدكتور شكرى محمد عياد في كتابه: موسيقى الشعر العربى أنها ترجمة للإصطلاح الإنجليزى (Intonation) بمعنى التنغيم ــ فهى من أهم وسائل التوصيل الصوتى على الإطلاق .. ومن أقوى الطرق الايحائية.. فالقيمة الموسيقية تضيف بُعداً آخر إلى مدلولى اللفظ والمعنى .. فتُقوِّى من وقع اللفظ .. وتشد من أزر المعنى لينفذ إلى قلوب السامعين فإذا كان المعنى هو مضامين تُوقِظُ في النفس عاطفة وشعوراً حياً، واللفظ هو عبارات تحرك تلك الانفعالات الكامنة في النفس، فان التأثير الموسيقى جزء متمم لتلك الدلالات .. وأداة لترجمة المعانى والأفكار، وبإهماله يُهمَل جزءٌ هامٌ في المعنى، ذلك أن ما يقدّم من أصوات تعبر عن مقاطع القصيدة لا يصبح تعابير حية حقاً ما لم تأتِ في شعور تعبيرى موسيقى. والشعر ضرب من التصوير الإيحائى يطالع الأذن فتستمتع بأجراس كلماته وحلاوة نغماته تماماً كما تستمتع العين بالرسومات الجذابة والألوان الخلابة، ومن هنا كانت عناية العرب القائمة بالبديع اللفظى لوثيق صلته بموسيقى الألفاظ، فهو تفنن في طُرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم يسترعى انتباه الأذن ببديع ألفاظه كما يسترعى العقول بخفايا معانيه. هذه العناية بالوقع الصوتى على الأذن و ما يولده الاستماع و ما يبعثه من أثر في النفس ... جعلت النقاد القدماء يقيمون أحكامهم في أحايين كثيرة على مدى مايبعثه الشعر من أثر نتيجة الوقع الصوتى الذى تمتاز به ألفاظه، ومن هنا كان أبو تمام في ألفاظه خطيب منبر، وكان المتنبّي قائد عسكر، وكان البحترى واصف جُؤذر. وهذا الاهتمام الزائد باللفظ وجرسه .. والنغم وعذوبته كان أحد الدوافع الأساسية لاهتمام العرب بدراسة الإيقاع واتخاذه أساساً في أحكامهم على الشاعر بالتفوق أو الامتياز. ولعله لا

توجد موسيقى شعر تنتظم نسبها وتتكامل كما انتظمت وتكاملت موسيقى شعرنا العربى منذ أقدم عصوره إذ تتساوى فيه الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة ومُلتقية دائماً عند قافية توثق وحدة النغم والوزن في انتظام ايقاعى متكامل دقيق بديع جاء نتيجة لملازمة الشعر للغناء منذ نشأته الأولى وتعامله مع الألحان التى أسهمت كثيراً في ضبط مواقع بدايات ونهايات ونبرات ونقرات أوزانه حتى استوت للبيت شخصيته الإنشاديه، فكان كل بيت يمثل دوراً من أدوار اللحن الذى يتغنى به الشاعر أو ينشده في قصيدته لينتهى إلى لازمة الروى وقافية القصيدة وقرار النغم الذى يتكرر عند نهاية كل بيت. (١٢)

غنائية الشعر العربى:

ولقد تكاملت موسيقى شعر العرب منذ الجاهلية وأخذت تغذى الفنون المستحدثه فيه من عصر إلى عصر بفضل النهوض بنظرية الغناء العربى التى نجدها في كتاب "الأغانى" لأبي الفرج الأصفهانى، وهى نظرية تكونت على أساس موسيقى الغناء الجاهلى وتفاعلها مع ألحان الفرس والروم التى تلاءمت معها كما يوضح ذلك أبو الفرج الأصفهانى عند حديثه عن ابن مسجع مولى بن جمع إذ قال عنه إنه شَخِصَ إلى فارس فتعلم ألحان الفرس وأخذ غناءها ثم تحول إلى الشام فأخذ غناء الروم وتعلم ألحانهم وأسقط ما لا تستحسنه الأذن العربية من نغم الفريقين، ومزج بين ما استحسن من أنغامها وبين أنغام العرب مؤلفاً أغانيه على هذا المذهب الذى تبعه من جاءوا بعده، ودخلت حينئذ آلات موسيقية أجنبية في المحيط العربى كالطنبور والنَّاى والعود كآلات فارسية .. ثم القانون كآلة يونانية. ويذكر أبو الفرج في ترجمته لـــ "جميلة" أشهر مغنيات المدينة أن دارها كانت تكتظ بالمغنيين والمغنيات وأن جوغتها كانت تضرب على الآلات الموسيقية. وكان طبيعياً – وموسيقى– شعرنا ترتبط بالغناء أن تتطور معه في جانبين: أولهما الأوزان وإيقاعاتها، والآخر الألفاظ وصياغاتها. أما من حيث الأوزان فقد أخذ شعراء المدينة ومكة مثل: عمر بن أبى ربيعة يكثرون النظم على الأوزان وافرة النغم مثل: الرمل والوافر والمتقارب والهزج والكامل، كما أدخلوا على الأوزان الطويلة كثيراً من التحوير والتجزئة لتلائم ألحان الغناء الجديد حتى ليتعلم الشعراء صناعة الألحان ليصوغوا أشعارهم وفق حاجاتها الإيقاعية والنغمية على نحو ماهو معروف عند عروة بن أذنية فقيه المدينة المشهور. (١٣)

