الدكتور أحمد رجائي

مكتبة الدكتور سعد الله آغا القلعة

أوزان الألحان

بلغة العروض

وتوائم من القريض

مكتبة الدكتور سعد الله آغا القلعة

د. أحمد رجائي آغا القلعة

أوزان الألحان

بلغة العروض

وتوائم من القريض

إهداء

أهدي هذا الكتاب إلى روح أبي: د. فؤاد رجائي آغا القلعة

فقد علّمني منذ نعومة أظفاري عروض الشعر، وعمل على تعليمي، في معهده الخاص، الموسيقى بما فيها الإيقاع. وأضفتُ إلى ما تعلمت ما أتاحت لي الأيام .

لم أصبح ضابط إيقاع ولكني أعرف الإيقاعات الموسيقية..

ولم أصبح شاعراً غزير الدّفق ولكن صنعة الشعر تستقيم لي وتطاوعني في أي بحر أو وزن.. فقلت أشعاراً على "محيطات" الإيقاعات التي هي بين أيدينا.

أهدي هذا الكتاب إلى أبي، فهو استمرار وتطوير لأفكاره التي دوّنها في الخمسينيات من القرن العشرين في كتابه "من كنوزنا". وكنت أشعر أنه كان يرافقني وأنا أكتب دون أن أتمكن من محاورته، غير أني كنت أتخيله يومئ راضياً.

أحمد رجائي

المحتويات

إهداء **3**

مقدمة . هذا البحث ، لماذا وكيف **15**

الباب الأول . تحليلات تاريخية ومقارنة **23**

الفصل الأول . الإيقاع بين الشعر والموسيقى **25**

مقدمة الفصل **25**

البحث الأول . موقع للإيقاع الموسيقي العربي في علم العروض **27**

أولاً . العروض العددي 27

ثانياً . العروض النبري 28

ثالثاً . العروض الكمي 29

رابعاً . موقع الإيقاع الموسيقي 30

البحث الثاني . بُنى الإيقاعين الشعري والموسيقي **31**

أولاً . الحرف العربي 31

ثانياً . المقاطع العروضية وزحافاتها في الشعر العربي 31

ثالثاً . مقاطع إيقاعية موسيقية أضافها الخليل إلى العروض 33

رابعاً . الجمل العروضية 35

خامساً . بحور الشعر وأدوار الإيقاع الموسيقي 37

سادساً . حالات مهمة تتولد من الزحاف أو تغيرات القافية 38

سابعاً . السكتة بين الشعر والموسيقى 39

ثامناً . الزمن بين الشعر والموسيقى 41

جدول مقارن بالعناصر الإيقاعية في الشعر والموسيقى **42**

تاسعاً . قاعدتان هامتان في الإيقاع الموسيقي: 43

آ . أثر التساوي في الزمن بين السبب الخفيف والسبب الثقيل 43

ب . حذف الساكن الأخير وتوليد الرديف 45

عاشراً . بدايات التباعد بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي 45

الفصل الثاني . الإطار النظري للإيقاع الموسيقي العربي **48**
أولاً . نظرية أخوان الصفا **49**
أ) الأصول المفردة 49
ب) التركيبات الثنائية 49
ج) التركيبات الثلاثية 52
ثانياً . تنظير الفارابي **54**
أ) الإيقاعات الموصّلة 56
ب) الإيقاعات المفصّلة 57
ثالثاً . الأفكار السائدة في أيامنا **61**
الفصل الثالث . الإيقاع العربي بين التعبير والتدوين **63**
أولاً . التعبير بأصوات الطيور 63
ثانياً . التعبير بالنقرات 64
ثالثاً . استعمال لغة العروض التقليدي 65
رابعاً . طريقة الفارابي 65
خامساً . طريقة المربعات 66
سادساً . طريقة التدوين الغربي 67
سابعاً . طريقتنا العربية للتدوين 69
ثامناً . أثر مضاعفة سرعة الإيقاع في توضيح بنيته 70
الفصل الرابع . نظرة مقارنة **72**
أولاً . إيقاعات تركية 72
ثانياً . إيقاعات فارسية 76
ثالثاً . إيقاعات من مقدونيا 77
رابعاً . إيقاعات يونانية 80
خامساً . الإيقاع في الغرب **80**
أ . إيقاعات مستوردة 81
ب . الإيقاعات الغربية ذات الجذور المحلية 84

الفصل الخامس . الإيقاعات الموسيقية العربية القديمة وتوائم من الأشعار **87**

مقدمة

أولاً . الإيقاعات الموسيقية في العصر الأموي وأوائل العصر العباسي 88

ثانياً . الغناء المتقن عند العرب القدماء : مواءمة غير المتآلف 94

ثالثاً . الإيقاعات الموسيقية في أواخر العصر العباسي 100

رابعاً . فكرة قد تفيد: تسمية بحور جديدة للإيقاعات القديمة 110

الفصل السادس . أدوات جديدة للموسيقيين **115**

محاولة لتدوين أوزان الأشعار والإيقاعات القديمة

أولاً . مهمة للملحنين والشعراء لإنعاش التراث العربي 115

ثانياً . تدوين بحور الشعر التقليدي موسيقياً 117

ثالثاً . تدوين الإيقاعات العربية القديمة موسيقياً 126

الفصل السابع . أسرار الموشحات الأندلسية **133**

أولاً . البحث عن الإيقاع المناسب 134

ثانياً . النموذج العقدة

موشح "من طا لِب" لابن بقي **139**

الخطوة الأولى . الوزن الشعري 141

الخطوة الثانية . الوزن بعد إضافة (لالا) 143

الخطوة الثالثة . مدى تلاؤم الإيقاع المختار 143

تدوين اللحن المعروف 145

الخطوة الرابعة . البحث عن إيقاع بديل 149

سر (لالا) **150**

الإيقاع الملائم 152
تدوين لحن بديل
الباب الثاني ـ الإيقاعات الموسيقية المعاصرة
وتوائمها الشعرية 157
مقدمة 158
الفصل الأول ـ نظرة عامة 159
الفصل الثاني ـ الجمل العروضية للإيقاعات المعاصرة 169
أولاً ـ جمل العروض التقليدي 170
ثانياً ـ الجمل المقبولة عروضياً 171
أ) جمل الإيقاع الموصّل 171
ب) جمل استثنائية في العروض التقليدي وأصلية في الموسيقى 172
ج) جمل أخرى 173
ثالثاً ـ الجمل ذات القرابة مع الجمل العروضية: 173
أ) جمل متولدة من حذف الساكن الأخير في جمل عروضية 173
ب) جمل حلول الأسباب الثقال محل الخفاف 174
الفصل الثالث ـ أصول موافقة الشعر للإيقاع 178
الفصل الرابع ـ بُنى أدوار الإيقاعات المعاصرة
وتوائمها الشعرية 184
الفئة الأولى ـ إيقاعات الجملة الواحدة 185
أ) الجملة الواحدة الثنائية 185
ب) الجملة الواحدة الثلاثية 186
ج) الجملة الواحدة الرباعية 193
د) الجملة الواحدة الخماسية 199
هـ) الجملة الواحدة السداسية
و) الجملة الواحدة السباعية

ز) الجملة الواحدة الثُمانيّة

الفئة الثانية . الإيقاعات ذات الجملتين

أ) الخماسية في جملتين

ب) السداسية في جملتين

ج) السباعية في جملتين

د) الثُمانية في جملتين

هـ) ذات التسع في جملتين

و) ذات العشر في جملتين

ز) ذات الأحد عشر في جملتين

ح) ذات الاثنى عشر في جملتين

ط) ذات الثلاثة عشر في جملتين

ي) ذات الأربعة عشر في جملتين

ك) ذات الستة عشر في جملتين

ل) ذات الثمانية والعشرين في جملتين

الفئة الثالثة . الإيقاعات ذات الجمل الثلاث

أ) الثُمانيّة في ثلاث جمل

ب) ذات التسع في ثلاث جمل

ج) ذات الاثنى عشر في ثلاث جمل

د) ذات الثلاثة عشر في ثلاث جمل

هـ) ذات الخمسة عشر في ثلاث جمل

و) ذات الستة عشر في في ثلاث جمل

ز) ذات السبعة عشر في ثلاث جمل

ح) ذات التسعة عشر في ثلاث جمل

ط) ذات العشرين في ثلاث جمل

الفئة الرابعة . الإيقاعات ذات الجمل الأربع

أ) ذات الاثنى عشر في أربع جمل
ب) ذات الثلاثة عشر في أربع جمل
ج) ذات الأربعة عشر في أربع جمل
د) ذات الستة عشر في أربع جمل
هـ) ذات الثمانية عشر في أربع جمل
و) ذات الاثنين والعشرين في أربع جمل
ز) ذات الأربع والعشرين في أربع جمل
ح) ذات الاثنين والثلاثين في أربع جمل

الفئة الخامسة . إيقاعات لابدّ من توشيحها

أ) ذات الستة عشر وتوشّح
ب) ذات السبعة عشر وتوشّح
ج) ذات الثمانية عشر وتوشّح
د) ذات التسعة عشر وتوشّح
هـ) ذات العشرين وتوشّح
و) ذات الواحد والعشرين وتوشّح
ز) ذات الاثنين والعشرين وتوشّح
ح) ذات الأربعة والعشرين وتوشّح
ط) ذات الستة والعشرين وتوشّح
ي) ذات الثمانية والعشرين وتوشّح
ك) ذات التسعة والعشرين وتوشّح
ل) ذات الاثنين والثلاثين وتوشّح
م) ذات الستة والثلاثين وتوشّح
ن) ذات الثمانية والثلاثين وتوشّح
س) ذات الأربعين وتوشّح
ع) ذات الأربعة والأربعين وتوشّح
ف) ذات الثمانية والأربعين وتوشّح

ص) ذات الاثنين والخمسين وتوشّح
ق) ذات الستة والخمسين وتوشّح
ر) ذات الستة والتسعين وتوشّح
ش) ذات المائة والعشرين وتوشّح
ت) ذات المائة والثمانية والعشرين وتوشّح
ث) ذات المائة والستة والسبعين وتوشّح
خاتمة
أهم المراجع

هذا الكتاب ... وصاحبه

تقديم : محمود فاخوري

مدرس العروض وموسيقا الشعر العربي في كلية الآداب بجامعة حلب وأمين سر فرع اتحاد الكتاب العرب بحلب.

الموسيقى فن عميق الجذور في التاريخ لأن الإنسان غنّى قبل أن يتكلم، وعبّر عن مشاعره بالأنغام قبل أن يعبّر عنها بالكلام .

ولقد عرف العرب هذا الفن، كغيرهم من الأمم في أبسط صوره وأشكاله ، منذ جاهليتهم الغابرة. وكان في أول أمره عندهم مزيجاً من الغناء والشعر والرقص، إذ يتغنّون بكلام مسجوع، أو برجز قصير، أو بشعر موزون ، وربما رقصوا أيضاً . ثم انتقل ذلك إلى الشعر الصرف، فكانت " الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار لا محالة " كما يقول ابن رشيق في كتابه " العمدة " . والشاعر الجاهلي موسيقي بفطرته ، ينشد شعره إنشاداً ، وكان الشعر مادة الغناء عندهم ....، فالصلة بينهما قوية واشجة ، ولقد فرضت تلك البيئة الصحراوية على الشاعر القديم – وهو البدوي جوّاب الآفاق – أن يترنم بالشعر الملحّن ، فإذا كان في غمرة الحروب رافقته قصائد الفخر ، وأراجيز الحماسة التي تُغنّى مع أهازيج النساء في ساحات القتال ، وإذا استسقى الماء من البئر غنّى وترنم ليروّح بذلك عن نفسه المتعبة المكدورة، وإذا قطع الفيافي والقفار مع إبله راح يحدو لها غناءً مرنماً عذب الألحان يعينها على تحمل مشّاق السير. يضاف إلى ذلك ما كانت النساء يرقّصن به أطفالهن من الأشعار الخفيفة ، والأراجيز الرشيقة المصحوبة بالإلقاء الحلو ، والغناء المرقّص حقاً . وهذه الأراجيز الغنائية اتّسعت لكل غرض من أغراض الحياة عند العرب، واتسمت بحسن الأداء والنغم الرقيق ، والإيقاع الراتب حيناً ، والمتنوّع حيناً آخر . بل إن العرب راعوا العنصر الموسيقي في الشعر عندما قسموا شعرهم إلى مرقّص ، ومطرب ، ومقبول ، ومسموع ، ومتروك . وهذا الأخير هو ما كان كلاًّ على السمع والطبع ، أي ثقيلاً عليهما ، ومثّلوا له بقول المتنبي :

فقَلقَلتُ بالهمّ الذي قَلقَل الحشا

قلاقِلَ عيسٍ ، كلهن قلاقلُ

والعناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر العربي لا تقتصر على مجرد الوزن والقافية والرويّ فحسب ، بل هناك عناصر أخرى تتعدى التفعيلات العروضية وما يعتريها من زحافات وعَلل ، إلى جوانب ذوقية يدركها من كان ذا حسٍ موسيقي نامٍ ، وتمرس بالإيقاعات المنسجمة ، والترنيمات المعبّرة ، والأنغام الأصيلة ، وكل ذلك ذو علاقة بالفكرة والمعنى أيضاً ، وبالصورة والشعور، فضلاً عن جرس الحروف والكلمات ، وما في ذلك من إيحاء وظلال مختلفة .

فالشعر العربي إذن فن جميل ، له أصوله وقواعده وأوزانه التي تتجلى في البحور الشعرية ، تامها ومجزوئها ، وهذه البحور لم يكن الشعراء في العصرين الجاهلي والإسلامي ، يعرفونها بأسمائها ومصطلحاتها ، لأنهم كانوا ينظمون على الفطرة والسليقة ، حتى جاء العصر العباسي ، بعد تطور الشعر ، ونُضج الموسيقا العربية ، فقام الخليل بن أحمد الفراهيدي (175 هـ) – وهو البارع في علم الموسيقا – بضبط أوزان الشعر العربي ، معتمداً على ذائقته الموسيقية المرهفة ، وعلى إتقانه لهذا العلم ، وكان لجهوده في هذا الميدان آثار جليّة، وفضل كبير.

لكن الشعر العربي ، بعد عصر الخليل ، انحرف عن وجهته الموسيقية التي تحكمت في مساره قبل ذلك ، وانقلب العروض إلى علم جاف ، يكاد يقتصر على ركائز ومصطلحات وضوابط تُعنى بأمور التفعيلات وبحورها ، والقوافي وصفاتها ، في منأى عن إدراك أهمية الموسيقا في رونق الشعر وجماله ، لأن مراعاة ذلك يعتمد على إتقانٍ للموسيقا العربية ، وممارسة لها ، وعلى الجمع بين الشعر والموسيقا على أحسن ما يكون هذا الجمع .

وفي عصرنا الحديث بدأت تظهر دراسات موسيقية تطبيقية ، في ميدان الشعر العربي ،ومن ثم كان المجال متاحاً للدارسين ، الذين تعددت " مدارسهم " واتجاهاتهم ، والعوامل التي كان لها سلطان عليهم ، ولكنهم لم يصلوا على الأغلب إلى بناء متكامل في جانبيه : الشعري والموسيقي ، وانصبت معظم جهودهم على جوانب تطبيقية وتعليمية بحكم عملهم التدريسي ، ولهم عُذرهم في ذلك ، وهؤلاء مستثنون هنا ، لأن النظر في هذا المقام يتجه إلى أولئك الذين كانوا بعيدين عن التدريس ، وحاولوا أن يقيموا بناءً جديداً متكاملاً يراعي الجانبين الموسيقي والعروضي معاً ، وفق مقاييس الألحان والأوزان علماً وتذوقاً .

أقول ذلك ، بعد أن درّست مادة العروض في المرحلة الجامعية حتى اليوم نحو ثلاثة عقود من السنين ، وأتيح لي خلال ذلك أن أتابع ما أُلّف في هذا الميدان وأطلع على كثير مما قدمته المطابع ودور النشر من كتب عروضية ، وكنت أقول : إن المكتبة العربية لا تزال في حاجة إلى كتاب جامع يفي عناية فائقة بالتأليف في أوزان الألحان بلغة العروض ، حتى اطلعت على هذا الكتاب الذي ألفه الدكتور أحمد رجائي ، وما إن أنهيت قراءته حتى قلت لنفسي : إنه ابن بجدتها ، وقد أخذ القوس باريها ، فكان كتابه كما يقول هو " أول من تصدّى بهذا العمق وهذه الشمولية لهذا الموضوع " . ولا أظن أني مبالغ في كلامي هذا ، وسوف يكون القارئ إلى جانبي إذا علم أن الدكتور رجائي جمع الأمر من طرفيه : فهو شاعر مجيد من جهته ، ومتمكن من الموسيقا العربية من جهة أخرى ، روايةً ودراية .

ولا غرو فقد نشأ في بيئة أَلِفت هذين الفنين ، فأبوه فؤاد رجائي آغا القلعة موسيقي معروف ، وكذلك أخوه الدكتور سعد الله آغا القلعة ، الذي عرفته على مقاعد الدراسة طالباً جاداً ، وموسيقياً متابعاً حتى نضج وبرع في ذلك علماً وعملاً وممارسة ، وكذلك الدكتور فؤاد الذي أضاف إلى ما أخذه عن والده ممارسةً طويلة أتاحتها له الأيام ، حتى استقامت له صناعة الشعر ، وصنعة الموسيقا...

ومن هنا جاز لنا أن نقول : إن صاحب البيت أدرى بالذي فيه، لأنه قد توافرت لديه الأدوات التي تخوله ولوج هذا الباب بثقة وكفاية ودراية ، ليعيش – بعلمه وسليقته – بين إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقا، وليجعلنا نعيش معه في ذلك ، ونوقن أنه أحاط علماً بفنون الإيقاع الموسيقي، قديمها وحديثها، وهي إحاطة واعية، تتسم بالعمق والتقصي والجدة في الطرح والتناول، بعد أن قدّم المؤلف إلى المكتبة العربية كتابه الأول " أوزان الأشعار – مقاربة جديدة في علم العروض " الذي طبع سنة 1996 م.

وها هو ذا كتابه الثاني " أوزان الألحان بلغة العروض ، وتوائم من القريض" وكل منهما يتمم الآخر. إلاّ أن هناك فرقاً بين كتابيه هذين : فالأول تعليمي تدريسي في وجهته العامة على الأغلب، والثاني يوجّه العناية إلى الإيقاعات الموسيقية، ويركز دائماً على بيان العلاقة بين الموسيقا والإيقاع الشعري، ويحاول التوفيق بين علم العروض وعلم الإيقاع، ليثبت أن هناك علاقة بين أوزان الأشعار وأوزان الألحان ، تلك العلاقة التي تنبّه إليها العرب منذ القديم، كما يقول المؤلف في مطاوي كتابه.

وإذا كان حديث سابقيه عن ذلك حديث أدبٍ وتذوّقٍ وجمال، ممتزجاً بأمشاج موسيقية إيقاعية، فإن كتاب الدكتور رجائي حديث علم وفن، وتذّوقٍ وموسيقا .

وقد رجع المؤلف إلى عدد وافر من المصادر والمراجع الأساسية، من قديمة وحديثة ، لاداعي إلى تعدادها هنا، وهي مثبوتة في صفحات كتابه، وأضاف إليها ماهداه إليه اجتهاده وخبرته وممارسته الطويلة الدائبة، حتى استطاع أن يقيم بناء نظريته العروضية الموسيقية على بصيرة ووعي، وبخطواتٍ هادئة متأنية.

كل ذلك عرضه المؤلف بتواضع علمي واضح، من جهة، وبثقة مطمئنة إلى ما أيقنه وعرفه ، من جهة أخرى. ملتزماً الأمانة العلمية أيضاً فيما يقول ويقتبس، وفيما يعرض من الآراء والأقوال التي ينسبها إلى أصحابها، أو فيما يضيفه هو إليها، وكذلك في مناقشاته لمن سبقه أو عاصره فيما ذهبوا إليه، بحيث تبدو شخصيته قوية واضحة من خلال ما يكتب ويناقش، ولكنه لا يصل إلى حد الاعتداد والزهو، فهو يختم كتابه بالإشارة إلى أن هذا الموضوع " ينطوي – في العديد من النقاط – على مسائل خلافية واجتهادية قد تستحق المزيد من التعمق والنقاش ".

والحق أن هذا الكتاب سدّ في بابه ثغرة واسعة في مكتبتنا العروضية الموسيقية، في زمن أصبح فيه الشعراء في منأى عن علم الموسيقا، والملحّن الموسيقي في مجانبةٍ لأوزان الأشعار ، إزاء شعرنا العربي، وتراثنا الموسيقي الأصيل.

وسوف يدرك قارئ هذا الكتاب – كما أدركت – أن مؤلفه قد بذل في تأليفه وإعداده، كما يقول – " جهوداً مضنية وممتعة في آن واحد" وهي جهود مشكورة، صحبها الدأب والمثابرة، فجاء كتابه جامعاً بين الجدة والأصالة والخبرة والممارسة، فضلاً عن الاختصاص في هذا الموضوع، بجانبيه الشعري والموسيقي ... وكل ذلك قد أهّله لأن يعالج هذا الموضوع عن جدارة ودراية، وفي عمقٍ وشمولية، فاستطاع بذلك أن يؤدي " رسالة ذات جدوى – كما يقول – للموسيقيين والشعراء على حدٍّ سواء ".

ومن تواضعه في هذا الكتاب أنه لا يتعجل النجاح السريع له، ولا يريد أن يسابق الزمن جرياً ، وذلك شأن العلماء العاملين – وهذا ما حداه إلى أن يقول في خاتمة كتابه :

" ولئن لم تصب الأفكار التي تضمّنتها دفّتا هذا الكتاب، نجاحاً يصل إلى حيّز تطبيق الأفكار التي نادينا بها، فحسبنا أننا وضّحنا الطريق إلى ما يُجدي. وما نظن هذا الجيل

بمنتفعٍ منه، بل ربما أجيال ستأتي ، مثلما انتفعنا نحن بالقراءة المتعمقة لما كتبه عرب ومسلمون منذ أكثر من ألف عام – وما أقلّ قارئيها عبر تلك السنين – لنخرج هذا الكتاب إلى النور " .

ونحن معه فيما قال بعد ذلك يتهيأ لإراحة قلمه وطيّ كتابه : " وقلّما قدّر جيل مفكريه وهم أحياء . أما هذا الجيل الذي يدّعي حب التراث فليته فعل شيئاً من أجله " .

ولكننا مع ذلك متفائلون كل التفاؤل، لأن أمتنا لم تخل – في القرون المتعاقبة – من فئات خدمت هذا التراث الأصيل بمختلف جوانبه، وكان أولئك ، في كل عصر ، سدنةً مخلصين لأدبنا وحضارتنا ولثقافتنا العربية الراسخة، وفننا الباهر ، مهما تطاول الزمن، وإن غداً لناظره قريب، ولا يمكث في الأرض إلاّ ما ينفع الناس، وإن تأخر قطاف ثماره اليانعة .

محمود فاخوري

حلب 10 من صفر 1419 هـ

الموافق 5 حزيران 1998 م

كتاب " أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض"

تقديم : د. سعد الله آغا القلعة

نادرة تلك الكتب التي تتصدى لدراسة واقع بدأ منذ زمن بعيد وتعود الناس عليه حتى أصبح جزءاً من تراثهم رغم أن الزمن يتطلب تحديثه أو الإضافة عليه .. وفي اعتقادي لقد تصدى هذا الكتاب لدراسة واقع أثر بشكل كبير على تطور الشعر والموسيقا عند العرب . تمثل هذا الواقع فيما يلي:

1-الخليل بن أحمد عبر دراسته لبحور الشعر العربي قدم لنا مادة الإيقاع الشعري ولم يقدم لنا صورته ، لأنه لم يدونه موسيقياً.

2- كان لتحديد الخليل لبحور الشعر أثره في تقييد الشعراء بإيقاعات شعرية محدودة العدد، كانت أقل تنوعاً بكثير من تنوع الإيقاعات الموسيقية العربية .مما أثر على تطور الشعر وعلى مسيرة الألحان الغنائية لاحقاً.

3-الإيقاعات الموسيقية العربية القديمة فيها تخليط كبير لقصور نظم ترميزها واختلافها ، مما أثر حتى على توثيق الإيقاعات العربية الأحدث التي بنيت عليها.

وهنا لابد من إيضاح ماذهبت إليه ، ثم عرض مافعله المؤلف لاستدراك ذلك الواقع.

الإيقاع ظاهرة من ظواهر الحياة الطبيعية ، تعددت مظاهرها فيها ، من اختلاف الليل والنهار ، واختلاف الفصول الأربعة وتعاقبها ، وتعاقب الشهيق والزفير ، وانتظام ضربات القلب ،..كما أن في الإيقاع الدلالة على استمرار الحياة وحدوثها .. فلولا تلك المظاهر الإيقاعية الطبيعية التي قد تتجلى أيضاً في أي حركة في الطبيعة من ركض الخيل وسير الإبل ونمو الأزهار مترافقة بتلك الأصوات الساحرة من تغريد الطير وغناء الإنسان وصهيل الخيل .. لما شعرنا بتجدد الحياة واستمرارها مع الزمن .. فالإيقاع إذاً عنصر من عناصر الحياة وبحدوثه تنتقل حالة الإنسان من سكون إلى حركة .. من جماد إلى روح .

وكان لابد من أن يتجسد الإيقاع في الفنون الإنسانية قديمها كالموسيقا والرقص والمسرح والأدب والشعر والتصوير وحديثها كالأفلام السينمائية والبرامج التلفزيونية ، كل حسب إطاره وطريقته .

ويذهب الإعتقاد إلى أن الإنسان العربي تفاعل مع الإيقاع فعبر عن عواطفه أولاً بأصوات موقعة تحولت إلى عبارات مسجوعة تطورت بعدها إلى الرجز وبالتدريج تطورت الإيقاعات وتنوعت بتأثير الملاحظة الواعية لماتحتويه الحياة من مظاهر إيقاعية متنوعة فظهر الشعر العربي بغناه وصوره وموسيقاه من إيقاع وقوافي وموسيقا داخلية .

وكان أن جمع الخليل بن أحمد الفراهيدي تلك الإيقاعات الشعرية في القرن الهجري الثاني مستنداً إلى عملية إحصائية للشعر العربي لعلها أول عملية إحصائية في تاريخ تطور الفنون الإنسانية .ولكن الخليل اقتصر في إظهار الترتيب الذي يجب حفظه بين الأحرف الساكنة والمتحركة حتى يتألف منها كلام يلذ سماعه فكأنه قام بعمليتين رائعتين تدلان على تفكير هندسي مجرد .. رمَّز الشعر ووضعه في نماذج محددة ولكنه بالمقابل حدد للشعراء بعض الأوزان ليسكبوا فيها أخيلتهم وصورهم الشعرية مبعداً إياهم عن استنباط أية إيقاعات أخرى قد تنتج أجواء جمالية مختلفة ، كما أنه عندما رمز نظامه الإيقاعي لم يحدد عناصره الموسيقية بشكل كامل فالإيقاع الموسيقي تحدد فيه السرعة والأزمنة والنبضات القوية والضعيفة ومواقع الصمت وأدوار التكرار الداخلية ، أما الإيقاع الشعري كما أتى عند الخليل فهو عبارة عن ترتيب يجب حفظه بين الأحرف الساكنة والمتحركة حتى يتألف منها كلام يلذ سماعه دون أن تتحدد سرعة لفظ ذلك الكلام ولامواقع الضغط القوي أو الضعيف بل ترك هذا لخبرة الشاعر ومزاجه فكأن الخليل بسط لنا مادة الإيقاع وطوى صورته!

تسبب هذا الواقع في أن الشعراء سعوا لتجديد الشعر في ثلاثة اتجاهات :

1- التجديد ضمن الشكل : وهو ثورة الشعراء على المطالع الموروثة من وقوف على الأطلال وبكاء الدمن حيث نزعوا إلى إلى معالجة الموضوع مباشرة أو التمهيد لماينا سبه من وصف كقول أبي تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

أو قول أبي نواس :

لاتبك هنداً ولاتطرب إلى دعد واشرب على الورد من حمراء كالورد

2- التجديد مع الشكل:وهو زيادة الجرعة الموسيقية للشعر والتي لاتتضارب مع الشكل فكانت الزحافات والعلل وكانت الموسيقا الداخلية التي تتحقق عبر الجزالة والسلاسة في الألفاظ وحسن تناسق الحروف وتتاليها ضمن الألفاظ ،

إضافة إلى العناية بالمحسنات البديعية واللفظية وكثرة الاعتماد على الصور والكنايات والاستعارات وتعميق دور القافية ، كما في اللزوميات.

أمثلة:

3- التجديد في الشكل: كالتفنن العروضي عند أبي العتاهية حيث راح ينظم على الأعاريض المهملة وعلى أوزان غير مألوفة أو على أوزان ألحان وافدة كما ورد في كتاب الاغاني عندما نظم على قد أغنية كان يتغنى بها ملاحو الرشيد :

خانك الطرف الطموح أيها القلب الجموح

إضافة إلى ظهور المزدوجات كقول أبي العتاهية:

حسبك مما تبتغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت

هي المقادير فلمني أو فذر إن كنت أخطأت فما أخطا القدر

إن الشباب والفراغ والجدة مفسدة للمرء أي مفسدة

وظهور المسمطات من مربعات و مخمسات كتخميس ابن حجة الحموي لبردة البوصيري:

لما مزجت دمي بالدمع من ألمي وهمت في لجج الدمعين من سقمي

قالوا : بعيش مضى مع جيرة العلم أمن تذكر جيران بذي سلم

مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم

ومع ذلك فقد بقي شكل القصيدة العمودية مسيطراً وكان على حركة التجديد أن تنتظر ثمارها في تلك البلاد البعيدة. الأندلس حين ولد الموشح كفن شعري يعتمد في إيقاعه على أوزان الألحان العربية ، كثيرة التنوع ، ثرية العناصر ، التي تطورت بموازاة إيقاعات الشعر ثم انفصلت عنها كقول الشاعر:

كقول الوشاح:

حلو المجاني ماضره لو أجناني كما عناني شغلي به وعنّاني

وهنا قد يطرح سؤال: لماذا اعتمد تطور فنون الشعر على الإيقاع الموسيقي؟ لقد كان هذا لأن الإيقاع الموسيقي كان قد تطور باتجاهات مختلفة.

ابتدأ الغناء العربي في الجاهلية إنشاداً للقصائد عبر ألحان بسيطة تستخدم إيقاع الشعر المغنى نفسه ، وكان هذا ممكناً في البدايات ولكن تطور فن الغناء مع التأثيرات الموسيقية

القادمة من الشام تسبب في ظهور الغناء المتقن وهو غناء اللحن فيه مبني على إيقاع موسيقي مستقل عن إيقاع الشعر وكان أول من تغنى به طويس وكان ذلك في:

كيف يأتي من بعيد وهو يخفيه القريب

نازح بالشام عنا وهو مكسان هيوب

قد براني الحب حتى كدت من وجدي أذوب

وقد قال عنه صاحب الأغاني إنه أول من غنى الغناء المتقن وأول من صنع الهزج والرمل في الإسلام وهما نمطان من الغناء المتقن الخفيف على إيقاعين موسيقيين جديدين هما الهزج والرمل. أما الغناء الثقيل ضمن الغناء المتقن فقد نسب لعزة الميلاء وسائب خاثر . وكان أول صوت صنعه سائب منه هو:

لمن الديار رسومها قفر لعبت بها الأرواح والقطر

حيث بناه على إيقاع سمي الثقيل.

وتنوعت الإيقاعات الغنائية في العهد الأموي لتصبح ستة إيقاعات :

الثقيل الأول – الثقيل الثاني – خفيف الثقيل – الرمل – خفيف الرمل – الهزج وأضيف إليها فيما بعد خفيف الثقيل الثاني وخفيف الهزج لتصبح ثمانية إيقاعات .

ومع ذلك وضمن هذا التحول في دور الموسيقا وتطور الإيقاع فيها فقد بقي الغناء معتمداً يشكل أساسي على الشعر وكان جل اهتمام الملحن في أن يطابق بين أزمنة لفظ الأحرف حسب الإيقاع الشعري مع الإيقاع الموسيقي معتمداً على طريقة سميت الصناعة أو التجزئة ، وفي نفس الوقت في أن يلون في إيقاع الغناء لكي يفتح أمامه مجالات جديدة في عالم التلحين معتمداً على إمكانيات المد والخطف في ذلك،

وهكذا تنوعت الإيقاعات الموسيقية حتى تجاوز عددها المئات معتمدة في ذلك على الأساليب الرياضية التي ابتدعها الفارابي لتشكيل إيقاعات جديدة عبر تراكيب من خلايا إيقاعية أبسط ، فيما بقيت الإيقاعات الشعرية كما حددها الخليل ، وبقي الشعراء يدورون في فلكها بعيداً عن الاستفادة من الإيقاعات الموسيقية العربية التي تلذ لسماع العرب أيضاً . ومع الوقت تخلى الملحنون عن فكرة التوافق مع الإيقاع الشعري وأصبح اللفظ المغنى يعتمد على إيقاع اللحن في توقفاته ولفظه بعيداً عن متطلبات الشعر.

وهنا تأتي مشكلة جديدة ، فالصورة في الإيقاعات الموسيقية ليست زاهية كما قد يظهر.. فلقد انعكست سرعة التطور مع قصور أدوات التوثيق ونظم الترميز إبان ذلك التطور في تخليط كبير في تفسير تلك الإيقاعات حتى أصبحت المخطوطات المحققة تتضارب في تحديد الإيقاع الحقيقي عبر ماقدمه مخطوط واحد ناهيك عن تضارب ماجاءت به المخطوطات لإيقاع محدد عندما تصدر عن مؤلفين في أجيال مختلفة أو مواقع مختلفة.

من هنا كان تلخيصي في بداية هذا التقديم لواقع الإيقاع في الشعر والموسيقا عند العرب في ما يلي:

1- الخليل بن أحمد عبر دراسته لبحور الشعر العربي قدم لنا مادة الإيقاع الشعري ولم يقدم لنا صورته ، لأنه لم يدونه موسيقياً.

2- كان لتحديد الخليل لبحور الشعر أثره في تقييد الشعراء بإيقاعات شعرية محدودة العدد، كانت أقل تنوعاً بكثير من تنوع الإيقاعات الموسيقية العربية .مما أثر على تطور الشعر وعلى مسيرة الألحان الغنائية لاحقاً.

3- الإيقاعات الموسيقية العربية القديمة فيها تخليط كبير لقصور نظم ترميزها واختلافها ، مما أثر حتى على توثيق الإيقاعات العربية الأحدث التي بنيت عليها.

وهنا يأتي الدور الهام لهذا الكتاب الذي نقدم له ، لما احتواه من توثيق للإيقاعات الموسيقية العربية وترجمتها إلى تفعيلات شعرية ومن توثيق للإيقاعات الشعرية وتحويلها إلى إيقاعات موسيقية ومن ثم تقديمه لنماذج شعرية تعتمد على الإيقاعات الموسيقية و الشعرية بتنوعها وثرائها فاتحاً المال أمام الشعراء لإغناء العناصر الموسيقية في أشعارهم على نحو لم يكن متاحاً من قبل.

يصنف المؤلف التراث العربي في مجال الإيقاعات الموسيقية في مجموعتين . فالمجموعة الأولى تمثل التراث المندثر ،والمجموعة الثانية تمثل التراث الحي الآيل إلى الاندثار لقلة الاستعمال. محدداً هدفه في السعي إلى إحياء التراث المندثر، وصون التراث الحي من الاندثار.

وهكذا انطلق الكاتب أولاً من تحديد ما أوردته كتب الأدب العربي، من أسماء للإيقاعات العربية القديمة وردت في معرض رواية أشعار مغناة، ومن ثم عمد إلى البحث عن تراكيب

هذه الإيقاعات وأنماطها في الشروح التي أوردها الفلاسفة العرب كالكندي والفارابي وأخوان الصفا وابن سينا، وغيرهم من المؤلفين القدامى كابن زيلة والمسعودي رواية عن ابن خرداذبه والأرموي . ولكنه لم يقتصر على عرض تلك الشروح لسبب بسيط هو أنها وردت مختلفة فيما بينها اختلافاً واضحاً،من جهة ، إضافة إلى اختلاف محققي المخطوطات المعاصرين في التفسير والتوضيح، بسبب قصور نظم الترميز أو عدم فهمهم لها ،كما سبق وأشرنا ، بحيث أن اندثار هذا التراث لم يكن مجرد غياب أو ضياع، وإنما كان ارتباكاً بدا كأنه لم يكن ثمة مخرج منه.

ويُرجع المؤلف سبب الغموض الذي واجهه محققو المخطوطات إلى أنهم لم يتعمقوا في دراسة نظرية الإيقاع عند العرب ، وإلى أن كلاًّ منهم حقق مخطوطاً منفصلاً . وهكذا رجع المؤلف إلى تنظير الفلاسفة وغيرهم من المؤلفين ، فدرس بعمق الكتابات النظرية لهؤلاء،وشرحها ولخّصها. وهنا تكشفت التصرفات المسموح بها، كالطي والتضعيف والتشبيع ونقرة المجاز والتمخير والحث وإلغاء الفاصل،مما أوضحه الكتاب ، فبدت هذه التصرفات المسموح بها نظيرةً للزحافات والعلل في عروض الشعر . ومن خلال فهم هذه التصرفات المسموح بها أمكنه الكشف عن مواطن الخلافات الظاهرية بينهم، وبالتالي إثبات عدم وجود خلاف ،لانطباق جميع الروايات على الأسس النظرية. وهكذا تمكن من توضيح تركيبات الإيقاعات العربية الثمانية المشهورة، محدداً في البداية دور الأصل، ومن ثم كل ما أمكنه حصره من أشكالها الأخرى حسب التصرف المسموح به والذي أبعدها عن الأصل.

وبعد ذلك حاول تدوين هذه الأوزان موسيقياً على أقرب تقريب ممكن، ثم وضعها في صورة تفعيلات ، وقال الشعر على أوزان بعضها. إن هذا الجزء من الكتاب يمكن أن يعتبر بحق كتاباً قائماً بذاته.

ثم رصد المؤلف عدداً كبيراً من الإيقاعات العربية التي دوّنها المؤلفون الموسيقيون المعاصرون منذ أوائل القرن العشرين ، فجمع حوالي ثلاثمائة وثلاثين صيغة إيقاعية من الوطن العربي كله من المحيط إلى الخليج، بما في ذلك الروايات المختلفة لعدد من الإيقاعات ، فدوّنها على طريقته موسيقياً ثم وزنها ووضعها في صورة تفعيلات، كما صنفها وقارنها ببعضها بعضاً، واستنتج الازدواجيات في التسميات المحلية في الوزن الواحد. أرجع

المؤلف عدد الأوزان إلى مائتين وواحد وعشرين وزناً ، وبعد ذلك كله قال الشعر على أوزان بعضها.

ويبحث الكتاب أيضاً في موضوع المواءمة بين الإيقاعين الشعري والموسيقي كما طبقها العرب عبر مراحل ،معتبراً ماقدمه من أشعار على مبنية على الإيقاعات الموسيقية كما وثقها امتداداً لما قام به الأولون، فيشرح طريقة المواءمة الفطرية في العصر الجاهلي، ثم يشرح بتفصيل مشوّق طريقة المواءمة الاصطناعية منذ أواخر عصر الخلفاء الراشدين بأسلوب ما سموه (الغناء المتقن) ، ويقوم على أساس تركيب إيقاع موسيقي على وزن شعري مختلف ، وبعد ذلك يتطرق المؤلف بشيء من الإسهاب إلى ما سمّاه المواءمة الطبيعية في الموشحات الأندلسية ، ويثبت عن طريق أمثلة عديدة أن الكثير من أوزانها المبتكرة كان أوزان الإيقاعات الموسيقية ذاتها، ولاسيما الإيقاعات المطبقة في البلاد المغاربية حتى يومنا هذا . وهو في هذه النقطة بالذات تصدّى إلى جانب تراثي فريد من نوعه ، لا يمكن أن يتاح الولوج إليه لباحث إذا لم يكن ضليعاً في الشعر والموسيقى معاً.

وعموماً يعتبر الكتاب متعدد الأغراض من منظور تكاملي . فهو ينطلق من الربط المحكم بين علم العروض وعلم الإيقاع من خلال المقاطع العروضية المشتركة بين كل من أوزان الشعر وأوزان الإيقاعات، وبذلك يوضح كيف أن العلمين مكملان لبعضهما. ويثبت الكتاب أن التفعيلات المستعملة في الإيقاعات العربية تغطي كل ماهو مستعمل منها في الشعر على مستوى التفعيلة الواحدة، وتضيف إليها عدداً كبيراً مما لم يستعمل فيه. وبذلك يدعو الكتاب الملحنين إلى استعمال أوزان الشعر كإيقاعات موسيقية، بعد أن دوّنها موسيقياً، كما يدعو الشعراء إلى قول الشعر على أوزان الألحان واعتبارها بحوراً جديدة، ويشجعهم على ذلك بسرد عدد كبير من الأشعار التي قالها المؤلف على تلك الأوزان.إضافة إلى أنه يعتبر بحق موسوعة للإيقاعات العربية قديمها وحديثها، لاسيما من خلال تصانيفه المختلفة للإيقاعات المعاصرة، فقد رتبها أبجدياً بحيث يمكن الرجوع إلى أي إيقاع من خلال اسمه المعروف، فيحيل الباحث إلى الرقم الذي يحدد موضع شرح الإيقاع، كما يحيله إلى رقم الوزن العروضي الذي يحدد موقعه بين أنداده . كذلك يصنف الإيقاعات عند شرحها حسب عدد التفعيلات التي يبنى عليها ، أما عدد الوحدات التي يتكون منها الإيقاع، حسب ما

تعارف عليه الموسيقيون ، فهو تصنيف اتّبعه المؤلف كتصنيف ضمن تصنيفه لعدد التفعيلات.

يثبت المؤلف في هذا الكتاب أنه متمكن من كل من علم العروض وعلم الإيقاع، وهو يسعى إلى توحيد هذين العلمين، وكان سبق له أن ألّف كتاباً سمّاه " أوزان الأشعار – مقاربة جديدة في علم العروض" كما ألف كتاباً بعنوان " طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية" ، يثبت أنه مطّلع على تقنيات علم الموسيقى أيضاً ، وقد استعمل جزئياً طريقته في التدوين الموسيقي لتدوين الإيقاعات المعاصرة التي أخذها عن تدوينات بأساليب مختلفة، فظهرت طريقته بسيطة وواضحة. كذلك استعمل هذه الطريقة في تدوين بحور الشعر الموسيقي بهدف الدعوة إلى استعمالها كإيقاعات ، وفي تدوين الإيقاعات العربية القديمة بأنماطها المختلفة بهدف إحيائها عن طريق استعمالها من قبل الموسيقيين العرب المعاصرين.

ويختم الكتاب بمجموعة أشعار قالها المؤلف على أوزان الإيقاعات تزيد على ثمانين مقطوعة لا تخلو من طرافة، سواء من حيث المواضيع المطروقة أو من حيث السبك . وتثبت أن اللغة العربية قادرة على استيعاب أوزان الإيقاعات الموسيقية رغم أنها غير مألوفة حتى الآن في قول الشعر.

مقدمة :

هذا البحث ، لماذا وكيف

الوزن الشعري هو إيقاعه كما أن الإيقاع الموسيقي هو وزنٌ للّحن المقيَّد به. أما اللحن غير المقيد بإيقاع فهو مثيل النثر في الأدب. وبهذا فتعبيرا الوزن والإيقاع مترادفان إلى حد بعيد، إلا أن كلاّ منهما استُعمل في مجال تخصص به. والرأي الأرجح أنهما كانا سيّان عندما كان الشاعر ينشد الشعر، وإيقاع إنشاده هو وزن شعره.

والأرجح أن أقدم أوزان الشعر العربي بحر الرجز، وأن أول الغناء حداء الإبل، وأن الحداء نفسه هو على وزن بحر الرجز. وقديماً قال رجّاز:

فغنِّها وهْيَ لكَ الفداءُ إنَّ غناء الإبلِ الحداءُ

على أن إيقاع الحداء ووزن الرجز لم يأتيا من مشية الجمل أي حركة أرجله كما يظن بعضهم بل من حركة ظهره كما يحس بها راكب الجمل.

ومع التطور والتخصص انفصل الملحّن والمطرب عن الشاعر، بل وصل التخصص إلى حد أصبح معه الملحّن بعيداً عن فهم أوزان الشعر مثلما أصبح الشاعر بعيداً عن علم الموسيقى ولاسيما الإيقاعات الموسيقية.

وكان السبق في البداية للشعر، فتطورت الأوزان حتى وصلت في العصر الجاهلي إلى البحور التقليدية المعروفة، وهذا أمر طبيعي، ذلك أن للشعر أغراضاً كثيرة ترتبط بشتى مناحي الحياة، فهو لا يقال بالضرورة من أجل أن يُغنّى، في حين أن الموسيقى والغناء يرتبطان غالباً بالأوقات التي يخصصها الإنسان للمتعة والطرب. ولعل هذا مايبرر تأخر تطور الإيقاعات الموسيقية إلى عصر فجر الإسلام، عندما بدأ تمازج حضارات الشعوب مع نشوء الدولة الإسلامية. فأول من اشتهر من المغنين العرب الذين قدّموا ما عُرف بالغناء الموقّع او المُتقن، وهم معبد وابن محرز وابن سريج، ظهروا في العصر الأموي. ومع ذلك ترجع أوزان الأشعار والإيقاعات الموسيقية إلى "أصول" واحدة، كما يقول أخوان الصفا، وهي السبب والوتد والفاصلة.

على أن الإيقاعات الموسيقية سرعان ما تطورت وتزايدت نتيجة تبنّي الإيقاعات المعروفة في البلدان الإسلامية الجديدة ولاسيما الفارسية والرومية فالتركية. فقد برز أثر الفرس في عصر الخلافة العباسية، كما برز الأثر التركي أيام غلبة العثمانيين ولاسيما في المشرق.

ونتيجة تطور وتكاثر ذلك المزيج في مجال الموسيقى الذي، على خلاف مجال الشعر، يخلو من الحساسيات القومية، تحقق السبق للإيقاع الموسيقي بينما تجمّد العروض على الأوزان التي وصلت إلى ذروتها في نهاية الجاهلية. فلقد تمسك العروضيون بالصيغ العربية البحت ولم يلقوا بالاً إلى ما سموه بأوزان "المولّدين"، وبذلك فقد أسبغوا صيغة التوتّم على بنية الشعر العربي ومنعوه من التمازج الحضاري مع الجوار. ولاغرو فإن أوزان الشعر العربي كانت أغنى وقريبة من الكمال، وباعتبار أن اللغة العربية أصبحت هي السائدة في البلاد الإسلامية فقد أصبح العروض العربي إطاراً لأشعار المسلمين ولو كانوا من غير العرب، في حين أن لغة الموسيقى لها طبيعة العمومية بحيث لايجد العربي غضاضة في تعلمها من جيرانه الذين سبقوه فيها، حيث بدأ هذا التمازج منذ عصر الأمويين.

وعلى هذا فقد سار كل فريق في طريق، ووصل التباعد بين أوزان الأشعار وإيقاعات الموسيقى إلى وضع أصبح معه الملحنون لايبالون بوزن الشعر الذي يلحنونه، فالمهم عندهم ضبط الإيقاع بالتكيُّف معه في اللحن. والأكثر من ذلك أن الملحنين أنفسهم لم يعودوا قادرين على فهم جوهر الإيقاع وتركيبه من جمل إيقاعية تُركّب بدورها من عناصر أو مقاطع، شأنها في ذلك شأن أوزان الأشعار، وبات أغلبهم يحفظون الإيقاعات، إذا حفظوها، كالببغاء، ولاسيما الإيقاعات الطويلة. والأدهى من ذلك أنهم عندما ساد اسلوب التدوين الغربي للموسيقى العربية وبالتالي في تدوين الإيقاعات، سيطرت أسس الإيقاع الغربي نفسه على عقولهم فلم يعودوا يقطّعونها إلى جُملها الأصلية بل يُقطّعونها إلى أجزاء كل منها يشبه إيقاعاً غربياً معروفاً كالثنائي والثلاثي والرباعي، وذلك على حسب رأيهم للتسهيل على قائد الفرقة الموسيقية في إعطاء إيعازاته للعازفين. ونسوا أن قائد الفرقة الموسيقية الشرقية عموماً هو ضارب الدف أو الطبلة الذي يحدد معالم الإيقاع، فليس في التخت الشرقي "مايسترو" أصلاً. كما نسوا أن الإيقاعات الغربية فقيرة إلى حد لايمكن أن ترقى معه إلى الإيقاعات الشرقية المعقدة، وهي التي لاتظهر حلاوتها إلا بالاستناد إلى جُملها، ويشوّهها تقسيمها إلى أجزاء تشابه الإيقاعات الغربية.

ومن تأثيرات أسلوب التدوين الغربي للإيقاعات العربية الاكتفاء في الرمز إلى الإيقاع بعدد وحداته المعادلة في الزمن إما للسوداء أو لذات السن من علامات التدوين الموسيقي الغربي. ومع أهمية هذا العدد لتحديد طول الإيقاع وقياسه بالزمن قياساً دقيقاً، إلا أن هذا

ليس كل شيء في الإيقاع. فالعروضيون لايقيسون بحر الشعر بعدد حروفه بل بتكوين جُمله (تفعيلاته) وتركيبها، وعلى هذا يحددون البحر. والأمر في الحقيقة لايختلف عن تركيب الإيقاع الموسيقي. غير أن الموسيقيين إذا واجهوا إيقاعاً يتألف من وحدة بزمن سوداء ووحدتين كل منهما بزمن ذات السن (إيقاع الوحدة المكلّفة مثلاً) يعتبرون أن هذا الإيقاع إما من وحدتين تساوي كل منهما السوداء أو من أربعة تساوي كل منها ذات السن. والزمن الكلي هو بطبيعة الأمر واحد، غير أن الزمن الكلي، على أهميته، ليس تعريفاً لذلك الإيقاع بل يجب أن يُعرّف ببنيته. وهذا التمييز يزداد أهميةً كلما غصنا في الإيقاعات الطويلة والمركبة.

ومن أمرّ الحقائق أن الملحنين لم يعودوا يعتمدون إلا على الإيقاعات الخفيفة السهلة التي تُرضي الناشئة وتُلبّي رغبتهم في الإيقاعات الراقصة، متجاهلين ما لجيل الكهول والشيوخ عليهم من حقوق، الأمر الذي بات يهدد تراثاً ثميناً بالانقراض.