ولعل عصراً عربياً لم تتعانق فيه فنون الشعر والغناء على نحو ما تعانقت في العصر العباسى، حيث قيست إيقاعاتها بمقاييس العروض، فاكتسبت صياغاتها اللفظية حلة من السمات الصوتية والموسيقية دفعت إلى ترقية ألفاظ الشعر التى كانت هى الأخرى تُصفي تصفية دقيقة في أسلوب تُختار فيه الكلمات وكأنما هى جواهر منظومة في عقود، هذا فضلاً عما وفروه من التساوق الصوتى بين ألفاظ البيت وحروفها وحركاتها وسكناتها وماحرصوا عليه من توافق بين حركة القافية وحركات الألفاظ قبلها لتنزل إلى قرارها نزولاً محكماً دقيقاً على نحو مانرى في شعر البحترى. ففي العصر العباسي أصبحت مدن العراق مركزاً للغناء الحجازى حيث استقدم بن رامين قيان الحجاز الى الكوفة متخذاً لهن داراً واسعة تقصدها الناس للاستماع، وحدث نفس الشئ في البصره. وما أن نشأت مدينة بغداد التاريخية وجاء عصر المهدى حتى تحولت هى الأخرى إلى متَّكاً كبير للغناء والعزف. وفي عهد الرشيد أصبح المغنون مراتب وطبقات، وقد طلب الرشيد إلى إبراهيم الموصلى ومساعديه أن يختاروا له الأصوات المائة التى أدار عليها أبو الفرج الأصفهانى كتابه "الأغانى"، ثم أضاف إليها الأغانى التى عُنّتْ في عصره. وشغف الناس بالغناء حتى نجد الخليفة الواثق وإبراهيم ابن المهدى وأخته عليَّة وغيرهم من معاصريهم يسهمون في صنع أدواره وأصواته. وفي عصر ازدهار الترجمة نقلت كتب الموسيقى اليونانية إلى العربية، ووضُعت على غرارها كتب عربية في الموسيقى، وبلغ إسحق الموصلى أوج الشهرة في تصحيح أجناس الغناء وتمييز طرائقه مقتدياً بما رسمه الأوائل مثل أقليدس"، ويذهب الدكتور شوقى ضيف إلى أنه ارتقى بالغناء من حد التطريب إلى حد التعبير وكان أهل بغداد يتهادون ألحانه كما يتهادون التحف النفيسة.

على هذا النحو كان الشعراء العرب يمارسون تطوير موسيقانا الشعرية تحت إلحاح حاجات المغنيين حتى قُدِّر لموسيقى شعرنا أن تُوضع أصولها ومعاييرها وضعاً نهائياً محكماً دقيقاً على يد عبقرى اللغة العربية وإيقاعاتها.. الخليل بن أحمد الفراهيدى الذى ولد سنة مائة من العام الهجرى وتوفي بعد أن عاش خمساً وسبعين عاماً على ما اتّفق عليه. والخليل هو واضع علم العروض .. وواضع أول معجم في اللغة العربية وهو معجم "العين" الذى رتّبه حسب مخارج الحروف. والخليل أول من ألف كتباً في الموسيقى العربية حيث تحدث فيها عن النغمات .. وربط بينها وبين أوزان الشعر، ومن كتبه في الموسيقى كتاب "النَّغم". وقد كان الخليل منهمكاً طيلة حياته بالاختراع حتى آخر لحظة من لحظات حياته – كما تقول المصادر – وقد كان يُعمل فكره – وهو في طريقه الى أحد المساجد – في ابتكار طريقة في الحساب تُسهِّله على العامة حتى تمضى به الجارية – مثلاً – إلى البيّاع فلا يمكنه ظلمها، ودخل المسجد وفكره مشغول بذلك فصدمته سارية .. وهو غافل عنها بفكره .. فانقلب على ظهره .. فكانت سبب وفاته.. وذلك في عام ١٧٥هـ بالبصرة، وقيل بل كان يُقطع بحراً من العروض. و قد أَلَّف الخليل كتاباً في الإيقاع اتخذه إسحاق الموصلى إماماً له في كتاباته الموسيقية، ثم تحول الخليل إلى الشعر العربى ليضبط موسيقاه وإيقاعاته ومُدَدها الزمنية منفقاً في ذلك أعواماً وأعواماً حتى استقامت له تفاعيل الأوزان الخمسة عشر وما يدخل عليها من تغييرات وتحويرات في الأعاريض والضروب من العلل.. ومايعترى حشو البيت من زحافات، وترك وزن المتدارك بدون تسمية حتى أعطاه تلميذه الأخفش تسميته المعروفة من بعده. ويرجع الفضل في إلهام الخليل فكرة هذه التفاعيل إلى قانون التباديل والتوافيق الذى فُتن به في العلوم الرياضية .. فمضى يحرك أجزاءها من أسباب وأوتاد حتى استقر له التوافق المطلوب، ثم مضى يضع كل تفعيله أو تفعيلتين في دائرة واحدة حتى استقامت له خمس دوائر تضم تلكم الستة عشر وزناً. (١٤)