على أنه في مرحلة لاحقة تطورت الأمور إلى حد أن أطر الشعر العربي بدأت بالتمزق من خلال أمرين رئيسيين: أولهما استحداث عدد من الجمل العروضية (التفعيلات)، وكان ذلك بالأسلوب العروضي ودون الخروج عن قواعده الأصلية، وإن كانت تلك الجمل قد دخلت بشكل خاص في الأشعار المغنّاة عموماً. والأمر الثاني هو إدخال صيغ الإيقاع الموصّل للإنسجام مع الإيقاعات الموسيقية، ولاسيما في الموشحات الأندلسية، بعد أن بقي الشعر العربي، كما قال الفارابي، ليس فيه موصّل أصلاً، الأمر الذي كان صحيحاً أيام الفارابي ولم يعد صحيحاً في وقت لاحق.

وأتصور أن مجالس الأدب والفن أيام ازدهار الحضارة الأندلسية لابد وأنها أثارت موضوع العلاقة بين أوزان الشعر وإيقاعات الموسيقى وأن اتفاقاً ما قد حصل من أجل تطبيق هذا التعاون. للأسف تعمق الأندلسيون في الفن والأدب ونسوا قوة الدولة فضاعت الدولة وضاع معها الكثير من أسرار الفن والأدب. وقد احتاج الأمر إلى مرور أكثر من خمسة قرون قبل الكشف عن تلك الأسرار.

فهل ثمة ما يمنع من تكرار قصة هذا التعاون اليوم؟ إن البحث عن وسيلة علمية لتمكين الشعر الراقي من تلبية احتياجات الملحنين وتحقيق التوافق بين أوزان الشعر وإيقاعات الموسيقى، ولاسيما عن طريق توضيح جمل تلك الإيقاعات وأسلوب نظم الشعر على غرارها

هو من أهم أهداف هذه الدراسة، وفي حسباني أن الأداة قد أصبحت متوفرة لتحقيق هذا الغرض.

وعندما يهدف هذا البحث إلى إعادة التلاقي بين أوزان الشعر وأوزان الموسيقى يفعل ذلك عن طريق الكشف عن العناصر المشتركة بينهما وتركيباتها المتوافقة، الأمر الذي يشكّل في نهاية المطاف مهامّا جديدة للشعراء والملحنين، عسى أن يهتم الفريقان معاً بهذه المهام، وأن يتمكنا من إكمال النقص وفق دليل واضح لكل منهما، وبذلك نحافظ على تراثنا ونُنعش ما كاد أن يندثر منه، ونفتح طريقاً جديدة لتطوير هذا التراث، وذلك من خلال إطاره بالذات، وهو ثريّ بما فيه الكفاية.

ويتضمن الكتاب ثمرة جهود كبيرة بُذلت في سبيل الكشف عن جمل الإيقاعات الموسيقية القديمة والحديثة وعن علاقتها بالجمل العروضية وإبراز ما يميز الإيقاع الموسيقي عن وزن الشعر، وتوضيح الجسور التي يمكن أن تربط بين نوعي الإيقاع.

وفي الوقت الذي يسهل فيه توضيح الصلة بين أوزان الشعر العربي والإيقاعات العربية القديمة نرى إيقاعات اليوم وقد ابتعدت كثيراً عن الأوزان الشعرية التقليدية وتحلّت بأسماء جديدة تأثرت بالفرس والتُّرك، ولاغرو فالكثير منها فارسي أو تركي بالفعل، كما تميزت بتركيبات جديدة معقدة تقاوم المجهود الذي يبذل في تحليلها. فالبطء الشديد فيها وطولها يطمسان بنيتها الداخلية، التي تمكنّا أخيراً من رسمها حتى بلغة العروض التقليدي لكي يستوعبها العروضيون والشعراء، الأمر الذي قد يساعد على توليد أشعار جديدة بأوزان جديدة.

ولقد حفظ لنا الأدباء نصوص الموشحات الأندلسية ولكن لم يحفظ لنا الموسيقيون ألحانها وإيقاعاتها. غير أن حصر الإيقاعات الكثيرة المعروفة بدقة في أيامنا يمكن أن يكون جسراً للكشف عن إيقاعات ألحان تلك الموشحات، ولكن من المهم أن نعرف منذ الآن أن الإيقاع الموسيقي الطويل والمعقد لايمكن أن يقابله بحر من الشعر وإنما لابد من أن يوشح الشعر توشيحاً، وأن تدخله جمل عروضية جديدة.

وأخيراً أوضح أني بدأت أبحاثي بدراسة العروض التقليدي فكشفت عن هنات هذا العلم وأوضحت عناصر الأوزان وجملها وبحورها من خلال مقاربة جديدة ظهرت في كتابي السابق "أوزان الأشعار" وخصصته للعروضيين والشعراء، وللمعلمين والمتعلمين في هذا

المجال. أما هذا الكتاب فهو وإن ركّز على الإيقاعات الموسيقية إلا أنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكتاب السابق المذكور، وعلى الأقل بنتائجه الرئيسية. وكنت اعتزم إصدار الكتابين في كتاب واحد ولكن لأسباب متعددة فصلت بينهما، ومن أهمها مسألة تدوين الإيقاع، وعلاقته بتدوين الموسيقى العربية عموماً. وعندما اضطُرِرت في البداية إلى توضيح الإيقاعات، التي دوّنها الموسيقيون بالكتابة الموسيقية الغربية، كان لابد من ابتداع رموز عربية للنقرة القوية والنقرة الخفيفة والسكتة مع رموز لأزمانها وذلك لكي نجعل أفكارنا في متناول الجميع، وهكذا بدأت فكرة الفصل بين الكتابين. ولكن لما جاءت ضرورة أخرى لتوضيح العلاقة في الأمثلة المنتقاة بين الشعر ووزنه من جهة، والإيقاع واللحن من جهة أخرى، وجدت الفرصة متاحة لإصدار بحث يتضمن طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية أصدرته على شكل كتيّب أعتزم توسيعه في ما بعد، يتضمن الطريقة وعدداً من الأمثلة، وصغته بشكل يفهمه الموسيقيون، وما أكثر المبدعين منهم الذين لايقرؤون التدوين الغربي للألحان، وفيه عون كبير لمن لايتقن منهم الكتابة الموسيقية الغربية، وهو ينطوي أيضاً على نداء من أجل التخلص من تلك الكتابة التي أدت غرضها في مرحلة تاريخية معينة وآن الأوان لهجرها.

ويشكل ذلك الكتيب قاعدة ثانية لكتابنا هذا، إلى جانب البحث في أوزان الأشعار، فقد بُني عليهما البحث في الإيقاع الموسيقي. فبعد وضع الطريقة المتكاملة للتدوين الموسيقي استخدمتُها مباشرة في تسجيل الإيقاعات الموسيقية، بلغة التدوين الموسيقي الجديدة أولاً، وبلغة العروض التقليدية ثانياً، لتشكِّل مرجعاً عربياً يُعتبر الأول من نوعه لها ويجعلها في متناول الجميع.

هذا كله مع السعي لجعل كل كتاب مستقلاً عن الكتابين الآخرين لكيلا يُضطر المهتم بأحد المواضيع الثلاثة إلى حيازتها كلها. على أن الفئة التي قد تهتم بجميع هذه المواضيع تُنصح بدراستها جميعا وباستكناه الصلة العضوية التي تربط بينها. فالكتب الثلاثة تشكل وحدة متكاملة من شأنها توسيع أفق أي شاعر أو موسيقار أو مبتدئ، بتحقيق التكامل في المعلومات، في أيامٍ أدى فيها التخصص الشديد إلى ضياع الصور العامة لترابط العلوم والفنون والآداب.

وهكذا فإن هذا الكتاب مخصص بالدرجة الأولى للموسيقار والشاعر، وأيضاً لفقهاء الموسيقى والعروض، وهو ينطوي على نداء لهذه الفئات من أهل الفن والأدب من اجل التعاون بهدف التقارب والتنسيق والتجديد.

الباب الأول

تحليلات تاريخية ومقارنة

الفصل الأول

الإيقاع بين الشعروالموسيقى

مقدمة

الإيقاع الشعري العربي سحيق في القدم. إلا أنه لم يتطور كثيراً بعد أن أتخذ له أطراً معينة تبلورت حتى أواخر العصر الجاهلي وفجر الإسلام. وقد جاء العروضيون ليثبِّتوا هذه الأطر، ولكنهم بذلك فرضوا كبحاً، لعله غير مقصود، لتطور الإيقاع الشعري. ومع ذلك فقد خرج عليه كثيرون من فحول الشعراء، الذين كان العروضيون يضعون أمامهم العراقيل قائلين، هذا ليس من العروض، وذاك من شعر المولّدين وليس مما تقوله العرب. ولقد كان من أهداف كتاب "أوزان الأشعار" الذي أصدرناه سابقاً محاولة لفتح المجال باسلوب علمي للخروج عن التفعيلات التقليدية عن طريق اللجوء إلى أصل المقاطع العروضية وتركيباتها الممكنة، طالما أن اللغة تتيحها والأذن تستسيغها. وقد سبق لنا في ذلك الكتاب أن صححنا جمل الإيقاع الشعري وبيّنّا أن المستعمل منها في البحور المعروفة إحدى عشرة جملة، واستشهدنا بأمثلة من أقوال الشعراء الذين استخدموا جُملاً جديدة أو جمعوا جملاً تقليدية في تركيبات جديدة أو جمعوا جُملاً تقليدية مع جمل جديدة. كما سبق لنا أن ذكرنا أنّ من الممكن في ضوء معرفتنا لعناصر الإيقاع الشعري إضافة عدد كبير من الجمل كجمل أصلية، وأوضحنا أن بعض تلك الجمل الجديدة هي مما استعمله الشعراء المجدّدون، ومنها ما استعمله الإيقاع الموسيقي.

والإيقاع الغنائي أو الموسيقي أيضاً سحيق في القدم. إننا إذا تصورنا رقصات الحرب والأفراح وغيرها لدى الشعوب البدائية فلا بد من أن نصل إلى هذه النتيجة. ويقتضي المنطق السليم أن نميل إلى الاعتقاد بأن الإيقاع الموسيقي العربي . رقصاً كان أم غناء . لا بد وأنه عاصر نشوء الإيقاع الشعري ورافقه.

والمعروف أن إنشاد الشعر سبق غناءه. حيث كان الشاعر نفسه أو الراوي ينشد الشعر مؤكداً على حدود إيقاعات الشعر. ثم لما غُنِّيَ الشعر، بدأ ذلك بألحان بسيطة ترنمية، ويستبعد أن تكون قد خرجت في إيقاعاتها عن الإيقاع الشعري، حتى مرحلة ما سمي بالغناء **المتقن** بُعَيد ظهور الإسلام والتزاوج الحضاري بين العرب والروم والعجم، حيث بدأ الإيقاع الموسيقي يستقل عن الوزن الشعري، وابتعد كل منهما عن الآخر.

كان التوافق ممكناً بل كان ضرورة عندما كان الإنسان يسلّم قياده للفطرة والطبيعة. وكان هذا التوافق مما يميز الغناء العربي الأصيل، كما قال الجاحظ في البيان والتبيين :

"العرب يمتاز غناؤها بأنها تقطّع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمطّط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخلَ في وزن اللحن فتضعَ موزوناً على غير موزون".

على أن أهم أسباب التباعد بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري كان في رأينا تحجّر علم العروض ورفض تطويره من قبل العروضيين. وقد عرف التاريخ محاولات لإعادة التزاوج بينهما عن طريق تطوير أوزان الشعر، ثم انطفأت تلك المحاولات بخروج العرب من غرناطة عام 1492 ميلادية.

ونأمل من خلال الدراسة التي بين أيدينا أن نتمكن من تحريض محاولات جديدة.

البحث الأول :

مَوقعٌ للإيقاع الموسيقي العربي في علم العروض

تُصنّف أعاريض الشعر في العالم إلى ثلاثة أنواع: العروض **العددي**، والعروض **النبْري**، والعروض **الكمّي**.

أولاً . العروض العددي

ومثاله العروض الروماني المتأخر الذي ورثه العروض الإيطالي والفرنسي والإسباني يتألف من ضم مقاطع متساوية في الطول بشكل متواتر وبعدد متعارف عليه من هذه المقاطع. أما طول المقطع فهو ما يعادل في العربية مجموع حرفٍ متحرك وحرف ساكن كقولك (ما، لا، منْ) وهو ما يسمى في العروض العربي **السبب**. وقد اخترنا لرمزه صيغة النفي **(لا)**. فالإيقاع العددي الرباعي في الأشعار الفرنسية مثلاً يمكن أن يُرمز له بوزن (لالالالا)، وتساوي مفعولاتن.

وهذا الوزن هو بالنسبة للموسيقى نوع الإيقاع **الموصّل** حسب تعبير الفارابي وهو مجموعة نقرات تفصل بينها أزمنة متساوية . والإيقاع الموصّل موجود في الأشعار الغربية كما هو موجود في الموسيقى الغربية.

والإيقاع الموصّل موجود أيضاً في الإيقاعات العربية. فالفارابي صنّف الإيقاعات العربية إلى صنفين : الموصّلة والمفصّلة، وأوضح أن الإيقاع الموصّل هو ما تفصل بين نقراته أزمنة متساوية، وأن الإيقاع المفصّل هو ما تفصل بين نقراته أزمنة متفاضلة. وذكر أن الشعر العربي لايوجد فيه موصّل أصلاً. ولنا عودة إلى هذا.

ثانياً . العروض النبري

ويعتمد على التمييز بين المقطع الموكّد والمقطع غير الموكّد، مع النظر إلى المقاطع على أساس أنها متساوية في الطول، إلا أن المقاطع غير الموكّدة تُلفظ خطفاً فهي في الأصل مساوية للمقاطع غير الموكّدة ولكنها من الناحية العملية تصبح أقصر قليلاً. ويعتمد هذا النوع من الوزن الشعري على عدد المقاطع الموكّدة، التي يتخللها عدد يكاد يكون غير محدد من المقاطع غير الموكّدة. وأبرز مثال على هذا النوع من العروض الأشعار الألمانية ذات الأصل الشعبي والتي تسمى "ذات التجاعيد" ، وهي تسمية صادقة لأن المقاطع غير الموكّدة التي تلفظ خطفاً تشبه التجاعيد، وحدود التجاعيد تكون المقاطع الموكّدة.

وهذا النوع من الشعر قد تقبله الموسيقى ولكنه يبقى غير مقبول في الشعر العربي الذي لاينسجم من حيث اللغة مع مثل تلك التجعّدات.

ولكن النبرة بحد ذاتها، أي مسألة التوكيد وعدمه، موجودة في اللغة العربية، وإن كان العروض العربي لم يعر لها اهتماماً، حيث أن المهم فيه موضوع البنية لا لكنة الكلام. فنحن إذا قلنا مثلاً (فعولن) نعرف أن مقطع (عو) هو الموكّد في الكلمة (الجملة العروضية)، وإذا قلنا (مفاعيلن) نعرف أن (عيـ) تمثل المقطع الموكّد، ولكننا لانعير هذا الأمر اهتماماً في وزن الشعر، وإن كنا نطبق في لفظ أية كلمة توكيد الجزء المناسب منها وتخفيف الباقي.

غير أن مسألة التوكيد والتخفيف مسألة هامة جداً في الإيقاع الموسيقي. فكل إيقاع يميز بين النقرة الخفيفة والنقرة القوية، ولاعلاقة للتخفيف أو التوكيد بمدة النقرة، حيث قد تكون النقرة قصيرة قوية أو طويلة خفيفة، أو بالعكس.

ويصطلح علماء الموسيقى العرب على إطلاق عبارة (دُم) على النقرة القوية وعبارة (تَكْ) على النقرة الخفيفة، بغض النظر عن المدة التي يستغرقها أيٌّ منهما.

وربما كان الإيقاع الغنائي متوافقاً في العصور السحيقة مع نبرات الوزن الشعري، إلا أن هذا التوافق مع مرور الزمن لم يعد ضرورة بالنسبة للموسيقى، حيث اكتشف الملحِّن أنه يمكن له أن يضع نبرات الإيقاع الموسيقي حيث شاء من نص الكلمات..أو بالأحرى يمكن أن يضع أي نص من كلام الشعر مقابلاً للنقرات القوية أو الخفيفة دون أي اعتبار للتوافق. وهذا التوافق ليس مطلوباً على أية حال.

ثالثاً . العروض الكمّي

ويشمل العروض الإغريقي والعروض الرومي القديم،، وهو ما تداخل فيه ما يسمونه المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة. ونضيف العروض **العربي** إلى هذه الزمرة، وننظر إليه على أساس تداخل الحرف المتحرك مع السبب، أي ما يعادل النقرة القصيرة والنقرة الطويلة. وهو بذلك الإيقاع المفصّل الذي قال الفارابي عنه إنه ما فصَلت بين نقراته أزمنة متفاضلة. ومعنى التفاضل عند الفارابي هو التفاوت بين الطول والقِصر في الزمن الذي يفصل بين نقرتين. ومن هنا نفهم معنى الكمية في تسمية الغرب لهذه الزمرة من الأوزان الشعرية.

وبذلك يُصنّف الشعر العربي التقليدي في جملة العروض الكمي حسب التعريف العلمي العالمي، وهو مفصّل حسب تعريف الفارابي. ولم يعرف الشعر العربي التقليدي الإيقاع الموصّل إلا في حالتين استثنائيتين تأتيان من خلال الزحاف كما سنرى، ومن ثَمّ فقد دخل الإيقاع الموصّل في الشعر غير التقليدي عندما تحول الاستثناء إلى قاعدة في شعر الموشحات ولاسيما الأندلسية، وقد بيّنا في كتابنا "أوزان الأشعار" أن التحول إلى الإيقاع الموصل جاء نتيجة الرغبة في التكيف بوزن الشعر مع الإيقاع الموسيقي لأن الإيقاع الموسيقي غالباً ما يكون مزيجاً بين الموصّل والمفصّل. وسنعمل على مزيد من التوضيح في هذا الكتاب من خلال تحليل الإيقاعات الموسيقية العربية والكشف عن مواطن مواكبة الأوزان الشعرية لها.

والإيقاع الموسيقي العربي قد يكون مفصّلاً أو موصّلاً أو مختلطاً يضم النوعين معاً، وذلك حسب الجمل التي يتركب منها الإيقاع. وقد سبقت الإشارة إلى أن موضوع الكشف عن الجمل الإيقاعية في الإيقاعات العربية هو أمر هام للغاية بعد أن انطمست معالمها نتيجة استخدام أسلوب التدوين الغربي للموسيقى العربية بما فيها الإيقاعات.

رابعاً . موقع الإيقاع الموسيقي

وكخلاصة نستنتج أن **الإيقاع الموسيقي العربي هو عددي ونبري وكمّي في آن واحد.** فموقعه يغطي كل أنواع العروض في كل أنحاء العالم عبر التاريخ الإنساني كله، بل ويزيد عليه بما تضيفه مقومات الموسيقى إلى مقومات الشعر.

البحث الثاني . بُنى الإيقاعين الشعري والموسيقي

إن مقولة أخوان الصفا، ومفادها أن الإيقاعين الشعري والموسيقي يعودان إلى "أصول" واحدة، هي في منتهى الأهمية وتثبت أن العرب القدماء كانوا أكثر دراية بأمور

الوزن والإيقاع من جيل هذه الأيام. ومن خلال هذه المقولة وتوضيحها وتطويرها سنجد الجسر الصحيح الذي يربط بين نوعي الإيقاع.

أولاً . الحرف العربي :

إن الحرف هو بطبيعة الحال نواة أية تركيبة من المقاطع والجمل. وكما هو معروف يصنّف الحرف العربي إلى متحرك وساكن، ويعتبر حرف المدّ حرفاً ساكناً. أما الحركة فلا تعتبر حرفاً. ومن المهم التأكيد على هذا لأن المستشرقين الذين يفسرون الأمور بمنطقهم يعتبرون الحرف العربي المتحرك مقطعاً مفتوحاً، أي مقطعاً قصيراً. وما ذلك إلا لأنهم في لغاتهم الأوربية يكتبون ما يعادل الحركة كحرف صوتي، وإن كانوا يلفظونه قصيراً، وبهذا فإنهم لايعرفون من المقاطع إلا نوعاً واحداً هو ما يعادل السبب لدينا، وهو المؤلف من متحرك وساكن، وإن كان لفظ المقطع لديهم قصيراً أو طويلاً حسب الحال، وهم يعرفون الطول من القصر بالاعتماد على السمع والاعتياد.

ومن تركيبات محددة للحروف المتحركة والساكنة تتألف المقاطع العروضية في الشعر العربي.

ثانياً . المقاطع العروضية وزحافاتها في الشعر العربي:

والمقاطع ثلاثة:

1) **السبب:** وهو متحرك يليه ساكن، وقد رمزنا له بصيغة النفي أي بعبارة **(لا)**.
2) **الوتد** : وهو يتألف من متحركَين وساكن، ووقد يحسن أن نقول: من متحرك وسبب، وقد رمزنا له بصيغة الإيجاب أي بعبارة **(بلى)**.
3) **الفاصلة:** وتتألف من ثلاث متحركات وساكن، وقد يحسن أن نقول: من متحرك ووتد، أو من متحركين ووتد، وقد رمزنا لها بصيغة التساؤل الإيجابي أي بعبارة (لِمَ لا)، ونظراً لأنها تشكل في الشعر العربي مقطعاً واحداً متكاملاً فإننا للتمييز نكتبها **(لِمَلا)** .

أما زحافاتها :

فلكل مقطع زحافه الخاص به، وهو في الأصل تجاوز للقاعدة يُسمح به في الشعر لتسهيل نظمه:

1) **فزحاف السبب** هو حذف ساكنه وبقاء المتحرك وحده. وهنا لابد من إشباع هذا المتحرك في اللفظ بحرف مدّ يوافق حركته. ولذلك أسميناه السبب المبتور. وبهذا **تتحول**

(لا) إلى (لَ) وتُلفظ لضرورة الشعر كما لو كانت (لا) فعلاً. واكتشاف موقع هذا الزحاف يعتبر بالنسبة للمبتدئ أصعب مواضيع العروض العربي.

2) **وزحاف الوتد** هو حذف متحركه، وبذلك تتحول (بلى) إلى (لى) التي تساوي (لا)، أي أن زحاف الوتد يحوله إلى سبب. ولحسن الحظ فإن هذا الزحاف لايرد إلا في جملة القافية أي الجملة الأخيرة من البيت، ولذلك فهو استثناء نادر.

3) **وزحاف الفاصلة** يكون بتسكين المتحرك الثاني منها، وبذلك تتحول (لِمَ لا) إلى (لِمْ لا) التي تساوي (لالا) أي أن زحاف الفاصلة يحولها إلى سببين.

إن مسألة الزحاف هامة بالنسبة لعروض الشعر العربي، ولكن لاوجود لها في الإيقاع الموسيقي العربي، لأن الموسيقى لاتحتاج إلى مثل هذه العكّازات.

ومع ذلك فقد أوردنا ذكرها في هذا الموضع لأسباب عديدة أهمها:

1. ضرورة أن يعرف الملحن بها وأن يميزها لكي يراعي أصلها في لحنه وإيقاعه.
2. علاقتها التاريخية بالإيقاعات الشعرية الموصّلة الموافقة لمثيلتها الموسيقية.

ثالثاً . مقاطع إيقاعية موسيقية أضافها الخليل خطأً إلى العروض:

وقد أضاف الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض العربي ثلاثة مقاطع أخرى ذات صلة بما ذكرناه منها وهي:

1) **السبب الثقيل** وهو الجمع بين متحركين، ولنسمّه **(لِمَ)**، وقد أنكرناه على الخليل بالنسبة للشعر العربي لأن العرب لاتقف إلا على السكون، ومنه المتحرك المشبع الذي يأتي نتيجة زحاف السبب (السبب المبتور)، ولذلك فما يسميه الخليل بالسبب الثقيل ليس بمقطع في الشعر وإنما هو جزء من مقطع يليه، كما هو الحال في الفاصلة.

2) **الوتد المفروق** وهو سبب يليه متحرك أي **(لالَ)**. وقد أنكرناه على الخليل لنفس السبب، ولذلك فإن المتحرك الأخير لابد من أن يُلحق بمقطع يليه ويبقى الجزء الأول سبباً.

3) **الفاصلة الكبرى** وتتألف من سبب ثقيل ووتد أي **(لِمَ بلى)**. وقد أنكرناها على الخليل أيضاً لأن مثل هذه الحالة لاتأتي في الشعر العربي إلا في حالة الزحاف، فهي استثنائية لا أصلية، وما السبب الثقيل فيها إلا سببين مبتوريَن، أي أن (لِمَ) هي في الواقع (لَ لَ). فأصل الفاصلة الكبرى سببان ووتد، وقد دخل على كل من السببين زحاف السبب، وهذه حي حالة (مُتَعلن) التي تحل محل (مستفعلن) في بحري الرجز والسريع.

على أن إيراد هذه المقاطع الخليلية التي أنكرناها عليه في علم العَروض لم يأت هنا عفواً. ذلك أنها إذا لم تكن تصلح للعروض العربي **فقد تضمنتها الإيقاعات الموسيقية العربية**. وما ذلك إلا لأن اللغة لها أطرها وقواعدها التي لاتستطيع الخروج عنها، بينما الإيقاع الموسيقي يستطيع أن يضع أي مقطع أو حرف في المكان الذي يشاء طالما أن دور الإيقاع يشكل تركيبة محددة لجمل معينة، وطالما أن دور الإيقاع يتكرر. ولذلك فقد اعتبرنا أن الخليل جاء بعلم العروض لأنه خبير بالإيقاعات الموسيقية في الأصل. ولكن إذا صح القول بأنه أخذ علم الإيقاع عن أرسطوكسنُس تلميذ أرسطو ومؤلف كتاب "النغم والإيقاع"، الذي قد يكون تُرجم في عصر المأمون، وهذا أمر لادليل عليه، فمن المفيد معرفة حقيقة هي أن اللغة الإغريقية تتيح مثل تلك المقاطع وهي موجودة في العروض الإغريقي القديم.

وعلى هذا:

1. فإن **السبب الثقيل**، ولنسمّه بصيغة السؤال **(لِمَ)**، موجود في الإيقاع الموسيقي، وهنا نحب أن نعترض على تسميته بالسبب الثقيل، لأنه أقرب إلى التخفيف، حيث أنه يساوي في المدة السبب (لا)، ولكن الإيقاع يقسم النقرة الطويلة إلى نقرتين سريعتين في نفس المدة، وهذا لطيف في الإيقاع. ومع ذلك فقد يكون من الأفضل المحافظة على المصطلح المشهور.

ولكن بعض الإيقاعات تشمل أحياناً سببين ثقيلين متواليين وأحياناً ثلاثة أسباب ثقال أي **(لِمَ لِمَ لِمَ)**.

2. الوتد المفروق **(لالَ)** موجود في الإيقاع الموسيقي ويتألف من نقرة طويلة ونقرة قصيرة. والنقرة القصيرة تعادل الحرف المتحرك في اللغة. ولئن كان الشعر لايستطيع التوقف عند الحرف المتحرك (إلا في حالة الزحاف أي السبب المبتور وهي حالة استثنائية) فإن الإيقاع الموسيقي يستطيع ذلك.

ولكن نود أن نصحح هذه التسمية حتى بالنسبة للإيقاع الموسيقي، فنعتبر الوتد المفروق يتألف من جزئين :

. السبب **(لا)**

. الحرف الرديف **(لَ)**

وذلك لأن الرديف (لَ) **قد يردف أيضاً الوتد كما قد يردف الفاصلة.** فالوتد المردوف هو على وزن (بلى لَ)، ونكتبها (بَلالَ) والفاصلة المردوفة هي على وزن (لِمَلالَ). ولم ترد الحالتان الأخيرتان عند الخليل.

رابعاً . الجمل العروضية

من تركيب عدد من المقاطع الثلاثة في الشعر كما ثبّتناها، سليمة كانت أم مشوبة بزحاف، تتولد لدينا الجُمل، وهي ما يسميها العروضيون (التفعيلات). وقد غلبت صيغة التفعيلات على علم العروض حتى غابت عن الأذهان عناصرها المكوّنة لها وهي المقاطع.

1) والجمل (التفعيلات) التي استعملها **الشعر التقليدي** إحدى عشر جملة هي:

1. **لِمَلا** (فَعِلن) وهي جملة بحر الخبب التي تتألف من فاصلة واحدة.
2. لابلى (فاعلن) وهي جملة البحر المتدارك التي تتألف من سبب ووتد.
3. **بلبلا** (فعولن) وهي جملة البحر المتقارب التي تتألف من وتد وسبب.
4. **لالابلى** (مستفعلن) وهي جملة بحر الرجز وتتألف من سببين ووتد.
5. **لابلبلا** (فاعلاتن) وهي جملة بحر الرمل وتتألف من سبب ووتد وسبب.
6. **بلبلالا** (مفاعيلن) وهي جملة بحر الهزج وتتألف من وتد وسببين.
7. **لِمَلا بلى** (متفاعلن) وهي جملة البحر الكامل وهي جملة البحر الكامل وتتألف من فاصلة ووتد.
8. **بلى لِمَلا** (مفاعلتن) وهي الجملة المميزة للبحر الوافر وتتألف من وتد وفاصلة.
9. **بلبلى** (مفاعلن) وهي الجملة الرابعة في البحر الطويل وتتألف من وتدين.
10. **بلبلبلا** (مفاعلاتن) وهي الجملة المميزة للبحر المضارع وتتألف من وتدين وسبب.
11. **لالابلبلا** (مستفعلاتن) وهي الجملة المميزة للبحر المنسرح وتتألف من سببين ووتد وسبب.

2) أما الجمل الجديدة **التي استعملها الشعراء في وقت لاحق ولاسيما للشعر الغنائي وبالذات للموشحات فأهمها:**

1. جمل الإيقاع المفصّل وهي شبيهة في بنيتها للجمل التقليدية إلا أنها بتركيبات جديدة وأهمها (**لابلبلى**) أي (فاعلاتنا)، (**لالالِمَلا**) أي (مستفعلتن) وهي المميزة لبحر الدوبيت،

2. جمل الإيقاع الموصل الثنائي (**لالا**) أي (فِعْلن) والثلاثي (**لالالا**) أي (مفعولن) والرباعي (**لالالال**ا) أي (مفعولاتن). أما الخماسي وما زاد فقد اعتبرناه جملتين للتسهيل.

3) من السابق لأوانه البحث في جمل الإيقاع الموسيقي وسنعود إليها في الوقت المناسب.

خامساً . بحور الشعر وأدوار الإيقاع الموسيقي

وتتألف بحور الشعر إما من تكرار الجملة عدداً من المرات، أو تناوب جملتين مختلفتين أو توالي ثلاث أو أربع جمل. ولا نرى هنا لزوماً للتفصيل بعد أن ذكرنا المبدأ. ونحيل القارئ المهتم إلى كتابنا "أوزان الأشعار".

ويقابل "البحر" في الشعر "الدور" في الإيقاع الموسيقي. ولئن كان الدور يتضمن جُملاً قد تبدو غريبة نوعاً ما عن الشعر فإن صياغة نظائرها أو توليدها من لغتنا العربية الغنية أمر في منتهى السهولة. وما على الشاعر إلا أن يفهم جمل الإيقاع ويبحث عن نظائرها في اللغة، وبعد مران قصير سيجد أن الأمر ليس بالصعوبة التي قد يكون توقعها، بل سيجد أن كثيراً من الصيغ التي تستعمل في النثر ولا تستعمل في الشعر يمكن الآن استعمالها عند النظم على الإيقاع الموسيقي، وبذلك سيزيد في غنى الثروة اللفظية والتراكيب اللغوية للشعر. ولكن الكشف عن هذه الجمل أمر غاب حتى عن الموسيقيين أنفسهم، الأمر الذي سيتيحه هذا الكتاب بنهج واضح.

سادساً . حالات مهمة تتولد من الزحاف أو تغيرات القافية

وهذه الحالات لها أثرها سواء بالنسبة لبُنى الإيقاع الموسيقي أو توليد أوزان الإيقاع الموصّل وأهمها:

1) **حالة زحاف الفاصلة** وهو يحوّلها كما بيّنا إلى سببين، أي أن (لِمَلا) تتحول إلى (لالا). فإذا كانت الجملة تتألف من فاصلة فقط، كما هو الحال في بحر الخبب الذي تتكرر فيه هذه الجملة أربع مرات في كل شطر، وأراد الشاعر أن يلتزم بزحاف الفاصلة، يكون الشاعر قد **ولّد الإيقاع الموصّل** مع بقائه ضمن حدود الشعر التقليدي.

ولعليّ بن أبي طالب شعر معروف من بحر الخبب التزم فيه بزحاف الفاصلة التزاماً كاملاً ويقول فيه:

حقاً حقاً حقاً حقا صدقاً صدقاً صدقاً صدقا

هذي الدنيا قد غرّتنا قد ألهَتنا واستهوتـــنا

ووزنه كله:

لالا لالا لالا لالا لالا لالا لالا لالا

وهو من حيث النتيجة إيقاع موصّل، ولعل الفارابي الذي قال إن الشعر ليس فيه موصّل أصلاً، لم يسمع بهذا الشعر.

2) في علم القافية حالات كثيرة من الصيغ التي ترد عليها **جمل القافية** من زيادة أو نقصان ليست لها أهمية مميزة بالنسبة للإيقاع الموسيقي، ما خلا حالتين نعتبرهما في منتهى الأهمية وهما:

1. حالة **زحاف الوتد** التي سبق ذكرها وبيان أنها لاترد إلا في جملة القافية، وترد هذه الحالة في جملتي (لالابلى) أي مستفعلن، و(لابلـلا) أي (فاعلاتن).

فإذا أصاب الأولى في قافية شعر من بحر الرجز زحاف الوتد وهو في آخرالجملة تحولت إلى (لالالى) أي (لالالا) وهو من حيث النتيجة إيقاع موصّل ولكنه يأتي في آخر البيت فقط، وقد يلتزم به الرجاز في بعض القوافي دون غيرها.

وإذا أصاب الثانية في قافية البحر الخفيف أو المجتث، والجملة الأصلية هي (فاعلاتن) أي (لابلـلا)، زحاف الوتد تحولت إلى (لالـلا) التي تساوي (لالالا) وهي من حيث النتيجة إيقاع موصّل.

ومع ذلك فكل هذه الحالات استثناء. غير أنه يمكن أن يعتبر من جذور الإيقاع الموصّل في الشعر والذي طُوّر في عصور لاحقة إلى إيقاع شعري أصيل.

2. **حالة التذييل**. ويتم فيه التقاء الساكنين في القافية بإضافة حرف ساكن إلى حرف المدّ، كقولك : مالْ ، أو سلامْ ، أو ثَمراتْ. فورود اللام والميم والتاء وراء حرف المدّ يعتبر تذييلاً في الشعر. والتذييل في جملة القافية يأتي وراء حرف المد في آخر مقطع فيها سواء أكان سبباً أو وتداً أو فاصلة. وفي الإيقاع الموسيقي قد يُستعمل مقطع مذيّل على هذا الشكل، ولكن ليس بالضرورة في آخره بل قد يرد في وسط الإيقاع. ولكن لما كان الإيقاع الموسيقي كاللحن الموسيقي يُحسب بالزمن الدقيق فهذا الذيل يأخذ مكان سبب كامل ويكون على الغالب **سكتة** ضمن الإيقاع تلي السبب أو الوتد أو الفاصلة.

سابعاً . السكتة بين الشعر والموسيقى

في وزن الشعر سكتات غير ملحوظة تماماً، غير أنها في الواقع جزء من الإيقاع الشعري:

فأبرز السكتات هي التوقف في نهاية البيت وهي سكتة طويلة نسبياً. وفي الشعر الحديث تكون هذه الوقفة وراء جملة القافية. وهناك أيضاً سكتة أقصر وراء الشطر الأول من البيت. ولذلك فإن البيت المدوّر، أي الذي تمتد فيه كلمةٌ ما من أواخر الشطر الأول إلى أوائل الشطر الثاني، يحتاج إلى مران أكثر للأذن حيث أن حالة التدوير تلغي السكتة في نهاية الشطر الأول.

وهنالك في الأصل وقفات أقصر عند نهاية الجملة (التفعيلة)، ومنشد الشعر يتوقف هنا قليلاً إذا أراد أن يحدد معالم وزن البيت. وقد كان ذلك سائداً في السابق، إلا أن منشدي الشعر، ولاسيما الشعراء المعاصرون أنفسهم، عكفوا عن ذلك خشية أن يكون للشعر المنشَد "نغمة" أصبحت تعتبر بدائية، ويركزون على توقفاتٍ تنبع من معنى الشعر لا من وزنه.

وهناك أخيراً في الأصل توقفات قصيرة مكان زحاف السبب أي وراء السبب المبتور، ولكن الشعراء والمنشدين عكفوا عن توضيح ذلك باللفظ وذلك منذ مدة طويلة، وذلك لعدم رغبتهم في ابراز معالم " العكّازة ".

ومهما يكن الأمر بالنسبة للشعر فإن التوقفات ليست مما تضمنه علم العروض، والأهم من ذلك أن مدتها، طالت أم قصرت، لاتقاس بالزمن الدقيق، الأمر الذي لابدّ منه في الإيقاع الغنائي.

واسم السكتة لدى فقهاء الإيقاع الموسيقي (أَ سْ). وهذه تستغرق مدداً زمنية محددة. كما أنه يمكن أن يكون للإيقاع الموسيقي عدد من السكتات، قد يتوالى فيطول صمت الإيقاع الموسيقي، وأثناء ذلك يمكن أن يستمر الكلام الشعري في التدفق..

وللسكتات مدد محسوبة كما هو الأمر بالنسبة لأية علامة موسيقية. وهنا نصل إلى موضوع مهم آخر هو عنصر الزمن.

ثامناً . الزمن بين الشعر والموسيقى

الزمن في إلقاء الشعر يتمتع بمرونة كبيرة، وهو حتى لو أراد منشد الشعر أن يحدده يبقى تحديده تقريبياً. ولمنشد الشعر أن يتريث هنا أو هناك، ولاسيما في مواطن الإبداع في المعنى أو اللفظ، وقد يسرع قليلاً، ولاسيما في المواقع التي يعرف أنها ليست من

القمم ولكنها لابد منها كجسورٍ لقمّة معينة. أما في الموسيقى، وبالتالي الإيقاع الموسيقي فلابد من أن يكون محسوباً بدقّة متناهية.

وفي الشعر، بل في اللغة عموماً سرعتان فقط: سرعة الحرف المتحرك الواحد وسرعة السبب أو ما يعادل السبب في الوتد والفاصلة. وسرعة الحرف المتحرك هي نصف سرعة السبب. أما في الموسيقى فهناك سرعات مختلفة تتراوح بين الزمن الواحد(1) وثُمن ثُمن الزمن (1/64). ولحسن الحظ لم يستعمل الإيقاع الموسيقي كل الاحتمالات المتاحة للّحن الموسيقي إلا أنه استعمل بعضها (غالباً ربع الزمن أو ثُمنـه).

واستناداً إلى كل ما سبق تكون عناصر الإيقاع الموسيقي، مقارنة بعناصر الوزن الشعري كما يلي:

جدول مقارن بالعناصر الإيقاعية في الشعر والموسيقى

العنصرأو المقطع	في الشعر	في الموسيقى
1) السبب		
أ) السبب الخفيف	لا	لا
ب) السبب المبتور	لَ (يُشبع)	.
. الرديف	.	لَ
ج) السبب الثقيل	.	لِمَ
د) السبب الساكنْ (الذيل)	لْ (في القافية)	لْ
هـ) السبب المردوف	.	لالَ
و) السبب المذيّل (سببان)	لالْ	لالْ
2) الوتد:		
أ)	بلى	بلى
ب) الوتد المردوف	.	بلالَ
ج) الوتد المذيّل	بلالْ	بلالْ

3) الفاصلة:

أ)	لِمَلا	لِمَلا
ب) الفاصلة المردوفة	.	لِمَلالَ
ج) الفاصلة المذيّلة	لمَلالْ	لمَلالْ

تاسعاً . قاعدتان هامتان في الإيقاع الموسيقي:

أ) أثر التساوي في الزمن بين السبب الخفيف والسبب الثقيل

لنعد إلى الفاصلة في وزن الشعر. سبق وأوضحنا أنها على وزن (لِمَلا)، وأن زحافها المقبول في الشعر هو تسكين الحرف الثاني منها لتصبح (لِمْلا) التي تساوي (لالا) أي أن الفاصلة تتحول بالزحاف إلى سببين. غير أن العكس في الشعر غير مقبول، فلا يجوز تحويل السبب (الخفيف) إلى سبب ثقيل، ومن ذلك أن جملة (متفاعلن) أي (لِمَلابلى) يمكن تحويلها إلى (لالابلى) أي (مستفعلن)، أما إذا كانت في أصل البحر (مستفعلن) فلا يجوز تحويلها إلى (متفاعلن).

ولكن لغرض توضيح مقصدنا يمكن أن نقسم الفاصلة إلى جزئين همـــا (لِمَ) و (لا) أي إلى سبب ثقيل وسبب خفيف، وهذا وضع افتراضي لأن العروض لايقبل هذه التجزئة، وعندها فالثقيل يمكن تحويله في الشعر إلى خفيف، غير أن العكس لايجوز.

أما في الموسيقى (كلحن) فإن السبب الخفيف يعادل من حيث الزمن السبب الثقيل، ولهذا يمكن تحويل نقرة طويلة إلى نقرتين قصيرتين، كما يجوز العكس. وكذلك الإيقاع الموسيقي فإنه يقبل هذا، وكثيراً مايسمح ضابط الإيقاع لنفسه بتنفيذ نقرتين سريعتين بل أربع نقرات سريعة جداً بدلاً من نقرة طويلة. وفي الإيقاعات المتساوية من حيث المدة الكلية تختلف مواقع الأسباب الخفيفة والثقيلة، فإن ثبتت مع الزمن بنية إيقاعية ما أصبح لها اسم مستقل.

وللتوضيح نأخذ وزن إيقاع موصّل رباعي هو (لالالا) ويساوي (مفعولاتن) ويتألف من أربعة أسباب خفيفة متوالية. فإذا حوّلنا أحد هذه الأسباب إلى سبب ثقيل تولدت لدينا الصور التالية:

(لالالا) أي (مفعولاتن) تساوي:

. (لا لِمَ لالا) ويمكن أن نكتبها (لا لِمَلا لا) فهي سبب وفاصة وسبب ووزنها الكلي (مفتعلاتن)

. (لا لا لِمَ لا) ويمكن أن نكتبها (لالالِمَلا) فهي سببان وفاصلة ووزنها الكلي (مستفعلتن)

. (لالالا لِمَ) فهي ثلاثة أسباب خفيفة ورابع ثقيل ووزنها الكلي (مفعولاتُكَ)

. (لِمَ لا لا لا) ويمكن أن نكتبها (لِمَلا لالا) فهي فاصلة وسببان خفيفان ويصعب تمثيل وزنها الكلي، ولنقبل تجاوزاً عبارة (مُتَفاعيلن)، وإذا شئت فقل (فَعِلن فعْلن).

إذن فبالنسبة للإيقاع الموسيقي تتساوى الجمل الأربع السابقة، وإن كان لكل جملة منها الحق في تسمية مستقلة للإيقاع.

غير أن هذه الجمل الجديدة هي كلها جمل إيقاع مفصّل. وعلى هذا الأساس فإن ثمّة قرابة بين الإيقاع الموصّل والمفصل، يحكمها تساوي المدة الزمنية الكلية للإيقاع، وإن كان لكلّ منها اسمه الخاص به.

ولكن الغرض الأساسي الذي جعلنا نوضّح هذه الحقيقة هو البحث عن التوافق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي. فانطلاقاً من هذه المقولة نستطيع باطمئنان، مثلاً، أن نأتي بشعر يتضمن الفاصلة ونطابقها على إيقاع يتضمن في نفس الموضع سببين متواليين، أو أن نفعل العكس، أو أن نأتي بشعر يتضمن سبباً خفيفاً فنجعل موقعه في موقع سبب ثقيل من الإيقاع، أو العكس. وهذا ما يتيح الاستفادة من بحور شعرية معروفة، أو ولادة أوزان شعرية مطابقة للإيقاعات الموسيقية مع أخذ هذه المقولة بالاعتبار، مما يسهّل الأمر كثيراً على الشاعر.

ب) حذف الساكن الأخير وتوليد الرديف

إن ما هو غير مألوف في الإيقاع الشعري من الوقوف على متحرك هو مألوف تماماً في الإيقاع الموسيقي، فكثيراً ما تتضمن جمله أوزاناً مثل (فاعلُ، مفعولُ، فَعِلاتُ، فاعلاتُ) كجمل أصلية. وهذا التوليد ينجم عنه ما سمّاه الخليل بالوتد المفروق، وفضّلنا نحن عليه اعتبار المتحرك الأخير رديفاً إما لسبب أو وتد أو فاصلة. وهذا الأمر كما نعتقد ناجم عن أن الخليل كان موسيقياً أكثر منه عروضياً مع أنه واضع علم العروض.

عاشراً . بدايات التباعد بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي

في اعتقادي أن التباعد بدأ يحصل بين نوعي الإيقاع عندما استُعمل في اللحن العربي إيقاعان هما **الثقيل الأول والثقيل الثاني**. وسنرى أن بقية الإيقاعات كما أوردها أخوان الصفا تنسجم أو يمكن أن تنسجم بدقّة مع بعض الأوزان الشعرية، ويبقى هذان الإيقاعان لاسبيل إلى مواءمتهما مع أي بحر شعري معروف إلا مع الكثير من التصرف. وفي الوقت نفسه بقيت أوزان شعرية كثيرة بلا إيقاع موسيقي يتوافق معها.

ومع مرور الزمن وجد الملحن أنه يستطيع أن يجعل سرعات الإيقاع الموسيقي في بعض اجزائه مختلفة عن سرعات الإيقاع الشعري، على أن يلتقي الاثنان في مواقع محددة .

والواقع أن الإيقاع الموسيقي، نظراً للضبط الدقيق للزمن، يستطيع أن يضبط زمن العناصر الإيقاعية بما يعادل الحرف المتحرك الواحد من اللغة، كما يستطيع أن يمد هذا الحرف لملاءمته مع اللحن إلى ما يشاء من مدى. ولذلك يتجه الموسيقيون في أيامنا هذه إلى ضبط الإيقاعات بعدد الوحدات من السوداء أو ذات السن، والاكتفاء بهذا العدد كدليل للإيقاع، وهذا ما أدى إلى طمس الجمل الإيقاعية ضمن دور الإيقاع الواحد في كثير من الأحيان، ولاسيما في الإيقاعات الطويلة. وقد أدى ذلك في مرحلة من مراحل التطور إلى تركيب إيقاعات تحتوي على ما يعادل حرفاً متحركاً واحداً أو حرفين متحركين متتاليين أو أربعة أحرف متحركة متتالية، كمقاطع مستقلة ضمن دور الإيقاع، وهذا ما شوّش أيضاً على الجمل الإيقاعية وجعلها تبتعد عن أصلها الموافق للمقاطع العروضية.

ولقد كانت المقاطع متوافقة في الأصل بين الشعر والموسيقى، ولكن امكانية تباعدها كانت موجودة وهذا ماحصل على مر الزمان، فأصبحنا نرى سكتة الإيقاع لاترافقها بالضرورة سكتة في الغناء ونرى السكتة في كلام الغناء قد توافق (دم) أو (تك) أو (أس) في الإيقاع الموسيقي، كما أصبحنا نرى الغناء يمكن أن يبدأ من أي جزء من الإيقاع الموسيقي. ويعتبر الملحنون ذلك كله نوعاً من التلوين الذي يحتاج إلى كفاءة خاصة. وأكثر من ذلك بتنا نرى للإيقاع الموسيقى الواحد أكثر من رواية في أجزائه، فالطول واحد والنبرات قد تختلف. كذلك بتنا نرى الملحن أو المغني قد يخطف حرفين ويلفظهما بسرعة، وقد يمد حرفاً ليتجاوز أية مدة معقولة لأصل لفظه. ولذلك يحبّ الملحنون أن تكثر في الشعر الذي سيلحنونه حروف المدّ لأنها قابلة للإطالة حسب الحاجة، وهذا بعض ما يميز الشعر الغنائي.

اذن فمع مرور الزمن لم تعد صيغة الإيقاع الشعري تكفي كإطار للإيقاع الموسيقي الذي فك إساره منها وانطلق في طريقة، بل بات يبحث عن أشعار تلائمه، وبدأ بذلك وضع أشعار أو كلمات تلائم الإيقاع الموسيقى فإن بحثتَ لها عن إيقاع شعري فقد لا تجده سليماً كما تقتضي قواعده المتعارف عليها، وهذا ما أوقع بعض المستْشرقين في تيه البحث عن أوزان للموشحات الأندلسية، وهي العقدة التي نعتقد أننا حلَلْناها في كتابنا "أوزان الأشعار" بالأسلوب العروضي البحت وقبل الخوض في الإيقاعات الموسيقية التي لم توضع تلك الأوزان إلا للتجاوب معها. أما في كتابنا الراهن فقد أكملنا حل العقدة بالمقارنة مع الإيقاعات المناسبة.

الفصل الثاني

الإطار النظري للإيقاع الموسيقي العربي

في الفصل الأول السابق بحثنا في عناصر الإيقاعين الشعري والموسيقي وبيّنا على مستوى المقطع أو العنصر مواطن التوافق ومواطن الاختلاف بين الشعر والموسيقى. وهذا جزء من الإطار النظري أشار إلى بعض مناحيه أخوان الصفا في مطلع العصر العباسي، حيث أرجعوا نوعي الإيقاع إلى "الأصول" الثلاثة وهي السبب والوتد والفاصلة. وقد أوضحنا كيف أن هذه المقولة تبقى أرومة صحيحة غيرأنها تحتاج إلى المزيد من التعمّق والتفصيل، ونأمل أن نكون قد حققنا هذا الغرض.

وفي هذا الفصل سنتطرق إلى الإطار النظري للبنية الكلية للإيقاعات، بما في ذلك أنواع النقرات وأطوالها ومواقع السكتات، وذلك من خلال استعراض مقولات العرب القدماء، انطلاقاً من مقولات أخوان الصفا، عبر التنظير الأدق للفارابي في أواسط العصر العباسي ثم الأرموي الذي عاصر نهاية العصر العباسي على يد هولاكو خان التتري ثم عاش وكتب في ظل ذلك السلطان. وسنوضّح تلك المقولات وننظر إليها بعين ناقدة كلما سنحت الفرصة لذلك.

وبعد ذلك نتطرق إلى التنظير الأوربي ونبحث في علاقته بالفكر العربي في هذا المجال. ولهذا الاستطراد أهميته بعد أن تأثر الفكر العربي مؤخراً بالنظرية الأوربية عبر تبنّي طريقة التدوين الغربي والسعي إلى تحويل التخت الموسيقي الشرقي إلى أوركسترا يقودها "المايسترو" على الأسلوب الغربي.