وبذلك يكون الخليل قد فتح أوسع الأبواب أمام العباسيين ومن تلاهم ليستخدموا في أشعارهم أوزاناً جديدة، كما أعانهم بعدد كبير من الزحافات والعلل التى يمكنهم بها ان يعدلوا من الصور الإيقاعية للتفاعيل فَتَقْصَرَ المسافات في زمنها وتبطىء حركة الإيقاع في تدفقها فتتحول من صورتها السريعة الرشيقة النشطة المتدافعة إلى صورة بطيئة متأنية هادئة شجيه، فضلاً عن أنها تُحدث في رنَّاتها مخالفات من شأنها أن تفتح أبواب الايقاع الشعرى على مصاريعها ليوافق رغبة الشاعر في اختيار الألفاظ المعبرة عن كنه إحساسه وحاجة نفسه في ما يخالجها من رنَّات ونغمات الألفاظ وايقاعات من شأنها أن تتيح للشاعر ألحاناً ومقامات يختار منها مايشاء على مُقْتَضَى أحاسيسه وعواطفه ومعانيه. وهذا يعني أن روابط عميقة محكمة ظلت قائمة بين الشعر والغناء عند العرب تطورت حتى قيست فنون الغناء تلك بمعايير العروض الشعرى ، وهذا ما جعل أبا الفرج الأصفهانى يصدر كتاب الأغانى ويقول في هذه الصلة بين الشعر والغناء "أن معرفة أعاريض الشعر تُوصل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه".(١٥)

كما أن المسعودى يعقد في آخر جزء من كتابه "مروج الذهب" فصلاً يقيس فيه إيقاعات ألحان الغناء في العصر العباسى على مقاييس العروض، وفي "الفصول والغايات" لأبى العلاء المعرى محاولات لضبط طائفة من ألحان الغناء بتفاعيل العروض من مثل قوله: "إن الثقيل الأول ثلاث نقرات متساويات تقاس على وزن **مفعولن** هكذا " **مفــ عو لن**". وقياس الثقيل الثانى على وزن **مفعولان** هكذا "**مفــ عو لان**" ، وقياس الرمل على وزن **فاعلاتن** ، وقياس الهزج على وزن **فاعلن**. (١٦)

نتائج الدراسة:

١- أضفت إلى ما استخدمه العروضيون في كتبهم عند استعراضهم ومجاراتهم للبيت مع الوزن .. طرق الاستخدام الموسيقى مثل: الكتابه الإيقاعية وهى طريقة إقرائية تسمى في الدراسات الموسيقية **بالتَمْتَمَة** وهى طريقة صوتيه تعنى أن نعبِّر عن حروف ومقاطع اللغة ببيانات نطقية تمثل أصواتها الطبيعية القيمية للمقاطع اللغوية فالسبب الخفيف يُعبَّر عنه نطقياً بالصوت **تَــمْ** تعبيراً عن حرفيه اللَّذين يمثلان كتلة أو وحدة صوتية واحدة بقيمة تعادل زمن الحرف أو

زمن ثانيتين شعريتين، والسبب الثقيل يُعبَّر عنه نطقياً بالصوت "**تَ تَ**" تعبيراً عن حرفية الأُحاديين المنفصلين واللَّذين يعادل كل واحد منهما زمن ثانية شعرية واحدة منفصلة ، والوتد المجموع يُعبّر عنه نطقياً بالصوتين " **تَ تَمْ** " بتقديم صوت الحرف على صوت السبب الخفيف ، والوتد المفروق يعبَّر عنه نطقياً بالصوتين " **تَمْ تَ** " بتقديم صوت السبب الخفيف على صوت الحرف. ويزداد فهمنا لهذه الطريقة إذا ماشرعنا نطرقُ أو ننقُر على مادة صائتة .. طرقاً يُماثل ويجارى الأصوات التى نُعبِّر بها عن الوحدات الإيقاعية أعلاه.