أولاً . نظرية أخوان الصفا

ينطلق أخوان الصفا من "الأصول" الثلاثة وهي السبب والوتد والفاصلة. فيوضحون كيف تتركب الإيقاعات منها حسب ترتيبات محددة. وفي هذا المجال يستعمل أخوان الصفا تعبيرات موسيقية هي **(تن)** للسبب، و **(تنن)** للوتد، و**(تننن)** للفاصلة. غير أننا سنعدّل هذه الرموز ونستعمل رموزنا التي استخدمناها سابقاً، وهي (لا) للسبب، و(بلى) للوتد و(لِمَلا) للفاصلة، وذلك لمبررات منها أن رموز أخوان الصفا مشوّشة للنظر لاسيما إذا تناوبت في الورود مكتوبة، كما أننا نبحث أصلاً في توافق نوعي الإيقاع ولابد من توحيد الرموز لتسهيل الإستيعاب على القارئ. وزيادةً في التسهيل على القارئ الذي يعرف الرموز التقليدية لجمل الإيقاع الشعري وهي "التفعيلات" سنستخدم هذه الرموز

أيضاً، خاصةً وأن أخوان الصفا أنفسهم استعملوا التفعيلات لتوضيح الإيقاعات المعروفة في ذلك الحين. كذلك فإننا سنعمل على بعض التقديم والتأخير في السرد ابتغاء ترتيب الأفكار بصورة أكثر منطقية.

والتركيبات الإيقاعية حسب أخوان الصفا ثلاثة أنواع:

أ) الأصول المفردة : وهي "الأصول" ذاتها من سبب ووتد وفاصلة عندما يُستعمل واحد منها ويُكرّر على مدى اللحن.

وهنا يجدر التنويه بأن أخوان الصفا يوازون السبب (لا) بنقرة واحدة، والوتد (بلى) بنقرتين، والواضح أن أولى النقرتين قصيرة والثانية طويلة تعادل السبب، والفاصلة (لِمَلا) بثلاث نقرات اثنتان منها قصيرتان والثالثة طويلة.

ب) التركيبات الثنائية : وهي التركيبات، أو بالأحرى الجُمل، التي تنتقي اثنين فقط من الثلاثة، وتكررهما على مدى اللحن، وهي تسع جُمل:

1) نقرة ونقرتان	لابلى	فاعلن
2) نقرتان ونقرة	بلىلا	فعولن
3) نقرة وثلاث نقرات	لا لِمَلا	مفتَعلن
4) ثلاث نقرات ونقرة	لِمَلا لا	فَعِلاتن
5) نقرتان ونقرتان	بلى بلى	مفاعلن
6) نقرتان وثلاث نقرات	بلى لِمَلا	مفاعَلَتن
7) ثلاث نقرات ونقرتان	لِمَلا بلى	متَفاعلن
8) ثلاث نقرات وثلاث نقرات	لِمَلا لِمَلا	متفاعلتن
9) نقرة وسكون قدرنقرة	لا(لْ)	فِعْ(لن)

ونلاحظ في هذا المجال ما يلي:

1) تتوافق تركيبات كثيرة مع جُمل الأوزان الشعرية.

. فالجملة الأولى (فاعلن) توافق جملة البحر المتدارك في الشعر،

. والجملة الثانية (فعولن) توافق جملة البحر المتقارب،

. والجملة الثالثة (فاعلتن) أو (مفتعلن) توافق جملة بحر الرجز مطوية أي دخل عليها زحاف السبب الثاني فتحولت من (مستفعلن) إلى (مفتعلن)،

. والجملة الرابعة (فَعِلاتن) توافق جملة بحر الرمل مخبونة أي دخل عليها زحاف السبب الأول فتحولت من (فاعلاتن) إلى (فَعِلاتن)،

. والجملة الخامسة (مفاعلن) هي الجملة الرابعة من البحر الطويل وهي ليست مميزة لبحر في الشعر التقليدي إلا أن لها مكاناً فيه، وهي أيضاً جملة الرجز مخبونة أي (متفعلن) المساوية لـ (مفاعلن)

. والجملة السادسة (مفاعلتن) هي الجملة المميزة للبحر الوافر،

. والجملة السابعة (متفاعلن) هي جملة البحر الكامل،

. والجملة الثامنة (متفاعلتن) توافق جملتين متواليتين (فَعِلن فَعِلن) من بحر الخبب،

. والجملة التاسعة لاتوافق في الشعر جملة معينة غير أنها توافق السبب المذيّل (عندما يأتي في جملة القافية)

فالتوافق هو الغالب، أما عندما تبتعد الجملة الإيقاعية عن أصل الجملة العروضية فهذا ليس سوى دليل على نقص في العروض التقليدي الذي لم يستعمل تلك الجُمل كجمل أصلية. ولهذا السبب أكّدنا في بحثنا لعلم العروض أنه ليس ثمة ما يمنع من إضافة جُمل أخرى إليه، ولاسيما جمل الإيقاع الموسيقي.

وقد أورد أخوان الصفا ثلاث حالات شبيهة بالتركيبات المفردة وهي:

. التركيب التاسع: نقرة وسكون بمقدار نقرة.

. التركيب الخامس : نقرتان ونقرتان.

. التركيب السادس : ثلاث نقرات وثلاث نقرات.

وقد يبدو هذا غير مفهوم لأن الأصل في الإيقاع التكرار المستمر على مدى اللحن فما معنى التكرار مرّتين فمرّتين وهكذا. غير أننا نعتقد أن هناك فارقاً بين تكرار تركيب مفرد وتركيب ثنائي يعتمد على اثنين من التركيب المفرد ذاته، وأن هذا الفارق هو موقع السكتة. ففي التركيب المفرد المتكرر باستمرار لاتوجد سكتة عند التكرار، أما عند التكرار مرتين فمرّتين في تركيب واحد فيرجّح وجود سكتة وراء كل تركيب.

وأخوان الصفا غير واضحين تماماً في موضوع السكتة ومدتها، وإن كانوا أشاروا إليها مُعطين دليلاً على وجودها في الإيقاعات وعلى معرفتهم لها. ففي موضع آخر قالوا:" إن كل نقرتين من نقرات الأوتار وإيقاعات القضبان لابد من أن يكون بينهما زمان سكون، طويلاً كان أم قصيراً، وانه إذا تواترت نقرات تلك الأوتار وإيقاعات تلك القضبان تواترت أيضاً سكونات بينهما، ثم لاتخلو أزمان تلك السكونات من أن تكون مساوية لأزمان تلك الحركات أو تكون أطول منها".

وهذا القول هو أيضاً دليل على التوافق الذي كان سائداً بين الشعر المغنّى وإيقاع لحنه، وهو كذلك دليل على أن الأمر لايخلو من بعض التفاوت.

ج) التركيبات الثلاثية: وهي عشرة تركيبات:

1) نقرة ونقرتان وثلاث نقرات لا بلى لِمَلا فاعلن فَعِلن

2) نقرتان ونقرة وثلاث نقرات بلى لا لِمَلا فعولن فَعِلن

3) نقرة وثلاث نقرات ونقرتان لا لِمَلا بلى مفتعِلن فعَلْ

4) ثلاث نقرا ت ونقرة ونقرتانلِمَلا لا بلى فَعِلن فاعلن

5) نقرتان وثلاث نقرات ونقرة بلى لِمَلا لا فَعَلْ فَعِلاتن

6) ثلاث نقرات ونقرتان ونقرةلِمَلا بلى لا متفاعلاتن

7) نقرة وثلاث نقرات ونقرة لا لِمَلا لا مفتعِلاتن

8) نقرتان وثلاث نقرات ونقرتان بلى لِمَلا بلى مفاعلتن فعَلْ

9) ثلاث نقرات ونقرة وثلاث نقرات

لِملا لا لِمَلا فَعِلن مفتَعِلن

10) ثلاث نقرات ونقرتان وثلاث نقرات

لِمَلا بلى لِمَلا متفاعلن فعِلن

ويلاحظ على هذه التركيبات مايلى:

1) أن كل تركيب منها يشكل جملة واحدة. ومن هنا يتضح قصور أدوات العروض التقليدي حيث لاتوجد جملة منفردة من اشتقاقات فعل (فَعَلَ) تكفي لتغطية الجملة ولا بد من استعمال كلمتين، مع أن الأمر لايخرج عن تبادل المواقع لعناصر عروضية ثلاثة لا أكثر. وبهذا أيضاً تتضح مزايا رموزنا للسبب والوتد والفاصلة، التي تتيح نظم أشعار على هذه التركيبات دون الاضطرار إلى التفعيلات.

2) ان التركيبات كما وردت لاتغطّي جميع الاحتمالات الممكنة. فطالما جاءت حالات تكرار لأحد العناصر (التركيب السابع والثامن والتاسع والعاشر) فإن من الممكن إضافة عدد لابأس به من التركيبات الأخرى التي تتضمن تكراراً ما. ونذكر بعضها هنا للاستئناس:

. نقرة ونقرة ونقرة (لالالا) وهي جملة الموصّل الثلاثي التي أضافها الوشاحون الأندلسيون. ولم يتعرض أخوان الصفا لمثل هذه الجملة مع أنهم ذكروا في موضع آخر

الإيقاعات المعروفة في زمانهم ومنها الثقيل الأول والثقيل الثاني وهما يتضمنان الإيقاع الموصّل كما سنرى.

. نقرة ونقرة ونقرتان (لالابلى) أي (مستفعلن) وهي الجملة الأصلية لبحر الرجز.

. نقرة ونقرتان ونقرتان (لابلبلى) أي (فاعلاتنا) وهي جملة استعملها شعراء غير تقليديين.

. نقرتان ونقرتان ونقرة (بلى بلبلا) أي (مفاعلاتن) وهي الجملة الثانية في البحر المضارع.

. نقرة ونقرتان ونقرة (لابلبلا) أي (فاعلاتن) وهي الجملة الأصلية لبحر الرمل.

وقد يكون من المفيد الإشارة هنا إلى أن الشعر استعمل جملةً تتضمن أربعة مقاطع هي جملة (لالابلبلا) أي (مستفعلاتن) وهي جملة البحر المنسرح. ولم يتطرق أخوان الصفا إلى التركيبات الممكنة من أربعة "أصول".

وكملاحظة عامة نضيف أن أخوان الصفا لم يتعرضوا إلى موضوع **نبرة** الإيقاع، فلم يبحثوا في النقرة القوية والنقرة الخفيفة وموقعهما. ومع هذا، ومع غموض موضوع السكتات ومواقعها ومُددها يبقى أخوان الصفا الروّاد في هذا المجال لايُنكر فضلهم، ولئن كان كلامهم لايشكل آخر ما يمكن أن يقال فإن البناء عليه أمر ممكن بل ضروري، ولاسيما في مجال وزن الإيقاع.

ثانياً . تنظير الفارابي

بعد حوالي قرنين من الزمان، أي أوائل في القرن الرابع الهجري، كتب أبو النصر الفارابي، الذي توفي في دمشق عام 950 ميلادية، كتاب "الموسيقى الكبير" الذي تضمن في الإيقاع الموسيقي بحثين هامّين.

وقد عملنا على اختصار مقولات الفارابي من جهة، وعلى استعمال تعابير تختلف عن تعابيره أحياناً ابتغاء توحيد لغة الإيقاع ولغة العروض من جهة أخرى. كذلك فقد اقتضى الأمر بعض التفسير والتوضيح في بعض المواضع.

لقد وضع الفارابي الإيقاعات في إطار نظري علمي، فانطلق من **قياس الزمن** الذي يفصل بين النقرات، معتبراً أن **النقرة لازمن لها**، أي تساوي الصفر، والزمن هو لما يفصل بين نقرة ونقرة. أما الوحدة الزمنية فهي **الزمن الذي لاينقسم**، وعدم الإنقسام هذا هو افتراضي، وهو الزمان الأقل بين النقرتين بحيث لا تقع بينهما نقرة أخرى ينقسم الزمن بها.

ولعل أبرز معالم التنظير لدى الفارابي، وأعتقد أنه كان السباق في هذا، هو التمييز بين **الإيقاع الموصّل والإيقاع المفصّل**. وهذه مسألة في غاية الأهمية وأعتقد أن قلّةً من أهل الصنعة قد فهموها، وحتى من فهمها لم يستطع أن يدرك أبعادها.

فالموصّل هو ما كانت الأزمنة بين نقراته متساوية. وهذه الأزمنة المتساوية قد تكون أقل الأزمنة، أو مضاعفات أقل الأزمنة. وللتوضيح نمثّلها بمجموعة أسباب متوالية (لالالا) أي (مفعولن) أو (لالالالا) أي (مفعولاتن). وقد بحثنا في ذلك عند دراسة أوزان الشعر، ولولا الفارابي، ذلك الموسيقار والفيلسوف العظيم، وشروحاته التنظيرية في الإيقاعات الموسيقية لما استطعنا حل أسرار أوزان الموشحات الأندلسية، ولاسيما تلك التي ظل الناس عصوراً يعتبرونها مضطربة الأوزان وهي ليست كذلك.

أما **المفصّل** فهو ما كانت الأزمنة بين نقراته متفاضلة، أي يتناوب فيها أو يتوالىالزمن الطويل والزمن القصير بين النقرات. فعبارتا (بلى) و(لِمَلا) أي الوتد والفاصلة، اللتان عرفناهما في أوزان الشعر، تمثلان أزمنة متفاضلة. وكذلك إذا اندمجت إحداهما أو كلتاهما مع السبب (لا) في جملة واحدة. ومن هنا نفهم قول الفارابي إن الأشعار ليس فيها موصّل أصلاً، حيث لم تجتمع في الشعر التقليدى ثلاثة أسباب متوالية إلا استثناء، ناهيك عن أربعة. ومن هنا نفهم أيضاً ما يكمن وراء محاولات الشعراء، ولاسيما الوشاحين الأندلسيين، النظم على أوزان موصّلة، ألا وهو الاقتراب من الإيقاعات الموسيقية.

ولكي يستكمل الفارابي تنظيره يتطرق إلى احتمالات ممكنة ولكنها غير موجودة، منها مثلا الوجود النظري لإيقاعات **متفاضلة موصّلة** ولكن "ليس شيءٌ منها يستعمل في انتقالٍ أصلاً لسوء ائتلافها وعسر استعمالها".

وسوف نستعرض في ما يلي الإيقاعات كما صنفها الفارابي ونفسرها حسب فهمنا لها وبالاستعانة أيضاً بهوامش محقق الكتاب.

أ) الإيقاعات الموصّلة

ويعتبر الفارابي الإيقاعات الموصلة في زمرة إيقاعات **الهزج** ، (وهنا نلاحظ وجود فارق كبير بين مفهوم الهزج عند الفارابي وبين إيقاع الهزج العربي القديم وإيقاع الهزج المعاصر كما سنرى في ما بعد). وهنا يرسم الفارابي إطاراً نظرياً لإيقاعات الهزج، ويطلق عليها أسماء من عنده وهي ليست بالضرورة ما هو متداول بين أهل الصنعة في زمانه، إلا أنها تشملها، فتصنفها في القالب النظري العام الذي وضعه.

والإيقاعات **الموصلة** مصنفة عند الفارابي حسب السرعة:

1) فمنها ما سماه "**سريع الهزج**"، وهو نقرة نقرة لايمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرة (وهذا في اعتقادي نظري بحت، حيث لايشبهه إلا ضرب مسمار لإدخاله في الحائط أو موسيقى البوب في أيامنا هذه).

2) ومنها "**خفيف الهزج**" وهو نقرة نقرة يمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرة (ولكن دون أن تنقر هذه النقرة) أي أن هذا الزمن هو ضعف زمن "سريع الهزج" فهو يشبه المارش أو المشية العسكرية (ويمكن أن يعتبر وزنه 2 من 4).

3) ومنها ما سماه "**خفيف ثقيل الهزج**" وهو نقرة نقرة، بينهما ما يتسع لنقرتين(فهو إذن يمثل 3 من 4 أو 3 من 8) وبالتالي يشبه الفالس أو ما يمثله وزن **مفعولن**.

4) وهناك " **ثقيل الهزج**" وهو يمثل وزن **مفعولاتن**. أي أربعة أسباب خفيفة متوالية.

على أن الفارابي يذكر أن ما هو مستعمل منها(في عصره) هما الثاني والثالث، وكلاهما يُسمَّيان الهزج.

ب) الإيقاعات المفصّلة

أما الإيقاعات المفصّلة فصنفها الفارابي في أجناس، وهي المفصّل **الأول** و**الثاني والثالث والرابع**. والمهم أنه في كل منها يوجد ما يسميه الفارابي **الفاصلة** وهي زمن بين كل دور إيقاع وآخر، لابد وأن **يزيد** على أي زمن يفصل بين عناصر الدور الواحد. والواقع أنها قد تكون سكتة أو امتداد ساكن لآخر عنصر في الدور، أي حالة التذييل، كما قد تكون حالة ورود سبب وراء حرف متحرك أوأكثر.

1) **والمفصّل الأول** يصنف إلى :

1. **سريع المفصل الأول** وأزمنته تتوالى نقرتين نقرتين لايمكن بينهما نقرة وفاصلته بزمن أطول بالطبع. وهنا يختلف الأمر حسب طول الفاصلة. وفي حالة أقصر فاصلة نراه يعادل الوتد (بلى).

2. **خفيف المفصل الأول** وأزمنته تتوالى نقرتين نقرتين يمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرة أي أنه أبطأ، والفاصلة أطول من ذلك الزمن. كذلك يختلف الأمر بحسب طول الفاصلة. وفي حال أقصر فاصلة نرى الوزن يكون معادلاً مفعو(لُ). وواضح أن اللام هنا موضوعة بين قوسين لتأخذ حيزاً زمنياً فقط.

3. **خفيف ثقيل المفصل الأول** وأزمنته تتوالى نقرتين نقرتين يمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرتين، والفاصلة أطول. وفي حالة أقصر فاصلة نرى الوزن يكون معادلاً فا(ع)لا(تن). وما هو ضمن قوسين يمثل زمن سكوت.

4. **ثقيل المفصل الأول** وهو نقرتان نقرتان يتسع الزمن بينهما لثلاث نقرات. ووزنه فع(لن) مف(تعِلُ)، وما بين قوسين هو لحيّز السكتات.

ويذكر الفارابي أن المستعمل من هذه **الثاني والثالث**، وأن أهل زمانه يسمون الاثنين معاً (خفيف الرمل).

2) أما المفصّل **الثاني** فهو إما **متسا وٍ ثلاثي** وإما **متفاضل ثلاثي**.

1. فـ**المتساوي** الثلاثي يقسم أيضاً إلى **السريع** ووزنه فَعِلن، و**الخفيف** ووزنه مفعولا(نِ)، و**خفيف الثقيل** ووزنه فا(ع)لن (ف)عو(لن)، **والثقيل** ووزنه فِعْ(لن) فِعْ(لن) مف(عولن). وهكذا فإن المتساوي الثلاثي يشبه الإيقاع الموصّل والفارق هو في أن الفاصلة أي مدة السكوت التي تزيد في المتساوي الثلاثي عن الموصّل الذي ليس له فاصلة. ولذلك فبالنسبة للشعر لافارق بين وزن الإيقاع الموصل وبين ما سمّاه الفارابي (المتساوي).

2. و**المتفاضل الثلاثي** صنفان، أحدهما يكون أول الزمانين فيه **أصغر** من ثانيهما، والآخر يكون أول الزمانين فيه **أكبر** من ثانيهما. وفي الحالتين يتناسب الزمنان فيما بينهما بحسب مدة الأصغر. فإذا كان الأصغر هو الوحدة الصغرى التي لاتنقسم، كان الأكبر معادلاً مثليه أو ثلاثة أمثاله أو أربعة أمثاله. وأما إذا كان الأصغر يعادل ضعفي الوحدة الصغرى التي لا تنقسم فإن الأكبر يصبح معادلاً المثل والنصف من الأصغر.

فإذا كان **أول الزمانين هو الأصغر**، تفرع الإيقاع إلى :

. **حثيث المتفاضل الثلاثي** وهو ما يتوالى على ثلاث نقرات، ليس بين الأولى والثانية مجال لنقرة، بينما يتسع المجال بين الثانية والثالثة لنقرة واحدة (لاتُنقر) وهذا ما يقابل وزن (بلى لَ).

. **خفيف المتفاضل الثلاثي** وهو ما يتوالى على ثلاث نقرات، بين الأولى والثانية منها مجال نقرة (لاتُنقر)، وبين الثانية والثالثة مجال نقرتين (لاتُنقران) وهذا ما يقابل وزن (لابلبلَ)

. **خفيف ثقيل المتفاضل الثلاثي** وهو ما يتوالى على ثلاث نقرات، بين الأولى والثانية مجال نقرتين، وبين الثانية والثالثة مجال لثلاث نقرات وهذا ما يقابل وزن (بلبلى لِمَ).

ويضيف الفارابي: المستعملُ من هذه الخفيفُ و خفيفُ الثقيل. والجمهور من العرب يُسمّون الحثيث والخفيف "خفيف الثقيل الثاني"، أو يسمّونه "الماخوري، فالحثيث منه هو الماخوري الخفيف، والخفيف منه هو الماخوري الثقيل.

3) و**المفصّل الثالث** هو ما توالت نقراته أربعاً أربعاً وتسمى **الرباعيات**. ومنها ما هو متساوي الأزمنة، ومنها ما هو متفاضل الأزمنة.

و**متساوي الأزمنة** الرباعي يتفرع كالثلاثي إلى السريع والخفيف وخفيف الثقيل والثقيل. وكلها تشبه الإيقاعات الموصّلة مع الفارق في السكتات كما ذكرنا بالنسبة للمتساوي الثلاثي.

أما متفاضل الأزمنة فإما أن تكون أزمنته كلها متفاضلة، وهذه لايستعمل منها شيء، وإما أن يكون منها **اثنان متساويين والثالث أصغر أو أكبر** منهما. والمتساويان إما أن يكونان في البداية أو في النهاية أو أن يكون كل منهما في طرف والأصغر بينهما. وكلها يمكن استعمالها، غير أن حالة كون الأصغر في الوسط والاثنان الأكبر المتساويان قبله وبعده يعتبره الجمهور "الثقيل الثاني".

فهذه الإيقاعات كلها يمكن أن نعتبرها الجملَ الإيقاعية، ذلك أن الفارابي يضيف: " وليس يعسر مع ذلك تمزيج هذه وتركيبها، فإن أكثر ما يستعمله المزاولون لأعمال هذه الصناعة، إنما يستعملون **ممزوجاتها** ".

أما **النقرة** فهي في مراتب ثلاث: **القوية**، و**المتوسطة**، و**اللينة**. فالقوية تشبه التنوين في اللسان العربي ويسميها الناس في زماننا (دمْ)، وأما المتوسطة فيسميها الفارابي "الإشمام" ويعني بذلك إظهار النقرة إظهاراً خفيفاً، وكانت الناس تسميها "المسحة" وتسمّى في زماننا (تكْ)، وأما اللينة فيسميها الفارابي " الرَّوْم "، وهو أن تروم النقرة بتوضيح موقعها لكي يُفطن إليها لا أكثر وكانت الناس تسميها "الغمزة" ويستعملها الأتراك حتى اليوم بلفظ "مه " امتدادا للفظة (دمْ) بحيث تصبح (دمّه)، أوبلفظ "كه " امتدادا للفظة (تك)، بحيث تصبح (تكّه). ولم يعد العرب يعنون بها في التدوين وإنما يدونونها (تك) توحيداً، كما يستعملها ضابط الإيقاع لتحديد محطات السكتات ولاسيما إذا طالت. ومن المعروف أن النقرة القوية تؤخذ من وسط الدفّ، وهو آلة الإيقاع العربية، وأن النقرة المتوسطة (وهي الخفيفة في مفاهيمنا المعاصرة) تؤخذ من جانبه، وأما الرَّوْم أو الغمزة فما هي إلا نقرة تكاد لا تُسمع.

والفارابي الذي وضع رموزاً لأبعاد النقرات في الإيقاعات ومواقعها ومددها لم يضع في رموزه نوع النقرة في كل إيقاع، أي ما إذا كانت قوية أم متوسطة أم خفيفة، وكذلك لم يفعل ذلك من سبقه كأخوان الصفا ومن تلاه كالأرموي.

ثالثاً . الأفكار السائدة في أيامنا

إننا مع الأسف الشديد أضعنا الرجوع إلى أصولنا العربية في التنظير وفقدنا الصلة معه. والأنكى من ذلك أن مفهوم " الجُمل" الإيقاعية قد اختفى وتلاشى بحيث أصبح من الضروري ولادة بحث كبحثنا هذا يحلول اكتشاف تلك الجُمل. والواقع أننا أخذنا هذا المصطلح من أدبيات موسيقانا واستعرناه حتى للعروض ذاته كبديل مفضّل لعبارة "التفعيلة".

والنظرة العلمية إلى الإيقاعات العربية تعتمد أساس عدّ أرباع الصوت أو أثمانه بغض النظر عن علاقة هذه الأجزاء ببعضها وتكوينها لجُمل. وعلى هذا فقد أصبح الإيقاع يُعرّف على أنه من عدد (كذا) من الأرباع أو الأثمان. وهذه النظرة غربية بحت وكانت من مساوئ تطبيق المفاهيم الغربية في التدوين.

وكم كنا نتمنّى لو قضينا على هذه الطريقة، ولكننا مانزال مضطرين لاستعمالها في تصنيف الإيقاعات وإلا لضاعت الصلة بين أفكارنا وبين المعاني السائدة ولم يعد يعرف الموسيقيون عن أي إيقاع نتكلم. ولذلك فقد أخذنا بحلّ وسط نعتبره حلاً مرحلياً، وهو التصنيف على أساس هذا العدد المتعارف عليه، ولكن ضمن تصنيفنا حسب عدد الجمل في كل إيقاع.

الفصل الثالث

الإيقاع بين التعبير والتدوين

لتوضيح بنية الإيقاع كان لكل عصر أدواته. فبالنسبة للتعبير بالحركة بدأ منذ العصر الأموي توقيع الإيقاع بالقضيب من قِبَل المغنّي صاحب اللحن وأثناء الغناء، ولا نعرف ما إذا كان ذلك على أداة كطبل أو دُفّ أم على الأرض أمام المغنّي.

أما بالنسبة للتعبير المكتوب فرغم قصور الأدوات كرموز التدوين المعاصرة عرف العرب كيف يتوصلون إلى التعبير عن بنية الإيقاع بوسائل قد تكون في نظرنا اليوم بدائية ولكنها تدل على ذكاء بالنسبة للعصر الذي استُعملت فيه.

أولاً . التعبير بأصوات الطيور

وقد استعمل أخوان الصفا هذه الطريقة، فرمزوا لإيقاع **الرمل** الموسيقي بصوت الدُّرّاج :

كي ككي ككي ككي

وهذا يما ثل الوزن برموزنا:

لا بلى بلى بلى

وبلغة العروض التقليدي:

فاعلن مفاعلن

كما رمزوا لإيقاع **الخفيف الأول**، ويسمونه كذلك **الماخوري**، بصياح الفاختة :

ككوكو ككو كوكو

وهذا يماثل الوزن برموزنا:

بلى لا بلى لالا

وبلغة العروض التقليدي:

فعولن مفاعيلن

وهكذا نعرف منذ الآن أن إيقاع الخفيف الأول أو الماخوري يطابق تماماً البحر الطويل في الشعر. ولكن هذا ينسحب على بنية كل من الإيقاعين، فالخفيف الأول إيقاع سريع، وسمّي لذلك بالماخوري لأن سرعته هي المألوفة في المواخير والحانات، في حين أن رصانة البحر الطويل لاتسمح بذلك، ولذلك فقد غُنّي الشعر من البحر الطويل على إيقاع الثقيل الأول أو الثقيل الثاني، ولنا عودة إلى هذا.

ثانياً . التعبير بالنقرات

رمز أخوان الصفا، كما سبقت الإشارة، إلى النقرة الطويلة برمز (تَنْ) وهذه تعادل السبب (لا)، وللنقرتين المتصلتين إذا كانت الأولى قصيرة والثانية طويلة برمز (تَنَنْ) وهذه تعادل الوتد (بلى)، وللثلاث النقرات المتصلة إذا كانت اثنتان منها قصيرتين والثالثة طويلة برمز (تَنَنَنْ) وهذه تعادل الفاصلة (لِمَلا). وهذه الرموز رغم صحتها فيها بعض التشويش للنظر.

ثالثاً . استعمال لغة العروض التقليدي

في ضوء تلك الرموز لم يكن من الصعب ترجمة الإيقاعات إلى لغة العروض التقليدي أي استعمال التفعيلات المناسبة. وهذا ما سوف نستعرضه عند البحث في الإيقاعات ذاتها. وهذه الطريقة متقدمة نوعاً ما، ومن فوائدها ضبط مدى توافق الإيقاع الموسيقي مع وزن الشعر، ولكنّ من مساوئها أنها لاتوضح مواقع السكتات وأطوالها، كما لاتوّضح نبرات الإيقاع أي مواطن النقرات القوية (دُمْ) والخفيفة (تَكْ).

رابعاً . طريقة الفارابي

لم يدوّن الفارابي الإيقاعات في الأصل لانصراف جهده إلى التنظير، بالاستعاضة بالشرح عما كان من الممكن أن يوضحه التدوين الموسيقي لو كان على درجة التطور التي هي عليه اليوم.

غير أن الفارابي في سعيه إلى توضيح فكرته ابتكر طريقة للتدوين لم يطبقها على الإيقاعات كما يمارسها أهل الصنعة وإنما على أطُرها النظرية وأشكالها الممكنة ضمن هذه الأطر. ولم يكن هناك ما يمنع من استعمال هذه الطريقة لرصد الإيقاعات كما تُطبّق ولكن الفارابي كان أكبر من ذلك.

وللتدوين ضمن مفهومه هذا استعمل الفارابي رمز دائرة صغيرة تمثل النقرة، وزمنها يساوي الصفر عنده كما سبق القول. ولقياس الزمن بين نقرتين وضع عددا من النقاط محدداً مسافة موحدة بين كل نقطة وأخرى فيحدد عدد الأزمان حتى يصل إلى النقرة التالية. وبهذا يُعرف الزمن بعدد المسافات بين النقاط الواقعة بين نقرتين. أما بالنسبة للتعبير اللفظي فقد استعمل عبارة (تن) للدلالة على النقرة. ولكن (تن) هذه تمتد على طول المسافة بين نقرتين فتصبح (تـــــنّ) ، ويتفاوت طولها حسب الحال. فمثلاً:

تـــنّ

هـ . . . هـ

تعني نقرتين يفصل بينهما أربع وحدات زمنية، أما عبار (تــنّ) فتستهلك كل المسافة بين النقرتين. وبهذا أمكن له تحديد أنماط الإيقاعات بدقة كافية، على الأقل بالنسبة لِبُناها وتراكيبها.

أما مسألة الشدة واللين في النقرات، فمع أن الفارابي أوضحها بالشرح إيضاحاً وافياً، إلا أتها لم تظهر في ما دوّنه في طريقته هذه.

خامساً . طريقة المربّعات

وقد ابتكرها الموسيقيون في عصر متأخر، وهي تمثّل تقدّما ملحوظاً حيث أنها ترصد المدى الكلي للإيقاع والمدة الزمنية لنقراته وسكتاته كما تحدد مواقع النقرات القوية والخفيفة. وبذلك تستكمل عناصر التدوين اللازمة.

وتعتمد هذه الطريقة على تخصيص مربع كامل (أو خانة) للنقرة الطويلة التي تعادل سبباً (لا) أو تعادل مدة السوداء في التدوين الغربي، وضمن هذا المربع يُكتب نوع النقرة (أي دُمْ أو تَكْ) او تُكتب السكتة التي يُرمز إليها بإشارة زائد (+). أما النقرة أو السكتة القصيرة التي توافق حرفاً متحركاً واحداً أو ما يعادل ذات السن في التدوين الغربي فيُخصص لها نصف خانة (أي نصف المسافة الأفقية). وفي حال ورود نقرة ذات مدة مضاعفة أي تعادل البيضاء في التدوين الغربي، وهذا نادر، فتُخصص لها مسافة أفقية تعادل ضعفي مسافة الخانة، أي مسافة مستطيل يعادل مربّعين. ولتحديد بداية الإيقاع يوضع قوسان صغيران << ، ولنهايته إشارة نجمة *.

وقد دوّن سليم الحلو إيقاع **المصمودي** الذي يتألف من ثمانية من أزمنة السوداء، أو ثمانية أسباب، كما يلي:

<< | دم | دم | + | تك | دم | + | تك | + | *

ولاشك في أن هذه الطريقة أدّت وظيفتها في حفظ الإيقاعات من الضياع، إلا أنها تبقى بدائية نوعاً ما. ومن مساوئها أنها وإن حافظت على الشكل الإجمالي للإيقاع، تطمس معالم جُمله وبالتالي تصعب مقارنة بنية الإيقاع مع بنية الوزن في الشعر المغنّى.

سادساً . طريقة التدوين الغربي

منذ أوائل هذا القرن تغلغل أسلوب التدوين الغربي للموسيقى، وكرّس هذا الأسلوب المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة عام 1932. وقد طُبّق هذا الأسلوب بالطبع على تدوين الإيقاعات. وهذا الأسلوب يعتمد على الكتابة من اليسار إلى اليمين، وبذلك ضاعت الصلة بين اللحن والإيقاع من جهة وبين الكلام المُغنّى سواء من حيث التوافق اللفظي أو من حيث البنية الإيقاعية. وهذا الأسلوب على دقّته يبقى بعيداً عن حضارتنا وتراثنا، إلا أنه أدى غرضه في المحافظة على التراث ومحاولة نقله إلى المهتمين في الغرب، ولكن الوقت قد حان للتخلص منه والعودة إلى أصالتنا، لاسيما وأن موسيقانا لم تصل إلى الغرب كما كان يُظن، وذلك لعدم اهتمام الغرب بها.

غير أن هذا الأسلوب في تدوين الإيقاعات لم يؤدّ كل الأغراض في البداية. فالنبرة لم تظهر في هذا التدوين، واقتصر الأمر على توضيح الزمن للنقرة أو السكتة، دون أن يُحدد ما إذا كانت النقرة قوية أم خفيفة. وفي البحث الذي قدمه للمؤتمر المذكور الشيخ على الدرويش وهو حجّة المقامات والإيقاعات في عصره، اضطُر إلى أن يكتب فوق كل علامة موسيقية تحدد زمن النقرة كلمةَ (دمْ) أو (تكْ) أو (مه) أو (كه) لتمييز مدى قوة النقرة.

وفي وقت لاحق اهتدى الشيخ علي إلى حل لهذه المسألة فجعل ساق العلامة الموسيقية إلى الأعلى لتمثّل النقرة القوية (دمْ) وجعل الساق إلى الأدنى لتمثّل النقرة الخفيفة (تكْ)، وتبعه في ذلك ابنه نديم الدرويش في تدوين إيقاعات الموشحات كما وردت في كتاب "من كنوزنا".

وأعتقد جازماً أن الشيخ علي عندما ابتكر هذه الطريقة تفوّق على المدوّنين الأوربيين أنفسهم، حيث لايعرف الغربيون هذه الطريقة، وإنما يضعون فوق العلامة ذات النبرة القوية إشارة مخصوصة تشبه القبّعة (^).

ولتمثيل التدوين الغربي، مع قصور أداتنا الكتابية عن التصوير الدقيق للعلامات الموسيقية، نستعمل ما يشابهها في الشكل، ومن ذلك حرف الميم **(م)** لتنوب عن علامة موسيقية سوداء ساقها إلى الأدنى أي (تكْ)، و (**ما**) لتنوب عن علامة موسيقية سوداء ساقها إلى الأعلى أي (دمْ). أما الفتحة أو الكسرة فنستعملها لتنصيف مدة العلامة بما يشبه التدوين الغربي. وأما السكتة فإن هذا الشكل ($) يشبه شكل السكتة (أسْ) التي مدتها ذات السن في التدوين الغربي. ومع الإقرار بصعوبة إيجاد أشباه

لجميع الحالات ننتقي حالة إيقاع (يوروك)، حيث يُقرأ كما يلي (من اليسار إلى اليمين) :

□ مِ ماَ / مِ مِ ماَ

اس تك دم / تك تك دم

وهو يعادل بلغة العروض التقليدي، بغض النظر عن النبرة والسرعة الكلية للإيقاع، وزن:

مفعولن مفعو(لن).

سابعاً . طريقتنا العربية للتدوين

في البحث الذي نشرناه في كتيّب" طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية" عرضنا الطريقة بتفصيل كاف. وهذه الطريقة بالنسبة للإيقاع تعتبر بسيطة قياساً على تدوين الألحان. ونسرد في ما يلي خلاصة الطريقة بالنسبة للإيقاع:

نرمز للنقرة القوية (دمْ) بحرف هاء أي ه

وللنقرة الخفيفة (تكْ) بهمزة أي ء

وللسكتة بإشارة تمثلها أي ~

أما الزمن:

. فعندما يكون الرمز بلا إشارة فهو يعادل السوداء (ربع صوت):

. وإشارة الضمّ تضاعفه فيصبح معادلاً البيضاء (نصف صوت):

هُ ، ءُ ، ~ُ

. وإشارة الفتح تنصّفه فيصبح معادلاً ذات السن (ثُمن الصوت):

هَ ، ءَ ، ~َ

. وإشارة التنوين تنصّف ثُمن الصوت وذلك في الإيقاعات السريعة التي تعادل الأسباب فيها ثُمن صوت، أو في الحالات التي قصدنا فيها مضاعفة سرعة الإيقاع بهدف توضيح بنيته وجُمله:

هً ، ءً ، ~ً

ولا نحتاج إلى أكثر من ذلك لتدوين الإيقاع.

مما سبق يتضح مدى بساطة الطريقة، فليس ثمة أكثر من ثلاثة رموز للعلامات يسهل حفظها، أما شارة الضم على العلامة فنعني بها "ضمّ " مثيله إليه أي مضاعفته، وأما شارة الفتح فنعني بها "فتح " العلامة أو شَقّها أي تنصيفها.

ثامناً . أثر مضاعفة سرعة الإيقاع في توضيح بنيته

إذا طبّقنا هذه الطريقة في التدوين على إيقاع المصمودي السابق ذكره كما دوّنه سليم الحلو(وهناك روايات متعددة لعدد من الإيقاعات) ظهرت لدينا الصورة التالية:

المصمودي : هـ هـ ~ ء / هـ ~ ء ~

دم دم اس تك / دم اس تك اس

وهو يتألف من ثمانية أرباع الصوت، ويقسمه الموسيقيون عادةً إلى قسمين كل منهما يتألف من أربعة أرباع.

وهذا الإيقاع بلغة العروض يمكن أن يُمثَّل كما يلي:

مفعو(لا)تن / مفـ(عو)لا(تن)

وما هو داخل قوسين يساوي السكتات.

ولكن الحقيقة هي أن بنية هذا الإيقاع لم تتكشف من خلال هذا الشكل من المطابقة. إن طريقتنا المبتكرة في مضاعفة السرعة أي تنصيف الزمن تؤدي في بعض الأحيان إلى نتائج مذهلة من حيث توضيح البنية الحقيقية للإيقاع.

فتنصيف المدة أو مضاعفة السرعة يختصر السكتات ويُلحق كل سكتة بالعلامة التي تسبقها دون أن تتأثر البنية الكلية للإيقاع. وهكذا فإن إيقاع المصمودي يصبح بعد مضاعفة سرعته (وإزالة الحاجز بين شِقّيه):

المصمودي المسرّع : هَـ هـ ءَ هـ ء

وهنا نراه يساوي: بلـى بلـى لا

أي أنه يساوي: مفاعلاتن

وهي الجملة الثانية من البحر المضارع. **إنه أمر يكاد لايُصدّق.**

الفصل الرابع

نظرة مقارنة

يتضمن هذا الفصل استعراضاً لإيقاعات من الشرق والغرب، ومن شأن هذه النظرة أن تساعد على فهم عقليتنا في سياق فهم عقليات الآخرين.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن العالم قد أخذ اليوم بمبدأ توافق الإيقاعات إلى جانب توافق الأصوات (الهارموني)، وهذا بعيد عن إيقاعاتنا ولكنه ليس مستحيل التطبيق حيث أن كثيراً من الإيقاعات متساوية في المدة الزمنية وليس هناك ما يمنه من ترافقها في لحن واحد. كذلك فهناك إيقاعات ملحّنة أي تُضرب على آلات إيقاعية تلوّن في حدة الصوت. ولكن التطرق إليها يخرج عن موضوع بحثنا.

أولاً . إيقاعات تركية

وهي إيقاعات قريبة جداً من عدد مهم من إيقاعاتنا وهذا طبيعي بحكم الجوار. ومنها:

1) دو يَكْ. وهذا الإيقاع على الأرجح فارسي الأصل لأن معناه (اثنان واحد) ملفوظ بالفارسية، في حين أن اللفظ بالتركية يجب أن يكون (إيكي بير) لو كان الإيقاع تركياً أصيلاً. وهذا الإيقاع من أربعة أرباع في خمس نقرات. وهو مدون كما هو معروف لدينا (هَ ء ءَ هـ ء) وهي على وزن (مفاعلاتن).

2) سُورِيّا Sureyya وقد يكون أصل هذه الكلمة "سورية" وهو بالضبط ما نسميه نحن في سورية (أغر أقصاق تركي)وهو خماسي في ثلاث نقرات فوزنه (هـ ء ءَ) ويساوي (مفعولُ). ويبدو أن كلاً من البلدين المتجاورين يعزو الإيقاع إلى الآخر.

3) دوري هندي: وهو سباعي في خمس نقرات ووزنه (هَ ءَ ءَ هـ ء) وهو ما نسميه أيضاً الدور الهندي وهو يساوي (فعَلَ فعْلن) أو (مُفَعِلاتن) لأنه في الحقيقة جملة واحدة.

4) منديرا ، وتعني قطيع الماشية، وهذا ليس له مثيل عندنا ووزنه (هَ هً ءً هَ ءً) وتساوي (مفتعلاتُ). وقد وجدنا أن هذه الجملة تساوي الجملة الثانية من إيقاع الظرافات عندنا ولكن بشكل مختلف.

5) قتاقوفتي اي المزركش. ولدينا إيقاع بهذا الاسم والمعنى ولكن مع اختلاف في البنية رغم تساوي الطول فهو هنا ثماني في ثلاث نقرات وعندنا ثماني في ست نقرات.

وهو كإيقاع تركي على وزن (هـ ~َ ء ء ~َ) ويساوي (فاعلن فعْلُ) وإذا شئت فقل (فاعلاتانِ).

6) جفته دويَكْ أي دويَكْ مضاعف أو (واحد اثنان مضاعف)ووزنه (هـ ء ~ ء هـ هـ ء هَ ءَ) ويساوي (مفعولاتن مفعولاتكَ) وهو في مدته يساوي مضاعف الدويَك لكنه لايشبهه في بنيته. وليس له شبيه لدينا.

7) أقصاق أي الأعرج وهو ذو تسع في ست نقرات ووزنه (هـ هَ ءَ هـ ء ءَ) ويساوي (فاعلُ مفعولُ) وهو يكاد يكون مثل الأغر أقصاق المعروف لدينا، لولا أن النقرة الثانية خفيفة عندنا ثقيلة عندهم.

8) أقصاق سماعي أي السماعي الأعرج ووزنه (هـ هَ ء هـ ء ءَ) ويساوي (فاعلن مفعولُ). وهو ذو عشر في ست نقرات. وأعتقد أنه يسمى أعرج رغم أن مجموع أسبابه عدد زوجي لأنه يشكل مضاعفاً لما نسميه أغر أقصاق تركي وهو خماسي. والواقع أن نصفه الثاني يماثل تماماً مايسمونه سوريّا. وهذا الإيقاع قريب نوعاً ما من السماعي الثقيل لدينا مع اختلاف بسيط في البنية. وبنية الأقصاق السماعي هذا تتوافق، مع تبادل في مواقع النقرات الثقال والخفاف، مع بنية كل من إيقاعي جورجينه وميزان عليلاوي العراقي.

9) سوفيان: وهو يتساوى في المدة مع ما نسميه لدينا "صوفيان" ولكن البنيتين مختلفتان. فهو لدى الأتراك (هـ ~ هـ ء) وتساوي (مفعولاتن) فهو رباعي في ثلاث نقرات وعندنا في أربع نقرات على وزن (مفتعلاتن).

وهناك إيقاع آخر يسمى لدى الأتراك سوفيان أيضاً وهو ذو تسع في أربع نقرات ووزنه (هـ ~ هـ ء ءَ) ويساوي (فعْلن مفعولُ). وبنية هذا الإيقاع تشبه بنية مايسمى عندنا بالأقصاق الأفرنجي، مع خلاف في مواقع السكتة وقوة بعض النقرات.

10) أوفر مولوي وهو ذو تسع في ست نقرات ووزنـه: (هـ ~ هـ ء هـ ~ ء ء ~) ويساوي (مفعولاتن فعْلن مفعولن) فهو يتساوى في مدته مع ما نسميه نحن بالأوفر المولوي، إلا أن البنيتان مختلفتان. فبمضاعفة سرعة الوزن التركي يتبين أن بنيته قائمة على جملتين هما (فاعلُ فاعلن)، بينما يتبين بنفس الطريقة أن جملتي الأوفر المولوي العربي هما (فَعِلن فَعِلَتن).

11) دوري روان : وهو من أربعة عشر ثُمناً في ست نقرات ويحتوي على سنكوب ووزنه (هـ ~َ هـ ء هـ ~َ ء ء) ويساوي (فاعلاتن فاعلاتن)، وهذا الإيقاع قريب مما

نسميه (روان مولوي) وهو يساويه إلا أن الجملة الثانية في إيقاعنا قد حل فيها سبب ثقيل محل الخفيف بحيث أصبحت الجملتان (فاعلاتن مُفَعِلاتن).

12) فاهته : ومن الواضح أن هذا اللفظ قد جاء من كلمة الفاختة. وهذا الإيقاع ذو عشر في اثنتي عشر نقرة ووزنه(هـ هَ هَ ء ء ء هـ ء ~ هَ ءَ هَ ءَ) أي يساوي (مفتعلاتن مفعولاتن فَعَلَكَ)، فهو يشبه ما نعتبره الرواية الثانية من الفاخت ولكننا نعتبره ذا عشرين، وهذا لايهم فالأمر يعتمد على ما نعدّ من أرباع أو أثمان. كذلك فهناك خلاف طفيف في مواقع بعض النقرات. وهنا نميل إلى الاعتقاد بأن الرواية الثانية لدينا تعود إلى أصل تركي لأنها وردت ضمن إيقاع الزنجير التركي وهو إيقاع مركب. ولكن هذا الإيقاع التركي يختلف عما نعتبره الرواية الأولى للفاخت.

13) لنك فاهته: ووزنه (هـ ء ~َ هَ ء هَ ءَ) أي الفاختة الأعرج وهو من عشرٍ في ست نقرات. وقد اعتبروه أعرج لأنه مضاعف الخماسي. ووزنه (مستفعلُ فاعلُ). ولدينا إيقاع بنفس الاسم أسمه لنك فاخته ويساويه في المدة إلا أن بنيته مختلفة، فوزن إيقاعنا (فاعلن مفاعلُ).

14) دوري كبير: وهو ذو أربعة عشر في ستة عشر نقرة ووزنه:

هـ هـ ء هَ ءَ هً ءً هَ ء ~ ء ~ هـ ء ~ هَ ءَ هَ ءَ

وهو كما يتبين من شكله يتضمن أربع سرعات، ولدينا إيقاع بنفس الاسم (الدور الكبير) وله نفس المدة، وهناك تشابه واختلاف في النقرات ومواقعها، وهو يعتبر عندنا من ذوات الثمانية والعشرين في تسع عشرة نقرة. وهذا الإيقاع يصلح للبشارف أي للموسيقى الصامتة، وقد اعتبرنا أن مواكبته بالشعر لاتكون إلا في شكل موشح.

ثانياً . إيقاعات فارسية

الإيقاعات الفارسية قريبة في العقلية والبنى من الإيقاعات العربية. وللأمانة التاريخية نذكر أن ما استجد على الإيقاعات العربية القديمة كان بتأثير فارسي أولاً وتركي لاحقاً. ولذلك فمن المهم أيضاً استعراض بعضها.

وقد استقى مصدرنا هذه الإيقاعات من كتابة بخط معلّم الإيقاع بهمان رجَبي إلا أنه أهمل ذكر أسماء الإيقاعات كما أهمل للتبسيط كما يقول مواقع النقر باليد وبذلك غابت شارات النقر القوي والخفيف، فنضعها هنا اجتهاداً. غير أن التدوين أوضح مواضع

هزات صنّاجات الرق، فنرمز إليها بالشدّة فوق العلامة، ويتضح أنها جاءت عند النقرات الطويلة نسبياً.

أ) إيقاعات سداسية الأثمان:

1. هَّ ءَ ءَ هَّ ءَ ءَ هَّ ءَ ءَ

ويساوي (لا لِمَلا لِمَلا لِمَ) أي (مفتعلن متفاعلُ) والهزات على النقرات الطويلة القوية هي على السبب (لا)

2. هّ ءَ ءَ هّ

ويساوي (لا لِمَلا) أي (مفتعلن) وهو بطيء نسبياً ويساوي الجملة الأولى من الإيقاع السابق ولكن بنصف سرعتها ولذلك يكتفي بجملة واحدة.

3. ءَ ءَ ءَ ءَ هّ

ويساوي (لِمَ لِمَ لا) أي (مُتَفَعِلن)

ب) إيقاع خماسي الأرباع (أي من عشرة أثمان) فهو أعرج.

ءَ هَّ ءَ ءَ ءَ هَ هَ / ءَ هَ ءَ هَ ءَ ءَ

ويساوي (لالالا لِمَلا لا/ بلى بلى لِمَ) أي (مفعولن فَعِلاتن مفاعلاتكَ)

ج) إيقاع سباعي الأرباع (أعرج) ولكنه يشكل أربعة عشر ثُمناً.

هَ ءَ ءَ ءَ ءَ هَ / ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ

ويساوي (لالِمَ لِمَلا / لِمَ لِمَ لِمَ) أي (فاعلُ فَعِلن / فَعَلَ فَعَلَ) وهو عملياً من جملتين فصلنا كلا من جزئيهما للتسهيل. و الجملة الأولى تتألف من فاصلة مقلوبة وفاصلة سليمة، والجملة الثانية تشبه الجملة الثانية من إيقاع شفتة عندنا.

ثالثاً . إيقاعات من مقدونيا

للإيقاعات المقدونية مكانة هامة لأنها بين الشرق والغرب وأميَل إلى الشرق. ومقدونيا وطن الاسكندر هي جمهورية من بقايا يوغوسلافيا كما أن في الشمال الغربي من اليونان مقاطعة لها اسم مشابه وهي مجاورة لتلك الجمهورية. والإيقاعات المقدونية شبيهة بإيقاعاتنا عموماً، وليست بالضرورة مماثلة لها، وإنما هي قائمة على أساس العقلية الشرقية. وهي غالباً إيقاعات سريعة تُجمع أسبابها على أساس نصف ثُمن الصوت. وأغلبها يتضمن السنكوب (الذي نعبّر عنه بسكتة تعادل نصف النقرة التي تسبقها، ويرمز لها في التدوين الغربي بنقطة تلى علامة النقرة) وهذه النقطة بالذات تجعل منها إيقاعات مفصّلة تشكل جسراً بين الشرق والغرب، فالغريب فيها أننا لوحذفنا السكتات الناجمة عن

السنكوب لتحولت أغلب الإيقاعات إلى موصّلة. وبهذا تكون في روحيتها مزيجاً غريباً بين الموصّل والمفصّل. وأهم هذه الإيقاعات:

1. إيقاع رقصة المقدونيكا: ويعتبرونه مؤلفاً من ثُمنين أحدهما طويل والآخر قصير(وهذا تعبير يُرجّح أنه قديم لأنه غير دقيق ففي الموسيقى تُحسب المدد بدقة متناهية فهو يساوي ثُمنين ونصف الثُمن). والأصح أن نسميه خماسياً في نقرتين. والواقع أننا إذا نصّفنا سرعته الكلية، أي جعلناه أبطأ، يصبح من ربعين وثمن، أي خمسة أثمان، فيكون مساوياً لإيقاع (أغر أقصاق تركي) أي الأعرج التركي، وإن كان لاينطبق عليه، وهذا الأخير معروف في بلادنا. ويوزن إيقاع رقصة المقدونيكا كما يلي:

(ءَ هَ ~ً) على وزن: (مفعولُ)

في حين يوزن أغر أقصاق على:

(هـ ء ءَ) أي (مفعولُ) أيضاً ولكن بنصف السرعة ومع اختلاف في قوة النقرات، وحلول النقرة الخفيفة السريعة في الآخر محل سكتة مساوية لها، إلا أن البنية واحدة تقريباً.

2) الإيقاع السُباعي بثلاث نقرات (ءَ ءَ هَ ~ً) ويعادل (مفعولاتُ) وهو قريب من النواخت المعروف لدينا ولكن بنيته مختلفة. فإذا راعينا الوضع الخاص للسكتة الأخيرة يمكن أن يُعتبر وزنه (مفعولن ~ً)

3) الإيقاع الثماني بثلاث نقرات (هَ ~ً هَ ءَ ~ً) ويعادل (فاعلاتاكَ). وإذا راعينا وضع السكتة الأخيرة يمكن أن يصبح وزنه (فاعلاتن ~ً). ولم أجد له شبيها عندنا.

4) ذو التسع في أربع نقرات (ءَ ءَ ءَ هَ ~ً) ويعادل (مفعولاتاكَ)، وإذا راعينا وضع السكتة الأخيرة يمكن أن يصبح وزنه (مفعولاتن ~ً)

5) ذو العشر في أربع نقرات (هَ ~ً ءَ ءَ هَ ~ً) ويساوي (فاعلن مفعولُ).

6) ذو الأحد عشر في عشر نقرات (ءَ ءَ هَ ~ً ء ء / ءَ هَ ~ً ءَ ءَ ءَ) ويساوي (مفعولاتُ مفعولاتاكَ مفعولن). وإذا راعينا السكتات واعتبرناها تريّثات في الشعر يصبح وزنه (مفعولن ~ً مفعولاتن ~ً مفعولن). ولم أجد له شبيهاً عندنا.

7) ذو الاثنى عشر في عشر نقرات (ءَ ءَ هَ ~ً ءَ هَ ~ً / ءَ هَ ~ً ءَ ءَ هَ ~ً) ويساوي (مفعولاتُ مفعولُ / مفعولُ مفعولاتُ). وإذا راعينا وضع السكتات واعتبرناها تريّثات في الشعر يمكن أن يصبح (مفعولن ~ً فعْلن ~ً / فعْلن ~ً مفعولن ~ً).

8) ذو الثلاثة عشر في عشر نقرات (هَ ~ً ءَ هَ ~ً ءَ هَ ~ً / هَ ~ً ءَ هَ ~ً هَ ~ً ءَ)

ويساوي (فاعلن فاعلاتا نِ / فاعلن فاعلاتنا). وإذا راعينا وضع بعض السكتات يمكن أن نعتبره (فاعلاتن ~ً فعْلن ~ً / فاعلاتن ~ً فاعلن).

9) ذو الأربعة عشر في اثنتي عشر نقرة

(ءَ هَ ~ً ءَ ءَ ءَ هَ ~ً / ءَ ءَ ءَ هَ ~ً ءَ هَ ~ً)

ويساوي: مستفعلن مفعولاتُ / مفعولاتن مفاعيلُ

ولكن إذا تريثنا في الشعر مع بعض السكتات يمكن أن نعتبر الوزن:

(مستفعلن مفعولن ~ً / مفعولن فاعلاتن ~ً)

10) ذو الثمانية عشر في ثماني نقرات (ءَ ءَ هَ ~ً ءَ ءَ ءَ ءَ هَ ~ً)

ويساوي (مفعولاتُ فعْلن مفعولاتُ).

ولكن إذا تريثنا مع السكتتين يمكن أن يصبح:

(مفعولن ~ً فعْلن مفعولن ~ً)

11) ذوالواحد والعشرين في تسع نقرات (ءَ ءَ هَ ~ً ءَ ءَ هَ ~ً ءَ ءَ هَ ~ً)

ويساوي (مفعولاتُ مفعولاتُ مفعولاتُ)

ولكن إذا تريثنا مع السكتات يمكن أن يصبح:

(مفعولن ~ً مفعولن ~ً مفعولن ~ً)

12) ذو الاثنين والعشرين في عشر نقرات (ءَ ءَ هَ ~ً ءَ ءَ هَ ~ً ءَ ءَ ءَ ءَ)

ويساوي (مفعولاتُ مفعولاتُ مفعولاتن). وبالتريث مع السكتتين يمكن أن يصبح:

(مفعولن ~ً مفعولن ~ً مفعولاتن).

ثالثاً . إيقاعات يونانية

الإيقاعات اليونانية المعاصرة هي على الأرجح الوريثة الأصيلة للإغريق ومثلها المقدونية. ولذلك سنضيف إيقاعين من "الرمبتيكو" تختص بهما اليونان. وللأسف لم يوضح مصدرنا مواقع النقرات الثقيلة والخفيفة من هذين الإيقاعين ولذلك فسنضعها اجتهاداً:

1) ذو التسع في ست نقرات: (هـ هـ هـ ءَ ءَ ءَ) وتساوي (مفعولن فَعِلُ)

2) ذو التسع في احدى عشر نقرة: (هـ ءَ ءَ هـ هـ هـ ءَ ءَ هـ هـ هـ)

وتساوي (مفتعلاتن مفتعلن فعْلن)

رابعاً . الإيقاع في الغرب

والمقارنة بين إيقاعاتنا العربية والإيقاعات في بلاد الغرب أمر مهم لفهم كُنه العقليتين في الشرق والغرب وتوضيح مواطن الاتفاق والاختلاف في بنى الإيقاعات في عالمين مختلفين. وبعد أن وضّحنا طريقتنا في التدوين أصبح يسهُل على القارئ العربي أن يستوعب الإيقاعات الغربية دون حاجة إلى تعلّم أسلوب التدوين الغربي. وعلى هذا فما سيرد في هذا الفصل من أنماط الإيقاعات سيكون مترجماً عن الأصل الغربي حسب طريقتنا العربية في التدوين.

والإيقاعات المنتشرة في الغرب منها المستورد ومنها الأصيل النابع من النمط الحضاري لأهل البلاد.

أ . إيقاعات مستوردة

في أيامنا انتشرت إيقاعات **الجاز** Jazz في أوربا مستوردة من أمريكا واستهوت عقول الناس ولاسيما الجيل الجديد. وإيقاعات الجاز هي في منتهى التطور والتعقيد وتستحق بحد ذاتها بحوثاً مستفيضة، ولاسيما ذلك النوع من الإيقاعات المسماة بـ "الممزقة" أو "المفتتة" Ragtime التي تكثر فيها عمليات وصل آخر علامة في المقياس بأول علامة في المقياس التالي وهي ما يسمى لدى الموسيقيين سنكوب Syncope ، مما يترتب عليه تغيير السرعات.

ومن المهم الإشارة إلى الأصل الأفريقي لايقاعات الجاز، وأفريقيا السوداء جارة العرب سواء باتجاه شمالها أو شرقها، وعقلية أهل تلك البلاد التي صدّرت إيقاعاتهم إلى أمريكا عبر سكانها السود الذين هم من أصل أفريقي هي في الأصل عقلية شرقية. وغير خاف أثر التبادل الفكري والحضاري والثقافي بين العرب وأفريقيا السوداء، أقل ما يدل عليه انتشار الإسلام في الأصقاع الأفريقية. وهكذا دار الدولاب فانتقلت تلك العقلية عبر التكنولوجيا الأمريكية في تطوير الآلات الموسيقية والإيقاعية وعبر التمازج الحضاري بين أمريكا وأوربا إلى أوربا كلها ولاسيما الغربية، وأصبحت إيقاعات الجاز تُدرّس في المعاهد الموسيقية الأوربية. وقد حضرتُ شخصياً العديد من حفلات طلبة المعاهد الموسيقية التي تقتصر عروضها أحياناً على الإيقاعات المبنية على موسيقى الجاز بآلات متطورة تتطلب مهارات فائقة.

ومن المهم الإشارة أيضاً أن انتشار موسيقى الجاز بما فيها إيقاعاتها المعقدة قد أثر في الغرب تأثيراً إيجابياً بحيث عادت إلى الحياة إيقاعات قديمة اندثرت منذ أكثر من

أربعة قرون وكانت قد ذهبت ضحية عمليات التنميط التي مورست في ظلام التاريخ تجاه الإيقاعات الشعبية الأكثر تعقيداً.

كذلك انتشرت بين صفوف الشبيبة والناشئة موسيقى البوب Bop ، وهي غير غريبة عن ذوق ناشئتنا. وهذه الموسيقى هي فرع من الجاز يسمى هارلم بي بوب Harlem - Be - bop ينتمي إلى السكان السود في مدينة كنساس سيتي. ولهذه الموسيقى التي تفرض جو الرقص السريع إيقاعات تذكرني بذلك الإيقاع الذي ذكره الفارابي وسماه سريع الهزج، وهو على تعبيره "نقرة نقرة لايمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرة ". وقد علقت عليه في موضعه بأنه نظري بحت حيث لايشبهه إلا ضرب مسمار لإدخاله في الحائط. وما أزال متمسكاً بهذا الاعتقاد رغم أن مثل ذلك الإيقاع قد طُبّق عمليا في موسيقى البوب، ذلك أنه يشبه بالفعل ضرب مطرقة في أذن السامع الرهيفة. ولكن إذا كانت شبيبتنا تستسيغ هذا من أجل الرقص السريع، وهو رياضة بدنية نافعة، فلندعهم وما يحبّون. وإذا أحبوا أن يعتبروا ذلك الإيقاع فنّا فسيفعلون سواء أرضيَ جيلنا الذي شاخ أم لم يرض.

ومنذ مطلع هذا القرن ظهرت إيقاعات راقصة **كالتانغو والرومبا والسمبا**، وعرفها جيلنا ظانّا أنها أوربية، واستساغها إلى درجة أن بعض عباقرة موسيقانا العربية المعاصرين لحّنوا عليها الأغاني والألحان الصامتة، ومن ذلك معزوفة "سمبا" لعبد الوهاب، وتانغو أغنية "يازهرة في خيالي" لفريد الأطرش، وغير ذلك كثير.

وإيقاع التانغو Tango (وهو إيقاع مدته ربعان أو أربعة أثمان من الصوت ويشتمل على سنكوب) هو كوبي الأصل حيث أنه استقى من "الهابانيرا" الكوبي . الاسباني وسمي على اسم هافانا التي تسمى أيضاً هابانا (وهذا الإيقاع يتضمن السنكوب، ويمكن أن يدوّن (هـ ~ ءَ هـ ء) بحيث تحل السكتة القصيرة محل علامة السنكوب، وبهذا يظهر أنه على وزن **مفتعلاتن** واشتهر في أوبرا كارمن) ثم انتقل إلى أوربا عبر الأرجنتين في أوائل القرن العشرين حيث يسمى هناك ميلونغا. ونظراً للارتباط التاريخي بين العرب والاسبان لانستبعد التأثير العربي.

أما السمبا Samba فهي من أصل برتغالي، وهنا لانستبعد أيضاً التأثير العربي. وقد وصل إلى أوربا عبر البرازيل في الأربعينيات من القرن العشرين. وهناك من يعتبر أصله أفريقياً نبع من احتفالات تكريس المحاربين. وهو إيقاع ثنائي أرباع الصوت تنتقل فيه القدم إلى الهواء عد كل خطوة وكأنها تبحث عن مستقَرّ. ويعتبره الألمان موازياً لإيقاع المارش العسكري الألماني.

وأما الرومبا Rumba فهو مؤلف من أربعة أرباع الصوت، ويعزى أصله إلى رقصات سكان كوبا الأصليين، وتتناوب فيه مواقع إحلال الأسباب الثقال محل الخفاف فيكتسب تلويناً شيّقاً. وقد انتقل إلى أوربا في العشرينيات من القرن العشرين، حيث شذّبه الأوربيون فحوّلوه من رقص يعبّر عن الشّبَق إلى رقص ناعم مقبول اجتماعياً.

ب . الإيقاعات الغربية ذات الجذور المحلية

ليست الإيقاعات الغربية المعروفة في أيامنا بالإيقاعات الأصيلة، بل هي نابعة من عملية تنميط أُخضعت لها الإيقاعات الأوربية القديمة التي كانت نابعة من الفطرة. فكما ألغى باخ أجزاء الأصوات من السلّم الموسيقي الطبيعي الذي كان سائداً قبله، والذي ما يزال رائد الموسيقى الشرقية عموماً والعربية خصوصاً، فأصبح السلّم منمّطاً لايحتوي إلا على الصوت الكامل أو نصف الصوت فحسب، جرى تنميط الإيقاعات "الشعبية" إلى إيقاعات تعتمد على أرقام ثنائية أو ثلاثية.

ويوضح بيتر غيغَر Peter Giger مؤلف كتاب "فن الإيقاع" Die Kunst des Rhythmus كيف أن نظام التدوين، بما في ذلك تدوين الإيقاعات، قد خضع في أوربا إلى عدة مراحل من التنميط باتجاه التبسيط، حيث انتقل من الشارات التي توضح في أعلى النص المُغنّى مدى حدّة الصوت، إلى نظام ثلاثي الأبعاد في جوهره ولكن مع تعقيدات كثيرة، حتى حل في القرن السادس عشر النظام المبسّط ثنائي الأبعاد مع الحفاظ على القليل من الأوزان ثلاثية الأبعاد، التي بقي منها حتى يومنا هذا عدد محدود من ثلاثيات الأبعاد كحالة "التريوليه" و"السكستوليه" أي الثلاثية والسداسية، وإيقاعات الست أثمان والاثنى عشر ثُمناً، إلا أن النظام الثنائي قد أصبح السائد منذ ذلك الحين.

ومن أعجب ما قرأت من كتاب غيغر قوله عن هذا التطور : " لئن جَعل المبدأ الثنائي في التدوين الإيقاعاتِ أكثرَ وضوحاً، إلا أنه أحدث ما يحدثه المسحج من تسوية السطوح في مقاييس الأوزان. ففي سياق حركة تدوين الموسيقى الشعبية والفنية الأوربية على الأنماط الجديدة المقررة، عمل الموسيقيون بهمة فائقة على إعادة النظر في الألحان القائمة على البُنى الإيقاعية المعقدة التي كانت محفوظة حتى ذلك الحين، وذلك بحيث يتوافق اللحن مع نمط الأرباع الأربعة، الذي أصبح سائداً. إن هذا التقييد الذي فرضوه على أنفسهم قد ساهم سلبياً في بداية انفصالٍ قليل الذوق بين أوزان الشعر والبُنى

الإيقاعية الموسيقية، بحيث اختفى ذلك التنوع في الأوزان والتصوير الإيقاعي لها، مما أخلى المكان لأوزان سطحية. وفي حين اختفت مثلاً الإيقاعات الخماسية والسباعية وذات التسع، بقيت أشعارها كما بقيت أنغامها ".

ومن هذا نفهم أن ما كان سائداً في أوربا قبل القرن السادس عشر كان مبنياً على الفطرة الإنسانية مثلما كان الأمر عليه في بلادنا، وأن ذلك التشويه القسري قد فرض نفسه على الموسيقيين، وأرجّح أن ذلك قد تم تحت اسم "التحديث" الأعمى، مما جعلهم يحاولون الحفاظ على تراثهم ولكن بشكل معدّل ينسجم مع الإيقاعات النمطية الجديدة، وهذا بدوره قد فرض على اللحن أن يطول هنا ويقصُر هناك، فبقي أساس اللحن ولكنه من حيث النتيجة لم يعد ممثّلاً للتراث بأمانة.

وفي اعتقادي أن هذا التنميط قد جاء مواكباً لما خضع له العروض الغربي من تحول من أوزان العالم القديم أي الإغريقية والرومية، وهي أوزان عروض كمي كالأوزان العربية التقليدية، إلى الأوزان الرومانية التي انتشرت في فرنسا وإيطاليا واسبانيا، وهي أوزان عددية مبنية على عدد المقاطع التي تعادل وزن السبب عندنا. ولعل من المفيد أن نلاحظ أن ذلك قد جاء في الفترة التي أعقبت خروج العرب من الأندلس في نهاية القرن الخامس عشر.

ومع انقراض الأوزان الخماسية والسباعية، وهي التي يسميها الموسيقيون عندنا بالعرجاء، والعودة المترددة إلى الثلاثيات إلى جانب الثنائيات، أصبحت الإيقاعات الغربية ثنائية وثلاثية، أي تتألف من ربعين أو ثُمنين، أومن ثلاثة أرباع أو أثمان. وبعد ذلك قُبِلت مضاعفات الاثنين والثلاثة فتسللت الإيقاعات السداسية وذات التسع والاثنى عشرية كمضاعفات الثلاثية.

أما اليوم وبعد انتشار موسيقى الجاز فقد أصبحت الإيقاعات المعروفة والمطبقة في أوربا معقدة إلى أبعد الحدود بحيث تستخدم أكبر عدد ممكن من السرعات التي تتيحها الموسيقى ذاتها، بما في ذلك العلامة المنقوطة (سنكوب) أي إضافة نصف مدة العلامة إليها، أو فصل زمن النقرة إلى نقرتين سريعتين أو إلى أربعة نقرات سريعة جداً واكثر من ذلك، وتطبيق السنكوب حتى على النقرات المتناهية في السرعة. وبهذا عادت الإيقاعات الغربية إلى الأوزان الكمية ولكن من مصادر مستوردة. ويكفي أن نشير إلى أن فصل النقرة الطويلة إلى نقرتين سريعتين تحوّل وزناً مثل (لالالا) أي (مفعولن) وهو وزن

الفالس إلى (لِمَلالا) أي (فَعِلاتن) أو (لالِمَلا) أي (مفتعلن) أو (لالالِمَ) أي (فاعلُكَ)، وقِسْ على ذلك.

كذلك فقد شرع الغرب بالتطلع إلى إيقاعات الشرق. ولا أدل على ذلك من أن الأمثلة التي أوردناها في هذا الفصل من إيقاعات البلدان المختلفة مستقاة جزئياً من بعض المعاجم إلا أن أكثرها مستقى من كتاب الباحث الألماني غيغر المشار إليه (الصفحات 205–224).

الفصل الخامس

الإيقاعات العربية القديمة

وتوائم من الأشعار

ان الرجوع إلى النصوص العربية القديمة يوحي لنا بالتوافق في الأصل بين أوزان الألحان العربية وأوزان الأشعار، مع بذور التباعد المنذرة بأن كلاً سيكون له طريقه، وبأن فقهاء كل من الشعر والموسيقى كانا على غير وفاق في المرحلة التي بدأت فيها الحضارة تتبلور وبدأت أطُرُها ترسم من قبل عمالقة صدر الإسلام.

ولكن الأرجح أن فقهاء الموسيقى الأوائل كانوا على اطلاع على أوزان الأشعار على عكس العروضيين الذين لم يلتفتوا إلى الإيقاعات الموسيقية، ولعل ذلك يرجع إلى أن فن الشعر كان يعتبر أرفع مكانة من فن الموسيقى. ففقهاء الموسيقى استعملوا التفعيلات في كثير من الأحيان بينما انصرف العروضيون عن تحليل الإيقاعات الموسيقية. والخليل نفسه (100.170هـ) أي(718 . 786م) بدأ بالموسيقى أولاً فوضع "كتاب النغم" كما وضع "كتاب الايقاع"، ولم يصل إلينا أيٌّ منهما، كما لم يحذُ العروضيون الذين تلوه حذوه في الاهتمام بالنغم والإيقاع.

ومن المراجع التي بحثت في الإيقاعات الموسيقية القديمة كتابات الكندي الذي عاصر المأمون وكان أحد كبار مترجميه من اليونانية، وقد كتب "رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى" (حققها د. محمود احمد الحفني ونشرها سليم الحلو في "تاريخ الموسيقى الشرقيـة" ص 247) تطرق فيها إلى بعض الإيقاعات المعروفة في ذلك العصر، وجاء أخوان الصفا برسائلهم المشهورة ولاسيما في الجزء الأول، الرسالة الخامسة في الموسيقى (وقد استشهد بها د.فؤاد رجائي في كتابه "من كنوزنا" ص 108). ومن المراجع الهامة شروحات الفارابي في كتابه "الموسيقىالكبير"، حيث وضعها في إطار علمي محبوك، وقد عاصر الفارابي سيف الدولة كما هو معروف. كذلك فهنالك ما ورد في مؤلفين قيّمين لصفيّ الدين الأرموي الذي عاصر سقوط الدولة العباسية على يد هولاكو وهما "الرسالة الشرفية في النسب التأليفية" (تحقيق وشرح الحاج هاشم الرجب) وكتاب "الأدوار"(تحقيق الرجب أيضاً).

ونظراً لعدم الوضوح الكامل في هذه النصوص واختلاف الشارحين في العرض والتفسير، ووجود خلافات بينها بل تناقضات عند الشارح الواحد أحياناً، فإننا سننتقي المواضع الواضحة التي تعطينا صورة شبه متكاملة عن الإيقاعات القديمة وعن تطورها

بين مطلع العصر العباسي ونهايته. وهذا ما نجده في رسالة أخوان الصفا وفي مؤلفات الأرموي.

أولاً . الإيقاعات الموسيقية في العصر الأموي وأوائل العصر العباسي:

كانت الإيقاعات الموسيقية في ذلك العصر كما بحثها أخوان الصفا على الشكل التالي (وقد أعدنا ترتيبها بحيث نعرضها اعتباراً من الرشيق السهل فالأكثر تعقيداً):

1. الخفيف الثاني:

لِمَلا لِمَلا لِمَلا

فَعِلن فَعِلن فَعِلن

وليس لهذا الإيقاع علاقة بالبحر الخفيف في الشعر. ويوافق هذا الإيقاع في الشعر **مجزوء الخبب تماماً**. ولكن يمكن بالطبع أن ينسجم مع الخبب التام أو مشطوره، أو مع الشعر الحديث الذي يستخدم جملة الخبب.

فمثلاً يصلح لهذا الإيقاع شعر أغنية فيروز:

أهواك بلا أمـلِ وعيونك تبسم لي

وورودك تغريني بشهيّات القُبَـلِ

2. خفيف الرمل:

لِمَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا

فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن

وليس لهذا الإيقاع علاقة لا مع الخفيف ولا مع الرمل في الشعر. ويوافق هذا الإيقاع في الشعر **بحر الخبب التام**. ولانرى هنا من حيث الوزن الشعري المناسب فارقاً بين هذا الإيقاع والذي سبقه.

ويتوافق هذا الإيقاع مثلاً مع شعر الموشّح الحلبي المعروف:

ياصاحِ الصبرُ وهى منّيوشقيق الروح نأى عني

أو القصيدة المعروفة:

ياليلُ الصبُّ متى غدُهُ أقيام الساعة موعدُهُ

رقد السمّار فأرّقــه ألمٌ للبين يــردّدهُ

ويلفت النظر هنا أن تسمية هذا الإيقاع بخفيف الرمل الذي لاعلاقة له ببحر الرمل في الشعر (وجملته هي فاعلاتن) يوضح مدى بعد الشقة بين علماء العروض وعلماء

الموسيقى، مع أن جذور الإيقاعين الشعري والموسيقي واحدة، وأن الفترة الزمنية التي وُضعت فيها التسمية في الاثنين واحدة.

كذلك فالعلاقة غير موجودة بين خفيف الرمل هذا وبين الرمل الموسيقي الذي سيرِد أدناه.

3. الهزج:

لابلى لابلى لابلى

فاعلن فاعلن فاعلن

ويوافق في الشعر **مجزوء المتدارك**. ويمكن بالطبع أن ينسجم مع بحر المتدارك التام أو مجزوئه، أو مع الأشعار الحديثة التي تستخدم جملة المتدارك.

وينطبق هذا الإيقاع مثلاً على قصيدة:

أنشدي يا صَبا وارقصي يا غصونْ

واسقني يا ندى بين لحظ العيــونْ

وتنطبق على تسمية هذا الإيقاع نفس الملاحظة السابقة حيث لاعلاقة للهزج الموسيقي هذا مع وزن بحر الهزج في الشعر (وجملته هي مفاعيلن).

كذلك فهذا الهزج بعيد جداً عن إيقاع الهزج المعروف في أيامنا، وهو إيقاع طويل كما سنرى في موضعه.

4 . خفيف الهزج:

بلبلى بلبلى

مفاعلن مفاعلن

ولا علاقة لهذا الإيقاع لا بالخفيف ولا الهزج في الشعر. ويسمى هذا الإيقاع أيضاً خفيف الخفيف. وهذه الجملة المكررة هنا هي الجملة الرابعة من البحر الطويل، ولكن الانسجام هنا لايكفي لأن تلك الجملة ليست وحدها هناك. غير أن هذه الجملة هي جملة الرجز المطوية أي بعد دخول زحاف السبب الأول عليها (تحوّل مستفعلن إلى متَفعلن أي مفاعلن)، وهكذا يمكن التوافق بين هذا الإيقاع وبين مجزوء الرجز أو حتى الرجز التام، ولكن شريطة الالتزام بزحافه هذا دون غيره في الشعر.

ومن ذلك مثلاً شعر الأغنية المعروفة:

سوريّا يا حبيبتي

أعدتِ لي كرامتي

أعدتِ لي هويّتي

هذا مع ملاحظة ضرورة لفظ " سوريّا" بسرعة، وذلك بخطف لفظ الواو كما لو كانت ضمة فقط وخطف الألف كما لو كانت فتحة فقط. وهذا مقبول في الغناء، لاسيما وأن سورية اسم علم لابديل له.

ويلاحظ هنا أيضاً عدم وجود صلة واضحة بين خفيف الهزج هذا وبين الهزج كما ورد معنا أعلاه، فجملتاهما مختلفتان.

5. الرمل :

لابلى بلبلى

فاعلن مفاعلن

وليس لهذا الإيقاع علاقة ببحر الرمل في الشعر. ويمكن التوافق مع هذا الإيقاع بمشطور المتدارك بسكتة قصيرة بين جملتيه تسد مكان الميم في مفاعلن. ولكن ليس هناك ما يمنع من قرض الشعر على هذا الوزن، وقد فعل ذلك أبو العتاهية عندما قال:

للمنون دائرا تٌ يدرن صرفها

هنّ ينتقينـنا واحداً فواحـدا

وعندما قيل له: خرجتَ على العروض أجاب: سبقتُ أنا العروض. ولم يعرف أحد قبلنا أن أبا العتاهية قد نظم قوله على وزن الرمل الموسيقي.

6. الخفيف الأول:

بلبلا بلبلالا

فعولن مفاعيلن

ولاعلاقة لهذا الإيقاع بالبحر الخفيف في الشعر بل يوافقه مشطورالبحر **الطويل**، غير أنه من الإيقاعات السريعة حيث يسمى أيضاً (الماخوري) فهو يشبه ألحان المراقص والمواخير. فما أغرب هذا التناقض، ذلك أن البحر الطويل في الشعر هو أكثر البحور رصانة. ولكن ما العمل والجمل الإيقاعية منسجمة تماما؟

ولذلك فاستعمال هذا الإيقاع مع مشطورالبحر الطويل يقتضي أن يأتي الإيقاع بطيئاً بشكل ينسجم مع رصانة البحر الطويل.

ومن مشطور الطويل:

صبرنا على البلوى ولم نرسل الشكوى

لأن مآســـينا صنيعُ الذي نهوى
فسحقاً لشكوانـــا محبّتنا أقــوى

وقبل أن نتابع لا بدّ لنا من وقفة هنا: فالإيقاعات التي سبق استعراضها (من1–6) هي من نوع الإيقاع **المفصّل** أي التي تفصل بين نقراته أزمنة متفاضلة، حسب تعريف الفارابي الذي أكّده الأرموي بعده، فهي إذن كالشعر العربي التقليدي الذي قال عنه الفارابي إنه "ليس فيه موصّل أصلاً"، أي إنه مفصّل كله.

وقد سبقت الإشارة إلى أن المحاولات الأولى لنظم الشعر على الإيقاع الموصّل جاءت على يد الوشّاحين الأندلسيين. غير أن الحاجة إلى ذلك كانت موجودة **منذ فجر الإسلام** أي عندما بدأ استعمال الإيقاعين التاليين في الغناء وهما الثقيل الأول والثقيل الثاني، وقد ذكر صاحب الأغاني أبو الفرَج أنهما استعملا في العصر الأموي، وهما إيقاعان يدخل فيهما الموصّل، وقد افتقد المغنّون شعراً يوافقه فعملوا على مواءمته، كما سنرى، مع أشعار متاحة، ولكن المواءمة تمت بالأساليب الموسيقية، وخاصة مدّ الحروف والكلمات، وربما اللفظ المسرّع لبعض الحروف.

7. الثقيل الأول:

لالالالا بلـلالالا
مفعولاتن مفاعيلاتن

وهو بعيد عن البحور التقليدية لاحتوائه على جمل إيقاع موصّل كما ذكرنا، أي على جُمل مبنية على أسباب متوالية، وذلك في كل الجملة الأولى وجلّ الجملة الثانية. ولذلك لايلائم هذا الإيقاع أي بحر من البحور المعروفة. ولكن العرب قد واءمته مع بحور رصينة متعددة.

وهنا تبرز الحاجة إلى نظم أشعار جديدة على هذا الإيقاع، وهذا أمر ليس بالعسير، ومن ذلك مثلاً:

كم أبكانـــي غراب البينِ
أجرى دمعي على الخدّينِ
قلبي مضنى بحبٍ عُذريْ
شوقي أفنى جميلَ الصبرِ
عدْ واعدني بجنب العَين
كي تلقاني قرير العَين

8. الثقيل الثاني:

لالا لالالا بلبلا لالالا

فِعْلن مفعولن فعولن مفعولن

والثقيل الثاني يزيد على الثقيل الأول بمقدار سببين، كلٌّ منهما في شطر. وهو أيضاً بعيد عن البحور التقليدية لاحتوائه على جمل إيقاع موصّل. ولذلك لايلائم هذا الإيقاع أي بحر ، ولكن العرب قد واءمته أيضاً مع بحور رصينة مختلفة. غير أن من الممكن قول الشعر على هذا الوزن بلا صعوبة. ومن ذلك مثلاً:

حرنا في أمرِكْ وتهنا في سـرّكْ

تُنئينا بُعـد اً فنُسقى من مُـرّكْ

تُدنينا قُربـاً فنُشوى في جَمرِكْ

ثانياً . الغناء المتقن عند العرب القدماء:

مواءمة غير المتآلف

أشرنا إلى أن الحاجة إلى أشعار على وزن الإيقاعين الثقيل الأول والثقيل الثاني كانت موجودة ولكن غير مُلبّاة منذ فجر الإسلام. ومن المهم في هذا المجال الاستئناس بأقوال أبي الفرج الأصفهاني، الذي أعطانا بصورة غير مباشرة الدليل على ما نريد أن نقول:

فالمعروف في أصل وضع كتاب الأغاني أن الرشيد أمر المغنين أن يختاروا مائة صوت ففعلوا، ثم أن يختاروا منها عشرة ففعلوا، ثم أن يختاروا منها ثلاثة ففعلوا فكان ما اختاروه أخيراً:

1) **لحن ابن محرز في شعر المجنون:**

إذا ما طواك الدهر يا أم مالكٍ

فشأن المنايا القاضيات وشانيا

واللحن من **الثقيل الثاني** ، أما الشعرفمن البحر **الطويل.**

وهذا دليل واضح على أن إيقاع اللحن لم يكن متوافقاً بالضبط مع الوزن الشعري، وهذا معناه أن الملحن كان يتصرف بمدِّ بعض الحروف، وربما بخطف حروف أخرى، في مواقع معينة لكي يتم التوافق.

2) **لحن ابراهيم الموصلي في شعر العرجي:**

إلى جيداءَ قد بعثوا رسولاً ليُحزنها فلا صَحِب الرسولُ

واللحن من **الثقيل الثاني** أما الشعر فمن البحر **الوافر**.

وفي تصورنا أن التوافق بين البحر الوافر وإيقاع الثقيل الثاني بحاجة إلى تصرف أوسع مدى من قبل الملحن.

3) لحن ابن محرز في شعر نصيب:

أهاجَ هواك المنزل المتقادمُ نعمْ، وبه مما شجاكَ معالم

واللحن من إيقاع **الهزج** أما الشعر فمن البحر **الطويل**.

وفي هذه الحالات الرئيسية الثلاث دليل لايُدحض على أن الملحنين كانت لهم ، منذ ذلك العصر، أساليبهم في تكييف اللفظ بما يوافق الإيقاع الموسيقي.

ويروى صاحب الأغاني أيضاً أن نافد الدلاّل المخنّث الحجازي لحّن شعراً لِعُمر ابن أبي ربيعة على إيقاعين مختلفين:

ألم تسأل الأطلال والمتــربّـعا ببطن حُليّا تٍ دوارسَ بلـقعا

إلى السرح من وادي المغمّس بُدلت معالمه ويلاً ونكباء زعزعــا

وقرّبن أسباب الهوى لمتيّـــمٍ يقيس ذراعاً كلما قسن إصبــعا

فقلت لِمُطريهنَّ بالحسن إ نّــما ضررتَ فهل تسطيعُ نفعاً فتنفعا

فالبيتان الأول والثاني من **الثقيل الأول**، والبيتان الثالث والرابع من **الثقيل الثاني**، والشعر من البحر **الطويل**. وهذا دليل آخر على أن التوافق لم يتم إلا عن طريق مهارة الملحن، لا تقارب الوزنين.

ومن هذا المنطلق يجب أن نفهم قول **الجاحظ** : "العرب يمتاز غناؤها بأنها تقطّع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة". فتقطيع اللحن الموزون على الشعر الموزون **لايعني بالضرورة أن الوزن واحد** ، كما فهم ذلك الكثيرون، وإنما قد ينطوي على عملية **مواءمة وزنين مختلفين**.

وفي ظني أن ما كان يمثل التوافق بين الإيقاعات الرصينة ولاسيما الثقيلين من جهة وبين البحور التي تستوعب الكثير من الكلام كالبحر الطويل هو مدى الرصانة والوقار في وزن الشعر ووزن الموسيقى.

بل وفي ظني أيضاً أنه كانت في تلك الأيام أصولٌ محددة متعارف عليها للربط بين أحد الإيقاعين الثقيلين والبحور الرصينة وإلا فكيف استطاع ابراهيم ابن المهدي معرفة لحن اسحق الموصلي بمجرد معرفة الشعر والإيقاع ؟

في اعتقادي أن مسألة مواءمة وزنين مختلفين ولاسيما الإيقاعين الثقيلين مع أشعار على بحور رصينة، والأصول المتعارف عليها لتلك المواءمة هي أصل ما سُمّي في ذلك الحين ب**الغناء المتقن**.

ومما يُروى عن طُويس أنه كانت له طريقة طريفة في المواءمة، فقد كان يربط جسمه بأجراس أصواتها وفق الإيقاع بينما كان يحاول أن يغني الشعر الذي كان يريد تلحينه، ويعيد التجربة حتى تستقر المواءمة.

ولكي نتصور كيفية هذه المواءمة، نفترض على سبيل المثال أن الملحّن أراد المواءمة بين إيقاع **الثقيل الأول** وشعر من البحر **الطويل**. فالوزنان كما يلي:

الإيقاع: مفعولاتن مفاعيلاتن

وزن الشعر: فعولن مفاعيلن

وهما إيقاعان مختلفان، فكيف تمّ له ذلك؟ إن التعديل لابد أن يكون في الشعر:

1. يمد الفاء في (فعولن) في الغناء فتصبح (فا)
2. يمدّ (اللام) فتصبح (لو)
3. يتأنى في النّون فتصبح كأنها مشددة ساكنة، بحيث تكون مدتها سبباً كاملاً

وهكذا تتحول (فعولن) إلى (فاعولنّ) وتساوي (مفعولاتن).

كما أن لديه حلاًّ آخر هو الاقتصار على مد الفاء وإضافة سكتة في نهاية الجملة تعادل سبباً. أي (فاعولن ~) وتساوي (مفعولاتن)

أما (مفاعيلن) فهذه قريبة من الجملة الثانية للإيقاع حيث تزيد عليه سبباً واحداً. ويمكن أن تحل محله سكتة بمقدار سبب أي (مفاعيلن ~) كما يمكن مدّ السبب الأخير بمقدار سبب ثان.

وهذه الخيارات تحكمها طبيعة نص الشعر وكلماته المفردة.

غير أن الاضطرار إلى إتقان التلحين بهذه الصورة أو صورة مشابهة مما تعارف عليه أرباب الغناء في ذلك العصر، لم يكن ليوجد لولا تقصير الشعراء في مواكبة حاجة الموسيقى، الأمر الذي مازال قائماً حتى أيامنا هذه.

أما التوافق بين الإيقاعات الخفيفة وبين البحور الرشيقة فقد كان كاملاً على الأرجح نظراً للسرعة التي كانت تتميز بها تلك الإيقاعات، غير أن هذا التوافق كان في بُنى الجمل المتوافقة لافي التسميات.

ومن كل ما سبق نستنتج:

1. أن أسماء الإيقاعات كلها كانت عربيةً صرفاً، أي أن الجوار لم يكن له أي تأثير بعد في مجال الإيقاع.

2 . غير أن التباعد بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري كان قد أصبح حقيقة واقعة بعد حقبة قصيرة من الزمن بعد فجر الإسلام، وربما قبل ذلك:

أ) فجمل الإيقاع الموسيقي المتوافقة تماما مع جمل منفردة من الإيقاع الشعري كانت محدودة وهي: فعولن، مفاعيلن، فَعِلن، فاعلن، مفاعلن.

ب) استعمل الإيقاع الموسيقي جُمَلتين لم يستعملهما الإيقاع الشعري أبداً وهما: مفعولاتن، مفاعيلاتن. وقد اعتبرنا ذلك تقصيراً من قِبل الشعراء، ولذلك نؤكد امكانية إضافتهما إلى أوزان الشعر بسهولة، وإن كان هذا يعني دخول الشعر ميدان الإيقاع الموصّل الذي لم يعرفه الشعر التقليدي إلا في أوضاع استثنائية. وعلىهذا الأساس طرق بعض الشعراء المتأخرين هذا الباب، ولاسيما الوشّاحين، وإن كان ذلك لم يتمّ بالنسبة للإيقاعين الثقيل الأول أو الثاني بالذات.

ج) استعمل الإيقاع الشعري ستة جمل أخرى لم يستعملها الإيقاع الموسيقي هي فاعلاتن، مستفعلن، متفاعلن، مفاعلتن، مفاعلاتن، مستفعلاتن، ولانذكر تفعيلات الخليل الخاطئة (يُرجع إلى كتابنا"أوزان الأشعار"). وهذا ما نعتبره تقصيراً كبيراً من قِبل الملحنين حيث لايوجد للبحور التي ترد فيها أي إيقاع يطابقها حتى أيامنا هذه، ورغم وجود عدد ضخم من الإيقاعات في عصرنا كما سنرى.

3. من الغريب أننا قد نجد توافقاً كاملاً بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري ولكن اسم الإيقاع يختلف. والأشد غرابة هو أن ثمة تسميات واحدة في كل من الشعر والموسيقى موجودة ولكن الإيقاعات مختلفة. فالرمل في الشعر (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) بعيد عن الرمل في الموسيقى (فاعلن مفاعلن)، والخفيف في الشعر (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) يختلف عن سميَّه في الموسيقى سواء الخفيف الأول (فعولنْ مفاعيلن) أو الخفيف الثاني (فَعِلن فَعِلن فَعِلن). والخفيف الثاني في الموسيقى ينسجم مع بحر الخبب في الشعر، وإيقاع الهزج في الموسيقى (فاعلن فاعلن فاعلن) ينسجم مع البحر المتدارك، وهوبعيد عن بحر الهزج في الشعر ووزنه (مفاعيلن مفاعيلن). إن هذه التناقضات تشير إلى احتمال وجود منافسة قوية بين العلماء في العصر الذهبي للخلافة العباسية، وعدم إقرار أحدهم بفضل الآخر كما هو معروف عن "عداوة الكار"، ووجود

نزعات فردية تركت بعض الآثار السلبية للأجيال اللاحقة رغم المساهمات العلمية الكبرى لهؤلاء العلماء.

4. وأخيراً فقد بقي من غير الواضح بشكل دقيق مواضع السكتات ومواقع قوة النقرة أو ضعفها. ولعل السكتة كانت في نهاية الإيقاع أو نهاية الشطر الأول من الإيقاع الطويل، ولعل النقرة القوية كانت موافقة للنقرة الطويلة، والنقرة الخفيفة موافقة للنقرة القصيرة، وهذا أقرب إلى الفطرة.

ثالثاً . الايقاعات الموسيقية في أواخر العصر العباسي

يبدو أن الإيقاعات كما كانت على أيام أخوان الصفا في أوائل العصر العباسي لم تستقر على حالها خلال تلك الحقبة. فالأرموي الذي شهد سقوط بغداد على يد هولاكو سنة 656 هـ (1258م) جاء بالإيقاعات الموسيقية التي وصلت إليها أشكالها في زمانه، وهي بتركيبات وأسماء تنطوي على بعض الاختلاف. ونعرضها هنا بعد أن أعدنا ترتيبها من الرشيق إلى الأكثر تعقيداً:

1. خفيف الثقيل:

لِمَلا لِمَلا

فَعِلن فَعِلن

وهذا الإيقاع موجود في السابق ولكن بشكلين مختلفين نوعاً ما. فقد كان هنالك الخفيف الثاني ولكن بثلاث جمل بدلاً من جملتين، كما كان هنالك خفيف الرمل ولكن بأربعة جمل، وهي فروق واهية إن لم تكن تعني مواضع سكتة. وهذا الإيقاع ينسجم مع مشطور بحر الخبب.

2. مضاعف الرمل:

لا لا لا لا لا لا

مفعولن مفعولن

وهذا إيقاع جديد، وهو من النوع الموصّل بكامله. وهذا الإيقاع ينطبق تماماً على ما يسمى في أيامنا **ميزان الحسكة** شمالي سورية. كما أنه يشكل المضاعف الكامل لإيقاع **الفالس** الغربي المعروف. غير أننا نميل إلى اعتباره إيقاع المدوّر العربي المعروف في

أيامنا، رغم أن السبب الأخير في المدوّر العربي يشكل موقع سكتة. وسنبحث هذه الإيقاعات لاحقاً.

وليس لهذا الإيقاع بحر شعري معروف لأنه من الموصّل، ولكن النظم عليه ليس بالأمر العسير، ومن ذلك مثلاً:

يابنتَ الجيــرا نِيا عقـدَ الرمّـانِ
ياعود الريحـــانِ في مرج البستـا نِ
أفدي هذي الـدّيرةْ ما أحلاها جيـرةْ
من نيران الـغيرةْ يشكو غصنُ البـانِ
أنت الورد الجوري في الخد الأسطوري
سبّاح في النّــورِفي ظل الأجـفانِ
يا ياقـوت الثـغر يافوّاح الـــعطرِ
هذا اللّون الخمري يُودي بالإيــمان
يا ذا العذر الواهي أنت الظبي الساهي
كلّمنـــــي بالله يا أحلـــى إنسانِ

أشكو مرّ الشكوى من قلــبٍ لايقوى
من عينٍ لا تـروى ويلٌ للظمـــآنِ
هذي العين الجذلى ما أهنا.. ما أحلى
إن أزمعت القتْـلاسمّي بالرحمــن

إن انسيابية هذا الشعر تدل على مدى تجاوب اللغة مع الإيقاع الموصّل وتطرح التساؤل عن سبب تقصير الشعراء، ما عدا حالات محدودة استشهدنا بها في كتابنا "أوزان الأشعار" في النظم على الإيقاع الموصّل.

3. الهزج :

بلى بلى
مفاعلن

وهذا الإيقاع مختلف عن إيقاع الهزج كما أورده أخوان الصفا (وهو على وزن: فاعلن فاعلن فاعلن) ، غير أنه ليس جديداً تماماً حيث يشبه إيقاع خفيف الهزج سوى أنه هنا بجملة واحدة وهناك في جملة مكررة.

وبهذا يوافقه الشعر الذي ذُكر في إيقاع خفيف الهزج في العصر الأموي.

4 . سريع الهزج:

لِمَلا لا لِمَلا لا

فَعِلاتن فَعِلاتن

وهذا إيقاع جديد. ولايوجد بالضبط وزن شعري يوافقه، وإن كانت هذه الجملة تمثل جملة بحر الرمل مخبونة أي دخل عليها زحاف السبب (تحوّل فاعلاتن إلى فَعِلاتن) ولكنها هنا أصلية، ولهذا فقد كان موقفنا في كتاب "أوزان الأشعار" أن تُضاف هذه الجملة إلى العروض كجملة أصلية، ويشترط فيها التقيد بذلك الزحاف.

وعندما تصبح هذه الجملة أصلية يكون لها زحافها وهو زحاف الفاصلة فيها وبذلك تتحول (فَعِلاتن) إلى (فِعْلاتن) وتساوي (مفعولن).

وليس من العسير قول الشعر على هذا الوزن ومنه:

وجميلٍ يتكلّـــمْ بكلامٍ لايُفهمْ

لايرضى بسكـوتٍ إن يسكتْ يتألّمْ

فيماري ويغنّـــي وبلحـنٍ يترنّمْ

حسنُ الصوتِ ولكنْ إن ينطقْ يتلعثمْ

ومثل هذا الوزن بزحافه غير معروف في العروض التقليدي، ولكنه وزنٌ طريف وظريف.

5. خفيف الرمل:

لا لِمَلا لا لِمَلا

مفتعلن مفْتَعِلن

وهذا أيضاً إيقاع جديد. وهو يختلف عن إيقاع الرمل أيام أخوان الصفا وهو الذي وزنه (فاعلن مفاعلن). وليس في الشعر ما يطابقه تماماً، وإن كانت جملة الرجز المطوية أي التي دخل عليها زحاف السبب الثاني (تحوّل مستفعلن إلى مفْتعلن) توازيه، ولكن الجملة هنا أصلية، ولهذا دعونا في كتابنا "أوزان الأشعار إلى اعتبارها جملة أصلية. وفي هذه الحالة يمكن أن يدخل عليها زحاف الفاصلة فتتحول مفتعِلن إلى مفعولن.

وليس من العسير قول الشعر على هذا الوزن. ومنه مثلاً:

أعرفها قاسيـةً ضحكتُها كالغضبِ

أهرب لا أقربُها خشيةَ أن تغدرَ بي

ومثل هذا الشعر يجب ألا يُقرأ على وزن الرجز، وإنما يجب أن يُلفظ كما هو تماماً.

6. الرمل : وله ثلاث حالات:

أ) لالا لِمَلا لِمَلا

مستفعلتن فَعِلن

ب) لالِمَلالا لِمَلا

مفْتَعلاتن فَعِلن

ج) لِمَلالا . لِمَلالا

فَعِلاتن فَعِلاتن

وثلاثتها متساوية في الزمن الكلي للإيقاع، حيث لايعدو الأمر تبادل المواقع بين الاسباب والفواصل، بل يمكن أن نقول تبادل المواقع بين سبب خفيف (نقرة طويلة) وسبب ثقيل (نقرتان قصيرتان) لأن نوعي السبب متساويان في المدة .

غير من المهم أن نلاحظ هنا أن الحالة (ب)، إذا أعيدت صياغة جملها تصبح هي نفسها إيقاع خفيف الرمل كما ورد أعلاه، حيث أن (مفتَعِلاتن فَعِلن) تساوي تماماً (مفتعلن مفتعلن). كذلك فإن الحالة (ج) في هذا الإيقاع هي نفسها إيقاع سريع الهزج كما ورد معنا أعلاه. ونعتقد أن ثمة خطأ ما من قبل محقق المخطوطة، إذا لم يكن هناك موضع مختلف للسكتة أو اختلاف بين توكيد النبرة أو تخفيفها، الأمر الذي لم يوضحه الأرموي أصلاً.

وعلى هذا فإننا نرى إلغاء الحالتين (ب) و(ج) والاكتفاء بالحالة (أ).

وليس من العسير قول الشعر على هذا الإيقاع (الحالة " أ " أي مستفعِلتن فَعِلن). ومن ذلك مثلاً:

في جيرتنا رشـأُ تستلطفهُ المَلأُ

الجنّة طلـعتُـه لاعدْنُ ولا سَبأُ

لا يلمحُه أحـدٌ إلا انتشر النّبأُ

والناس إذا نظروايرتاعُ فيختبـئُ

7. الثقيل الثاني:

بلبلبلا بلبلبلا

مفاعلاتن مفاعلاتن

وتسمية هذا الإيقاع بالثقيل الثاني غريبة إذا قورن بالإيقاع الذي حمل هذا الاسم منذ فجر الإسلام وكان أطول إيقاع عرفه ذلك العصر، وكان إيقاعاً موصّلاً، بينما هو بشكله هذا إيقاع مفصّل. فهل اندثرت الإيقاعات الرصينة خلال تلك الحقبة؟ بل هل بدأت الإيقاعات الموصّلة بالزوال، حتى لم يبق منها إلا ما أصبح يسمّى مضاعف الرمل، وهو غير طويل على أية حال ويعتمد على تكرار جملة واحدة هي (مفعولن) ؟

على أية حال فإن هذا الإيقاع يناسبه في الشعر وزن ما يسمّى مخلّع البسيط ووزنه (مستفعلاتن مفاعلاتن)، شريطة تطبيق زحاف الخبن (السبب الأول) دون غيره في الجملة الأولى (تحوّل مستفعلاتن إلى مفاعلاتن بحيث تتساوى الجملتان).