٢- استخدمت التدوين العروضى وجاريته بما يوازيه في القيمة من التدوين الموسيقى، واستخدمت السكتات في مسار الوزن العروضى مثلما هى مستخدمة في مسار الوزن الموسيقى .. بعد قليل من التحوير فيها، وتمكيناً للدارس من جدوى هذه الدراسة وتسهيلاً للمقارنة قمت بوضع البيت الشعرى وأساليب تحليله العروضية منها والموسيقية جنباً إلى جنب .. من أجل الوقوف على ما توصلتُ إليه من نتائج في هذا الشأن والمثال أدناه يمثل هذا المعنى:

والمثال من الأبيات التي كانت تتغنى بها العرب في أفراحها أيام عهد رسول الله (ص): الأسد ص٣٥

البيت: أتيناكم اتيناكم فحيّونا نحييّكم

تقطيعه: أتى ناكم / أتى ناكم / فحى يونا/ نحى يى كم

تفعيله: مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

تدوينه نبره:

التوصيات:

١.وضع أسس علمية جديدة لفهم وتفسير وتدريس مادة العروض لدارسي الموسيقى .. تُبنى على نُظم وقواعد التطبيق العامة لعلمى العروض والموسيقى .. تساعد في استيضاح الصلة بينهما وتساهم في تطوير العلاقة بينهما.

٢.تَبَنِّى مفهوم جديد لمادة العروض في مجال اللغة العربية بالاستفادة من نُظم الدراسات الصوتية اللغوية والدراسات الايقاعية الموسيقية تُلَبِّى حاجة الدارسين في مجال اللغة العربية وتستجيب لرغباتهم في الوقوف على أسرار علم العروض الذى ما زال يكتنفه عندهم كثير من الغموض والإبهام وعدم الوضوح لكونه يتطلب من دارسيه ان يكونوا على إلمام نسبي بوحـــدات الإيقـــاع الموسيقية واصطلاحـــات الوزن والتدويـــــن الموسيقى بجانب إلمامهم بوحدات الإيقاع العروضية واصطلاحات الوزن والكتابة العروضية .

الخاتمة:

ولعل هذا المجهود الذى نرمى به إلى تطوير الجانب البنيوى الرياضى من الموضوع .. سيكون له بعض الأثر في التوصل إلى فهم عملى لمفهوم موسيقى الشعر العربى والارتقاء بأساليب تدريس علم العروض بالاستفادة من قوانين وأحكام البناء الموسيقى. هذا فضلاً عن أنه سيعين دارسيه في تطبيق قواعده و تسهيل تلقيه و تقريب مادته إلى أفهامهم .

المصادر:

١- أحمد الهاشمي: ميزان الذهب/ مكتبة النقاء/ بغداد/ ط١٩٧٩م ص٨.

٢- أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي: الجامع في العروض والقوافي/ تحقيق زهير غازي زاهر وهلال ناجي/ دار الجبل/ بيروت/ ط١ ١٩٩١م ص٥٦.

٣- محمد بن علي المحلي: شفاء الغليل في علم الخليل/ تحقيق شعبان صلاح/ دارالجبل/ بيروت/ ط١ ١٩٩١م ص٤٨.

٤- أبو الحسن العروضي: الجامع ص٧٣.

٥- الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي/ دار الفكر/ دمشق ط١ ١٩٧٠م/ ص١٩.

٦- جلال الحنفي البغدادي: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه لجنة احياء التراث الاسلامي/ بغداد ط١ ١٩٨٥م/ ص٤٥.

٧- أحمد الهاشمي: ميزان الذهب ص٧.

٨- السابق ص٨.

٩- جلال الحنفي: العروض تهذيبه ص٤٩.

١٠- أحمد الهاشمي: ميزان الذهب ص٩.

١١- السابق ص١٠.

١٢- النعمان القاضي: موسيقى الشعر العربي/ دار الثقافة/ القاهرة/ ط١ ١٩٨٠م/ ص٤٥.

١٣- جار الله الزمخشري: القسطاس في علم العروض/ تحقيق فخرالدين قباوة/ مكتبة المعارف/ بيروت/ ط٢ ١٩٨٩م ص٣١.

١٤ – المحلي: شفاء الغليل ص٩٩.

١٥– الزمخشري: القسطاس ص٤٣.

١٦– أبو الحسن العروضي: الجامع ص٥٦.