ومن ذلك:

أبِيت أشكو من التجنّــي وقد تخلّى الحبيب عنّــي
تغلغل اليأس في فـؤادي وخاب في من أحبُّ ظنّي
ألم يزلْ في الضلوع خفق يزيد عن لوعة التمنّــي؟
ألست أصبو إلى عذارى يرُمْن بعض الحنان منّي؟
بلى فلا خير في غرا مٍ يحضّ نفسي على التدنّي
ولن أبالي بغير حُــبٍ يسوده اللّــهو والتغنّــي

8- الثقيل الأول:

بلبلى لِمَلا لالِمَلا
مَفاعلن فَعِلن مفْتَعلن

وهذا أيضاً إيقاع جديد بِاسمٍ قديم، وهو مفصّل كله على خلاف سميّه القديم، كما أنه يبدو أقل رصانةً، بل إنه رشيق وإن طال.

وليس له مثيل في الأوزان الشعرية، وإن كانت مفاعلن تمثل الجملة الرابعة من البحر الطويل أو جملة الرجز المخبونة أي التي دخل عليها زحاف السبب الأول، وفَعِلن تمثّل جملة الخبب، ومفتعلن تمثل جملة الرجز المطوية أي التي دخل عليها زحاف السبب الثاني.

على أنه لايوجد ما يمنع من نظم الشعر على هذا الوزن، ومن ذلك:

رأيتُ دمعَتها فانفطرت لحزنها فِلَذٌ من كَبِـدي
وحين جئت لكي أواسيَها ومِلتُ أمســح خدّاً بيدِ
سمعتها ضحكتْ عابثـةً وأفرجَتْ فمها عن برَدِ

فلم أجد سبباً يمنـع أو يفتُّ ساعتَها في عَضُدي

9. الفاختي (ايقاع فارسي):

وله شكلان:

أ . لا لِمَلا لِمَلا لا لِمَلا لِمَلا

مفتَعلن فعِلن مفتَعلن فعِلن

ب) لالِمَلا لِمَلا لِمَلا لالِمَلا لِمَلا لِمَلا

مفتَعلن فعِلن فعِلن مفتَعلن فعِلن فعِلن

ومن الواضح أن الثاني يزيد عن الأول بمقدار فاصلتين كل منهما في شطر. وليس في الشعر العربي ما يوازي أياً من شكلَي الإيقاع هذين.

وهذا الإيقاع يبدو رشيقاً وإن طال، كما يبدو أنه قريب في جوّه العام من أكثر الإيقاعات التي سبق سردها وأوردها الأرموي. ونظراً لأن هذا الإيقاع فارسي، يحق لنا أن نتصور أن الأثر الفارسي في الإيقاعات قد بات قوياً إلى مدى بعيد، وربما كان هذا الأثر وراء اندثار الإيقاعات العربية الرصينة. وهذا غير مستغرب بعد طغت الموسيقى الفارسية بشكل عام ولاسيما في المقامات الموسيقية التي يحمل العديد منها أسماءها الفارسية حتى اليوم.

ومع ذلك لايصعب قول الشعر على هذا الوزن.

الشكل الأول (مفتعلن فَعِلن):

عالَمُنا الهـرِمُ يعصُره الألـمُ

ينهضُ من سقمٍ يدهمُه سقــمُ

شاخ وما فتئتْ تحترب الأمـمُ

تنضح غطرسةً وهي غداً رممُ

الشكل الثاني (مفتعلن فَعِلن فَعِلن):

غانيةٌ لأظافرهــا لونُ د مٍ وذؤابــا تُ

تصقلها وتشذّبــها فهْي مخالــبُ مُصلاةُ

والدمُ لون مراشفها مِن دمِ مَن هِي تقتا تُ؟

غانية لوقاحتها الـــعَيشُ ومن خَجِلوا ماتوا

وبعد استعراض هذه الأنماط الإيقاعية التي أوردها الأرموي نخلُص إلى ما يلي:

1) ان التسميات المستعملة بقيت عربية خالصة أو معرّبة، ولكنها، بحد ذاتها، قد اختلفت قليلاً، فما زالت هنالك إيقاعات تسمى الثقيل الأول والثقيل الثاني والرمل وخفيف الرمل والهزج، ولكن برزت أسماء جديدة هي خفيف الثقيل ومضاعف الرمل وسريع الهزج والفاختي.

2) أصبح الإيقاع مختلفاً تماماً عما كان عليه حتى عندما تتطابق الأسماء.

3) هنالك إيقاعات بقيت موجودة ولكنها اتخذت أسماء جديدة، فإيقاع خفيف الثقيل هو إيقاع ما كان يسمّى الخفيف الثاني، كما أن الشكل الثاني من الرمل قريب مما كان عليه شكل الخفيف الثاني.

ويمكن أن تكون الاختلافات هي اختلافات المفسرين والشارحين والمحققين، وربما كان ذلك نتيجة اختلاف نُسّاخ المخطوطات، والموضوع أصلاً يحتاج إلى دقّة كبيرة، وأحياناً اختلاف المكان، وربما كان ذلك أيضاً نتيجة اختلاف الزمان الذي يعني تطوراً وتبدّلاً حتى في البُنى. وقد وجدتُ في كتابَي (الأدوار) و (النسب الشرفية)، وكلاهما لمؤلف واحد هو الأرموي وحققهما محقق واحد هو الحاج هاشم الرجب ولكن على فترتين متباعدتين، شروحاً لهذه الايقاعات تختلف بين الكتابين.

4) استعمل الإيقاع الموسيقي جملاً مشابهة لجمل عروضية، مثل فَعِلاتن ومفتَعلن، ولكنها جاءت في العروض استثنائية أي في حالة الزحاف بينما هي أصلية في الإيقاع الموسيقي. ولذلك نادينا باعتبار هاتين الجملتين أصليتين في العروض بحيث يُقبل فيهما زحاف الفاصلة الذي يحوّل كلا منهما إلى وزن مفعولن.

5) بقيت الإيقاعات مجموعة تراكيب على وجوه مختلفة للمقاطع، أو "الأصول" كما سماها أخوان الصفا، وهي :**لا . بلى . لِمَلا** ، وهذا ما يؤكد على أن الإيقاع الموسيقي كان ما يزال من حيث الجوهر صنوَ الإيقاع الشعري.

6) على أن بعد الشقة بين الشاعر والموسيقار قد ازداد. فجمل الإيقاع الشعري الأصلية لم يعد مطبقاً منها سوى مفاعلن، وفَعِلن ومفاعلاتن. أما جمل الإيقاع الشعري المصابة بزحاف والتي استُعملت كجمل أصلية في الموسيقى فقد اقتصرت على مفتَعلن، وفَعِلاتن ومفعولن. واستعمل الإيقاع الموسيقي جُملة واحدة لايعرفها العروض وهي مفتعلاتن، بينما بقيت جمل أصلية عديدة في العروض لم تستعمل في موسيقى ذلك العصر.

7) بقيت البحور الشعرية كوحدات متكاملة بعيدة عن الأدوار الموسيقية كوحدات متكاملة. بل يمكن القول إن التباعد بين أوزان الشعر وإيقاعات الموسيقى قد ازداد.

رابعاً . فكرة قد تفيد:

تسمية بحور جديدة للإيقاعات القديمة

أ . بحور من إيقاعات العصر الأموي وأوائل العباسي

سبقت الإشارة إلى أن هذه الإيقاعات كانت عربية أصيلة لم تتأثر بالجوار إلا في حالات محددة نرجح أنها اقتصرت على وزنَي إيقاع الثقيل الأول والثقيل الثاني وفيهما عناصر واضحة من الإيقاع الموصّل. أما بقية الإيقاعات فيتماشى أغلبها مع بحور شعرية معروفة، حيث أن:

1) الخفيف الثاني (فَعِلن فَعِلن فَعِلن) يعادل مجزوء بحر الخبب
2) خفيف الرمل (فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن) يعادل الخبب تماما
3) الهزج (فاعلن فاعلن فاعلن) يعادل مجزوء المتدارك
4) **أما خفيف الهزج (مفاعلن مفاعلن)** فجملته المكررة هي الرابعة من البحر الطويل، وتتماشى مع جملة الرجز مع الالتزام بزحاف السبب الأول (الخبن) في جملته. ولكن لما كانت جملة الرجز السليمة لاتصلح له فمن الأفضل تخصيص **بحر جديد.**
5) وكذلك **الرمل (فاعلن مفاعلن)** فهو قريب من مجزوء الرمل إذ يساوي (فاعلاتُ فاعلن) ولكن جملة الرمل السليمة أطول منه فمن الأفضل تخصيص **بحر جديد.**
6) والخفيف الأول (فعولن مفاعيلن) يعادل مشطور الطويل في الشعر
7) أما **الثقيل الأول** (لالالا . بلبلالا) أي **(مفعولاتن مفاعيلاتن)** فيستحق **بحراً جديداً.**
8) وكذلك **الثقيل الثاني** : (لالالا لا . بلبلالا لا) أي **(فعلن مفعولن فعولن مفعولن)** فيستحق **بحراً جديداً** أيضاً.

ب . بحور من إيقاعات أواخر العصر العباسي

كذلك فالكثير من إيقاعات هذا العصر يتماشى مع بعض بحور الشعر المعروفة. حيث أن:

1) خفيف الثقيل (فَعِلن فَعِلن) يعادل مشطور بحر الخبب

2) أما **مضاعف الرمل** فجملته المكررة هي الموصّل الثلاثي (لالالا) أي **(مفعولن مفعولن)**، ويستحق **بحراً جديداً**.

3) الهزج : وجملته (بلبلى) فهي الجملة الرابعة من البحر الطويل، وتتماشى مع منهوك الرجز مع الالتزام بزحاف السبب الأول (الخبن)، وبهذا تستحق بحراً جديداً غير أن هذا البحر قد جاء عند البحث في خفيف الهزج من العصر الأموي.

4) أما **سريع الهزج** فجملته المكررة (لملالا) أي **(فَعلاتن فَعِلاتن)** تتماشى مع جملة بحر الرمل مع الالتزام بزحاف السبب الأول (الخبن) ولما كانت جملة بحر الرمل السليمة أطول منه فمن الأفضل تخصيص **بحر جديد**.

5) وكذلك **خفيف الرمل** وجملته المكررة (لالِمَلا) أي **(مفتعلن)** فتتماشى مع جملة الرجز مع الالتزام بزحافها الثاني، غير أن الأشكال الأخرى لجملة بحر الرجز تجعل البحر غير مناسب ومن الأفضل تخصيص **بحر جديد**.

6) وكذلك **الرمل** (لالا. لملا. لملا) أي **(مستفعلتن فَعِلن)** فهو إيقاع لامثيل في العروض ويحتاج إلى يحتاج إلى **بحر جديد**.

7) أما الثقيل الثاني فجملته المكررة (بلبلبلا) أي (مفاعلاتن) فهي الجملة الثانية من البحر المخلّع، غير أن الجملة الأولى من هذا البحر (مستفعلاتن) تأتي غالباً مخبونة فتشبه الثانية إلا أنها في حالتها الأصلية تزيد عليها بحرف ساكن. ومع ذلك نرى أن ما يسمّى بمخلّع البسيط يوافق هذا الإيقاع مع القليل مع المواءمة.

8) وأما **الثقيل الأول** وجمله (بلبلى . لملا . لالملا) أي (مفاعلن فَعِلن مفتعلن) فلا مثيل لبنيته في العروض ويحتاج إلى **بحر جديد**.

9) وكذلك **الفاختي** بشكله **الأول** (لالِمَلا لِمَلا لِمَلا لالِمَلا لِمَلا لِمَلا) أو بشكله **الثاني** (لا لِمَلا لِمَلا لالِمَلا لِمَلا) فيحتاج إلى بحر واحد جديد: مفتعلن فَعِلن فَعِلن مفتعلن فَعِلن فَعِلن

على أن يكتفي الشكل القصير منه بمجزوء هذا البحر أي

مفتعلن فَعِلن مفتعلن فَعِلن

ج . خلاصة البحور الجديدة للإيقاعات المندثرة:

وهكذا تتلخص البحور الجديدة المقترحة لتغطية الإيقاعات العربية المندثرة في الأوزان التالية أدناه، أما تسمياتها فقد اعتمدنا فيها بالدرجة الأولى على أسماء بحور الشعر، وقدر الإمكان على مصطلحات علم العروض في الزحافات والعلل لتقارب المفاهيم:

1) بحر مخبون الرجز

ويتألف من **(مفاعلن)** ومكرراتها. وهذه التسمية لكون الجملة مخبونة مستفعلن وهي جملة الرجز. ويوافق هذا البحر خفيف الهزج الأموي والهزج العباسي.

2) بحر مكفوف الرمل

ووزنه **(فاعلن مفاعلن)** وهاتان الجملتان تساويان **(فاعلاتُ فاعلن).**

وقد استعمل علم العروض مصطلحي القبض والكف في حالتي إلغاء السكن **الأخير** في (فعولن) و(مفاعيلن) على التوالي، ولكنه لم يتعرض لحذف الساكن الأخير من (فاعلاتن)، ولذا سنستعمل مصطلح **الكف لكل جملة حُذف ساكنها الأخير فتوقفت على متحرك.** ويوافق هذا البحر إيقاع الرمل الأموي.

3) البحر الثقيل الأول

ووزنه **(مفعولاتن مفاعيلاتن)** فالجملة الأولى هي جملة الموصّل الرباعي التي سنخصص لها بحراً فيما بعد. أما الثانية فهي خاصة بالثقيل الأول. وهذا هو وزن الثقيل الأول القديم لذلك نسميه للشعر البحرالثقيل الأول أيضا.

4) البحر الثقيل الثاني

ووزنه **(فِعْلن مفعولن . فعولن مفعولن)** وهو في الواقع مؤلف من جملتين فصلنا كلاً منهما للتسهيل. فالجملة الأولى بجزئيها هي جملة الموصّل الخماسي، وأما الجملة الثانية فمؤلفة من جزئين هما جملة البحر المتقارب وجملة الموصّل الثلاثي.

وهذا هو وزن الثقيل الثاني القديم ونسميه البحر الثقيل الثاني أيضاً.

5) البحر الموصّل الثلاثي

وجملته **(مفعولن).** وقد تأتي مكررة مرة أوأكثر. ويوافق هذا البحر مضاعف الرمل العباسي، كما يوافق العديد من الإيقاعات المعاصرة.

ولتناسب الموضوع نضيف البحر **الموصّل الرباعي (مفعولاتن)**، وهي جملة الثقيل الأول كما أوضحنا.

6) **مخبون الرمل**

وجملته **(فَعِلاتن)** وقد تأتي مكررة مرة أو أكثر. وهي مخبونة (فاعلاتن).

7) مضمر مجزوء الخبب

وهو مؤلف من جملتين هما **(مستفعلتن فَعِلن)**، وهاتان الجملتان تساويان الجمل الثلاث **(فعْلن فَعِلن فعِلن)** وهي ثلاث من جملة بحر الخبب أصاب أولاها زحاف

الفاصلة. وهذا الزحاف يشبه زحاف الإضمار الذي يطبقه العروضيون على (متفاعلن) عندما تتحول إلى (مستفعلن) وما هو إلا زحاف فاصلة. ومن هنا جاءت عبارة (مُضمر). أما عبارة (مجزوء) فلأن الخبب يتألف من أربع جمل أصلاً.

8) مطوي الرجز

وجملته (**مفتعلن**) وقد تأتي مكررة مرة أو أكثر. وهذه الجملة هي مطوية (مستفعلن).

9) بحر قطاف مجزوء البسيط

وهو يتألف من ثلاث جمل هي (**مفاعلن فَعلن مفتعلن**) وهي تكافئ ثلاث جمل لمجزوء البحر البسيط هي (مستفعلن فاعلن مستفعلن) بحيث أصاب الأولى زحاف الخبن والثانية زحاف الخبن أيضاً والثالثة زحاف الطي) فهو قطاف من ثلاث جمل من البحر البسيط.

10) البحر الفاختي

ووزنه كإيقاع الفاختي:

(مفتعلن فَعِلن فَعِلن مفتعلن فَعِلن فَعِلن) والمجزوء منه

(مفتعلن فَعِلن مفتعلن فَعِلن)

الفصل السادس

أدوات جديدة للموسيقيين

محاولة لتدوين أوزان الأشعار والإيقاعات القديمة

أولاً . مهمة للملحنين والشعراء لإنعاش التراث العربي

في الوقت الذي يتقن فيه الملحنون أعداداً كبيرة من إيقاعات الموسيقى، نرى أكثرهم أبعد ما يكون عن استيعاب أوزان الأشعار، في حين أن هذه الأوزان ليست سوى إيقاعات، كثيراً ما تكون أبسط من الإيقاعات الموسيقية، ولكن لم يعلّمهم إياها أحد لأن الأدب والشعر، كما هو سائد في الأفكار، تخصصٌ مختلف عن التخصص في الموسيقى. وكل سعينا يتلخص في إيضاح وحدة الموضوعين أصلاً.

ولذلك فقد رأينا أنه قد يكون من المفيد تصوير بحور الشعر للموسيقيين على شكل إيقاعات موسيقية. وهنا نستخدم طريقتنا في التدوين التي لانشك في أنها أسهل بكثير من اسلوب التدوين الغربي الذي ساهم، على إيجابياته في حفظ التراث، في قطع الصلة

عملياً بين أوزان الأشعار وأوزان الألحان، كما ساهم في قطع الصلة ، من حيث التدوين، بين نص الأغنية ونص اللحن وإيقاعه.

كذلك فقد رأينا أن من المفيد أن نحاول تطبيق طريقتنا في التدوين الموسيقي على الإيقاعات العربية القديمة بهدف إحيائها موسيقياً.

ولانستطيع أن نعِد، سواء في تدوين أوزان الشعر أو في تدوين الإيقاعات العربية القديمة، بالصحة المطلقة في تحديد مواقع النقرات القوية والخفيفة، حيث تبقى القضية اجتهادية، كما لانستطيع أن نعِد بصحة مطلقة لأطوال السكتات حيث يبقى الأمر اجتهادياً أيضاً.

وقديما قيل: ما أعجز كلّه ، لايُهمل جلّه.

والوجه الآخر من العملة هو تحجّر علم العروض وثبوته عند الأوزان التي قال عليها قدماء العرب أشعارهم. وقد سبق واستعرضنا في كتابنا السابق "أوزان الأشعار" عدداً من الشواهد التي توضح سعي الشعراء إلى شق طرق جديدة في العروض باستعمال جمل تقبلها أسسه، كما استعرضنا في الكتاب المشار إليه وفي الباب الأول من هذا الكتاب بعض النماذج التي تمثل الرغبة في التجاوب مع بعض نماذج الإيقاع الموسيقي، ثم خلصنا إلى نماذج من وضعنا (في الفصل الخامس من هذا الباب، وفي الباب الثاني كله) تشكل دليلاً للشاعر الذي تتوفر لديه الرغبة في نظم الشعر على الإيقاعات الموسيقية. وفي اعتقادي أن قول الشعر على أوزان الإيقاعات الموسيقية ليس بالمهمة الصعبة بالنسبة للشعراء المتمكنين إذا أتقنوا الإيقاع الموسيقي إلى جانب إتقانهم للإيقاع الشعري، وقد بذلنا جهدنا في توضيح ذلك، وعندما طال الإيقاع لجأنا إلى أسلوب الموشح الأندلسي.

ولكن كما أن المطلوب من الشعراء الاقتراب في أوزانهم المختارة من الإيقاعات الموسيقية، فالمطلوب من الموسيقيين عند اختيارهم للشعر أخذ وزنه بعين الاعتبار، فإن ما آل إليه حالنا من تباعد رهيب بين الوزن والإيقاع، حتى في موشحاتنا الحلبية التي نصفها بالأصالة وننسبها أصلاً إلى الأندلس، أدى إلى فقدان العلاقة نهائياً. ويندر أن تجد موشحاً حلبياً يتوفر فيه التقارب بين الوزن والإيقاع.

ثانياً . تدوين بحور الشعر التقليدي موسيقياً:

إن تحويل أوزان الشعر إلى إيقاعات بلغة الموسيقى تظهر حقيقتين:

وأولى هاتين الحقيقتين أن هذه الإيقاعات هي في الحقيقة أبسط وأسهل بكثير من الإيقاعات الموسيقية، ولاأعلم سبباً لتهيّب الموسيقيين منها سوى مسألة زحاف السبب في الشعر، وهو عسير على الاكتشاف.

فلتحويل أوزان الشعر العربي إلى إيقاعات وتدوينها بلغة الموسيقى، حسب طريقتنا في التدوين طبعاً، لابد من أن نأخذ أشكال الأوزان الأصلية دون أشكال زحافاتها. ولابد للشاعر من أن يوضح للملحن مواقع الزحاف ليأخذها بالاعتبار.

وليس لزحاف الفاصلة أهمية، أما زحاف الوتد فهو نادر ولا يأتي إلا في جمل القافية في عدد محدود من البحور(الرجز والخفيف والمديد والمجتث) ولذلك فما من صعوبة تذكر، أما زحاف السبب فهو كثير ولابد من توضيح مواقعه للملحن بدقة.

أما الحقيقة الثانية فهي أن إيقاعات الشعر هي عرجاء في غالبيتها، وهذا طبيعي إذا عرفنا أن الشعر العربي هو مفصّل أصلاً ولم يدخله الموصّل إلا استثناء، أو من خلال مرحلة تطويرية مقصودة.

وبحور الشعر العربي التقليدي ثمانية عشر بحراً، تتألف من تكرار جملة واحدة أو جملتين أو ثلاثٍ أو أربع، مع العلم بأن بحور الجملة الواحدة تطبق على الشعر الحديث أو تصلح له:

أ . إيقاعات بحور الجملة الواحدة . بحور الشعر الحديث

1) إيقاع بحرالخبب:

وجملته الوحيدة هي (فَعِلن) أي (لِمَلا) وهي في الشعر التقليدي مكررة كما يلي:

(لِمَلا) (لِمَلا) (لِمَلا) (لِمَلا) (لِمَلا) لِمَلا) (لِمَلا) (لِمَلا)

فالإيقاع هو :

(ءَ ءَ هـ)

وهو من ربعين أو أربعة أثمان فهو من الموازين البسيطة.

ونلاحظ أنه مقلوب الوحدة المكلفة المعروف في أيامنا.

2) إيقاع البحر المتدارك:

وجملته الوحيدة هي (فاعلن) أي (لابلى)، وهي في الشعر التقليدي مكررة كما يلي:

(لابلى) (لابلى) (لابلى)(لابلى) (لابلى)(لابلى)(لابلى)(لابلى)

فالإيقاع هو:

(هـ ءَ ء)

وهو من خمس أثمان فهو أعرج

3) إيقاع البحر المتقارب:

وجملته الوحيدة هي (فعولن) أي (بلبلا)، وهي في الشعر التقليدي مكررة كما يلي:

(بلبلا) (بلبلا) (بلبلا) (بلبلا) (بلبلا) (بلبلا) (بلبلا) (بلى)

أو = = = (بلى) = = = (بلبلا)

فالإيقاع هو:

(ءَ هـ ء)

وهو من خمس أثمان فهو أعرج

ويجب الانتباه في الجملة الرابعة إلى حالة بتر السبب الأخير، وهي غير مهمة للإيقاع عند ورودها في الشعر، حيث يصمت الشعر بمقدار سبب ويستمر الإيقاع.

4) إيقاع بحر الرمل:

وجملته الوحيدة هي (فاعلاتن) أي (لابلبلا)، وتكرر في الشعر التقليدي كما يلى :

(لابلبلا) (لابلبلا) (لابلبلا) (لابلبلا) (لابلبلا) (لابلبلا)

أو = = (لابلى) = = (لابلى)

فالإيقاع هو :

(هـ ءَ ء ء)

وهو مؤلف من سبعة أثمان فهو أعرج

كذلك لا أهمية بالنسبة للإيقاع لورود بتر السبب الأخير أحياناً، حيث يستمر الإيقاع ويسكت الشعر بمقدار سبب.

5) إيقاع بحر الهزج:

وجملته الوحيدة هي (مفاعيلن) أي (بلبلالا)، وتكرر في الشعر التقليدي كما يلي:

(بلبلالا) (بلبلالا) (بلبلالا) (بلبلالا)

فالإيقاع هو :

(ءَ ء هـ ء)

وهو مؤلف من سبعة أثمان فهو أعرج

6) إيقاع بحر الرجز:

وجملته الوحيدة هي (مستفعلن) أي (لالابلى)، وهي مكررة في الشعر التقليدي كما يلي:

(لالابلى) (لالابلى) (لالابلى) (لالابلى) (لالابلى) (لالابلى)

فالإيقاع هو:

(ء هـ ءَ ء)

وهو مؤلف من سبعة أثمان فهو أعرج

7) إيقاع البحر الكامل:

وجملته الوحيدة هي (متفاعلن) أي (لِمَلا بلى)، وتكرر في الشعر التقليدي كما يلي:

(لِمَلابلى) (لِمِلابلى) (لِمَلابلى) (لِمَلابلى) (لِمَلابلى) (لِمَلابلى)

فالإيقاع هو :

(ءَ ءَ هـ ءَ ء)

وهو مؤلف من سبعة أثمان فهو أعرج

ب . إيقاعات بحور الجملتين

ونعتبر الإيقاع مؤلفاً من مجموع الجملتين على أساس شطر واحد من البيت، فالإيقاع يكرر في الشطر الثاني.

1) إيقاع البحر المجتثّ:

والجملتان هما (مستفعلن فاعلاتن) في كل شطر:

(لالابلى) (لابلـلا) (لالابلى) (لابلـلا)

فالإيقاع هو:

(ء هـ ءَ ء / هـ ءَ هـ ء)

ومجموعه سبعة أرباع فهو أعرج

2) إيقاع البحر المضارع:

وجملتاه هما (فعولن مفاعلاتن) في كل شطر:

(بلـلا) (بلـبلـلا) (بلـلا) (بلـبلـلا)

فالإيقاع هو:

(ءَ هـ ء / ءَ هـ ءَ هـ ء)

ومجموعه ثلاثة عشر ثُمناً فهو أعرج

3) إيقاع البحر المقتضب:

وجملتاه (فاعلن مفاعلتن) (أي (لابلى بلى لِمَلا) في كل شطر أي:

(لابلى) (بلـلِمَلا)(لابلى) (بلـلِمَلا)

فالإيقاع هو:

(هـ ءَ ء / ءَ هـ ءَ ءَ هـ)

ومجموعه ستة أرباع أو اثنى عشر ثُمنا فهو من الموازين البسيطة.

4) إيقاع البحر المخلّع:

وجملتاه (مستفعلاتن مفاعلاتن) أي (لالابلـلا / بلبلـلا) في كل شطر:

(لالابلـلا) (بلبلـلا) (لالابلـلا) (بلبلـلا)

فالإيقاع هو:

(ء هـ ءَ هـ ء / ءَ هـ ءَ هـ ء)

وهو مؤلف من سبعة عشر ثُمناً فهو أعرج

ج . إيقاعات البحور ثلاثية الجمل

1) إيقاع البحر السريع:

وهو من ثلاث جمل أولاها مكررة الثانية أي (مستفعلن مستفعلن فاعلن)أو (لالابلى لالابلى لابلى) في كل شطر:

(لالابلى) (لالابلى) (لابلى) (لالابلى) (لالابلى) (لابلى)

فالإيقاع هو:

(ء هـ ءَ ء / ء هـ ءَ ء / هـ ءَ ء)

وهو مؤلف من تسعة عشر ثُمناً فهو أعرج

2) إيقاع البحر الوافر:

وجمله الثلاث تتألف من جملة مكررة وجملة أخرى. ووزنه (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) أي (بلبلِمَلا بلبلِمَلا بلبلا) في كل شطر:

(بلبلِمَلا) (بلبلِمَلا) (بلبلا)(بلبلِمَلا) بلبلِمَلا) (بلبلا)

فالإيقاع هو:

(ءَ هـ ءَ ءَ ء / ءَ هـ ءَ ءَ ء / ءَ هـ ء)

ويتألف من تسعة عشر ثُمناً فهو أعرج

ويتفرع عن هذا البحر **مجزوء الوافر** الذي تغيب عنه الجملة الأخيرة، وإيقاعه:

(ءَ هـ ءَ ءَ ء / ءَ هـ ءَ ءَ ء)

وهو مؤلف من **أربعة عشر ثُمناً فهو بسيط**، ولكن قد يرى بعضهم أنه **أعرج** لأنه سبعة أرباع أي مضاعف سبعة أثمان.

كما يتفرع عن هذا البحر **مقطوع الوافر** وهو التي غابت عنه الجملة الأولى، بحيث يصبح (مفاعلتن فعولن)، وبهذا يصبح الإيقاع:

(ءَ هـ ءَ ءَ ء / ءَ هـ ء)

فهو من **اثني عشر ثُمنا أو ستة أرباع** وبهذا يكون من الإيقاعات **البسيطة.**

3) إيقاع البحر الخفيف:

وجمله الثلاث تتألف من جملتين بحيث تكون جملته الثالثة مكررة الأولى بينما تكون الثانية مختلفة. ووزنه (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) أي (لابلـلا لالابلى لابلـلا) في كل شطر:

(لابلـلا) (لالابلى) (لابلـلا) (لابلـلا) (لالابلى) (لابلـلا)

فالإيقاع هو:

(هـ ءَ هـ ء / ء هـ ءَ هـ / هـ ءَ هـ ء)

وهو يتألف من **واحد وعشرين ثُمناً فهو أعرج.**

ويتفرع عن هذا البحر **مجزوء الخفيف** وهو الذي تغيب عنه جملته الثالثة، فيصبح (فاعلاتن مستفعلن)، وبذلك يكون إيقاعه:

(هـ ءَ هـ ء / ء هـ ءَ هـ)

وهو مؤلف من **سبعة أرباع فهو أعرج** أيضاً. وقد يرى بعضهم أنه **بسيط** لأنه يتألف من أربعة عشر ثُمناً.

4) إيقاع البحر المديد:

وجُمله الثلاث (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) أي (لابلـلا لابلى لابلـلا) في كل شطر:

(لابلـلا) (لابلى) (لابلـلا) (لابلـلا) (لابلى) (لابلـلا)

فالإيقاع هو :

(هـ ءَ هـ ء / هـ ءَ هـ / هـ ءَ هـ ء)

وهو يتألف من تسعة عشر ثُمنا فهو أعرج

5) إيقاع البحر المنسرح:

وجمله الثلاث مختلفة عن بعضها، وهي (مستفعلاتن مستفعلن فَعِلن) أي (لالابلـلا لالابلى لِمَلا) في كل شطر:

(لالابلـلا) (لالابلى) (لِمَلا) (لالابلـلا) (لالابلى)(لِمَلا)

فالإيقاع هو:

(ء هـ ءَ هـ ء / ء هـ ءَ ء / ءَ ءَ هـ)

وهو مؤلف من **عشرة أرباع أو عشرين ثُمناً** فهو من الإيقاعات **البسيطة.**

د . إيقاعات البحور رباعية الجمل

1) إيقاع البحر البسيط:

وتتألف جمله الأربع من جملة أولى تتكرر في الثالثة وجملتين مختلفتين، ووزنه(مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلن) في كل شطر أي:

(لالابلى) (لابلى) (لالابلى) (لِمَلا)

(لالابلى) (لابلى) (لالابلى) (لِمَلا)

فالإيقاع هو:

(ء هـ ءَ ء / هـ ءَ ء / ء هـ ءَ ء / ءَ ءَ هـ)

فهو يتألف من **اثني عشر ربعاً أو أربعة وعشرين ثُمناً** فهو من الإيقاعات **البسيطة.**

2) إيقاع البحر الطويل:

وجمله الأربع تتألف من جملة أولى تتكرر في الثالثة واثنتين مختلفتين، ووزنه الأصلي: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) في كل شطر، أي:

(بلبلا) (بلبلالا) (بلبلا) (بلبلى)

(بلبلا) (بلبلالا) (بلبلا) (بلبلى)

فالإيقاع هو:

(ءَ هـ ء / ءَ هـ ء ء / ءَ هـ ء / ءَ هـ ءَ هـ)

فهو يتألف من **ثلاث وعشرين ثُمناً** أي أنه **أعرج.**

ولكن لهذا البحر حالتان مشهورتان في جملة القافية:

الحالة الأولى هي تحول الجملة الأخيرة في الشطر الثاني إلى (فعولن) أي (بلبلا) . وهذه لاتشكل مشكلة لأنها عبارة عن زحاف وتد في (مفاعلن) التي تصبح (مفالن) أي (بلبلى). وعندها يسكت الشعر في هذا الثُمن أي ما يعادل المتحرك الواحد ويستمر الإيقاع.

أما **الحالة الثانية** ففيها إشكال نابع عن حلول سبب محل المتحرك الواحد أي تحوّل (مفاعلن) إلى (مفاعيلن) وهذا يؤثر في بنية الإيقاع، وعندها لابد من أخذ الإيقاع برمته لكلا الشطرين، فيصبح الإيقاع **مضاعفاً ثم يزاد عليه ثُمن،** وبهذا يصبح الإيقاع من سبعة وأربعين ثُمناً، ويبقى الإيقاع **أعرج.**

ولانود تعقيد الأمور أكثر من ذلك، بالتعرض إلى حالات جمل القافية التي تختلف عن الأصل فتفرض تعديلات معينة، ولكن ليس بالضرورة في بنية الإيقاع وإنما بأسلوب المواءمة.

ثالثاً . تدوين الإيقاعات العربية القديمة موسيقياً

أ . إيقاعات العصر الأموي وأوائل العصر العباسي

1) الخفيف الثاني

وهو من جملة واحدة مكررة ثلاث مرات هي الفاصلة (لِمَلا) أي (فَعِلن)، ولكن مجرد ذكر المرات الثلاث يدل على أن سكتةً ما تفصل بين آخر الإيقاع وبين أوله عندما يُكرر، ولذلك سندونه مع سكتة في آخره أي:

(ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ ~)

وبذلك يصبح مؤلفاً من **سبعة أرباع** فهو **أعرج**.

2) خفيف الرمل

ويألف من جملة واحدة مكررة أربع مرات هي (لِمَلا) أي (فَعِلن) أيضاً، وبذلك تكون السكتة وراء الجملة الرابعة. أي

(ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ ~)

فهو من **تسعة أرباع** أي أنه **أعرج**.

3) الهزج

وهومؤلف من جملة واحدة هي (لابلى) أي (فاعلن) مكررة ثلاث مرات، وهذا يفرض أيضاً سكتة في آخره، أي:

(هـ ءَ هـ / هـ ءَ هـ / هـ ءَ هـ ~)

فهو مؤلف من **سبعة عشر ثُمناً أي أعرج**. ولكن هنالك احتمالاً في أن تكون السكتة قصيرة أي (~َ) وبذلك يصبح مؤلفاً من ثمانية أرباع ويكون بسيطاً.

4) خفيف الهزج

وجملته المؤلفة من وتدين(بلبلى) أي (مفاعلن) مكررة مرتين، وهذا يفرض سكتة في آخره لإعادة الدور، وبذلك يكون تدوينه:

(ءَ هـ ءَ هـ / ءَ هـ ءَ هـ ~)

أي أنه مؤلف من **سبعة أرباع، فهو أعرج**

5) الرمل

وهو مؤلف من جملتين هما (لابلى . بلبلى) أي (فاعلن مفاعلن) أي أنه جمع بين جملتي الهزج (الموسيقي) وخفيف الهزج (الموسيقي).

6) الخفيف الأول

وهو يتألف من جملتين هما (بلبلا . بلبلالا) أي (فعولن مفاعيلن). ولا نرى هنا ضرورة للسكتة لاختلاف الجملتين. وبذلك يُدوّن :

(ءَ هـ هـ / ءَ هـ هـ ء)

وبذلك يكون مؤلفاً من **اثني عشر ربعاً** فهو **بسيط.**

7) الثقيل الأول

وهو يتألف من جملتين هما (لالالالا . بلبلالالا) أي (مفعولاتن مفاعيلاتن). فالجملة الأولى هي جملة الموصّل الرباعي والثانية مفصّلة شبيهة بها. وبذلك يكون تدوينه:

(هـ ء هـ ء / ءَ هـ ء هـ ء)

وهو بهذا مؤلف من **تسعة عشر ثُمنا** فهو **أعرج.** غير أننا لانستطيع أن نؤكد عدم وجود سكتة، فإذا وجدت فهي على الأرجح قصيرة بين الجملتين، وبذلك يصبح الإيقاع من تسعة أرباع ويبقى أعرج.

8) الثقيل الثاني:

وهو يزيد على كل من جملتي الثقيل الأول بسبب، أي بربع صوت فجملتاه هما (لالالالا لا بلبلالالا لا). ونظراً لطول كل من الجملتين نجزّئهما إلى أربع جمل هي (لالا لالالا بلبلا لالالا) وبذلك يصبح المقابل العروضي (فعْلن مفعولن فعولن مفعولن)

وتدوينه :

(هـ ء هـ ء ء / ءَ هـ ء هـ ء ء)

وبذلك يكون من **واحد وعشرين ثُمناً أي أعرج.** فإذا كان فيه سكتة قصيرة (~َ) بين الجملتين الطويلتين أصبح من **أحد عشر ربعاً وبقي أعرج.**

ب) إيقاعات أواخر العصر العباسي

1) خفيف الثقيل:

وهو يتألف من جملة واحدة مكررة هي (لِمَلا) فهو يعادل ثلثي الإيقاع القديم الذي مر ذكره وهو الخفيف الثاني حيث ينقص تكرار جملة، كما يعادل نصف الإيقاع القديم خفيف الرمل. ولكن مجرد كون الجملة مكررة مرة واحدة فقط يحدو بنا إلى الاعتقاد بوجود سكتة طويلةأو قصيرة وراءه، وبذلك يكون تدوينه:

(ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ ~)

وبذلك يكون مؤلفاً من **خمسة أرباع** فهو **أعرج**. ولكن يمكن أن يعتبر من عشرة أثمان وبالتالي بسيطاً.

2) مضاعف الرمل

وهو يتألف من جملة الموصّل الثلاثي (لالالا) أي (مفعولن) مكررة. وقد يعني تكرار الجملتين وجود سكتة وراء الجملة الثانية، ولكن قد تكون الجملة الثانية متضمنة السكتة ذاتها مكان السبب الأخير فيها، وبذلك يصبح الإيقاع مماثلاً لما نسميه اليوم **المدوّر العربي**، ولعله هو نفسه، ومشابهاً لإيقاعين معاصرين أيضاً وهما سنكين سماعي ويوروك سماعي، ولذلك سندوّنه مثل المدوّر العربي:

(ء هـ ء هـ هـ ~)

وهو من **ستة أرباع** ومن الموازين **البسيطة**.

3) الهزج

وله جملة وحيدة هي مفاعلن أي (بلبلى) فهو يعادل نصف الإيقاع القديم المار ذكره والمسمّى خفيف الهزج. ويرجّح وجود سكتة لعلها قصيرة وراء هذه الجملة، ونفضّلها قصيرة نظراً لسرعة الإيقاع، وبذلك يكون تدوينه:

(ءَ هـ ءَ هـ ~َ)

فهو من سبعة أثمان أي أعرج

4) سريع الهزج

وهو مؤلف من جملة مكررة واحدة هي (لِمَلالا) أي (فَعِلاتن)، ويحسن التكهن بوجود سكتة وراءه لتوضيح البداية الجديدة عند إعادة دور الإيقاع، وبذلك يُدوّن:

(ءَ ءَ هـ هـ / ءَ ءَ هـ هـ ~)

فهو من سبعة أرباع وأعرج.

5) خفيف الرمل

وهو يتألف من جملة مكررة هي (لالملا) أي (مفتعلن مفتعلن). ويحسن التكهن بوجود سكتة وراء الجملتين. بهذا يُدوّن:

(هـ ءَ ءَ هـ / هـ ءَ ءَ هـ ~)

فهو من سبعة أرباع وأعرج.

6) الرمل

وله ثلاثة أشكال:

(لالا لملا لملا)، أي (مستفعلتن فَعِلن) أو

(لالملالا لملا) أي (مفتعلن مفتَعِلن) أو

(لملالا لملالا) أي (فَعِلاتن فَعِلاتن)

وكلها متساوية في الزمن، فهذه الأشكال نابعة من تبادل المواقع بين سبب خفيف (ربع الصوت) وسبب ثقيل (ثُمني الصوت). ولكن يلاحظ أن الشكل الثاني يساوي خفيف الرمل السابق ذكره فيمكن حذفه (وقد يكون هناك تباين بين مواقع النقرات القوية والخفيفة مع تشابه بنية الجمل)، كما أن الشكل الثالث يساوي سريع الهزج فيمكن حذفه، وبذلك نبقى أمام الشكل الأول . وقد يحسن التكهن بوجود سكتة طويل في نهايته، وبذلك يُدوّن:

(هـ هـ ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ ~) أو

وهو من سبعة أرباع وأعرج.

7) الثقيل الثاني:

وله جملة واحدة مكررة هي (بلبلبلا) أي (مفاعلاتن مفاعلاتن) وهو يشكل مضاعف ما نسميه اليوم (المصمودي الصغير) كما يشكل مضاعف ما يسمى اليوم (دو يَكْ) المماثل له في البنية مع بعض الاختلاف في قوة النقرات. ولكنه يختلف عن المصمودي الكبير.

ونفضّل تزويده بسكتة وراء الجملة الثانية وإلا فلا معنى لاعتباره من جملتين. وبذلك يكون تدوينه:

(ءَ هـ ءَ هـ هـ / ءَ هـ ءَ هـ هـ ~)

فهو **من تسعة أرباع وأعرج**، وقد يفضل بعضهم اعتباره من ثمانية عشر ثُمناً وبسيطاً.

8) الثقيل الأول:

وهو من ثلاث جمل (بلبلى . لملا . لالملا) أي (مفاعلن فَعِلن مفتعلن) فهومزيج من جمل ثلاثة إيقاعات في نفس العصر وهي الهزج وخفيف الثقيل وخفيف الرمل. ولا نرى هنا ضرورة لسكتة وراء الإيقاع. وتدوينه:

(ءَ هـ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ / هـ ءَ ءَ هـ)

فهو من **ثمانية أرباع** أو ستة عشر ثُمناً ومن الإيقاعات **البسيطة**.

9) الفاختي

وهو إيقاع فارسي الأصل ويتألف من ثلاث جمل هي (لالملا . لملا لملا) أي (مفتعلن فَعِلن فَعِلن) مرتين، أو من جملتين (مفتعلن فَعلن) مرتين. فهومزيج من جُمل خفيف الرمل وخفيف الثقيل من إيقاعات العصر ذاته. غير أننا لانرى له علاقة بما نسميه اليوم (الفاخت) ولابما نسميه (لنك فاخته)، كما لانرى له علاقة بما يسميه الأتراك اليوم (فاهته)، الأمر الذي يشير إلى مرور الإيقاعات بمراحل من التغيرات قبل أن تثبت بالتدوين مؤخراً. هذا وبسبب تكرار الجمل مرتين نرى ضرورة للسكتة في نهاية الإيقاع للتمييز بين نهايته وبدايته، فيمكن أن يدوّن كما يلي:

الشكل الأول(هـ ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ // هـ ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ ~)

فهو **من خمسة عشر ربعاً وأعرج**، وقد يُرى أنه من ثلاثين ثُمناً وبسيط.

الشكل الثاني (هـ ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ //هـ ءَ ءَ هـ / ءَ ءَ هـ ~)

فهو **من أحد عشر ربعاً وأعرج**، وقد يُرى أنه من اثنين وعشرين ثُمناً وبسيط.

الفصل السابع
أسرار الموشحات الأندلسية

في كتابنا الأول "أوزان الأشعار" تطرقنا إلى الموشحات الأندلسية وبرهنّا بالأسلوب العروضي البحت على استخدام أوزان الإيقاع الموصّل المستقى من الإيقاعات الموسيقية في نظم الموشحات.

ومن جانب آخر توصلنا في دراستنا للإيقاعات الموسيقية المعاصرة (الباب الثاني من هذا الكتاب، إلى استنتاج مهم، هو أن الإيقاعات الموسيقية الطويلة لايمكن أن تنظم شعراً في بحر تقليدي أو ما شابهه، وإنما **توشّح توشيحاً**.

وهذا في رأيي سر هام من أسرار الموشحات الأندلسية.

ففي قمة الازدهار الحضاري الأندلسي جاء من كانت له دراية بالفنَّيْن، أو جاء من دعا إلى تعاون بين الشعر والموسيقى، فتجاوب الشعراء. إذن فإن من يريد أن يعرف وزن **الموشحات الأندلسية** التي لم تُنظم على بحور الشعر المعروفة وتتسم بالتناظر والأشكال الهندسية وتغير القوافي والأوزان والاحتواء على أوزان غير تقليدية، عليه ألا يبحث في وزن الموشح منطلقاً من اللغة والعروض فحسب، وإنما من الإيقاع الموسيقي في نفس الوقت أيضاً. إن هذا الكلام ليس جديداً في حد ذاته، فقديماً قال ابن سناء الملك "إن أكثر الموشحات ما لامدخل لشيء منه من أوزان العرب، وما لها عروض إلا التلحين.." ولكن كيف؟

مع الأسف بقيت الموشحات الأندلسية محفوظة نصوصها دون ألحانها وإيقاعاتها أو ربما بقيت ألحانها ورُكِّبت على أشعار أخرى. إلا أننا في ضوء الفكرة التي توصلنا إليها نستطيع أن نخطو خطوة كبيرة في اتجاه كشف سر كل موشح على حدة.

أولاً . البحث عن الإيقاع المناسب

أتينا في كتاب "أوزان الألحان" بأمثلة مما سماه ابن سناء الملك بالموشحات ذات الأوزان المضطربة فأوضحنا أوزانها بالأسلوب العروضي، ويبقى هنا أن نبحث عن إيقاعاتها الموسيقية.

وفي ما يلي بعض الأمثلة من التي وزناها عروضياً في كتابنا المشار إليه:

1) **موشح "سطوة الحبيب"** وهو أقرع أي لايبدأ بالقفل :

بيت: سطوةُ الـ.....حبيبِ أحلى منْ... جنى النحلِ

وعلى الـ.....كئيبِ ان يخضـَ...ع للــذلِ

أ نَا في..... حروبِ مَع الحـَ.....دَقِ النُّجلِ

قفل: ليس لي... يـدانِ بأحوَ.....رَ فتّــانِ

من رأى... جفونَهْ فَقد أفْ.....سَدتْ دِينَهْ

ومن دراسة التناظرات تمكنّا عروضياً من تحديد التشكيل واللفظ ومن ثَمّ بنية الوزن في ذهن الشاعر.

وقد وجدنا من الناحية العروضية أن الشعر سليم الوزن عموماً، وهو لايخرج سواء في أبياته أو قفله عن وزن:

لابلى . بلـلا لالالا . بلـلالا

فاعلن فعولن مفعولن مفاعيلن

وكل ما يشوش القارئ هو زحافات غير مألوفة لأن أصل الجملة العروضية غير مألوف بعد، ولاسيما الزحاف المزدوج في "مع الحدق" حيث يأتي زحاف في الميم من "مع" والحاء من "حدق".

ومن الوزن الشعري ننتقل إلى البحث عن الإيقاع. وهذا الإيقاع ربما وجدناه في ما أحصيناه من إيقاعات معاصرة في الباب الثاني من هذا الكتاب، وربما يكون إيقاعاً اندثر، كما قد يكون مؤلفاً من دمج إيقاعين قصيرين، فلنحاول رسمه بأسلوب التدوين. وفي أول الأمر قد لانستطيع تحديد مواقع السكتات أو تمييز النقرات القوية والخفيفة، فنرسمه **مبدئياً**:

هـ ءَ ء ءَ هـ هـ هـ ء هـ ءَ هـ ء ء

ثم نبحث بدلالة التدوين المبدئي.

وفي كل الأحوال يجب أن نعطي الأفضلية للإيقاعات المعروفة في أيامنا في بلاد **المغرب العربي**.

وبعد البحث وجدت أن هذا الوزن الشعري ينطبق على الجمع بين إيقاعين أولهما هو **المخلص المراكشي** والثاني هو **الأوفر المصري** مع تنصيف سرعة الأول ومضاعفة سرعة الثاني.

فالمخلص المراكشي هو من ثلاثة أثمان ويدوّن :(هَ ءً ءَ ~ً) وبتنصيف سرعته أي إبطائه يصبح من ستة أثمان **(هـ ءَ ء ~َ)**

أما الأوفر المصري فهو من تسعة عشر ربعاً ويدوّن في الأصل (هـ ~ هـ ~ ~ ~ / ء ~ ء ~ هـ ~ / ء ~ ~ ~)، ومع مضاعفة سرعته يصبح من تسعة عشر ثمناً أي **(هـ هـ ~ / ء ء هـ / هَ ء ء ~)**

وبالجمع بين الإيقاعين يصبح الإيقاع المركّب من خمسة وعشرين ثمناً:

(هـ ءَ ء ~َ هـ هـ ~ ء ء هـ هَ ء ء ~)

وينطبق الشعر على الإيقاع بجعل أول حرف من الجملة الثانية للوزن الشعري مغطاة بزمن السكتة في آخر إيقاع المخلص المراكشي، ووقوف الشعر والإيقاع معاً وراء الشطر الأول من البيت والجملة الإيقاعية الأولى من الأوفر المصري، ثم الاستمرار في الشعر في الشطر الثاني منه مع ما تبقّى من إيقاع الأوفر المصري، على أن تغطي سكتته الأخيرة سبباً كاملاً من الشعر. ويوّضح ذلك كما يلي:

سط وَ ةُ الـ حَ بيـ بِ ~ احـ لى من جـ نى الـ نحْ لِ

هـ ءَ ء ~َ هـ هـ ~ ء ء هـ هَ ء ء ~

ويستمر ذلك في الأبيات والأقفال، وهذا ما اجتهدتُ والله أعلم.

2) **موشح " شمس قارنت بدرا "**، وهو ذو قفلٍ مؤلف من جزئين وأبيات من ثلاثة أجزاء:

شمسٌ قا.....رنتْ بدرا راحٌ وَ....نديـمْ

أدرْ أكْ.....ؤس الخمرِ عنبريّ...يَةَ النّشرِ

إن الروْ...ضَ ذو بِشرِ

وَقد درّ.....رَع النهرا هُبوب النّـ...نَسيمْ

وسلّت.... على الأفْقِ يد الغر..ب والشرق

سُيوفاً.... من الـبرقِ

وقد أضْـ...حك الزهرا بُكاء الـ....غيومْ

وباتباع منهج التناظرات على كل الموشح نستنتج بنية وزنه:

أي: مفعولن مفاعيلن مفعولن فعولْ

مفعولن مفاعيلنمفعولن مفاعيلن

مفعولن مفاعيلن

ومن الواضح أن إيقاع **الأوفر المصري** ينطبق على الموشح بأكمله، مع مراعاة أن نهاية القفل (نسيم ، غيوم .. إلخ) تُمدّ بالغناء لتغطي وزن (مفاعيلن) أي مثلاً (نسيـ يـ مْ) وهذا أمر مألوف في أواخر القفل (وقفلة المقام في الغناء)، بينما لايحتاج الأمر إلى هذا في أجزاء الأبيات. ويرافق الإيقاع كل جزء (أوشطر) من القفل والأبيات.

3) موشح "**يامن أجود ويبخل**":

قفل: يامن أجو...د ويبـــخلْ على شحّـي... وافتقاري

أهواكْ . وعنْ...دي زيادةْ منها شوقي... وادكاري

بيت: أنا المشتا...قُ المعنّـــى ولكنّـــي... لا أبوحُ

إن كان الكتـ...ـمان معنى فلي لفظ...هُ الفصـيحُ

يا من جنـــى.... وتجنّـى شكوى لو كا...نت تريحُ

قفل: صلْ وما أ...راك تفــعلْ ولكنْ عيـ...ل اصطباري

حاشاكْ . من شكـ...وى معادة تحشُّ نا...راً بـــنارِ

وقفل الموشح على وزن:

مفعولاتن فاعـــــلاتن مفعولاتن فاعلاتن

مفعولْ . فعْلن فاعلاتن مفعولاتن فاعلاتن

والأبيات على وزن:

مفعولاتن فاعلاتن مفعولاتن فاعلاتن

وذلك مع زحافات مختلفة تقتضي إشباع بعض الحروف ولاسيما في الوزن الموصّل.

وإذا تصورنا أن (فاعلاتن)، وهي جملة قليلة الورود في الإيقاعات، يمكن أن تكون مشبعة العين أي (فاعيلاتن) فتساوي (مفعولاتن)، أن الموشّح كله ينطبق على إيقاع **المصدّر الجزائري**، هذا مع مراعاة أن الجملة المفكوكة المذيلة في وسطها (مفعولْ فعْلن) ماهي إلا زخرفة في الشعر تغطيها جملة (مفعولاتن) في الإيقاع.

4) **موشح "حلّت يد الأمطار"**:

حلّت يَـ....دُ الأمطارِ أزرَّ....ةَ النُّوارِ

فيا خِدني

اشرب طا...ب الصبوحُ في ذا اليومِ
في روضَـ...ـةٍ تـفوحُ لدى الغـيمِ
قد أشرَ...قتْ تــلوحُ على القومِ
ووجهُ... ذا النّـَهارِ مغطّى... بخمارِ
من الدّجْنِ

وقد برهنّا عروضياً أن بنية وزنه كلها من الموصّل جاء مع كثير من الزحاف، وهي:

مفعولن مفعولاتن مفعولن مفعولاتن
مفعولاتن
مفعولن مفعولاتن مفعولاتن

ويمكن مطابقة وزن هذا الموشح على عدة إيقاعات من ذات الأوزان الموصّلة، غير أني بعد التمحيص أرجّح أنه مبني على إيقاع مركّب من الدّرج التونسي وهو من ثلاثة أثمان، والبطايحي الجزائري وهو من أربعة أثمان، وإن كان الثمن الأخير سبباً ثقيلاً يعادل السبب الخفيف. ويأتي الدرْج مرة ثم البطايحي مرة في الجزء الأول من القفل، وبعدها يأتي الدرج مرة والبطايحي مرتين عبر الجزئين الثاني والثالث من القفل وعبر أجزاء البيت.

ثانياً . النموذج العقدة:

موشح "من طالب" لابن بقيّ:

لقد مات الدكتور فؤاد رجائي وفي نفسه شيء من موشح ابن بقي وهو:

بيت:

من طالبْ ثار قتلي ظبياتِ الحـُدوجِ فتاناتِ الحجيــجِ

قفل:

ترميهم بسهــامِ حول البيت الحرامِ

بيت:

فالشاحبْ يشتهي قطف شقيق الأريـجِ قالت ياعاشقي جي

قفل:

مرت بي فاصفررتُ قالت أحبَبْتَ قلتُ

بيت:

فالراغبْ ثَمَّ في فصل التقى و العجيجِ خلفَ الشوق الوهيجِ

خرجة:

قد طال الشوق طالا وحظي منك لالا

فقد قرأ عن ابن سناء الملك أن هذا الموشح لايستقيم غناؤه إلا بإضافة عبارة "لامعنلها" هي عبارة **(لالا)** بين الجزئين الجيميين من البيت. واعتبر ذلك ناجماً عن نقص في الوزن الشعري للموشح، وبعبارة أخرى أن الإيقاع الموسيقي هو أكبر من وزن الشعر.

قد يرى بعضهم أن هذا الموشح خال من دفْء العاطفة، غير أننا نرى صورة الصراع في نفس الشاعر بين عاطفة داهمته في وقت تفرغت فيه نفسه للعبادة وهي صورة ليست جديدة إلا أنها جميلة. وقد يرى بعضهم أن الموشح تغلُب عليه الصنعة، غير أن الصنعة بالذات هي ما يهمنا هنا. ولنلاحظ أن عبارة ابن سناء الملك لاتمس الوزن الشعري للموشح، وهو بالطبع يخرج في بعض أجزائه عن البحور التقليدية إلا أنه موزون تماماً، فعدم استقامة غنائه حسب رأي ابن سناء الملك تنصب إذن على أن الإيقاع الموسيقي أطول من مجموع البيت. وسنرى أن هذا الرأي غير صحيح.

تبدأ قصتنا عندما طلب الدكتور فؤاد رجائي من بهجت حسان تلميذ الشيخ عمر البطش تلحين هذا الموشح من جديد، نظراً لأن اللحن القديم غير معروف، واشترط عليه اختيار إيقاع يزيد على وزن الشعر بما يعادل سببين، وهذا يستتبع إيجاد فراغ في الإيقاع يستوعب عبارة (لالا) التي يجب أن توضع وراء كلمة (الحدوج) وما يناظرها في كل بيت. وقد وُلد لحن جميل إلا أنه لم يلبِّ المطلوب رغم أنه تضمن عبارة (لالا) في الموقع المحدد، ذلك أن الملحن اختار للموشح إيقاع "المدوّر العربي" وهو إيقاع سنبرهن على أنه كان بعيداً عن قصة ولادة الموشح الأصلي.

لذلك علينا أن نحلل وزن الموشح ومن ثَمّ نحاول أن نكشف عما يناسبه من إيقاع موسيقي:

الخطوة الأولى ـ الوزن الشعري:

إن من اطّلع على كتابنا : "أوزان الأشعار" وما بيّناه عن موضوع "الإيقاع الموصّل" في الشعر الغنائي يعرف كيف يوزن شعر هذا الموشّح. ولكن لابأس هنا من بعض الإعادة لمن يقرأ في الموضوع لأول مرة. فالفارابي الذي نظّر للإيقاع الموسيقي أوضح، كما ذكرنا سابقاً، أن الإيقاع الموصّل هو ما تفصل بين نقراته أزمنة متساوية، وأن الإيقاع المفصّل هو ما تفصل بين نقراته أزمنة متفاضلة. وأضاف الفارابي "إن الشعر

لايوجد فيه إيقاع موصّل أصلاً". وهذا القول الذي كان صحيحاً إلى فترة طويلة بعد الفارابي لم يعد صحيحاً بعد أن أدخل الوشّاحون الأندلسيون الإيقاع الموصّل إلى أشعارهم لكي تنسجم مع الإيقاعات الغنائية، فأدخلوا في أوزان موشحاتهم أوزان إيقاع موصّل، وهي التي تُبنى على الجمع بين أسباب خفيفة متوالية، فوُلدت أوزان الموصّل الثنائي (لالا) والثلاثي (لالالا) والرباعي (لالالالا) بل الخماسي والسداسي حيث نصحنا بأن يعتبر الخماسي مجموع ثنائي وثلاثي، والسداسي مجموع ثلاثيَين، وهكذا.. وكان من أهم أمثلتنا عن الوزن الذي هو موصّل كله موشح "يا شادي الألحان" :

يا شادي الألحــانْ أسمعنا رناتِ العيــدانْ

أطرب من في الحانْ واحسبنا من ضمن الندمانْ

ووزنه وهو مذيّل في الجزئين الأول والثالث من كل بيت:

لالالا لالانْ لالالا لالالا لالانْ

مفعولن مفعولْ مفعولن مفعولن مفعولْ

أما موشح "من طالب" الذي نحن بصدده فهو خليط بين نوعي الإيقاع الموصّل والمفصّل، حيث يوزن، **بغض النظر عن الزحافات**، كما يلي:

بيت:

مفعولن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مفعولن فاعلاتن

قفل:

مفعولن فاعلاتن مفعولن فاعلاتن

فالجزء الأول من البيت إيقاع موصّل ثلاثي،

والجزء الثاني من البيت هو من البحر المديد،

والجزء الثالث من البيت يجمع بين الإيقاع الموصّل الثلاثي وجملة بحر الرمل، وهي أيضاً الجملة الأولى من البحر المديد.

أم القفل فوزنه مثل الجزء الثالث من البيت.

وقد ورد زحاف السبب بشكله التقليدي في الموشح في (ظبيا..) و(.. فَ شقيـ..) و(بسهامِ) وكلها على وزن (فَعِلاتن) وهي بديلة (فاعلاتن).

ولكن يجب أن ننتبه إلى زحاف السبب الذي ورد بشكله غير التقليدي في عبارة (وحظي)، ذلك أن الجملة العروضية هي أصلاً غير تقليدية فهي جملة (مفعولن) التي

تتألف من ثلاثة أسباب متوالية أي (لالالا)، يدل على ذلك وزن نظائرها الذي جاء كاملاً في جميع الحالات. وقد أدخل الشاعر في هذه العبارة زحاف السبب على هذه الجملة فكانت الواو في (وحظي) تشكل سبباً مبتوراً، وهذا يتطلب أن تلفظ العبارة على شكل (واحظّي) سواء في الشعر أو الغناء.

الخطوة الثانية : الوزن بعد إضافة (لالا)

لكي نتمكن من التغلغل في عقلية الملحن القديم يحسن أن نحاول وزن الشعر بعد إضافة عبارة (لالا) بين الجزئين الجيميين من البيت. وهكذا نصل، مبدئياً، إلى الوزن التالي:

من طالب ثار قتلي... ظبيات الـ...حدوج لالا فتانا...ت الحجيج

لالالا لابلبلا لَ بلبلا بلى بلى لا لالالا لابلبلا

مفعولن فاعلاتن فَعِلاتن مفاعلاتن مفعولن فاعلاتن

وهذا الشكل الجديد مشوش، ولذا فإننا نعذر الملحن المعاصر بالنسبة للصعوبة التي واجهها. ولكن لابد من حل المشكلة.

إننا نستطيع منذ البداية أن نجد التناظر جملتين في البداية وجملتين في النهاية، أي وزن (مفعولن فاعلاتن)، وهاتان الجملتان هما على الأرجح الإيقاع الذي نبحث عنه.

ولكن لنتساءل في البداية إلى أي مدى توافق إيقاع اللحن الجديد الذي وضعه بهجت حسان مع وزن الشعر مع استيعاب عبارة **(لالا)** التي يجب أن تقع بين الجزئين الجيميين من البيت؟

الخطوة الثالثة . مدى تلاؤم الإيقاع الموسيقي المختار:

لقد اختار الملحن المعاصر إيقاع "المدوّر العربي" وهو سداسي الأرباع وينطوي على سكتة في الربع السادس أي: (ء هـ ء هـ هـ ~)

لابد أن يكون الملحن قد حاول مواءمة الوزن الشعري مع الإيقاعات التي يعرفها واستقر رأيه على هذا الإيقاع، وقد نجح جزئياً حيث أن نصف الإيقاع المؤلف من ثلاثة من أرباع الصوت (أي ما يعادل ثلاثة أسباب متوالية) جاء منسجما مع عبارة (من طالبْ)، أما ما تبقى فمسألة فيها نظر. ولنعطه فرصته:

في ما يلي سنترجم اللحن المعاصر وإيقاعه، ومن اطّلع على بحثنا "طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية" لن تصعب عليه قراءة اللحن. ولكن لابأس هنا من بعض الإعادة، بغض النظر عن التفاصيل، لمن يقرأ في الموضوع لأول مرة:

نبدأ التدوين من الديوان الأول الذي تستقر على إحدى درجاته جميع المقامات، وهو : (صول لا سي دو ري مي فا) والثاني مثله، ونرمز لكل علامة بأول حرف من اسمها (ص ل س د ر م ف) كما نرمز بحرف (و) للوحدة غير المحددة، ونعتبرالرمز مساوياً زمن السوداء (نوار)، ونجعل هذا الرمز مسبوقاً برقم الديوان تليه إشارات الرفع والخفض (وأهمها+ لرفع نصف درجة و× لزيادة ربع درجة و− لنقص نصف درجة و ÷ لنقص ربع درجة). ولمضاعفة زمن السوداء (البيضاء) نضع عليها ضمّة، ولضعف ذلك أي (المستديرة) تنويناً بالضم، أما لتنصيف المدة (ذات السن) فنضع على الرمز فتحة، ولتربيعها (ذات السنّين) تنويناً بالفتح..وهكذا. أما النقطة وراء العلامة فتعني إضافة نصف مدتها. وأما الثلاثية (أي ثلاثة وحدات في زمن وحدتين) فنرمز إليه بقوس حاد يتضمن ثلاثة وحدات، يسبقه رقم 2 للدلالة على أن الوحدات الثلاث بين القوسين الحادين يجب أن تُقرأ في زمن وحدتين أي 2<...>.

تدوين اللحن المعروف

وفي ترجمتنا لتدوين اللحن المعاصر للموشح خصصنا لكل سطر من التدوين سطراً فوقه لتحديد مواقع الكلام، وسطراً تحته لتحديد مواقع نقرات الإيقاع. وبهذا يكون اللحن المعاصر للموشح على الشكل التالي:

موشح "من طالب"

الشعر: ابن بقيّ

اللحن: بهجت حسان

الإيقاع: المدوّر العربي 6و(ء هـ ء هـ هـ ~) (و=66 ذبذبة)

المقام: الحسيني (–س ÷م)

من طا لبْ (موسيقـــــــى) ثا.....رَقتـ.....لي

2ص ل ل لً سً لً صً 1فَ 2صَ ل | 2صَ. دً دً ÷سً سً لً ل

ء هـ ء هـ هـ ~ | ء هـ ء

ظبـ...يا...ت الـ.....حُـ.....دو.....جِ لا.....لا(موسيقـــى)

2ر د 2< ÷سَ لَ سَ> | 2دَ ÷سً رً دً سً سً لً ل لً –سً لً صً

هـ هـ ~ | ء هـ ء هـ

(موسيقـــى) فتْـ...تا..نا...تِ الـ..حَـ...جيـ.....جِ

<u>1فَ 2صَ ل | 1ف 2ص ل 1فَ مً 2صً 1فً مً مً رً ر||</u>

هـ ~ | ء هـ ء هـ هـ ~||

تر..ميـ.هم بـسِـ..هـــا..مِ

<u>2ص ص 1ر 2صَ لَ سً دً سً لً ص |</u>

ء هـ ء هـ هـ ~ |

حو..لَ الـ....بيـ..تِ الـ.....حـ....را.....مِ

1ف 2ص ل 1فَ مً 2صً 1فً مً مً رً ر||

ء هـ ء هـ هـ ~ ||

المصدر : من كنوزنا، فؤاد رجائي ونديم الدرويش

وهنا نلاحظ ما يلي:

1) يكمن أصل الخطأ في أن الملحن المعاصر اختار إيقاعاً موصّلاً كله، في حين أن وزن الشعر مزيج بين الموصّل والمفصّل. فالإيقاع هو على وزن مفعولن مفعو(لن) بينما تأتي في الشعر وراء مفعولن مرةً فاعلن ومرة أخرى فاعلاتن وهما من الأوزان المفصّلة لاحتواء كل منهما على وتد بين سببين، وهذا ما أوقعه في العديد من المشاكل التي حاول معالجتها بالأساليب الموسيقية ولاسيما التصرف بالأزمنة التي تأخذها العبارات. فهو في سعيه للمواءمة بين الإيقاع والبيت اضطر لإيجاد مكان للحرف الذي زاد على الإيقاع على حساب الوحدة المجاورة ومن ذلك:

أ) في عبارة (ثار) أخذ للراء جزءاً من زمن (ثا)، وهذه تعادل وحدها وحدة إيقاعية كاملة فجعل زمنها ثلاثة أرباع الوحدة فقط.

ب) كذلك حشر حرف الحاء من (الحدوجِ) مع الوحدة الإيقاعية التي سبقتها.

ج) ومثل ذلك الحاء في (الحجيجِ)

2) في البيت، الذي يتضمن ثلاثة أجزاء، كرر الملحن الإيقاع أربع مرات، أما في القفل الذي يتضمن شطرين فقد خصص مرة من الإيقاع لكل شطر. ومن هذا نستنتج أن منطلقه كان الرغبة في مواءمةِ مرةٍ واحدة من الإيقاع مع شطر واحد من القفل على أن يكمل المواءمة بين الإيقاع وأجزاء البيت بعد ذلك. وهذا ما أوقعه في العديد من المشاكل منذ البداية. ولنوضح ذلك:

أ) إن عبارة (ترميهم) تعادل ثلاث وحدات إيقاعية. أما عبارة (بسهامِ) فقد اعتبرها مساوية لثلاث وحدات إيقاعية أيضاً، على أساس أنه يعتبر (بِسِـ..) سبباً ثقيلاً يساوي في الموسيقى سبباً خفيفاً أي وحدة إيقاعية، فتبقى (..هامِ) وهي تساوي بالفعل وحدتين وبذلك يكتمل الإيقاع. وهذا كله مقبول مبدئياً، يبرره الزحاف في عبارة (بسهامِ).

ب) على أنه عندما جاء إلى الشطر الثاني من القفل وقع في فخ ضرورة خطف حروف، أي لفظها بسرعة أكبر من سرعتها الأصلية، وذلك في موضع يثقل فيه هذا التدبير، حيث جاء وزن هذا الشطر بلا زحاف فظهر أن الكلام أكبر من الإيقاع.

فعبارة (عند البيـ..) تساوي طبعاً ثلاث وحدات إيقاعية. أما عبارة (..تِ الحرامِ) فيزيد فيه حرف الحاء على الإيقاع لأن وزن العبارة هو (فاعلاتن) بينما لايتيح له الإيقاع إلا (فالاتن). ولذلك اضطُر إلى خطف اللفظ في هذه العبارة.

3) حشر الملحن في الموشح جزئين من الموسيقى الصرف بين الغناء كل منهما يعادل نصف إيقاع. ونظراً لأن إمكان وضع موسيقى صامتة بين الكلام يجب أن يكون

في حدود إيقاع كامل إذا أريدت المواءمة الكاملة، فإن تصرف الملحن يمكن اعتباره مقبولاً نوعاً ما لأنه وزع نصفي الإيقاع على امتداد البيت فكأنه لم يُدخل الموسيقى إلا في حدود إيقاع كامل. على أن ورود الموسيقى الصامتة وراء عبارة (لالا) يمكن أن يوحي إلى السامع بأن إضافة (لالا) إلى كلام الموشح أمكن استيعابها من خلال إضافة الموسيقى الصرف التي تتسع إلى ما هو أكبر بكثير من العبارة المطلوب إضافتها، فالمكان يتيح وضع عبارة (لا) خمس مرات بدلاً من مرتين، فأين هذا اللحن من تحقيق الهدف؟

لقد سكت الصديق عن هنة الصديق في ذلك الحين، ولكن لم ينتشر هذا الموشح كثيراً لأنه ما زال لايحمل من الروح الأندلسية إلا ما تحمله كلماته.

4) ولعل الخطأ الأكبر الذي وقع فيه الملحن أنه لم يكتشف مواقع السكتات في الشعر، التي يجب أن تتوافق مع مواقع سكتات الإيقاع الموسيقي. وأكبر دليل على وجود السكتة هو تسكين حرف الرويّ في كل من جمل: (منْ طالبْ، فالشاحبْ، فالراغبْ)، وهذا التسكين يعني فترة صمت لابد أنها موجودة في الإيقاع.

وهكذا تبقى المهمة الأساسية وهي البحث عن الإيقاع المناسب.

الخطوة الرابعة : البحث عن إيقاع بديل

إن البحث عن الإيقاع الصحيح يتطلب قبل كل شيء معرفة كُنه الإيقاعات الموسيقية، ولا يتم ذلك إلا بمعرفة جُمَلها. ففي أيامنا هذه نسي الموسيقيون أوزان الإيقاعات وانقسامها إلى جُمل. ولاشك في أنهم حافظوا على التراث فبقيت الإيقاعات الشرقية غير محرّفة عموماً، إلا أن أغلب الموسيقيين يقيسونها بمقاييس الموسيقى الغربية. وكان ذلك نتيجة الارتكاز على علوم الموسيقى الغربية سواء من حيث التدوين أو من حيث تقطيع الإيقاعات إلى أجزاء. فهم يقيسون الإيقاعات بعدد الوحدات (السوداء أو ذات السن)، وعندما يرد في الإيقاع نصف وحدة يجمعون الأنصاف على أساس أن كل نصفَين يشكلان وحدة كاملة وبذلك يصلون إلى المجموع الجبري لوحدات الإيقاع، وبذلك يتلاشى مفهوم الجملة الإيقاعية ويحل محلها عدد بسيط. وفي الحالات التي يطول فيها الإيقاع يقسمونه إلى أجزاء كل جزء منها ثنائي أو ثلاثي أو رباعي بهدف مساعدة قائد الفرقة الموسيقية على التوجيه. وهذه الطريقة غربية بحت. وتجاهل الموسيقيون العرب أن القائد الحقيقي للفرقة الموسيقية الشرقية هو ضارب الطبلة الذي

يحفظ الإيقاع عن ظهر قلب ويؤديه بطريقة يتبعه فيها العازفون، وليس "المايسترو" الذي لاتحتاج إليه الموسيقى الشرقية.

إن الأسلوب الذي نقترحه للكشف عن الإيقاع ، سواء بالنسبة لهذا الموشح أو غيره هو التركيز على الجمل العروضية والجمل الإيقاعية والبحث عن التناظر. ويبدأ البحث عن التناظر في الشعر وحده أولا ثم في الإيقاع وحده، وأخيرا تناظر الاثنين مع بعضهما، فإن وجدنا تطابقاً أمكن لنا حتى معرفة نبرات الإيقاع، بل قد نستطيع وضع اللمسات الأخيرة بتحديد مواقع النبرات أي رمـوز (دم) و(تك) بمساعدة النقر. وربما وجدنا أن الموشح يتألف من إيقاعين وهذا معقول لأنه يسمح بتفاوت السرعات. كما قد يكون هنالك سكتات في الإيقاع الموسيقي وهنا يجب البحث عنها بين الجمل الشعرية أو وراء مقطع يقبل المدّ.

سر (لالا)

ولكن قبل أن ندخل في الموضوع الشائك وهو البحث عن الإيقاع الملائم للموشح الذي نبحث فيه، لابد لنا من بحث موضوع عبارة (لالا) وما إذا كان لابد من حشرها ليتم تطابق وزن الشعر مع وزن الإيقاع أم لا. وهذه النقطة الأخيرة هامة للغاية ولا نستطيع أن نمر بها مرور الكرام. فمن المعروف أن هذه العبارة وأمثالها تدخل في غناء الموشحات مثل **(يالا)** و**(يا لَلّي)** و**(يالَلا)** و**(يالَلَلّي)** و**(ياليل)**، وهي كلها جاءت في ما اعتقد من كلمة **(يا الله)** شأنها في ذلك شأن كلمة (هاللويا) المعروفة لدى أهل الكتاب. فعبارة(**(لالا)** هي من الألفاظ ذات الأصل الصوفي وليست "لامعنى لها" كما ظن ابن سناء الملك الذي قال في مؤلَّفه "دار الطراز" عن هذا الموشح إنه مما "لايحتمله التلحين ولايمشي به إلا بأن يتوكأ على لفظة لامعنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازاً للمغني".

وهذه العبارة كما سوف نثبت ليست محشورة من قبل الملحن وإنما من قبل الشاعر أو الاثنين معاً إذ كان لهما هدف آخر أيضاً هو أن تكرار (لالا) في كل دور يتناغم مع عبارة (وحظي منك لالا) في الخرجة (القفل الأخير) بحيث يحقق جناساً لطيفاً. ومن المشهور عن الموشحات أن الخرجة تحتوي عادةً على عبارة يتمّ بها الطرب، بل قد تكون عبارة عامية تحقق هذا الهدف، فكيف بعبارة ذات أصل صوفيّ؟ لاسيما وأن المكان الذي قيل فيه الشعر كان حول البيت الحرام وقت الحج. وكيف بعبارة تحقق جناساً لطيفاً؟

كذلك فإن (لالا) تتيح تلويناً آخر، ولاسيما إذا جاءت في مواقع تفيد معاني أخرى ملائمة للمعنى، فهي تفيد النهي أو التأسف أو التهيُّب مما ينسجم مع معاني أقفال الموشح ، فعبارة (لالا) وراء (الحدوج) تتضمن معنى الحسرة على القتيل، ووراء (الأريج) معنى التحذير من الاشتهاء في المكان المقدس، ووراء (العجيج) معنى التعجب من الشعور الممنوع في فصل التُّقى. وما ألطفها إذا كُررت أيضاً بعد كلمة (قلتُ) حيث تعني إنكار المذنب الخجول الذي تؤكده عبارة (مرّت بي فاصفرتُ)، وتكون القمة بتكرار (لالا..) بعد (وحظي منك لالا).

لم يكن ابن سناء الملك موسيقياً وإن كان شاعراً وأديباً ذوّاقة، فهو معذور في مسألة الإيقاع ولكن كان عليه أن يتعمق في سر الصنعة من الناحية الأدبية على الأقل.

الإيقاع الملائم

بعد بحث طويل وتجارب ليس من المفيد التطرق إليها اهتدينا إلى الإيقاع الذي تدل دلائل كثيرة على أنه على الأرجح كان الإيقاع الذي غُنّي عليه الموشح في ذلك العصر الغابر، وهو إيقاع "القائم والنصف" المراكشي. وبلاد المغرب كما تسمى في أيامنا هي أقرب المناطق إلى الأندلس، وقد هاجر أغلب الأندلسيين إليها أو مكثوا فيها قبل انتشارهم في بلاد الإسلام الأخرى، بل إن الموشحات الأندلسية ذاتها كانت تسمّى "الموشحات المغربية" على اعتبار أن الأندلس كانت أقصى المغرب الإسلامي. ولاننس أن المغاربة هم الذين حموا الأندلس من السقوط أكثر من مرة. والواقع أن ابن سناء الملك نفسه وهو مشرقي من مصر لم يتحدث في "دار الطراز" عن الموشحات الأندلسية بل عن الموشحات المغربية.

ويجمع إيقاع القائم والنصف المراكشي بين الموصّل والمفصّل. ويتألف المجموع الجبري لوحداته من ثماني وحدات من ذات السن(8 وَ)، وفيه ثلاث مواقع للسكتات منها موقعان لسكتتين كل منهما بمقدار ذات السنين أي نصف وحدة، والثالث لسكتة بمقدار ذات السن. وتُدوّن جُمله كما يلي:

هَ هَ ءَ ~ً ءَ ~ً ءَ ءَ ~

لالالا (ـ)لى(ـ)لى لا(لا)

مفعولن مفاعلن فِعْلن

وإذا راعينا مكان السكتة الطويلة في الآخر كان الوزن:

مفعولن مفاعلاتن ~

وهو كما سبقت الإشارة إيقاع مزيج بين الموصّل والمفصّل. فهو في الجزء الأول (لالالا) موصّل ثلاثي، وفي الثاني (بلبلى) مفصّل، وفي الثالث (لالا) موصّل ثنائي.

وهذا الإيقاع ينطوي على مرونة كبيرة. ففي مكان سكتة قصيرة من الإيقاع يمكن سكوت الشعر أو الغناء كما يمكن إيجاد مكان لحرف متحرك واحد. أما في مكان السكتة الطويلة فيمكن سكوت الكلام أو إيجاد موقع لسبب كامل. كما يمكن للشعر السكوت أو ملء الفراغ أو الاثنين معاً. ولذلك فيجب أخذ الاحتمالات الممكنة بعين الإعتبار بغرض المواءمة مع وزن الشعر. وأحد الاحتمالات هو تنفيذ السكتة القصيرة الأولى وملء فراغ السكتة القصيرة الثانية وتنفيذ السكتة الطويلة في نهاية الإيقاع بحيث يمكن أن يصبح لدينا:

(مفعولن ~ً فاعلاتن ~)

وبذلك نصل إلى أهم وزن في شعر الموشح وهو وزن **القفل**، وكذلك الجزء الأعظم من وزن الأبيات. فالإيقاع في هذا الاحتمال ينسجم تماماً مع كل شطر من شطري القفل، أي بتكرار الإيقاع مرتين. وسنجد أن الإيقاع يصلح كذلك لأبيات الموشح، بتكرار الإيقاع ثلاث مرات في البيت الواحد.

ولكن الجميل أنه يصلح للبيت بأجزائه الثلاثة سواء أتضمنت عبارة (لالا) أم لم تتضمنها، وإذا أثبتنا ذلك أثبتنا أن إدراج هذه العبارة كان مقصوداً وليس كحالة اضطرارية:

1) ففي حالة عدم إدراج عبارة (لالا):

أ) تنقل الجملة العروضية الأولى في الجزء الثاني إلى الجزء الأول (من طالبْ ثار قتلي) فيستغرقان إيقاعاً واحداً وهذا واضح. وبهذا يساويه الجزء الثالث (فتانا تِ الحجيج). أما ما يتبقى من الجزء الثاني (ظبيات الحدوجِ) فيجب أن ينطبق على إيقاع واحد. فإذا أخذنا من نهاية الجزء (..تِ الحدوج) نأخذ جملة توافق نظائرها. وبهذا تبقى لدينا (ظبيا..). وحرف الظاء هو سبب مبتور يجب إشباعه أصلاً لأنه جاء من وزن (فَعِلن) وأصلها (فاعلن)، وبهذا لايبقى أمامنا إلا حرف الباء فيمكن أن يشبع تجاوزاً لينطبق على الإيقاع، ولايشعر السامع به .

ولنسترجع الإيقاع ونطابق الكلام (بدون لالا)

هَ هَ ءَ ~ً ءَ ~ً ءَ ~ ءَ

لالالا (بـ)لى (بـ)لى لا(لا)
من طالبْ ~ً ثا رَ قتـــلي ~َ
ظا با يا ~ً تِ الــحُدو جِ ~َ

وهكذا يُغنّى الموشح:

من طالِبْ ~ً ثار قتلي ~َ| ظبيا ~ً تِ الحدوجِ~َ | فتانا ~ً تِ الحجيجِ~َ

وقد أوضحنا المواقع التي يسكت فيها الإيقاع والغناء معاً.

2) أما في حالة إدراج (لالا)

فيحتاج الملحن بعد نقل الجملة العروضية الأولى في الجزء الثاني من البيت إلى الجزء الأول كما هو الأمر في الحالة السابقة، إلى تعديلات طفيفة في ما تبقى من الجزء الثاني وهي لاتزيد على الاستفادة من مواقع بعض السكتات في الإيقاع بملئها بالكلام. ولنسترجع الإيقاع ونطابق الكلام:

هَ هَ ءَ ~ً ءَ ~ً ءَ ءَ ~َ
لالالا (بـ)لى(بـ)لى لا(لا)
من طالبْ ~ً ثا رَ قتـ لي ظا
بايا تِالـ حُدو جِ لا لا ~َ

وعلى هذا يُغنّى الموشح:

|من طالِبْ ~ً ثار قتلي ظا| بأياتِ الـ...حدوج لالا~َ| فتانا~ً تِ الحجيج ~َ|
ترميهمْ ~ً بـسهامِ ~َ | عند البيـ.... ~ً تِ الحرامِ ~َ |

وقد وضعتُ لهذا الموشح لحناً بسيطاً بهدف توضيح المقصود بمثال وليس لادّعاء قدرة تلحينية. وآمل أن أحقق بذلك هدفاً لرجل مات وفي نفسه شيء من هذا الموشح، عسى أن تقر به نفسه.

تدوين لحن بديل

وقد طبقنا على اللحن إيقاع القائم والنصف المراكشي وجعلنا لحنه على مقام " الخُزامى" وهو مقام عربي يسميه أهل الصنعة "الهُزام" أو السيكاه المصري، ونعتقد أن تسميتنا له هي الأصح وأن الهاء جاءت من اللفظ الأعجمي للخاء والله أعلم.

هذا وقد تعمدنا أن نضع رمز المقام (÷م –ل) خلافاً للمتّبع الذي لانقتنع به وهو ما يعادل (÷س ÷م) في التدوين العربي على الطريقة الغربية.

موشح "من طالِبْ"

الشعر : ابن بقيّ

اللحن : أحمد رجائي

الإيقاع : القائم والنصف المراكشي (8 وَ) (هَ هَ ءَ ءً ~ ءَ ءً ~ ءَ ءَ ~)

المقام : الخزامى (هزام) (÷م –ل)

من طا لبْ ثا رَ قتـلي ظَ بـَ...يا تِ الحـُ..دوجِ لا.....لا

1مَ 2لَ صَ ~ً لَ سً لَ صَ1فَ | فَ2صَ لَ فً 2 لَ لً دَ2< سً لً صً> ~َ|

هَ هَ ءَ ~ً ءَ ~ً ءَ ءَ ~َ | هَ هَ ءَ ~ً ءَ ~ً ءَ ءَ ~َ|

فتْ...تا نا تِ الـ..حـ..جيـ.جِ

1فَ 2صَ لَ ~ً 1فَ 2صً 1فَ مَ ~َ |

هَ هَ ءَ ~ً ءَ ~ً ءَ ءَ ~َ |

ترميهم بـ..سها مِ حو ل البيـ ~ً تِ الـ..حَـرا.....مِ

2دَ سَ دَ ~ً سَ دً رَ سَ ~َ | 2سَ لَ سَ ~ً لَ دً 2< سَ لَ صَ > ~َ

هَ هَ ءَ ~ً ءَ ~ً ءَ ءَ ~َ | هَ هَ ءَ ~ً ءَ ~ً ءَ ءَ ~َ

تر...ميـ....هم بـ....سِـها....مِ حول البيـ...تِ الحَـ..را مِ

2صَ 1فَ 2صَ ~ً 1فَ 2صً لَ 1فَ ~َ |1فَ مَ فَ ~ً مَ 2صً1فَ مَ ~َ|

هَ هَ ءَ ~ً ءَ ~ً ءَ ءَ ~َ | هَ هَ ءَ ~ً ءَ ~ً ءَ ءَ ~َ|

لا.. لَلا لَـلا لَـ...ـلا.....لا

2دَ. رً مَ دً سَ لً صً فً مَ ~َ

هَ هَ ءَ ~ً ءَ ~ً ءَ ~َ

الباب الثاني

الإيقاعات الموسيقية المعاصرة

مقدمة

لايعرف أحد لماذا وكيف اندثرت الإيقاعات العربية القديمة، وكيف غاب بعض أسمائها ولبس ما تبقّى من أسمائها أوزاناً جديدة مختلفة. فالإيقاعات التي كانت معروفة في أوائل العصر العباسي كانت جميلة وراقية ولاسيما الثقيل الأول والثقيل الثاني، ويجدر بالملحنين إحياءها، كما يجدر بالشعراء مساعدتهم على ذلك بالنظم وفق إيقاعها. وقد رأينا أن الإيقاعات في أواخر العصر العباسي قد تحولت إلىأوزان متشابهة وغلب عليها النوع المفصّل بحيث يمكن أن نقول إن الإيقاعات قد انحدرت نوعاً ما. أما بين تلك الحقبة وأيامنا فقد ارتقت الإيقاعات من حيث النوعية والتعقيد، غير أن أثر الجوار أصبح واضحاً تماماً، ولاسيما الأثر التركي إبّان الحكم العثماني لقسم كبير من المناطق العربية.

وليس أثر الجوار سبباً لرفض هذا الإغناء، فالروحية واحدة في هذا المجال، وليس للفن حدود ولامبرر فيه للتعصب الوطني. ولئن كنا "كلنا في الهمّ شرق" فلا أقل أن نكون " كلّنا في الفن شرق"، والموسيقى عموماً تحتاج إلى التمييز بين الشرق والغرب، وأن تصون الشرق دون أن ترفض الغرب.

ومع ذلك فمن الممكن تعريب الأسماء غير العربية كلما أمكن ذلك، وهذا ما حاولناه قدر المستطاع، وإن كنا أبقينا حالياً على الأسماء السائدة خشية أن يضيع القارئ بين معلوماته وبين مجهوداتنا.

الفصل الأول

نظرة عامة

تشح المصادر العربية عن الإيقاعات الموسيقية التي ما تزال حيّة في عصرنا ولم نعد نجدها إلا متناثرة في بعض المراجع الموسيقية كالكتاب الذي يوثّق أعمال المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة عام 1932 والذي اعتبره كثيرون من فقهاء الموسيقى فاشلاً، إلا أنه تضمن كثيراً من المساهمات القيمة. ونخص بالذكر في مجال الإيقاعات الموسيقية مساهمة الشيخ علي الدرويش، مع أن دراسته اقتصرت على الإيقاعات الطويلة والمركبة.

ومن تراث الشيخ علي الدرويش أيضاً وهوالحلبي الأصل والذي جاب الأقطار العربية باحثاً ومدرّساً ما سجّله ابنه نديم الدرويش، آخذاً منه ومن عمر البطش وتلاميذه، في ما سجّل من الموشحات والسماعيات التي كان أغلبها معروفاً في حلب في منتصف القرن العشرين وما زال أكثرها يُغنّى ويُعزف، وقد نشرت في كتاب "من كنوزنا". وهذه المجموعة ذات قيمة أكبر من مجرد جمع عدد كبير من نفائس التراث ألحاناً وأشعاراً مغنّاة، فهي لاتتضمن بالتأكيد كل ما كان يعرفه جامعها ومدوّنها، لأنها في نظري مجموعة هادفة، من أهم أغراضها رصد أكبر عدد ممكن من المقامات الموسيقية والإيقاعات، لا أكبر عدد ممكن من الموشحات والسماعيات. فعلى امتداد مائة وخمسة وعشرين موشحاً وستة عشر سماعياً انتشر اثنان وعشرون مقاماً موسيقياً وثلاث وثلاثون إيقاعاً موسيقياً كلها مسجلة بالكتابة الموسيقية "الحديثة" أي بالتدوين الغربي.

كذلك جمع سليم الحلو عدداً من الإيقاعات في كتابه (الموسيقى النظرية) الصادر في لبنان عام 1958 ونقل بعضها عن المصدرَين السابقين وأضاف بعضها الآخر.

وفي "الموسوعة الموسيقية" التي تتضمن مجموعة من الألحان التقليدية الصامتة من بشارف وسماعيات ولونغات وردت إيقاعات مسجلة على بعض البشارف، حيثما وردت في التدوينات الأصلية التي أخذ مؤلف الموسوعة منها. فالمعروف أن هذا النوع من الألحان الصامتة أي البشارف يُبنى على إيقاعات شتّى بينما السماعيات تُبنى على إيقاع السماعي الثقيل (وهو يختلف بلا شك عن إيقاعي الثقيل الأول والثاني القديمين).

وقد حصرنا هذه الإيقاعات من المصادر المشار إليها وأعدنا ترتيبها حسب عدد وحداتها الرئيسية من نقرات وسكتات، فوجدنا أنها بلغت 121 إيقاعاً منها سبعة مركبة أي تتألف من ضمّ إيقاعين أو أكثر، مما يجعل عدد الإيقاعات المستقلة 114 إيقاعاً.

وسوف نحلل هذه الإيقاعات بالتفصيل لأنها ليست جزءاً من التراث فحسب وإنما لأنها في الواقع جزء من حياتنا في هذه الأيام، ولضرورة توثيقها قبل أن تموت ونموت.

ولكن منذ الآن نسجل بعض الانطباعات العامة، فنلاحظ:

1) أنها أخذت من الجوار أي من الفرس والترك كما أعطتهم، بدلالة الأسماء الجديدة للإيقاعات، ذات الأصل الفارسي أوالتركي. فهي إذن إيقاعات شرقية عموماً، وإن كانت قد تختلف عما يحمل نفس الاسم في تركيا أو إيران اليوم، والتطور سنّة الكون.

2) كثُر فيها استعمال السكتات مما أصبح يوحي لأول وهلة بالابتعاد حتى عن مبدأ الاعتماد على العناصر الثلاثة للإيقاع وهي السبب والوتد والفاصلة، حيث توجد على سبيل المثال إيقاعات تتضمن ثلاث سكتات متوالية، غير أن هذا الإيحاء غير صحيح كما ستثبت الفقرات التالية، فما يزال المبدأ كما هو، مع بعض الإضافات التي يتسع لها مجال الموسيقى.

3) استعمال أسلوب تفاوت السرعات، وهو مأخوذ من صلب بناء الألحان الموسيقية فطُبِّق على إيقاعاتها، وهذا أيضاً يطمس مبدأ الاعتماد على العناصر الثلاث. وقد ورد عدد محدود جداً من الإيقاعات التي يبلغ طول النقرة فيها ربع طول النقرة الطويلة، كما ورد في عدد محدود أيضاً عدد من السكتات يتجاوز ما يمكن استيعابه في مدة النقرة التي تسبقها. على أننا تغلبنا على جميع هذه العقبات كما سنرى.

4) دمجُ الأوزان القصيرة ضمن أوزان طويلة ومركّبة. وظهور أوزان طويلة جداً وصل أحدها إلى 176 وحدة. وقديماً كان هذا الدمج وحتى تبديل الإيقاعات في اللحن الواحد موجوداً، فقد أشار الأرموى في النسب التأليفية إلى ذلك بقوله: " إننا اذا اردنا تأليف لحن من ضربين، الأول منهما مضاعف الرمل والثاني ضرب ثاني الثقيل جعلنا كل ثلاثة أدوار من الثقيل الثاني بازاء دورين من أدوار مضاعف الرمل".. وقوله في موضع آخر إن "الثقيل الأول نسبته إلى مضاعف الرمل نسبة المثل والثلث... وإلى خفيف الثقيل نسبة أربعة الأمثال". وهذا يوحي لنا بالتساؤل: اذا فعل الموسيقيون هذا منذ أجيال فما الذي يمنع الشعراء من عمل مماثل؟

لقد حاول بعض الشعراء المعاصرين الشعر المدوّر، وهو الذي لاتنتهي فيه الكلمة بانتهاء البيت وإنما ينتهي البحر ليبدأ من جديد في منتصف الكلمة أي حيث انتهى الذي قبله، وبذلك تزول القوافي وأشكال جملة القافية. وهذا ليس بالجديد تماماً حيث أن الشعر

العمودي قد عرف التدوير بين شطري البيت. فما نعنيه هو قول الشعر على بحور متداخلة أو مركّبة، ومتابعة ما فعله بعض الشعراء والوشاحين منذ أكثر من خمسة قرون أي قبل سقوط الأندلس، بحيث يطول البحر المركب وينسجم مع الإيقاعات الموسيقية الطويلة التي مازالت حية في القرن العشرين ويتجاوز مداها أي بحر عرفه الشعر التقليدي، فربما أمكن بذلك إيجاد وسيلة لإعادة الصلة بين نوعي الإيقاع، وهذا أمر جدير بالمحاولة، إلا أنه يتطلب تعاوناً وثيقاً بين الشاعر والموسيقار ومعرفة كل منهما ما تلزم معرفته من الآخر.

5) توضح لنا هذه الإيقاعات، بعد أن ضُبطت تماماً بأسلوب الكتابة الموسيقية الغربية من حيث النقرات بنوعيها القوي و الخفيف، وزمن السكتات، والمدى الكلّي للإيقاع، بأن هنالك في الإيقاع الموسيقي جميع المقاطع التي أشرنا إليها عندما قارنّاها بمقاطع أوزان الشعر، ولاسيما السبب الثقيل وردف السبب والوتد والفاصلة أو إضافة ساكن إليها، وأن هنالك جُملاً إيقاعية مثل مفعولاتُ وفاعلاتُ التي أوردها الخليل في العروض وأنكرناها عليه هناك لأنها مما يشكّل وقوفاً على متحرك، حيث عزينا قبولها من قبل الخليل إلى أن أصل علمه بوزن الشعر هو علمه بالإيقاع الموسيقي. ومع الأسف لم يصلنا كتاباه "كتاب النغم" و"كتاب الإيقاع". على أن هذا يقودنا إلى الاعتقاد بأن هذه الأمور إذا كانت موجودة في الإيقاع الموسيقي في عصر الخليل وهو نفس عصر أخوان الصفا، فربما كان ما سجلوه من إيقاعات موسيقية في عصرهم ناقصاً أو سُجِّل بطريقة غير كاملة، كما نميل إلى الاعتقاد بأن الخليل كان عارفاً بذلك بدلالة أن ما ذكره عن السبب الثقيل والوتد المفروق وحتى الفاصلة الكبرى موجود في الإيقاع الموسيقي الذي ضُبط في أيامنا بالتدوين الدقيق، وغير موجود في الشعر كما أثبتنا. فخطأ الخليل ينحصر على الأرجح في كونه اعتبر مقاطع الشعر والموسيقى واحدة وهي ليست كذلك، وقد أغراه بالنظرة الموحدة إلى نوعي الإيقاع أن مفردات اللغة العربية إذا أخِذت منفردة تتوافق مع عناصر الإيقاع الموسيقي. ولكن ما فاته هو قضية واحدة وهي طريقة انسيابية الكلام العربي والوقوف فيه على السكون. إن ما تقدم يوحي إلينا بأن الخليل كان ضابط إيقاع موسيقي أكثر منه فقيه لغةٍ وأدب.

ومن ناحية أخرى فإن مجرد فكرة توافق المفردات العربية مع الإيقاعات الموسيقية، حتى بصورتها المتقدمة التي وصلت إليها في أيامنا يؤكد كنا حقيقة كنا نحس بها دون نبرهن عليها بالبراهين المحسوسة، وهي أن الشعر العربي التقليدي قسم مفردات لغتنا

الغنية وصِيَغها الكثيرة إلى قسمين: قسم يصلح للشعر وقسم لايصلح له من حيث عدم قدرة أوزانه على استيعابها. وعندما وضعنا أشعاراً جديدة توافق الإيقاعات الموسيقية ظهر لنا إمكان استخدام صيغ لم تكن مستعملة من قبل ولاتقل جمالاً عن الصيغ التي سادت في الشعر التقليدي. إن تطبيق الإيقاعات الموسيقية على الشعر يفتح أمام الشعراء باباً واسعاً لصيغ استعملها النثر وحده حتى الآن. ولعل في هذا ما يقضي على حجج أولئك الذين يدعُون إلى الشعر المنثور، ولاسيما حجتهم بأن أوزان الأشعار قيود، وأن لأشعارهم المنثورة "موسيقى داخلية" لايدركها إلا "الراسخون في العلم".

ولاشك في أن طريقة تسجيل الإيقاعات بأسلوب التدوين الموسيقي الغربي، وهي ما يهمنا هنا، كان لها فائدة عظيمة من حيث ابراز الدقّة والضبط ، فقد أمكن تخليدها بحيث لاتتعرض لعوامل التغيير كما حدث لما كان معروفاً قبلها. إلا انها من ناحية أخرى حجبت نفسها عن كل من لايتقن الكتابة الموسيقية الغربية فاقتصرت معرفتها على الموسيقيين، واستبعدت على الأخص الشعراء والعروضيين. يضاف إلى ذلك أن هذه الطريقة تركز على تقطيعٍ لها يساعد قائد الفرقة الموسيقية على إعطاء الإشارات بالاسلوب الذي يفهمه العازفون وهو التقسيم إلى أجزاء ثلاثية أو رباعية من الإيقاع، الأمر الذي يطمس حقيقة جُملها الإيقاعية، ويجعل اكتشاف هذه الجمل أمراً معقداً، ناهيك عن كونه يشكل انجرافاً أعمى وراء النمط الغربي، والغرب معروف بفقره الشديد في مجال الإيقاع، وأن قيادة الفرقة الموسيقية الشرقية لاحاجة إليها في وجود ضابط الإيقاع، اللهم إلا إذا أدخِلت عليها الفنون الغربية الحديثة كالتوزيع وتعدد الأصوات المترافقة أو المتلاحقة. وفوق ذلك أصبح من المهم بالنسبة للموسيقيين تسجيل عدد وحداتها الزمنية، مقسومة إلى قسمين هما ربع مدة الصوت وثُمن المدة، بحيث يعرّف الإيقاع بعدد الأرباع أو الأثمان، (وحتى مع وجود إيقاع طويل وبطيء هو إيقاع "فتح" يعتمد على نصف الصوت فقد حُدد عدد وحداته بعدد أرباع الصوت) وهذا ما يطمس بنية عناصرها الإيقاعية من أسباب وأوتاد وفواصل، وبالتالي يزيد من صعوبة الكشف عن جملها الحقيقية لمعرفة بنيتها. والواقع أن طمس معالم هذه البنية يؤذي الإيقاعات ولاسيما الطويلة منها حيث يصبح لها شكل ممل وطويل فلايعرف لها المرء أصلاً أو معنىً مما يساعد على تركها وإهمالها، وخاصة في عصر الديسكو والميل إلى الإيقاعات السريعة التي تساعد على الرقص مع الموسيقى الصاخبة.

بعد أن تم تجميع الإيقاعات وترتيبها حسب عدد وحداتها تصدينا لمهمة تحليل بنية هذه الإيقاعات، بتصويرها على شكل جُمل مفهومة لأبناء الضاد، وخاصة الشعراء والعروضيين، ولهذا لجأنا إلى تدوينه بالأسوب الذي أوضحناه في الفصل الثالث من هذا الكتاب، ثم كشفنا عن تراكيب الجُمل.

وقد سرنا في التدوين والتحليل والتركيب وَفق المراحل التالية:

1) الترجمة إلى الكتابة العربية للإيقاعات. وقد ترجمناها عن الأصل المدون بالأسلوب الغربي، وألغينا التقطيع الذي أوجده المدوّنون بفواصل موضوعة لتسهيل اسلوب قيادة الفرقة الموسيقية، وهي فواصل لاتتناسب مع الجمل الإيقاعية الحقيقية، لكي نتيح المجال للكشف عن الجمل الحقيقية.

2) في حالات معينة ضاعفنا سرعة بعض الإيقاعات لتختفي السكتات مندمجة بالنقرات التي تسبقها. وهذه الطريقة لاتؤثر على البنية الإيقاعية، بل تكشفها وتحدد معالمها وتوضّح جُملها.

ويجدر التنويه بأننا ميزنا الإيقاعات بعدد وحداتها التي تعادل سبباً، سواء أكانت الوحدة أي السبب معادلة لسرعة السوداء (نوار) أو لسرعة ذات السن(كروش)، فلا أهمية لذلك من حيث بنية الإيقاع. وهذا العدد هوعدد صحيح يتراوح بين اثنين وبين مائة وستة وسبعين حسب طول الإيقاع. وللتمييز في السرعة فإن هذا العدد إما أن يأتي خالياً من أي اشارة وعندها يدل على أن الوحدات زمنها في أصل الإيقاع طويل يعادل طول السوداء أي ربع الزمن الموسيقي، أو يأتي وقد عَلَته إشارة الفتحة(َ) وعندها يعني أن زمن كلٍّ من وحداته يعادل ذات السن، أي ثُمن الزمن الموسيقي، وفي الحالات التي ضاعفنا فيها سرعة الإيقاعات المؤلفة من أثمان الصوت، للكشف عن جُمل الإيقاع، فعندها أصبحت تعلو وحداته إشارة الفتحتين أي التنويـن (ً)، وعندها يكون زمن الوحدة من نقرة أو سكتة نصفَ ثُمن الزمن الموسيقي. وهنا يُنتبَه إلى أن العدد الكلي في الوحدات المختلطة يعني المجموع الكلي بحيث تتمثل الوحدتان القصيرتان بعدد صحيح واحد، وأربع وحدات صغيرة جداً تعادل أيضاً عددا صحيحاً واحداً، لأن كل وحدة ذات فتحة تعادل نصف الوحدة الطويلة، وكل وحدة ذات فتحتين تعادل ربع الوحدة الطويلة.

وعدد الوحدات إما أن يكون زوجياً أو فردياً. فإذا كان العدد فردياً سُمّي الإيقاع "أعرج". أما إذا كان العدد زوجياً فالإيقاع "بسيط" عموماً، ومع ذلك فقد يُعتبر أعرج إذا كان في الأصل يتركّب من مجموع أعرجَين.

3) حددنا الوزن بأسلوبنا العروضي أي برموز المقاطع كالسبب (لا) والوتد (بلى) والفاصلة (لِمَلا)، وأضفنا رموز المقاطع التي تزيد في الإيقاع الموسيقي عن الشعري وهي (لِمَ) للسبب الثقيل، وحالات تذييل السبب والوتد والفاصلة أي (لالْ) و (بلالْ) و (لِمَلالْ) وهذه الحالات هي غالباً تتضمن السكتة في آخر المقطع، وحالات ردف السبب والوتد والفاصلة بحرف رديف أي (لالَ) و (بلالَ) و (لِملالَ). أما في حال ورود سكتة ضمن بنية المقطع فقد وضعناها ضمن قوسين للدلالة على موضعها ضمن المقاطع التي تشكّل الجُمل.

وفي هذه المرحلة استبدلنا الفواصل التي وضعها المدوّنون بالفواصل التي فرضتها بنية الجمل التي أمَطْنا عنها اللثام.

4) حوّلنا رموزنا إلى رموز الجُمل في العروض التقليدي، أي التفعيلات، وذلك تسهيلاً على الشعراء المعتادين على هذا الأسلوب في وزن الأشعار، وذلك لتشجيعهم على النظم وَفقاً للإيقاعات الموسيقية.

5) فرزنا الإيقاعات التي لايمكن النظم عليها على شكل أبيات مكررة ولابد من توشيحها، وهي على الغالب الإيقاعات الطويلة والتي تجمع بين الإيقاع المفصّل والموصّل.

6) حاولنا وضع أشعار ملائمة لهذه الأوزان بهدف المزيد من التشجيع للشعراء، ولإثبات قدرة لغتنا على دخول هذه المجالات بعد أن حرمتها أوزان الأشعار من ذلك.

الفصل الثاني

الجمل العروضية للإيقاعات

قبل أن ندخل ميدان الإيقاعات المنفردة ونصنفها يحسن إعطاء فكرة عن جُمَلها. فهذه الجمل ولو صيغت بلغة العروض يبقى الكثير منها غير مألوف للشعراء والعروضيين، غير أنها لن تكون عسيرة عليهم إذا توفرت الرغبة في السعي إلى التوافق بأوزان الشعر مع بُنى الأوزان الموسيقية.

ومن الأمور غير المألوفة اشتقاقات غير مستعملة من فعل (فَعَل) لصياغة "التفعيلات"، واشتقاق تفعيلات هي في العروض نتيجة زحاف بينما هي هنا أصلية، يحق للشاعر أن يستعمل لها زحافات خاصة بها، ويمكن أن نصنف في هذه الزمرة تفعيلات الإيقاع الموصّل التي طبق عليها الأندلسيون زحاف السبب فجاؤوا لها بنظائر غير متناظرة وتبدو كأنها جمل مختلفة. غير أن من أكثر هذه الجمل بعداً عن المألوف تلك الجمل التي لاتنتهي بساكن بل تتوقف عند حرف متحرك. وحتى هذه الجمل لاتعسر على التطبيق بعد قليل من المران، فلغتنا العربية تسمح بذلك.

ولكن قبل استعراض هذه الجمل لابد من بعض الملاحظات:

فالنقطة الهامة الأولى هي أن مسألة قوة النقرة أو ضعفها قد استُبعدت تماماً من الجملة العروضية المقابلة للجملة الإيقاعية وهذا أمر غير ذي أهمية بالنسبة لتوافق الشعر مع الموسيقى.

والنقطة الهامة الثانية هي مسألة تفاوت السرعات في الإيقاعات الموسيقية، حيث أن اللغة العربية لاتتيح أكثر من سرعتين هما سرعة الحرف المتحرك وسرعة السبب، وسرعة المتحرك تعادل نصف سرعة السبب، بينما تسمح الموسيقى بتفاوت أكبر في السرعات. وقد حللنا هذه المسألة في اتجاهين: أولهما التصرف بمواقع السكتات في الإيقاع الموسيقي وملء فراغاتها حسب أطوالها التي تعادل أسباباً أو متحركات، وثانيهما، في حالات نادرة، استبدال متحركين متواليين سريعين جداً بمتحرك واحد له نصف تلك السرعة، وهذا أمر لاغبار عليه إذ تبقى سرعة الإيقاع متاحة للتنفيذ، وكل ما هنالك هو أن المقابل الشعري سيكون أبطأ من الإيقاع في هذا الموضع.

والنقطة الثالثة الهامة هي مسألة "القرابة" بين الجمل الإيقاعية، حيث أن بعض الجمل تتساوى في مداها وسرعتها وإن اختلفت بنيتها اختلافاً ضئيلاً، والمقصود بهذا الاختلاف هو وقوع سبب ثقيل محل سبب خفيف، وأحياناً وقوع أكثر من سبب ثقيل

محل نظيره الخفيف، وعلى سبيل المثال لهذا التبادل في الموقع أن (مفتَعلن) أي (لا لِمَ لا) تساوي (مفعولن) أي (لالالا)، وغير ذلك مما سيتوضح في التصنيف.

والنقطة الرابعة التي تفيد الإشارة إليها هي أن الإيقاعات ذات الجملة الوحيدة تصلح لشعر يشبه الشعر الحديث أو ما يسمى بشعر التفعيلة، أما التي يتراوح عدد جملها بين جملتين وأربع فيحسن مقابلتها بشعر يأخذ شكل البحور الأخرى، وهذه تصلح للشعر القصيد كما تصلح للموشحات. وأما الإيقاعات التي يزيد عدد جملها على أربع فلا بد من أن تأخذ شكل الموشح.

أولاً . جمل العروض التقليدي:

1. جملة (فَعِلن) أي (لِمَلا) وهي جملة بحر الخبب في الشعر، وهي هنا الجملة الأولى من جملتي كل من المخمس العربي، والأوفر المولوي، والثانية من جمل البطايحي المراكشي الثلاث.

2. جملة (فاعلن) أي (لابلى) وهي جملة البحر المتدارك في الشعر، وهي هنا الجملة الأولى من جملتي السماعي الثقيل.

3. جملة (فعولن) أي (بلبلا) وهي جملة البحر المتقارب في الشعر، وهي الجملة الثانية من القنطرة المراكشي.

4. جملة (مستفعلن) أي (لالابلى) وهي جملة الرجز في الشعر، وهي هنا الجملة الأولى من القنطرة المراكشي.

5. جملة (متفاعلن) وهي الجملة الأولى من جملتي نواخت هندي

5. جملة (فاعلاتن) أي (لابلبلا) وهي الجملة المكررة في أغر دور هندي، والجملة الأولى في روان مولوي.

6. جملة (مفاعلن) أي (بلبلى) وهي الجملة الرابعة من جمل البحر الطويل، وتأتي نتيجة الزحاف في الرجز والبسيط والمجتث، وهي هنا جملة الدرْج الجزائري، والثانية من جمل القائم ونصف المراكشي الثلاث.

7. جملة (مفاعيلن) أي (بلبلالا) وهي جملة الهزج في الشعر، وهي هنا الجملة الثانية من زرفكند والثالثة من الأوفر المصري.

8 . جملة (مفاعلاتن) أي (بلبلبلا) وهي الجملة المميزة للبحر المضارع في الشعر، وهي جملة المصمودي الصغير والمصدر الجزائري

ثانياً . الجمل المقبولة عروضياً

أ) جمل الإيقاع الموصّل

1. جملة (فعْلن) أي (لالا) وهي جملة الموصّل الثنائي، وهي الجملة الأولى من جملتي الانصراف الجزائري، والثانية من جملتي المخلص الجزائري، والأولى من جملتي أقصاق أفرنجي، والأولى من جملتي زرفكند، والثالثة من جمل القائم ونصف المراكشي الثلاث.

2 . جملة (مفعولن) أي (لالالا) وهي جملة الموصّل الثلاثي، وهي الجملة الوحيدة في الأعرج أي الفالس. وهي كثيرة الورود، فهي أولى الجملتين في كل من المدوّر الشامي والمدور المصري والمدوّر التركي والأولى من جمل القائم ونصف المراكشي الثلاث، كما ترد كثيراً في الإيقاعات الطويلة.

3. جملة (مفعولاتن) أي (لالالالا) وهي جملة الموصّل الرباعي، وهي كثيرة الورود، فهي أولى جملتي كل من صاداية، والمحجر التركي والثانية من جملتي المحجّر المصري، كما ترد كثيراً في الإيقاعات الطويلة.

ب) جمل استثنائية في العروض وأصلية في الموسيقى

1. جملة (مفتعلن) أي (لالِمَلا) وترد في العروض نتيجة زحاف في الرجز والسريع أي على شكل (لا لَ بلى)، ولكنها هنا أصلية. وهي الجملة الأولى من جملتي طوق المصدر التونسي والثانية من جملتي المدور التركي.

2. جملة (مفتعلاتن) أي (لالِمَلالا) وترد في العروض نتيجة زحاف في البحر المنسرح أي بشكل (لالَ بلبلا)، غير أنها هنا جملة أصلية، وهي جملة صوفيان، والثانية من جمل نيم ورش الحلبي الثلاث.

3. جملة (فَعِلاتن) وترد في العروض نتيجة زحاف جملة الرمل، غير أنها هنا أصلية وهي الجملة الأولى من المحجر المصري والثانية من جملتي كل من ايون هواسي والمدور المصري.

ج . جمل أخرى

1. جملة (مستفعلتن) أي (لالا لِمَلا) وهي في العروض التقليدي فاصلتان أي جملتان من الخبب دخل على أولاهما زحاف الفاصلة، ولكنها هنا جملة أصلية واحدة، وهي الجملة الثانية في روان المصري.

2 . جملة (فاعلاتنا) أي (لابلبلى) وهي الجملة الأولى من إيقاع فكرة.

ثالثاً . الجمل ذات القرابة مع الجمل العروضية

أ) جمل متولدة عن حذف الساكن الأخير في جمل عروضية:

وتتميز هذه الجمل بأنها تنتهي بعدد فردي من المتحركات، وعلى الغالب بمتحرك واحد. وهذه الجمل تشبه جمل العروض التقليدي ولكنها مبتورة الساكن الأخير بحيث يبقى من السبب الأخير أو الفاصلة متحرك واحد، ولكن هذا لايعني مماثلة الزحاف في الشعر فالحرف المتحرك هناك يُشبع بينما يبقى هنا بزمنه المحدد.

1. جملة (فَعَلَ) أي (لِمَ لَ) وهي ناشئة عن حذف الساكن الأخير من الفاصلة (لِمَلا)، وهي الجملة الأولى من جملتي قتاقوفتي.

2. جملة (فَعِلاتُ) أي (لِمَلا لَ) وهي ناشئة عن حذف الساكن من السبب الأخير في (فعِلاتن)، وهي الجملة الثانية من كل من السماعي الثقيل والعويص، والجملة الأولى من ايون هواسي

3. جملة (فاعلاتُ) وهي ناشئة عن حذف الساكن من السبب الأخير في (فاعلاتن)، وهي جملة المخلص المراكشي، وهي أيضاً الثانية من جملتي الانصراف الجزائري، والأولى من جملتي العويص، والأولى والثالثة من جُمل البطايحي المراكشي الثلاث.

4. جملة (مفعولُ) أي (لالالَ) وهي ناشئة عن حذف الساكن من السبب الأخير في (مفعولن)، وهي جملة أغر أقصاق التركي، وهي كذلك الثانية من جملتي جورجينه، والثانية من جملتي قتاقوفتي والثانية من جملتي عليلاوي العراقي.

5. جملة (مفتعلُ) أي (لا لِمَ لَ) وهي ناشئة عن حذف الساكن من الفاصلة في نهاية (مفتعلن)، وهي الجملة الثانية من جملتي كل من أقصاق الأفرنجي وأغر أقصاق.

6. جملة (مفتعِلاتُ) أي (لا لِمَ لا لَ) وهي ناشئة من حذف الساكن من السبب الأخير من (مفتعلاتن)، وهي الثانية من جملتي الظرافات.

7. جملة (مستفعلاتُ) وهي ناشئة عن حذف الساكن من السبب الأخير من (مستفعلاتن)، وهي الجملة المكررة في ميزان الدرج المراكشي.

ب . جمل حلول الأسباب الثقال محل الخفاف:

وهذه يمكن أن أن تصنف إلى زمرتين:

الزمرة الأولى : زمرة الجمل المنتهية بالسكون:

1. جملة (فَعِلَتن) أي (لِمَ بلى) وهي من أقرباء جملة (فاعلن) أي (لابلى) حيث حل محل السبب الخفيف في أولها سبب ثقيل، وهي الجملة الثانية من جملتي الأوفر المولوي والجملة الأولى من الست الجمل في إي نوسي العراقي.

2. جملو (فَعِلَتُنا) أي (لِمَ لِمَلا) وهي من أقرباء جملة (مفتعلن) وقد حل في أولها سبب ثقيل محل الخفيف. وهي الثانية من جملتي المدور الحلبي.

2. جملة (مفتعلَتُنا) أي (لا لِمَ لِمَ لا) وهي من أقرباء (مفتعلاتن) أي (لا لِمَ لالا) حيث يحل محل السبب الخفيف قبل الأخير سبب ثقيل. ويمكن اعتبارها أيضاً من أقرباء (مفعولاتن) أي (لالالالا) حيث يحل محل سببين خفيفين سببان ثقيلان، كذلك يمكن اعتبار هذه الجملة جملتين هما (لالِمَ) و (لِمَلا) أي (فاعلُ فَعِلن)، وهي جملة الشرقي العراقي والجملة الثانية من جملتَي صاداية.

3. جملة (مُفَعِلاتن) أي (لِمَ بلبلا) وهي من أقرباء (فاعلاتن) أي (لابلبلا) وقد حل محل السبب الخفيف الأول سبب ثقيل، وهي جملة الدور الهندي، والجملة الثانية من روان مولوي.

الزمرة الثانية: المنتهية بسبب ثقيل أو أكثر

وهذه الجمل تنتهي بعدد زوجي من المتحركات، وهي قد تنشأمن استبدال سبب خفيف أو أكثر بسبب ثقيل أو أكثر في نهاية الجملة، كما قد تنشأ من حذف الساكن من الوتد الأخير فيصبح معادلاً لسبب ثقيل.

1. جملة (فاعلُ) أي (لالِمَ)، وقد أوردناها أحياناً على شكل (فعْلكَ) لغرض التناظر الشكلي(الجملة الثامنة من الخفيف التركي)، وهي من أقارب جملة (فعْلن) أي (لالا)، ولكن يمكن النظر إليها على أساس انها نتيجة حذف الساكن من الوتد الأخير في (فاعلن). وهي جملة الوحدة المكلفة، وهي أيضاً الجملة الثانية من جملتي المخمس العربي، والأولى من جملتي أغر أقصاق.

2. جملة (فَعَلَكَ) أي (لِمَ لِمَ) وهي من أقارب جملة (فعْلن) أي (لالا) وقد تحول السببان الخفيفان إلى ثقيلين.

2. جملة (مفاعِلُ) أي (بلى لِمَ) وهي من أقارب (فعولن) أي (بلبلا) ولكن يمكن أن ينظر إليها على أساس انها نتيجة حذف الساكن من الوتد الأخير في (مفاعلن) وهي الجملة الثانية من لنك فاخته.

3 . جملة (مفعولكَ) أو (مستفعِلُ) أي (لالا لِمَ)، وهي من أقارب جملة (مفعولن) أي (لالالا) ويأتي في آخرها سبب ثقيل محل الخفيف، ولكن يمكن النظر إليها على أنها نتيجة حذف الساكن من الوتد الأخير في (مستفعلن). وهي جملة المخلص الجزائري.

4. جملة (مفتَعِلُكَ) أو (فاعلتُكَ) أي (لالِمَ لِمَ) وهي من أقارب جملة (مفتعلن) أي (لالِمَ لا) حيث استُبدل السبب الخفيف الأخير بثقيل، كما يمكن أن تعتبر من أقارب (مفعولن) أيضاً ويأتي في آخرها سببان ثقيلان محل سببين خفيفين، وهي جملة الانصراف المراكشي، كما وردت في إحدى روايات الشنبر الحلبي كجملة رابعة من جمله الأربع.

5. جملة (مفعولاتك) أي (لالالالِمَ) وهي من أقارب جملة (مفعولاتن) أي (لالالالا) ويأتي في آخرها سبب ثقيل محل الخفيف، وهي جملة البطايحي الجزائري.

6. جملة (مفتعلاتكَ) أي (لا لِمَ لا لِمَ)، وهي ضعفا جملة (فاعلُ)، وهي من أقرباء جملة (مفتعلاتن) حيث حل محل السبب الخفيف الأخير سبب ثقيل، كما يمكن أن تعتبر من أقرباء (مفعولاتن) حيث استبدل منها سببان خفيفان بسببين ثقيلين. وهي الجملة الثانية من كل من جملتي المدور الحلبي والمخمس.

7. جملة (فاعلاتُكَ) أي (لابلى لِمَ) وهي من أقارب جملة (فاعلاتن) أي (لابلىلا) حيث حل محل السبب الخفيف الأخير سبب ثقيل، وهي جملة نواخت.

8. جملة (فَعِلاتُكَ) أي (لِمَ لا لِمَ) وهي من أقارب (فَعِلاتن) أي (لِمَ لالا)، وهي الجملة الثالثة من محجّر دولاب مقلوب والجملة الرابعة من الجمل الست لإيقاع الترك زرب.

9. جملة (مفاعلاتكَ) أي (بلىبلى لِمَ) وهي من أقارب جملة (مفاعلاتن) أي (بلىبلىلا) حيث حل محل السبب الخفيف الأخير سبب ثقيل، وهي جملة المصمودي والجملة الثانية من جملتي محجّر مصدّر.

10. جملة (مستفعلتُكَ) أي (لالالِمَ لِمَ) وهي من أقارب جملة (مستفعلتن) أي (لالالِمَلا)، وهي جملة المثلث العراقي، والثانية من جملتي المحجّر التركي والرابعة من جمل نيم خفيف حلبي الأربع.

11. جملة (متفاعلاتكَ) أي (لِمَلا بلى لِمَ) وهي من أقارب جملة (متفاعلاتن) أي (لِمَلابلىلا)، وهي ثاني جملتَي نواخت الهندي

12. جملة (مُتَفَعِلَتُ) أو (فَعَلَ فَعَلَ) أي (لِمَ لِمَ لِمَ) وهي من أقرباء (مفعولن) أي (لالالا) حيث حل محل جميع أسبابها الخفاف أسباب ثقال، وهي الجملة الثانية من جملتي شفته.

الفصل الثالث

أصول موافقة الشعر للإيقاع

إذا أردنا نظم شعر ملائم للإيقاع، فمن المهم أن نعرف بادئ ذي بدء أنه لاضرورو للاهتمام بالنبرة الإيقاعية، أي بكون النقرة قوية أم خفيفة، ولكن المهم مراعاة طول مدتها، والاهتمام بمواقع السكتات.

وهنا لدينا الحلول التالية:

1 . النسج على منواله تماماً، وهذا ليس عسيراً. ولكن يجب الانتباه هنا في الحالات التي ينتهي فيها الإيقاع بما يعادل حرفاً متحركاً واحداً أو حرفين متحركين (السبب الثقيل)، فهنا لايجوز الإشباع كما هو الحال في الشعر، وإنما يقف الشعر على متحرك، وذلك خلافاً للقواعد العامة للعروض.

2. استعمال أسلوب الانزلاق. فالمعروف في الموسيقى أن الغناء لايبدأ بالضرورة من بداية الإيقاع وإنما قد يبدأ من نقطة مختارة منه. فالإيقاع دور يتكرر. وإذا بدأ الغناء من موقع ما فمعنى ذلك أن الجزء الذي يسبقه يغطى بالنقرات وحدها أو النقرات المرافقة للحن دون الكلام. وفي نهاية الجملة الغنائية يكون أيضاً قد تبقى جزء من الدور الأخير للإيقاع يغطى كذلك بنقرات مستقلة أو مرافَقة بلحن. وهذا معناه بالنسبة للشاعر انه يمكن له أن يبدأ في الشعر من نقطة تناسبه من الإيقاع، شريطة أن ينتهي البيت قبل نفس الموقع الذي بدأ منه.

ومثال ذلك: إذا كان الإيقاع الموسيقي على وزن (مفعولاتُكَ)، فللشاعر أن ينظم الشعر بأسلوب الانزلاق على وزن (تُك مفعولا) أي (متفاعيلن) أو (فَعِلن فعْلن)، وبعدها يترك الموسيقار يتصرف كما أسلفنا.

3 . التصرف في مواقع سكتات الإيقاع الموسيقي. والسكتات تغطّي أزماناً محددة بالضبط. ولكن سكتة الإيقاع لاتعني بالضرورة سكوت الكلام في نفس الموقع. وعلى هذا فقد يناسب الشاعر أن يجعل الكلام يسكت أيضاً وذلك بأن تنتهي عنده جملة عروضية قبل السكتة. ولكن قد يناسبه أن يملأ فراغ السكتة في الإيقاع بحروف من جملته العروضية.

وفي مجال التصرف في مواقع السكتات ترِد فكرة جديرة بالاهتمام: فإذا جاءت سكتة وراء جملة واختار الشاعر لهذه الجملة أن تكون جملة قافية، وهذا يكثر في نظم

الموشّح، فللشاعر أن يملأ فراغ السكتة بحرف ساكنْ في نهاية القافية بعد حرف مدّ، فيكون ذلك طريقاً **للتذييل**، كقولك منامْ وهُيامْ. والذيل هنا وهو الميم الساكنة تعادل سبباً كاملاً. والتذييل متّبع كثيراً في الشعر العربي. وبالطبع لايهم هنا أن تكون القافية في نهاية بيت أو أن تكون قافية بينيّة أي في آخر مقطع معيّن.

4 . وللشاعر أن يتصرف في الأسباب الثقال والخِفاف بالتبادل بين الشعر وإيقاع الموسيقى فمدتهما واحدة. وهذا ينسحب أيضاً على الفاصلة (لِمَلا)، فقد يكون جزء من الإيقاع على وزن (لالا) وهو الموصّل الثنائي فيستعمل الشاعر جملة الخبب (لِمَلا). ولئن كان لايجوز في الشعر إلا زحاف الفاصلة، أي تحويل جزئها المعادل للسبب الثقيل إلى سبب خفيف، فإن هذا في الموسيقى جائز وبالتالي يجوز مقابلة السبب الخفيف في الإيقاع بسبب ثقيل في الشعر وبالعكس.

وقد يترتب على هذا المبدأ أن تكون الجملة في الإيقاع الموسيقي، على سبيل المثال، (لالابلى) أي (مستفعلن) فيقابلها الشاعر بالبحر الكامل، وجملته الأصلية لِمَلابلى (متفاعلن)، فيستمر بها وببديلتها المتولدة عن الزحاف (مستفعلن)، وهذا يقبله الإيقاع الموسيقي. وقد يكون الإيقاع الموسيقي مثلاً على وزن (بلىلالا) أي مفاعيلن، فيستعمل الشاعر للمقابلة بحر مجزوء الوافر وجملته (بلى لِمَلا) أي (مفاعلتن) ويستمر بها

5 . وقد يُضطر الشاعر في الإيقاعات الموصّلة، وهي كثيرة كما سنرى، إلى تطبيق مبدأ زحاف السبب الخفيف، فيستبدله بسبب مبتور وهو حرف واحد متحرك يُشبع كما لوكانت حركته حرف مدّ. وهذا عرفه الشعر العربي التقليدي في حالات محددة لاكقاعدة مطلقة. وقد أثبتنا في كتابنا "أوزان الأشعار" أن الأندلسيين قد فعلوا ذلك بكثرة في الأوزان الموصّلة، وهي جديدة على الشعر، وذلك إلى درجة حصول ما سماه ابن سناء الملْك باضطراب الأوزان، والأمر لايتعدّى زحاف سبب بشكل لم يألفه العروضيون أو الشعراء الذين قالوا الشعر للشعر لاللغناء، ولذلك لم يقدروا على اكتشافه.

وفي الواقع لابدّ من الإقرار بأن من العسير نظم أشعار طويلة على الأوزان المفصلة، وهي أصلاً حالة ممكنة إلا أن أغلب مفردات العربية مبنية على الأوزان المفصلة، ولهذا فعكّازة زحاف السبب في الأوزان الموصّلة تشكل في كثير من الأحيان ضرورة إلى درجة أن القاعدة قد فرضت نفسها على الوشّحين الأندلسيين.

ولكن ترتب على ذلك الاتيان بكلمات هي أصلاً من الأوزان المفصّلة فوضعت مكان أوزان مفصلة. وبذلك باتت جملة (لالالا) أي (مفعولن) يدخل زحاف السبب على أيّ من

أسبابها، وهذا ما يجعل المقابل في الشعر يأتي على وزن (لَ لالا)، أو (لا لَ لا) أو (لالالَ)، فتأتي الجملة كما لو كانت (فعولن) أو (فاعلن) أو (مفعولُ) على التوالي. وهذا لا يجوز في الشعر في الأصل ولكنه أصبح قاعدة عامة في الموشحات الأندلسية، حيث يجب إشباع ذلك الحرف المتحرك. ومثل ذلك في الموصّل الرباعي حيث تتحول (لالالالا) أي (مفعولاتن) في ما يقابلها في الشعر إلى أوزان هي كما لو كانت (مفاعيلن) أو (فاعلاتن) أو (مستفعلن)، أو (مفعولاتُ). وقد تأتي كلها في الموشح الواحد فتتوالى أو تتناظر.

لكن مع العلم بذلك واقتراح إباحته لاننصح به في الوقت الحاضر إلا عند الاضطرار، وبالتنسيق الكامل مع الملحّن، ومن الأفضل التريث حتى تصبح المقولة معروفة من قِبل العروضيين لئلا يُتّهم الشاعر بكسر الأوزان.

6 . يمكن للشاعر ترك جزء بسيط من الإيقاع ليتصرف به الملحن بلحن غير مُغنّى يرافق الإيقاع، ولهذا التصرف سوابق في بعض الموشحات، حيث يضع الشاعر ما يوافق الإيقاع بكامله، ثم عند إعادة الإيقاع يستعمل ما يزيد على النصف بالتوافق ثم يترك جزءاً من الإيقاع إما للموسيقى الصرف مع الإيقاع أو لتكرار جزء من الشعر.

7. وهناك طريقة لانفضّلها، وهي المتّبعة في أيامنا في غياب الأشعار المعدّة للتوافق مع الإيقاع الموسيقي، وهي الإكثار من حروف المدّ التي يمكن فيها إطالة مدة لفظ ذلك الجزء من الكلام بما يوافق الإيقاع. على أن ذلك إذا لجأ الشاعر إليه فيجب أن يتم بطريقة مدروسة وبالتفاهم مع الموسيقار.

8 . أما بالنسبة لمجموع الإيقاع فيجب التمييز بين الإيقاعات حسب أطوالها. فالإيقاعات القصيرة ومتوسطة الطول يمكن النظم عليها على شكل أبيات. وهذه يمكن توشيحها على أساس وحدة الإيقاع في كل من القفل (والخرجة التي هي القَفل الأخير) والأبيات. أما الإيقاعات الطويلة فلا بد من توشيحها على أساس أن يكون القفل والخرجة من وزن هو جزء من الإيقاع، والأبيات من وزن آخر هو ما تبقى من الإيقاع. وهذا في اعتقادي هو **السر الكبير** لعملية التوشيح. ويتفرع منه **سر كبير آخر** هو التمييز بين جزء من الإيقاع يتصف بالتشابه المتناظر، ويصلح للأبيات، وجزء ثان لايتناظر فيصلح للقَفل والخرجة، ولهذا نرى أوزان القفل والخرجة في كثير من الموشحات الأندلسية متفاوتة الأجزاء طولاً وقِصَراً ومواقع. ويتفرع من ذلك سرّ ثالث هو أنه إذا جاء في الإيقاع الجزء الذي يصلح للقَفل في بداية الإيقاع كان الموشح تاماً أي أن الموشح يبدأ

بالقفل، أما إذا كان ذلك الجزء في آخر الإيقاع بُدئ فيه بالأبيات، وهنا يسمى الموشح أقرع، وهذا في اعتقادي هو السبب في وجود الموشح التام والأقرع، وإن كانت هنالك حالات معكوسة وهذا ممكن على أساس الدخول في الإيقاع من وسطه، أي على طريقة الانزلاق.

أما بالنسبة للخرجة وأوزانها مماثلة لأوزان الأقفال، فلا مشكلة فيها في الموشح الأقرع، ولكن في الموشح التام نكون في الخَرجة أمام جزء من الإيقاع هو بدايته لانهايته. وحل هذه المشكلة بسيط إذ يمكن البدء في الموشح بموسيقى يرافقها نقر الإيقاع، أو النقر دون لحن، وذلك ابتداءً من الجزء الثاني من الإيقاع.

وفي الترتيبات التي اتبعناها بالنسبة للإيقاعات التي لابدّ من توشيحها صممنا أشكالاً نراها مناسبة ولكنها ليست بالضرورة الأشكال الوحيدة، فالترتيبات هي عملية هندسية قد تصلح لها ترتيبات أخرى، وهذا لايتسنى إلا لمن أتقن معرفة بنية الإيقاع.

وفي سردنا للإيقاعات الموسيقية المعاصرة وتوضيح أوزانها بلغة العروض ووضع الأشعار الموافقة لها حاولنا دائماً أن ننظم توائمها بالضبط أي دون اللجوء إلى عكّازات من الأشكال المتاحة، إلا أننا في بعض الأحيان اتّبعنا بعض هذه الأساليب، بهدف إيراد الشواهد، وأوضحنا ذلك في موضعه.

الفصل الرابع

بُنى الإيقاعات المعاصرة والأشعار الملائمة

فيما يلي سنصنّف الإيقاعات وفق تصنيف مزدوج: تصنيف رئيسي حسب عدد جُمَل الإيقاع بهدف توضيح ما ذا كانت تصلح كبحر أو ما إذا كان لابد من نظم الشعر الموافق لها على شكل موشّح، والتصنيف الثاني وقد وضعناه ضمن التصنيف الأول وهو حسب عدد الوحدات التي تعادل سبباً أي نقرة طويلة. وهذه في التدوين الموسيقي إما أن تكون معادلة للسوداء (نوار) أو لذات السن (كروش) حسب سرعة الإيقاع أي ما إذا كان عدد وحداته محسوباً بأرباع الصوت أو أثمان الصوت، ولن نلقي بالاً للسرعة الكلية لأن المهم هو بنية الإيقاع أي تناسب سرعات مكوّناته. كذلك لن نلقي بالاً لقوة النقرة أو ضعفها في الإيقاع لأن هذا ليس مطلوباً في الشعر.

الفئة الأولى . إيقاعات الجملة الواحدة

أ . الجملة الواحدة الثنائية :

وتتضمن هذه الفئة إيقاعاً واحداً هو:

1) ميزان الوحدة المكلَّفة (2)

وهو إيقاع مفصّل ووزنه : هـ ءَ ءَ

أو: لا لِمَ

أي: فاعلُ

وبعض الموسيقيين يعتبره مؤلفاً من أربعة وحدات قصار، أي برمز عددي هو (4)، والوحدة الثانية سكتة أي : هَ ~ ءَ ءَ والنتيجة واحدة، حيث أن ضم مدة السكتة إلى مدة النقرة القوية التي تسبقها يضاعف مدة تلك النقرة.

فهو يتألف إذنْ من ثلاث نقرات الأولى منها طويلة تعادل سبباً، والاثنتان الأخيرتان تعادلان معاً سبباً ثقيلاً، فالمجموع سببان، ولذلك يفضَّل أن يأخذ الرمز العددي (2).

أما الشعر المناسب فيمكن أن يأتي على وزنه تماماً ومثاله:

أعشقُ.. وجهَكَ ..أعبدُ.... ثغـرَكَ

كيفَ بـ..ربِّكَ ...تجد لُ.. شَعـرَكَ

كيف يـ...ضوعُ و...ينفثُ...عطرَكَ

وهذا الشعر يواكب كلَّ بيت منه أربعة أدوار من الإيقاع.

ويُنتبَه إلى انتهاء الوزن بمتحرك، فنحن أمام إيقاعٍ موسيقي لاشعري، ولذلك لايجوز في هذه الحالة إشباع الحرف الأخير من البيت.

أما بأسلوب **الانزلاق**، أي البدء من السبب الثقيل في الآخِر والانتهاء بالسبب الخفيف، فالوزن يتحول إلى فاصلة صحيحة أي (لِمَ لا) أو(لِمَلا)، وبذلك يناسبه بحر **الخبب** ولو جاء مع زحاف الفاصلة أي على وزن (لالا) لأن المدة تبقى واحدة. ويبقى على الملحن أن يراعي موقع الإيقاع من الغناء.

ب . الجملة الواحدة الثلاثية :

1) الأعرج (3)

ويسميه بعض الموسيقيين "سماعي دارج" وهذا خطأ لأن السماعي الدارج هو ضعفه ويتضمن في نهايته سكتة كما سنرى.والأعرج إيقاع موصّل، ويساوي إيقاع **الفالس** الغربي الذي يعني "الدوّار". ويتألف من ثلاث نقرات متساوية المدة، الأولى قوية والباقيتان خفيفتان أي:

هـ ء ء

وتساوي: لالالا

أي : مفعولن

ويعادل نصف ما سمّاه الأرموي مضاعف الرمل، وهو إيقاع عربي قديم.

ويطابقه تماماً الشعر الذي يلتزم بالإيقاع الموصّل ومنه:

مَن هذي الـ...حسناءُ من عينيْ....ها الداءُ

مَرآها..... مِــرآ ةٌ سـرّاءٌ .....ضـرّاءُ

إن تنظرْ...ها تبسمْ إن تقرُبْ .....تستاءُ

يأسى مَن... يهواها تخشاها الدّ....دهماءُ

يرعاها... مصلوبٌ تحميها الـ....عذراءُ

وهذا الشعر يواكب كلَّ شطر منه دوْرانِ من الإيقاع.

كذلك يوافقه تماماً الشعر الذي أوردناه عند البحث في إيقاع مضاعف الرمل القديم (حسب رواية الأرموي) والتزمنا فيه بالإيقاع الموصّل وهو:

يابنت الـ...جيـرانِ ياعَقــدَ الرّ....رُمانِ

ياعود الرّ...ريحانِ في مرجِ الـ.....بستانِ ..الخ

ويواكب كلَّ شطر دَوْران من الإيقاع. وفي هذا الشعر والذي سبقه يجب إشباع الرويّ لأن موقعه يعادل سبباً كاملاً.

ولكن للشاعر أن يأتي هنا بوزن مفصّل يلائمه وذلك بتحويل أحد السببين الأول أو الثاني من سبب خفيف إلى ثقيل، بحيث يقول شعراً على وزن (لِمَ لالا) وهذا يساوي (فَعِلاتن) أو على وزن (لا لِمَ لا) وهذا يساوي (مفتعلن) او (فاعلتن)، أو وزن (لالالِم) وهي على وزن (مفعولكَ)، أو أن يطبّق الجمل الثلاث بالتبادل بينها حسبما يشاء، بمافي ذلك الزحاف الذي يعيد تحويل أية من هذه الجمل إلى وزن (مفعولن)، ويبقى التوافق مع الإيقاع مضموناً. والشعر التالي يستعمل هذه الاحتمالات:

نظرتـــه... شاردةٌ كغزالٍ.... في قـفْـرِ

ياليته ... لايصـحو فَيُصا دُ وَ...لايدري

وإنك إذا نظرت إلى هذا الشعر دون أن تعرف أنه نُظم على إيقاع الفالس، وقسته بمقاييس العروض البحت، فستعتبره مضطرب الأوزان، ولكن ذلك غير صحيح، إذ يتبادل فيه السبب الثقيل المواقعَ مع السبب الخفيف، ويبقى أيٌّ منهما معادلاً للسبب الخفيف في الإيقاع. وأتصور أن ابن سناء الملك حين استعرض الموشحات الأندلسية واعتبر أكثرها من الأوزان المضطربة، قد واجه حالات مشابهة.

ولكي نرسّخ مفهوم هذا التبادل بين الأسباب الثقيلة والخفيفة نورد الشعر التالي:

لاتسأ لْ...عن نَسبـــي اِبن الإ نـ..سانِ أبـي

نسبي في ...أعمالـــي وطعامي... من تعبـي

لاتسألْ... عن دينـــي أو مالي.... أو جاهـي

علمٌ لو... في الصيــنِ مرضاةٌ.... للـــــهِ

لاتسأ لْ... عن فخـري ما بينَ الـ....أجنـا سِ

ما فخري... في نصري بل في حُبّـ..بِ الناسِ

نسبي في.... أخلاقـــي ديني في.... وجدانـي

عين الحيّـ..ـيِ الباقـي ترعاكَ وَ.....ترعاني

2) السماعي الطائر ويعادل الدرْج التونسي(3)

وهو أيضاً إيقاع موصّل وأعرج ولا يختلف عن الإيقاع السابق إلا في السرعة، فهي هنا مضاعفة، والزمن الكلي نصف زمن ذلك الإيقاع، والبنية واحدة.

وبذلك فوزنه هَ ءَ ءَ

أي: لالالا

وتساوي: مفعولن

ولا أهمية للسرعة بالنسبة للشعر، حيث تناسبه (مفعولن)، أو أوزان تشبه ما جئنا به في الإيقاع السابق.

3) ميزان المخلص الجزائري (3َ)

ولايختلف كثيراً عن سابقه فهو يقوم على أساس تحويل السبب الأخير منه من خفيف إلى ثقيل أي استبدال النقرة الخفيفة الطويلة بنقرتين خفيفتين سريعتين. ووزنه :

هَ هَ ءً ءً

أي : لالا لِمَ

وتساوي: مفعولُك

أو: مستفعِلُ

ونفضل هنا الأولى لقرابة الإيقاع من الأعرج والسماعي الطائر.

وبذلك فهو من حيث الشكل إيقاع مفصّل ولكنه من حيث الجوهر موصّل.

ويمكن قول الشعر على وزنه مع التقيّد بشكله. وليس ذلك بالعسير ومنه:

ياراتعـ....ـةً في الدَّدِ يانا دِمَـ...ـةً في الغـدِ

كم من ثمَـ..نٍ يدفعُ إذ يعبثُ .. في المرقدِ

مالٌ لـه... بَخسٌ وشَـ....بابٌ لكِ.. في الموقـدِ

ولا يجوز في هذا الشعر إشباع الرّويّ ولا إشباع الهاء.

ومثل هذا الشعر إذا قيل دون توضيح أنه قيل على هذا الإيقاع الموسيقي فربما حكم عليه القارئ باضطراب الوزن. ولذلك وللتسهيل يمكن هنا إما مقابلة السبب الثقيل بسبب خفيف في الشعر، فيكون الوزن (مفعولن)، وإما تطبيق طريقة الانزلاق أي البداية فيه من السبب الثقيل الأخير، وترك الملحن يتصرّف. وعندها يكون الوزن (لِم لالا) وتساوي (فَعِلاتن) وهو وزن سهل، ويُسمح فيه بزحافه الذي يحوله إلى (مفعولن).

4) ميزان الا نصراف المراكشي (3َ)

وهو بالطبع إيقاع سريع يُستعمل في نهاية الوصلة. ولكنه لايختلف من حيث الجوهر عن سابقه سوى في تحول السببين الأخيرين من خفيفين إلى ثقيلين. ولهذا فهو من حيث الشكل إيقاع مفصّل إلا أنه من حيث الجوهر موصّل. وبهذا يكون وزنه:

هَ ءً ءً ءً ءً

ويساوي : لا لِمَ لِمَ

أي: فاعِلَتُكَ

ولكن إذا أردنا التقيد حرفياً بشكل الإيقاع في وزن الشعر فليس ذلك عسيراً واللغة العربية تتيح ذلك على خلاف الظنّ لأول وهلة. ومن ذلك:

لاحَ قمــرُ جاء عُمَـرُ
في كنَفـِهِ طاب سهَرُ
جودُ يــدهِ من مــددهِ
عِشْ بِـدَدِهِ في رَغـَدِهِ
من بــدَدِهِ ليسَ يَـذَرُ
حين يصلُ فهْوَ يصِلُ
من طَلَـبَه فهْو أمــلُ
من قَصدَه فهْو مـطرُ
من سمعهُ يوم طربِ
أغنِيَتُــهُ أيُّ عجبِ
يُنشدُ لــكَ دونَ طلبِ
حَنجَرتُــه سبكُ ذهبِ
زرهُ ولكَمنــه وطَرُ
أو وصَلكَ منــه خبرُ
ما خَذَلَكَ بل وصَلكَ
أنتَ بَشَرُ وهْوَ يَسِـرُ

وقد جعلنا كلَّ دور من الإيقاع في شطر. ولايجوز الإشباع في نهاياته.

على أن للشاعر إذا استصعب هذا الإيقاع فمن الممكن أن يقابل في الشعر أحد السببين الثقيلين ولاسيما الأخير منهما بسبب خفيف، وعندها يقول الشعر على وزن (مفتعلن) وهذه تساوي (فاعلتن).

ولكن للشاعر أيضاً أن يطبق طريقة الإنزلاق فيبدأ من السبب الثقيل الأخير، وعندها يصبح الوز (لِمَ لا لِمَ) أي (متفاعلُ). وكمثال على هذا نأتي بالشعر التالي:

يتكـبَّــرُ يتجبَّرُ

ويُجنُّ فَـ.....يتبختـرُ
وأنا لـــهُمتصبِّرُ
سيحِنُّ وَ يتغيّـرُ
يتبـــدّ لُيتحوّلُ
وأهُمُّ فَـ.....أتمهَّلُ
وبصبريَأتجمَّلُ
سيعودُ وَ يتوسّلُ

5) ميزان المخلص المراكشي (3)

ويعتبر الموسيقيون هذا الوزن ثلاثياً لأنهم ينطلقون من المجموع الكلي، ذلك لأن النقرة الثانية (وهي خفيفة وسريعة) والسكتة السريعة تساويان معاً سبباً واحداً. ونحن نقبل هذا المبدأ لغاية التصنيف فحسب.

والإيقاع مفصّل وأعرج ووزنه:

هَ ءً ءَ ~ً

أي: لا بلى (لَ)

وهذه تساوي **فاعلا(تُ)**

وما بين القوسين يمثل سكتة بمقدار متحرك واحد. وهذه حالة سبب يليه الوتد المردوف الذي رمزنا له برمز (بَلى لَ) أو (بلالَ)

وللشاعر أن يوافق هذا الإيقاع بعدة اشكال:

فالشكل **الأول** هو أن يملأ فراغ السكتة بحرف متحرك فيستعمل وزن (فاعلاتُ) وعندها يستمر الغناء ويسكت الإيقاع في ذلك الموضع وهذا لاضير منه. ومثال ذلك:

من أرادَ.. أن يعيشَ.. في ظلالِ.. جنّتَينِ
فالخلودُ.. أن ينامَ ...في رِحابِ.. ناهدَينِ

وقد وزنّا الشعر حسب الإيقاع بالضبط وعلى أساس أربعة أدوار للبيت. إلا أن هذا الوزن يمكن تعديل بنيته دون أن يؤثر عليها، وذلك لأن وزن هذا الشعر هو:

فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلاتً فاعلاتُ

ويساوي: فاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلاتُ

وهذا أسهل للنظم.

والشكل **الثاني** هو تطبيق الانزلاق بحيث يجعل السكتة في نهاية الإيقاع في بداية الشعر، ويترك التصرف بعد ذلك للملحن. وعندها يصبح الإيقاع بكل بساطة (مفاعلن) مكررة عدداً غير محدود من المرات، وهذا سهل.

والشكل **الثالث** هو أن يجعل الشعر يسكت مع السكتة في كل دور إيقاع وبذلك ينظم على وزن (فاعلن ~ً) وهو وزن البحر المتدارك. غير أن من الأصول أن يتيح الكلام التوقف فعلاً.

والشكل **الرابع** هو أن يستمر في ملء فراغ السكتة على مدى البيت ثم ينفّذ السكتة عند نهاية الشطر ونهاية البيت فقط. وبذلك يصبح وزن الشعر إذا قيل على جملتين مثلاً في كل كل شطر: (فاعلاتُ فاعلا~ً) وهذه تساوي، بِغضّ النظر عن السكتة (فاعلن مفاعلن). ومهما بلغ عدد الجمل فالأولى (فاعلن) وجميع الجمل الباقية حتى نهاية الشطر أو البيت (مفاعلن) وهذا وزن رشيق وهيّن.

ومن الطريف أن نلاحظ أن هذا الشكل الأخير يجعل هذا الإيقاع مماثلاً لإيقاع **الرمل القديم** كما حدده **أخوان الصفا**، ولعله هو نفسه، فقد بيّنّا في حينه أن أخوان الصفا لم يوضّحوا مواقع السكتات. وقد سبق ذكر الشعر الذي قاله أبو العتاهية على هذا الوزن.

ج) الجملة الواحدة الرباعية

1) المصمودي الصغير(4)

ومدته الزمنية تعادا نصف المصمودي الكبير الذي سيرِد معنا غير أن بنيته مختلفة عنه. فهذا الإيقاع هو إيقاع مفصّل ذو ست نقرات اثنتان منها سريعتان. ويعتبره الموسيقيون مساوياً لأربعٍ من ذات السن، غير أنهم يقسمونه إلى جملتين كل منهما تعادل سببين، ووزنه:

هَ هـ ءَ هـ ء

أي: بلى بلى لا

وهذه تساوي **مفاعلاتن**

ومن اللطيف أن نلاحظ أن هذا الإيقاع يعادل بالضبط نصف الإيقاع الذي سماه الأرموي في نهاية العصر العباسي بالثقيل الثاني. ولذلك يوافقه الشعر الذي أوردناه هناك. وفي الشعر التالي نجعل كل جملة في شطر:

غضبتَ منّـي فغِبتَ عنّي

أُقِرّ بالذنـــ....ب لاتلُمني
وكان ذنبـــي بغيرِ قصـدِ
وأنت تقســو بكلّ عمْــدِ
أَقَولُ حـرفٍ بِجُـورِ صدِّ
وهل أجازى بسوء ظـنِّ
وأنت عندي منى التمنّي

2) دو يَكْ (4)

وهذه التسمية فارسية وتعني (اثنان . واحد). ولانرى لهذا المعنى انعكاساً على بنية الإيقاع. وهو من خمس نقرات اثنتان منها قصيرتان، ولذلك يعتبر الموسيقيون أنه رباعي. ونحن لانقبل هذا إلا للتصنيف حيث أنه إيقاع مفصّل ووزنه:

هَ ء ءَ هـ ء

أي: بلى بلى لا

والجملة تساوي: **مفاعلاتن**

فبنيته هي نفس بنية الإيقاع السابق (المصمودي الصغير) ولايختلف عنه إلا في مواقع النقرات القوية والخفيفة، وهذا لاأثر له على الشعر المناسب. ولذلك ينطبق عليه كل ما قلناه بالنسبة لإيقاع المصمودي الصغير من حيث مطابقة الشعر له.

3) صوفيان (4)

وهي كلمة ربما كانت عربية لوجودها في المشرق والمغرب كاسم لإيقاع مع الاختلاف في البنية وعدد النقرات، ولعلّها سُفيان أو لعلها مشتقة من الصوفيّة. ويعتبر الموسيقيون هذا الإيقاع رباعيا لأنه يتضمن سبباً ثقيلاً، مع أن هذا السبب الثقيل ينقسم إلى قسمين أحدهما سكتة والثاني نقرة. ولانقبل هذا الوصف إلا للتصنيف فهو إيقاع مفصل، ووزنه:

هـ ~َ ءَ ء ء

أي لا(لِ)مَ لالا

أو على وزن لالِمَلالا

والجملة تساوي: **مفتـعلاتن**

وما هو داخل قوس يقابل سكتة بمقدار حرف متحرك واحد.

ونظراً لأن موقع السكتة قريب من مطلع الإيقاع فيحسن بالشاعر ملْء مكانها بحرف متحرك أي اعتبارها وكأنها نقرة قصيرة.

وهذا وزن رشيق ومنه:

هل تتغابــى إذ تتصابــى
تُلبِس ضرساً تزرع نابــا
تطبخُ لحمــاً لان فطابــا
تصبغ شَعراً هرَّ وشابــا
كيف بظهـرٍ مال وخابــا
كيف بكرشٍ صار قِرابــا
كان شبـا بٌ بات يبابـــا
لاتَ هروبـاً صرتَ ترابا

ويمكن للشاعر بالطبع إدخال الزحاف على هذه الجملة فتصبح مساوية (مفعولاتن) وهي جملة الموصّل الرباعي. كما يمكن للشاعر تطبيق مبدأ الانزلاق بحيث يبدأ من السبب الأخير ويترك التصرف للملحن، وبذلك تصبح جملته (لالالِملا) أي (مستفعلتن)، فإذا أدخل عليها زحاف الفاصلة أصبحت الجملة (مفعولاتن) أيضاً.

4) الميزان الشرقي العراقي (4)

وهو إيقاع يتألف من خمس نقرات، الأولى قوية وطويلة، تليها سكتة قصيرة ثم ثلاث نقرات خفيفة قصيرة وأخيراً نقرة طويلة خفيفة. ويصنفه الموسيقيون في زمرة الرباعيات لأنه يتألف من سبب خفيف فسببين ثقيلين فسبب خفيف. وأحد السببين الثقيلين ينقسم إلى سكتة في ما يعادل متحركاً واحداً ونقرة خفيفة قصيرة. ونحن نقبل هذا لأغراض التصنيف إلا أن الإيقاع مفصّل ووزنه:

هـ ~َ ءَ ءَ ءَ ء

أي: لا(لِـ)مَ لِمَـلا

فالجملة هي: **مفتَعِلَتُنا**

وقد ترى أنها: **فاعِـلُ فَعِلن**

وعندها تعتبر من جملتين. وما نفضّله أن نعتبر الإيقاع من جملة ذات جزئين أولهما مقلوب الفاصلة والثاني هو فاصلة سليمة.

ونظراً لأن السكتة قريبة من المطلع يحسن بالشاعر ملء موقعها بحرف متحرك. ولايصعب قول الشعر على هذا الوزن وإن كان غير مألوف ومنه:

كيفَ برَجُلِ صانِعِ حِيَلِ
كنتُ له أخاً خيّبَ أملي
يسرد كَـذِبا يزعمُ به لي
جاء بعمَـلٍ قرّبَ أجَلـي
أصبح أ لَمي أصبح وجَلي
يسرق تعبي يأكلُ عملـي

وهنا يجب إشباع الرويّ إذا جاء بغير حرف مدّ. وللشاعر أن يقابل أيّا من السببين الثقيلين بسبب خفيف في الشعر، وبذلك يصل إلى (مفتعِلاتن) أو إلى(مستفعلتن)، فإذا طبّق زحاف الفاصلة أيضاً أمكن الوصول إلى الموصّل الرباعي وهو (مفعولاتن)، وهذا كله لايؤثر على التوافق مع الإيقاع. ولهذا السبب اعتبرنا الإيقاع مؤلفاً من جملة واحدة في الأصل.

5) البطايحي الجزائري (َ4)

وهذا الإيقاع السريع نسبياً يتألف من أربعة أسباب، ثلاثة خفيفة والرابع ثقيل، والثقيل هذا ينشطر إلى سكتة ونقرة خفيفة. ووزنه:

هَ ءَ هَ ~ً ءً

أي: لالالا (لِ)مَ

وتساوي: **مفعولا تُـكَ**

ويعتبره الموسيقيون رباعياً لانشطار السبب الأخير فيه، أي لتحوّلِه من سبب خفيف إلى ثقيل، جزء منه سكتة والجزء الآخر نقرة خفيفة. ونظرا لوقوع السكتة في آخره يحسن بالشاعر ملء فراغها بحرف متحرك واحد. ويمكن قول الشعر على هذا الوزن كما يلي:

لا والـجؤذ رِ حلوِ المنظرِ
لا لنْ أسمـعَ قولَ المُخبِر
بلْ قد أعرفُ ما لم يذكُرِ
إني أسمَــحُ للمستغفِـرِ

ولايجوز في هذا الشعر إشباع الرويّ لأنه مطابق للإيقاع الموسيقي.

على أن للشاعر هنا أن يطبّق طريقة الانزلاق، بادئاً من السبب الثقيل الأخير، وبذلك يصبح الوزن مألوفاً هيناً وهو (لِمَلا لالا) أي فاصلة وسببين أو (فَعِلن فعْلن) ومنه:

رضيتْ ليلى فأتتْ ليـــلا
مسحت حزناً ومحت ويْــلا
صدقتْ فِعلاً صدقتْ قَـوْلا
رقصتْ هزّاً وثَبَتْ مَيـــلا
فتقتْ كُمّاً مزَ قَت ذَيْــلا
هربتْ كَيـداً هجمتْ سيْـلا
فرأت صِنواً عرف الصَّولا
ورأت مُهراً قهرَ الخَيْــلا

د . الجملة الواحدة الخماسية

1) أغر أقصاق تركي (5)

وأغر تعني (جلاّب الحظ) في التركية أما أقصاق فتعني (الأعرج) ولذلك فهو الأعرج التركي، ووزنه:

هَ ~َ ءَ ~َ ءَ

وباستيعاب السكتة في ما يسبقها: هـ ء ءَ

أي: **لالالَ**

وهذه تساوي: **مفعولُ**

وهنا نواجه عدة احتمالات:

أ) التقيد بالإيقاع مع السرعة وهو أمر ليس بالمستحيل وفي ما يلي مثال:

مابـا لُ عينيــكَ بالدمــعِ تنهــلُّ
والخـدُّ كالــوردِ بالطـلِّ مخضلُّ
لاشيءَ في الكونِ أبكــا كَ من قبلُ
لابُــدَّ قد ضعتَ في الحب ياخِـلُّ
والحبُّ كالــداءِ في الجسمِ ينسـلُّ

وقد تقصّدنا للتوضيح وضع كل كلمة مقابل إيقاع تام. ومن الواضح أيضاً أن كل سطر يساوي الإيقاع أربع مرات. وهنا يجب الانتباه إلى أنه لايجوز هنا إشباع الحرف

الذي يأتي في نهاية الكلمة حتى ولو كان ذلك في القافية، حيث لابدّ من الاستمرار إلى ما يليها. ولكن هذا ليس بالأمر المريح للشاعر وليس مألوفاً في اللغة العربية التي لايُتَوقف فيها على متحرك. ولكنه ليس بالمستحيل كما ذكرنا، وهو أحد مجالات التجديد الممكنة.

وهنا نلاحظ أمراً لطيفاً: فإن جمع كل إيقاعين متواليين على حِدة يتيح لنا وزن السطر كبيت ذي شطرين هما على وزن:

مستفعلن فِعلُ مستفعلن فِعْلُ

لالابلى . لالَ لالابلى . لالَ

وهكذا نقترب من منطق الشعر العربي، مع ضرورة الانتباه إلى عدم جواز إشباع الحرف الأخير من كل شطر.

وبهذا يمكن نظم الشعر على غرار المثال التالي:

يا ساقيَ الراحِ يازينة الســاحِ

تمشي وتختالُ تحبو كسـبّـاحِ

تغش بالمــاءِ أنصافَ أقــداحِ

عمداً فهل أنتَ سكرانُ أم صاحِ؟

وهنا أيضاً لابد من تكرار القول بضرورة عدم إشباع الحرف الأخير من نهاية أي شطر، وإلا لأصبحنا في وزن آخر.

ب) تدوير الإيقاع ، ويكون ذلك بأن يُعتبر الدخول في الإيقاع من الحرف المتحرك الأخير. أي (... لُ مفعو) (لُ مفعو)...وهذه تساوي (فعولن). وبذلك يصلح لهذا الإيقاع شعر من البحر المتقارب، شريطة التنسيق وأهم ما فيه تنسيق البداية والنهاية في الشعر واللحن والإيقاع.

ج) التقيد بالإيقاع مع الإبطاء أي تنصيف السرعة، وبذلك يأخذ كل سبب مدة سببين، ويتحول الحرف المتحرك إلى سبب كامل. وبهذا يصبح وزن الإيقاع:

لا(لْ) . لا(لْ) لا

أو فِعْ(لن) مف(عو) لن

ومع أن الإيقاع يصبح موصّلا، حيث أن اللام الساكنة بين قوسين تمثّل سكتة يمكن أن يناظرها في الشعر سبب كامل، وبهذا يصلح للإيقاع وزن يتألف من خمسة أسباب متوالية، ومثاله:

أهلاً يا دنـيا نوّرتِ البيتــا
أنعشتِ الدنيا أحييتِ الميْـتا
لكنْ فلنخرسْ ولنخفِ الصوتا

ومن الجدير بالذكر أن هناك إيقاعاً يسمى "أغر أقصاق تركي معدل"(5) وزنه:

هـ ء ء هـ ءَ ءَ

وهذا يضاعف مدة الإيقاع ويعدل في نوع نقراته بحيث يجعله من جملتين، ولذلك فسنعود إليه عند البحث في فئة الإيقاعات ذات الجملتين.

2) ميزان شعبانية عراقي (5َ)

هـ هَ ءَ ءَ
لا لِمَ لَ
مفتَعِلُ

وهي جملة تتألف من وتد مفروق وسبب ثقيل

هـ . الجملة الواحدة السداسية:

1) ميزان الدرْج الجزائري (6َ)

هَ هَ ~َ ءَ ءَ ~َ

وبدمج السكتتين: هَ هـ ءَ ء

وبذلك يصبح: **مفاعلن**

و . الجملة الواحدة السباعية :

1) دور هندي(7َ)

هَ ءَ ءَ هَ ~َ ءَ ~َ

وبضم السكتتين، نجد أن هذا الإيقاع هو من جملة واحدة هي:

هَ ءَ ءَ هـ ء

ووزنها يساوي: لِمَ بلى لا

مُفَعِلاتن

وقد ترى للتسهيل قسم الجملة إلى جملتين قصيرتين:

فَعَلَ فِعْلَن

وقد قسمنا الجملة إلى كَلمتين لتسهيل استيعابها، فالمقطعان الأوّلان هما في الحقيقة مقطع واحد هو الفاصلة الكبرى، (لِمَ بلى)، والجملة مؤلفة من فاصلة كبرى وسبب.

فإذا قابلنا ما يشكّل السبب الثقيل (لِمَ) في الفاصلة الكبرى بسبب خفيف في الشعر وصلنا إلى وزن (فاعلاتن) وهي جملة الرمل في الشعر. وهذا ما حدا بنا إلى اعتبار الإيقاع مؤلفاً من جملة واحدة.

2) نواخت(7)

هـ ~ء هـ ~ ء ء

وبمضاعفة سرعته: هـ ءَ هـ ءَ ءَ

لا ب**لى** لِمَ

ويساوي: **فاعلاتُكَ**

ويجب أن ننتبه إلى أن هذا الإيقاع عندما يُضم في سياق إيقاع مركّب كإيقاع نقش السبعة عشر، لايمكن مضاعفة سرعته بسبب الصعوبة الناجمة عن سرعة الإيقاعات الأخرى المجموعة معه، فعندها لابد من إبقاء سرعته على حالها ويظل وزنه : لا(لا) لالا(لا) لالا، وهذه الصورة تجعله مؤلفاً من ثلاث جمل إيقاع موصّل هي ثنائية فثلاثية فثنائية ولكن الجملة الحقيقية هي كما ذكرنا.

ز . الجملة الواحدة الثـُّمانيّة :

1) مصمودي(8)

هـ هـ ~ء / هـ ~ء ء

وبمضاعفة سرعته: هَ هـ ءَ هـ ءَ ءَ

بلى بلى لِمَ

مفاعلاتُك

2) وفي رواية أخرى(مصمودي كبير) (8)

وهو يختلف بأن النقرة الأخيرة تُستبدل بسكتة. ووزنه:

هـ هـ ~ء هـ ~ء ~

وبمضاعفة سرعته: هَ هـ ءَ هـ ء

بلبلبلا

مفاعلاتن

3) ميزان المصدّر الجزائري (8َ)

ورغم اختلاف السرعة وقوة النقرة الأولى عن المصمودي الكبير نجد أن بنية هذا الإيقاع مماثلة لذاك، فوزنه:

ءَ هَ ~َ ءَ هَ ~ هَ ~َ

وبدمج السكتات: ءَ هـ ءَ هـ هـ

مفاعلاتن

4) ميزان مثلث عراقي (8َ)

هـ ~َ ~َ هَ هَ هَ ءَ

وبما أن السكتتين القصيرتين المتواليتين تساويان سكتة طويلة واحدة يمكن أن نكتب الإيقاع : هـ ~ هَ هَ هَ ءَ

لا (لا) لِمَ لِمَ

مستَفْعِلَتُكَ

الفئة الثانية . الإيقاعات ذات الجملتين:

أ . الإيقاعات الخماسية بجملتين

1) ميزان الانصراف الجزائري (5َ)

ءَ ءَ هَ ~ً هَ ءً

لالا لا(بَ)لالَ

فعْلن فاعلاتُ

2) أغر أقصاق تركي معدل(5)

هـ ء ء هـ ءَ ءَ

لالالا لا لِمَ

مفعولن فاعِلُ

ب . الإيقاعات السداسية بجملتين

1) الدارج (َ6)

ويجب عدم الخلط بين هذا الإيقاع وبين السماعي الدارج الذي سنبحثه تالياً، أو بين إيقاعات أخرى تستعمل فيها عبارة "الدرْج". وهذا الإيقاع يعتبرونه من ستة أثمان ولكنه أقرب إلى ثلاثة أرباع، فوزنه:

ه ءَ ءَ ء

وتساوي: لا لِمَلا

أي: **مفتعلن**

وهذه الجملة تساوي من حيث الزمن جملة مفعولن وهي ثلاثية.

2) يوروك(سريع) سماعي (َ6)

ويسمى أيضاً السماعي الدارج، ولذا نعتقد أن كلمة يوروك تعني الدارج والمقصود أنه يندرج بسرعة. ووزنه:

هَ ءَ ءَ هَ ءَ ~َ

لالالا لا لا (لا)

ويساوي: **مفعولن مفعو(لنْ)**

3) سنكين سماعي (6)

ومعنى كلمة سنكين هو "المتباعد" والمقصود هنا هو إطالة مدة وحداته، فهو السماعي الممدود. ويسمى في العراق أكرك أو يُكرك، وهو في الواقع نفس الإيقاع السابق بالضبط مع مضاعفة مدة وحداته.

ووزنه: ه ء ء ه ء ~

لالالا لالا(لا)

مفعولن مفعولن

4) مدوّر عربي(6)

ء ه ء ه ه ~

لالالا لالا(لا)

ويساوي: **مفعولن مفعو(لن)**

فهو من حيث البنية لايختلف عن سنكين سماعي إلا باختلاف مواقع النقرات الخفيفة والقوية، وهذا لاأثر له على الشعر الموافق.

5) شفته (6)

والشفتة معناها "الجفت" أي ذو الطلقات المزدوجة، والمقصود هي الأسباب الثقال التي تُنقر نقراتها كالرشّاش:

هـ ء هـ هَ هَ ءَ ءَ ءَ ءَ

لالالا لِمَ لِمَ لِمَ

والحقيقة أن الجملتين هما (مفعولن مُتَفَعِلَتُ)، وهما متساويتان في الزمن، ألا أننا نفضل دمج أول الأسباب الثقال بما قبله للتسهيل، وبذلك يكن الوزن:

مفعولاتكَ فَعَلَكَ

وقد اعتبرناه من جملتين لأن الأولى مؤلفة من ثلاثة أسباب خفاف والثانية مساوية للأولى وهي مؤلفة من ثلاثة أسباب ثِقال.

وقد يكون من غير السهل دائماً نظم شعر يتضمن ستة متحركات متوالية. والبيتان التاليان يتضمنانها ويتوافقان بالضبط مع الإيقاع:

مدّاحٌ ..مدَح ومَلَـــ.....أَ الاشعا...رَ بكَذِ بِـهِ

والممدو...حُ أمرَ له أموالاً ...وبطشَ بِـهِ

وللشاعر تسهيلاً أن يضع مكان أي سبب ثقيل سبباً خفيفاً. فيمكن أن يعتبر وزن الشعر (مفعولن مفعولن) أو (مفعولن مفتعلن) أو (مفعولن فَعِلاتن).

6) طوق المصدّر التونسي (6)

هَ ءً ءً ءَ ءَ ءَ ~

لا لِمَلا لالا(لا)

مفتعلن مفعو(لن)

7) القدّام المراكشي (6)

هَ هَ ~ ءً هَ ~ ءً ءَ ~

لالا(لِ)مَ لا(لَ)لا((لَ)

مستفعِلُ فاعلاتُ

أو: فعْلن متفاعلاتُ

ولكن الأصح الشكل الأول والنظر إلى الجملة الثانية فيه على أنها مؤلفة من وتدين مفروقين.

8) ميزان القنطرة المراكشي (َ6)

هَ ءَ ءً ءَ ~ً ءَ ~َ

لالا بلى (بَ)لى (لا)

فعْلن مفا(عَ)لا(تن)

ويساوي: **مستفعلن فعولن**

9) ميزان الحسكة شرق سورية(َ6)

هَ هَ ءَ هَ ءَ ءَ

لالالا لالالا

مفعولن مفعولن

وبغض النظر عن مواقع النقرات القوية والخفيفة يشبه وزنه مضاعف الأعرج، ويساوي إيقاع الرمل القديم على رواية الأرموي.

ج . الإيقاعات السباعية بجملتين:

1) أغر دور هندي(7)

وهو يختلف عن الدور الهندي الذي ذكرناه في إيقاعات الجملة الواحدة ووزنه (هَ ءَ ءَ هَ ~َ ءَ ~َ) أي فَعَلَ فعْلَن، فهذا أبطأ ووزنه:

هـ ءَ هـ ء هـ ءَ ء ء

لابلـلا لابلـلا

أي : **فاعلاتن فاعلاتن**

وهو يعادل تماماً مجزوء بحر الرمل في الشعر.

2) ميزان صوفيان الجزائري (َ7)

هً ءَ ءً ءَ هً ءَ ءً ءَ ءَ

بلى بلى بلى بلـلا

مفاعلن مفاعلاتن

د . الإيقاعات الثُّمانيّة بجملتين:

1) قتاقوفتي(مزركش)(8)

هَ ءَ ءَ هَ ~َ ءَ ~َ ءَ

وبضمّ السكتة: هَ ءَ ءَ هـ ء ءَ

لِمَ بـلى لالَ

ويساوي: **فَعَلَ مفعولُ**

2) صاداية (8)

هـ ء ~ ~ هـ ءَ هَ ءَ هَ ء

لالا(لالا) لا لِمَ لِمَلا

مفعو(لاتن) مفتَعِلَتُنا

وقد اعتبرنا هذا الإيقاع من جملتين لأن الجملة الثانية يمكن أن يقابلها مكان السببين الثقيلين فيها سببان خفيفان وبذلك تتعادل تماماً مع الجملة الأولى.

3) مخمس عربي (8)

هـ ء هـ ~ ء ~ ء ء

وبمضاعفة سرعته: هَ ءَ هـ ء ءَ ءَ

فَعِلن فاعِلُ

4) محجّر تركي (8)

هـ هـ هـ ~ ء ~ ءَ ءَ ءَ ءَ

لالالا(لا) لا(لا) لِمَ لِمَ

مفعولاتن مستفْعِلَتُكَ

والجملة الثانية تساوي الأولى إلا أن لها في آخرها سببين ثقيلين بدلاً من الخفيفين في الجملة الأولى.

5) ميزان الأبيات التونسي(8)

هَ ءً ءً هَ ءَ هَ ءَ ءَ ءَ

لا لِمَ لالا لالالالا

مفتَعِلاتن مفعولاتن

6) ميزان الدرْج المراكشي (َ8)

هَ هَ ءً ءَ ءً هَ هَ ءً ءَ ءً

لالا بلا لَ لالابلا لَ

مستفعلاتُ مستفعلاتُ

هـ . الإيقاعات ذات التسع في جملتين:

1) أقصاق(أعرج) أفرنجي(َ9)

هَ ~ ءَ ~َ هَ ~َ ءَ ~َ ءَ

وبضم السكتات:(َ9) هـ ء هـ ء ءَ

لالا لالالَ

ويساوي: **فِعلنْ مفعولُ**

2) أغر أقصاق(9)

هـ ~ / ء ء هـ ~/ ء ~ ء

وبمضاعفة سرعته: هـ ءَ ءَ هـ ء ءَ

فاعلُ مفعولُ

3) أوفر مولوي(9)

هـ ء ء ~ / هـ هـ ء ء ~

وبمضاعفة سرعته: هَ ءَ ء هَ هَ ءَ ء

لِمَلا لِمَ بلى

فَعِلن فَعِلَتن

فالإيقاع يتألف من فاصلة صغرى وفاصلة كبرى.

و . الإيقاعات ذات العشر في جملتين

1) سماعي ثقيل(َ10)

هَ ~َ ~َ / ءَ ~َ هَ هَ / ءَ ~َ ءَ

وبدمج سكتة واحدة مع ما قبلها

هـ ~َ ء هَ هَ ء ءَ

لا(بَـ)لى لِمَلالَ

ويساوي: **فاعِلن فَعِلاتُ**

2) مدوّر شامي(10)

(هناك مثله 12 سبباً) ؟

ء ~ هـ ~ ء ~ هـ هـ هـ ~

ومضاعفة سرعته: ء هـ ء هَ هَ هـ

لالالا لِمَلا

ويساوي: **مفعولن فَعِلن**

أو: فعْلن مفتعلن

والشعر التالي على وزنه مع الانتباه إلى زحاف السبب الثاني في أول البيت الثاني (غبتُ):

إن تسألْ عني فلتعلمْ أنّـــي

غبتُ لكــنّي لم أهجر فني

إن أتركْ قنّي يتبعْني الجنّي

وفي الشعر التالي نستبدل بعض الأسباب الخفاف بأسباب ثقال، وهذا يبقى متوافقاً مع الإيقاع:

فتأمل عيشـــاً أبداً في فوضـى

إن نمكثْ زمنـاً نجمدُ،لا نرضـى

أو نتركْ وطنا نصبحْ كالمرضى

نتذكر بيــتــاً نتذ كّــر أرضا

3) جورجينه (َ10)

وأصل الكلمة الأعجمية جيرجين وتعني المتداخل، والأرجح لتداخل نقراته وسكتاته. ووزنه:

هَ ~َ ءَ ءَ ~َ هَ ~َ ءَ ~َ ~َ

وبدمج سكتات منفردة مع ما يسبقها:

هـ ءَ ء هـ ء ~َ

لابلى لالا(لَ)

فاعلن مفعولُ

4) لنك فاخته (َ10)

وكلمة لنك الفارسية تعني مشية الخيل، ووزنه:

هَ ~َ ءَ ءَ ~َ ءَ هَ ~َ ءَ ءَ

وبدمج السكتات: هـ ءَ ء ءَ هـ ءَ ءَ

لابلى بلى لِمَ

فاعلن مفاعلُ

5) ميزان عليلاوي عراقي(َ10)

هـ ءَ هـ هـ ء ءَ

لابلى لالالَ

فاعلن مفعولُ

ز . الإيقاعات ذات الإحدى عشر في جملتين

1) عويص(11)

هـ ~ ء هـ ~ ء ء هـ هـ ~ ء

وبمضاعفة سرعته(َ11) هـ ءَ هـ ءَ ءَ هَ هـ ءَ

لا بلا لَ لِمَلا لَ

ويساوي: **فاعلاتُ فَعِلاتُ**

2) الزرفكند (11)

هـ ~ /ء ~/ هـ هـ ~ /ء ~ /ء ~

وبمضاعفة سرعته هـ ء هَ هـ ء ء

لالا بلى لالا

فِعْلن مفاعيلن

3) إيون هواسي(تعبير الحب)(11)

هـ ء / هـ ~ / هـ ء ء/ هـ ~/ء~

وبمضاعفة سرعته(11): هَ ءَ هـ هَ ءَ ءَ هـ ء

لِمَلالَ لِمَلا لا

ويساوي: **فَعِلاتُ فَعِلاتن**

ح . الإيقاعات ذات الاثني عشر في جملتين

1) مدوّر مصري(12)

ء ~ / هـ ~ ء ~ / هـ هـ / هـ ~ ~ ~

وبمضاعفة سرعته: ء هـ ء هَ هَ هـ ~

لالالا لِمَلا(لا)

ويساوي: **مفعولن فَعِلا(تنْ)**

2) مدوّر تركي(12)

هـ ~ ء ~ / هـ ~ ء ~ / هـ هـ هـ ~

وبمضاعفة سرعته(12) هـ ء هـ ء هَ هَ هـ

لالالا لا **لِمَلا**

ويساوي: **مفعولن مفتـَعِلنْ**

3) مدور حلبي(12)

هـ ~ ء ء هـ ~ ء ء هـ هـ هـ ~

وبمضاعفة سرعته: هـ ءَ ءَ هـ ءَ ءَ هَ هَ هـ

لا لِمَلا لِمَ لِمَلا

فاعلتن فَعِلَتُنا

4) مدور شامي (12)

هناك مدور شامي 10) وهذا من الحلو

هـ ~ ء ~ هـ هـ هـ ~ ء ء ء ء

وبضاعفة سرعته: هـ ء هَ هَ هـ ءَ ءَ ءَ

مستفعِلُ فاعِلَتُك

5) تَرس 12)

ه ~ / ء ه / ~ ء / ه ~ / ء ء / ه ء

وبمضاعفة سرعته: ه ءَ ه ءَ ه ءَ ءَ هَ ءَ

لابلا لَ لا لِمَ لِمَ

فاعلاتُ فاعِلَتُكَ

ط. ذات الثلاثة عشر في جملتين:

1) الظرافات(الشا ذّ)(13)

هَ ~َ ~َ / ءَ ~َ ~َ / هَ ~َ / هَ هَ / ءَ ~َ ~َ

وبدمج سكتات منفردة بنقرات تسبقها:

ه ~َ ء ~َ ه هَ هَ ء ~َ

لا(بـ)لى (بَ)لى لِمَلا(لَ)

ويساوي: **فاعلاتُ مفتعلاتُ**

2) المربّع (13)

وله روايتان، وبحسب الرواية الأولى يوزن كما يلي:

ه ء ء / ه ~ ء ~ / ء ~ ء ء / ه ~

وبمضاعفة سرعته(13) هَ ءَ ءَ ه ء ء ءَ ءَ ه

لِمَ بلى لالا لِمَلا

ويساوي: **فَعِلَتن مستفعلتن**

أما بحسب الرواية الثانية فيوزن كما يلي:

ه ء ~ ه ~َ ءَ ~ ء ء ~ ء ء ه ~

ولايصلح تغيير السرعة الكلية وإلا وصلنا إلى ثلاث سرعات، ولذا لابد من وزنه كما يلي:

لالا(لا) لا(لِ)مَ(لا) لالا(لا) لالالا(لا)

ونلاحظ تساوي المدة الزمنية بين الروايتين، إلا أن البنية تختلف تماماً، فبحسب الرواية الثانية يصبح الإيقاع من أربع جمل:

مفعولن مفتعلن

مفعولن مفعولاتن

كما يمكن الاستفادة من مواقع السكتات بحيث تحل (فعلن ~) محل مفعولن في كلا المرتين.

ي . ذات الأربعة عشر في جملتين

1) المحجّر المصري(14)

هـ هـ هـ ~ ء ~ هـ ~ ~ ~ ء ~ ء ~

وبمضاعفة سرعته: هَ هَ هـ ء هـ ~ ء ء

فَعِلاتن مفعولاتن

2) بكداش(14)

هـ ~ / هـ هـ / ~ ء / ء هـ / ~ ء / هـ ~ / ء ء

وبمضاعفة سرعته: هـ هَ هـ ءَ ءَ هـ ءَ هـ ءَ ءَ

لا بلى لِمَ لابلى لِمَ

فاعلاتكَ فاعلاتكَ

3) روان مولوي(14)

هَ ~ ~ ءَ ~ /ءَ ~ هَ هَ/ ءَ ءَ ~ ءَ ~

وبدمج سكتات منفردة بنقرات تسبقها:

هـ ~ ء ء هَ هَ ءَ ء ء

لا(بـ)لى لالَ لِمَلالا

فاعلاتاكَ فَعِلاتن

ك . ذات الستة عشر في جملتين

1) نواخت هندي(16)

ه ه/ ه ~ ء/ه ~ /ء ء /ه ~ ء /ه ~ /ء ء

وبمضاعفة سرعته(16)

هَ هَ ه ءَ ه ءَ ءَ ه ءَ ه ءَ ءَ

لِمَلا بلى لِمَلا بلى لِمَ

ويساوي: **متفاعلن متفاعلاتُكَ**

2) المخمّس(16)

ه ~/ه ~/ه ~ ء ~/ء ~/ء ء/ه ~/ ء ء

وبمضاعفة سرعته(16)

ه ه ه ء ء ءَ ءَ ه ءَ ءَ

لالالا لالا لِمَلا لِمَ

وهو ذو جملتين:

مفعولاتن مفتعلاتُكَ

ل . ذو الثمانية والعشرين في جملتين:

1) محجّر مصدّر(28)

وهو إيقاع بطيء جداً تغلب عليه السكتات، ويمكن أن يعتبر بحسب تدوينه إيقاعاً موصّلاً رباعياً. وتدوينه:

ه ~ ه ~/ ه ~ ~ ~/ء ~ ~ ~/ه~ ء~/~ ~ ء ~ /ء ~ ~ ~/ء ~ ء~

إلا أن كثرة السكتات تسمح بمضاعفة السرعة مرتين، وهندها تظهر بنيته الحقيقية كإيقاع مفصّل.

وبمضاعفة السرعة مرة واحدة يصبح:

ه ه ه ~ ء ~ ه ء ~ء ء ~ ء ء

وبمضاعفة السرعة مرة ثانية يصبح:

هَ هَ ه ء هَ ء ءَ ء ءَ ءَ

وبهذا يكون مقابله العروضي:

لِمَلا لا بلى بلى لِمَ

فالإيقاع في الحقيقة من جملتين تضيعان في البطء الشديد وهما:

فَعِلاتن مفاعلاتكَ

تتصدى على المسالِكِ بِظلامٍ هناكَ حالِـــكِ

فلِتُعرضْ عن المهالِكِ وتمدّدْ على الأرائـــكِ

وتمتعْ بما حُبيتَ بِـــــــــهِ من الما لِ والسبائكِ

الفئة الثالثة . الإيقاعات ذات الجمل الثلاث

أ) الثُمانيّة في ثلاث جمل:

1) ميزان قائم ونصف المراكشي (8َ)

هَ هَ ءَ ~ً ءَ ~ً ءَ ءَ ~َ

لالالا (بَ)لا(لَ) لالا(لا)

مفعولن فعولُ مفعولن

أو: مفعولن مفاعلن فعْلن

ويتمتع هذا الإيقاع بمرونة كبيرة حيث يمكن فيه التصرف بالسكتات بمقابلتها في الشعر إما بسكوت وإما بما يعادلها من اللفظ، بحيث يمكن تحويل جُمَله الثلاث إلى جملتين:

ويمكن ترك السكتتين الأولى والأخيرة:

مفعولن ~َ فاعلاتن ~

وبترك السكتة الأخيرة فقط:

مفعولن مفاعلاتن ~

2) ميزان البطايحي المراكشي(8َ)

هَ ~ً هَ ءً هً ءً هَ ءَ هً هَ ءً

لا(بَ)لا لَ لِمَلا لابلا لَ

فاعِـلاتُ فَعِلن فاعلاتُ

وكل من الجملتين الأولى والثالثة تتألف من وتدين مفروقين.

ب . ذات التسع في ثلاث جمل:

1) نيم روان(9)

ه ه ء ء ه هَ هَ ء ء ء

لالالا لالا لِمَ لالالا

مفعولن مفعولكَ مفعولن

2) نيم روان تركي(9)

ه ء ه هَ هَ ء ء ه ء ء

لالالا لِمَلالا لالالا

مفعولن فَعِلاتن مفعولن

ج . ذات الاثني عشر في ثلاث جمل

1) نيم ورش الحلبي(12)

وهذا لاتفيد مضاعفة سرعته حيث تصبح مدة بعض نقراته ربع مدة نقرات أخرى فلايفيد ذلك في الكشف عن جمله، ووزنه:

ه ~ ء ~ ه هَ هَ ء ء ه ~ ء ء

لا(لا)لا(لا) لا لِملالا لا(لا)لالا

مفعولاتن مفتعِلاتن مفعولاتن

3) روان مصري (12)

ه ه ء ه ء ه هَ هَ ء ه ~ ء ء

لالالالا لالا لِمَلا لا(لا)لالا

مفعولاتن مستفعِلَتُن مفعولاتن

4) ميزان المصدّر التونسي(12)

هَ ~َ ءَ ءَ ءَ ءً ءً ءَ ءَ ءَ ~َ ءَ ءَ

لا(لا)لالا لالِمَلالا لا(لا)لالا

مفعولاتن مفتَعِلاتن مفعولاتن

5) ميزان البسيط المراكشي(12)

هَ ~ً ءً هَ ءَ ءَ ءً ءَ ءَ ءً ءً ءَ ~َ ~َ ءَ

لا(لِ)ملالا لا لِمَلا لِمَ لا(لالا)لا

مفتعلاتن مفتعلاتُك مفعولاتن

د . الإيقاعات ذات الثلاثة عشر في ثلاث جمل

1) روان حلبي (13)

هـ ء ء / هـ ~ / هـ هـ / ء ~ / ء ~ هـ ~

وبمضاعفة سرعته: هَ ءَ ءَ هـ هَ هَ ء ء هـ

فَعلَتُن فَعِلن فعْلن

هـ . ذات الخمسة عشر في ثلاث جمل

1) فكرة(15)

هَ ~َ ~َ / ءَ ~َ ~َ / هَ ~َ هَ ءَ / هَ ~َ / ءَ ~َ ءَ

وبدمج سكتات منفردة بنقرات تسبقها:

هـ ~َ ء ~َ هـ هَ ءَ هـ ء ءَ

لا(بَ)لى (بَ)لى لِمَ لالالَ

فاعلاتنا فَعِلن فعْلُ

أو فاعلن مفاعلُ مفعولُ

أو فاعلن مفاعلتن فِعْلُ

ومنه:

لاتسَلْ عن الغد والأمسِ أنت في حياتكَ مغبونُ

عش لساعةٍ لك بالحــسِ فالذي يفكّر مجــنونُ

وينطبق عليه موشح:

أيها المجاوز بالأسْــلِ نُجبُنا عطاشْ

جزْ بنا على كثُبِ الرمْلِ حيثما المعاشْ

ولكن الأمر يتطلب بعض التصرف، أي ترك جزء من الإيقاع لتكرار جملة من الغناء، وعند التكرار ترك جزء للموسيقى الصرف.

كذلك ينطبق عليه موشّح:

ساعدِ الغزا لَ المخضوبْ با تَ لي وِقا

عندما الغزا لُ الرعبوبْ جاد باللِـقا

وبالتدوير: (مفاعلن فعولُ فعولن) أو(مفاعلاتنا فَعِلاتن) ومنه:

ألاترى لنا بَصَماتِ سيذكرونها بصُماتِ
ويدّعونها لكذوبٍ وينهشونَ بعدُ، رفاتي

2) فكرتي التركي(15)

هـ ء / ء ~ / هـ ~ / هـ هـ / ~ هـ / ~ ~ /ء ~ ~

وبمضاعفة سرعته

هَ ءَ ء هـ هَ هـ هـ ~َ ء ~َ

لِمَلا لابلى لا(بـ)لا(لَ)

فَعِلن فاعلن فاعلاتُ

3) لَمَما أو رقصان(15)

هَ ءَ ءَ/ هَ ~َ هَ /ءَ ~َ هَ/ ءَ ءَ ~َ /هَ ءَ ~َ

وبضم السكتات:

هَ ءَ ءَ هـ هَ ء هَ ءَ ء هَ ء

لِمَ بلى بلى لِمَلا بلى

فَعَلَ فاعلن متفاعلن

و . ذات الستة عشر في ثلاث جمل

الرواية الثانية من إيقاع جفته دو يك، تراجع في إيقاعات الفئة الرابعة(التي توشّح)

ز . ذات السبعة عشر في ثلاث جمل

1) خوش رنك(لون حلو)(17)

هَ ~َ ءَ/هَ ~َ/هَ هَ ءَ ~َ/ءَ ءَ ~َ /هَ هَ ءَ ~َ ءَ

وبضم السكتات

هـ ءَ هـ هَ هَ ء ءَ ء هَ هَ ء ءَ

لا بلى لِمَلا بلى لِمَلا لَ

ويساوي: **فاعلن متفاعلن فَعِلاتُ**

وبالتدوير: مفاعلن متفاعلن فعِلن

ومنه:

بكت وما سكتت وما هدأت وفي محاجرها أعاصيرُ
إذا هي ارتعدت فرائصها فما لأرجلها مساميرُ

2) محجّر دولاب مقلوب(17)

هَ هَ هَ ~َ هَ ءَ ءَ هَ ~َ ءَ ~َ ءَ ءَ هَ ~َ ءَ ءَ

وبضم السكتات:

هَ هَ هَ هَ ءَ ءَ هَ ء ءَ ءَ هَ ءَ ءَ

لِمَلالَ لِمَلالا لِمَلا لِمَ

فَعِلاتُ فَعِلاتن فَعِلاتُكَ

ح . ذو التسعة عشر في ثلاث جمل

1) الأوفر المصري(19)

هـ ~ هـ ~ ~ ~ ء ~ ء ~ هـ ~ هـ ء ~/ء ~ ~ ~

وبمضاعفة السرعة:

هـ هـ ~ ء ء هـ هَ ء ء ~

لالا(لا) لالالا بلى لا(لا)

مفعولن مفعولن مفاعيلن

أو: فعلن ~ مفعولن فعولن ~

ط . ذو العشرين في ثلاث جمل

الرواية الثانية من إيقاع الفاخته، يراجع في الفئة الرابعة (التي توشّح)

ي . ذو الأربع والعشرين في ثلاث جمل

1) الرهج (24)

وهو إيقاع موصّل رباعي وبطيء، وتدوينه:

هـ ~ هـ ~ /ء ~ هـ ~/ ء ~ ء ~/ هـ ~ ~ ~/ ء ~ ء ~/ هـ ~ ~ ~

وبمضاعفة السرعة يصبح:

هـ هـ ء هـ ء ء هـ ~ ء ء هـ ~

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

وبالسكوت مع بعض السكتات يصبح ألطف بالنسبة للشعر:

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولن ~

الفئة الثالثة . الإيقاعات ذات الجُمل الأربع

أ) ذات الاثني عشر في أربع جمل

1) جفته (مضاعف) يوروك(12)

هَ هَ ءَ / هَ ءَ ءَ / هَ ءَ ءَ / هَ ءَ ~

لالالا لالالا لالالا لالا(لا)

مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن

ب) ذات الثلاث عشر في أربع جمل

1) روان تركي (13)

هـ ء ء هـ هَ هَ ء ~ ء ~ ء ء هـ ~

لالالا لالِمَلا(لا) لا(لا)لا لالا(لا)

مفعولن مفتعلاتن مفعولن مفعولن

2) أوسط عربي(13)

هَ هَ ءَ ءَ ءَ ءَ هَ ءَ هَ هَ ءَ ءَ ءَ

مفعولن مفعولن مفعولاتن مفعولن

ج . الإيقاعات ذات الأربعة عشر في أربع جمل

1) نيم هزج (14)

هـ ء هـ هَ هَ ء ء هـ ء ء ~ ء ء هـ ء

لالالا لِمَلالا لالالا)لا) لالالالا

مفعولن فَعِلاتن مفعولاتن مفعولاتن

د . ذو الستة عشر في أربع جمل

1) نيم خفيف الحلبي(16)

وله روايتان، ووزنه بحسب الرواية الأولى:

هـ ء/ ء~/هـ ء/ ء~/هـ ء/هـ هـ/ ء ء/ءَ ءَ ءَ ءَ

ومقابله العروضي:

لالالا(لا) لالالا(لا) لالالالالا لِمَ لِمَ

ويمكن أن يوزن كما يلي:

مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مستفعلَتُكَ

كما يمكن، بالاستفادة من مواقع السكتات:

مفعولن ~ مفعولن ~

مفعولن مفعولن

فَعلَكَ

أما بحسب الرواية الثانية فوزنه:

هـ ء ء ~ هـ ء ء ~ هـ ء هـ هـ ء ء هـ ء

والفارق في الجملة الأخيرة، فهي في الرواية الأولى ذات سببين ثقيلين في آخرها، وهنا ذات سببين خفيفين. فالإيقاع بهذا يوزن على (مفعولاتن) أربع مرات، مرتان منها في كل شطر، كما يمكن بالاستفادة من مواقع السكتات أن يوزن كما يلي :

مفعولن ~ مفعولن ~

مفعولاتنمفعولاتن

هـ . ذو الثمانية عشر في أربع جمل

1) نقش الثمانية عشر

(مدور تركي+مدور عربي)(18)

هـ ~/ء ء /هـ ~/ ء ء/هـ هـ/ هـ ~ //هـ هـ /~ ء/ هـ هـ

وقد وجدت هنا أن ضم الإيقاعين قد تم مع تغيير في شكل كل منهما مع المحافظة على البنية، ولذلك سنعتبر ذلك رواية أخرى لكل منهما.

وبمضاعفة السرعة:

هـ ءَ ءَ هـ ءَ ءَ هَ هَ هـ هَ هـ ءَ هَ هَ

لالِمَ لالِمَ لِمَ لا بلا لَ لِمَ

فاعلُ فاعلُ فَعِلاتُ مفتعِلُ

ويضم الإيقاع أسباباً ثقالاً وخفافاً كما يضم وتدين مردوفين.

و . ذو الاثنين والعشرين في أربع جمل

2) الرهج الحلبي (22)

وهو إيقاع موصّل وبطيء. وتدوينه:

هـ~/ هـ ~/ء~/هـ~/هـ~/ء ء/هـ~/~ ء/ء~ /ء ء/ هـ~

ولكن بمضاعفة سرعته تتبين بنيته ويصبح رشيقاً :

هـ هـ ء هـ هـ ءَ هـ ~ءَ ء ءَ ءَ هـ

لالالالا لالِمَلا لِمَلا لِمَلا

فِعْلن فعْلن مفتعلن فَعِلن فَعِلن

وهذا الإيقاع يمكن أن يعتبر من أربع جمل لأن جملتي (فعْلن فعْلن) هي في الأصل جملة (مفعولاتن) ولكننا شطرناها من أجل التناظر في الشكل.

ويمكن إن يستعمل هذا الوزن للقفل والبيت في موشح، كما يمكن أن يشكل بيتاً كاملاً يُكرر.

وفي الشعر التالي تعمّدنا في جملة (مفتعلن) أن نجعلها (فَعِلاتن) فالوزنان واحد والمقصود تبادل المواقع بين السبب الخفيف والسبب الثقيل.

يا من أودى بــفؤادي وكوى كبِدي

جافى حبّـــي ووداد ي وبغى كَمدي

من أشواقي وســهادي وقصورِ يدي

أهوى الحزنَ المتمادي ودموعَ غَدي

ز . ذو الأربع وعشرين في أربع جمل

1) فرنكجين(نقرة النحّاس)(24)

ه ~ / ه ~ ~ ~ / ه ~ / ه ~ ~ ~ /ء ~ ء ~/ء ~ء~ / ء ء / ء ء

وبمضاعفة السرعة:

ه ه ~ ه ه ~ ء ء ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ

مفعولن مفعولن

مفعولن فاعلَتُكَ

فهو يمكن توشيحه على أن يستعمل لكل من القفل والبيت.

ويمكن تحويل (مفعولن) الأولى والثانية إلى (فعلانْ) وجعلهما قافية مذيلة ولذيلها مدة السبب، فيصبح الوزن:

فعلانْ فعلانْ مفعولن فاعلتكَ

ومنه:

الخالْ مازالْ لايرضى عن عَملِكَ

والحا لْ بطّا لْ فلتفرحْ في أجَــلِكَ

2) **الرواية الثانية من الشنبر الحلبي**، يراجع في الفئة الرابعة (التي توشح)

ح) ذو الاثنين والثلاثين في أربع جمل

1) الستة عشر المصري(32)

وهو إيقاع موصّل رباعي بطيء. وتدوينه:

ه~ء~ /ه~ء~ /ه~ء~ /ه~ه~ / ء~ه~ /ء~ء~ /ه~ ~ ~ /ء~ء~

وهو في الأصل من ستة عشر سبباً ويدل على ذلك اسمه، ولكن لزيادة بطئه زُوّد كل سبب بسكتة تعادل سبباً مما ضاعف عدد أسبابه، مما جعل الموسيقيين المعاصرين يصنفونه في زمرة الإيقاعات ذات الاثنين وثلاثين رُبعاً.

وبمضاعفة سرعته وضم السكتات يصبح:

ه ء ه ء ه ء ه ه ء ه ء ء ه ~ ء ء

أي :

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

فهو في الأصل من أربع جمل. غير أن من الممكن ترتيبه بحيث يأخذ شكلاً مختلفاً:

بيت:

فعْلن فعْلن فِعْلن فِعْلن

قفل:

مفعولن فعلانْ فعلن

الفئة الرابعة . إيقاعات لابد من توشيحها

ب . الإيقاعات ذات الستة عشر

1) الستة عشر الحلبي(16)

ه ء/ ه ء /ه ء/ ه هَ هَ/ ء ه/ ء ء / ه ~/ ء ء

ومقابله العروضي:

لالالا لالا لِمَلا لالا(لا) لالا

ويمكن أن يوزن كما يلي:

فعْلن فعْلن مفعولن

فَعِلن

فعْلن فعْلن مفعولن

2) الجفته دو يَكْ (16)

1. الرواية الأولى:

وهو بحسب هذه الرواية يتضمن انشطار سبب خفيف إلى ثقيل، ولذلك فلا فائدة من مضاعفة سرعته. وتدوينه حسب هذه الرواية:

ه ~/ء ء /ه ~/ ء ء /ه ء/ ه هَ هَ/ ء ه/ ء ء

ومقابله العروضي:

لا(لا)لا لا(لا) لالالا لالِمَلا لالا

ويمكن أو يوزن كما يلي:

فعْلن مفعولاتن فعْلن

فعْلن مفتَعِلاتن فعْلن

والجملة الوسطى في كل من الشطرين تساوي نظيرتها وللشاعر أن يضع أياً منهما مكان الأخرى.

2. الرواية الثانية وهي هامة لورود الإيقاع بهذا الشكل في إيقاع الزنجير التركي والزنجير التركي إيقاع مركب. وإيقاع الجفته دو يك ذو بنية مختلفة بحسب هذه الرواية، وتدوينه:

ه ~ ء ~ / ~ ~ ء ~ / ه ~ ه ~ / ء ~ ء ء

وبمضاعفة سرعته يصبح:

هـ ء ~ ء هـ هـ ء ءَ ءَ

ويمكن أن يوزن على:

مفعولن مفعولن فاعلُ

وحسب هذه الرواية يصلح تصنيفه في الإيقاعات ذات الجمل الثلاث.

3)) بلّيق شامي(16)

هـ ~/ ء هـ/ ~ ء/ هـ ~/ ء ء/ هـ هَ هَ/ ء هـ/ ء ء

ولا فائدة من التصرف بسرعته. ومقابله العروضي:

لا(لا)لالا(لا) لالا(لا) لالا لالِمَلا لالالا

ويمكن أن يوزن كما يلي:

فعْلن مفعولاتن فعْلن

فعْلن مفتعلاتن فعْلن

وبهذا يصبح مساوياً، عروضياً، للرواية الثانية من إيقاع **دو يَك.**

ج . الإيقاعات ذات السبعة عشر

1) نقش السبعة عشر

(الأعرج+نوخت+أغر أقصاق تركي معدّل+وحدة سائرة) (17)

هـ ء ء//هـ ~ ء هـ ~ ء ء// هـ ء ء هـ ءَ ءَ// هـ ءَ ءَ

لالالا لا(لا)لا لا(لا)لالا لالالا لالِمَ لالِمَ

مفعولن مفعولن مفعولن مفعولاتن فاعلُ فاعلُ

ولتعدد جمله لابد له من شكل موشح، ونضع له شكلين:

الأول:

مفعولن مفعولن مفعولن

مفعولاتن فاعلُ فاعلُ

والثاني:

فعْلن فعْلن مفعولن فعلن

فعْلن فعْلن فاعلُ فاعلُ

د . الإيقاعات ذات الثمانية عشر:

1) نيم دور(نصف دور)(18)

ه ء ه هَ هَ ء ء ه ء ء هَ هَ ء ء ء ~ ء ~ ء ء

لالا لِمَلالا لالالا لِمَلالا لا(لا)لا(لا)لالا

مفعولن فَعِلاتن مفعولاتن فَعِلاتن مفعولن مفعولن

فهذا يتألف من ست جمل ولايصلح له إلا التوشيح، ويتناظر كما يلي:

مفعولن فَعِلاتن

مفعولاتن فَعِلاتن

مفعولن مفعولن

2) ميزان أيْ نوسي العراقي (18)

والمرجح أن هذا الإيقاع فارسي الأصل ومعنى الكلمة "المشعوذ"، وربما كان ذلك لكثرة التبدل في سرعاته. والواقع أن التفاوت في سرعات النقرات يبلغ أربعة أضعاف بين واحدة وأخرى، بل اننا إذا اعتبرنا السكتة طولاً في النقرة التي تسبقها بلغ الفارق ثمانية أضعاف تجاه النقرات السريعة جداً. ولذلك لابد للكشف عن بنيته من تغيير شكل كتابته. ووزن الإيقاع:

ه ه ءَ ءَ هَ ءَ ءَ ءَ ه ~ ءً ء ءً ءً ءً ءَ

ولتغيير شكل الكتابة نستبدل النقرة الطويلة بقصيرة وسكتة تعادلها، ونفصل السكتة الطويلة إلى سكتتين قصيرتين، وتبقى النتيجة واحدة:

هَ ~َ هَ ~َ ءَ ءَ هَ ءَ ءَ ءَ هَ ~َ ~َ ~َ ءً ءَ ~َ ءً ءً ءً ءَ

لا(لا)لا(لا) لالا لالا لا(لالا) بلى(لا) لِمَ بلى

مفعولاتن مفعولن مفعولن مفعولاتن فعولن فَعِلَتن

فهذا الإيقاع يصلح للموشح. وللتناظر ننقل بعض الأسباب من جملة إلى أخرى فيكون لدينا:

مفعولاتن مفعولن

مفعولاتن مفعولن

فعولن فَعِلتن

والجملتان الأخيرتان متساويتان ففي الثانية سبب ثقيل في موقع السبب الخفيف في الأولى.

هـ . الإيقاعات ذات التسعة عشر

1) مرصّع شامي (19)

ولاينفع فيه تغيير السرعة لتضمّنه نقرتين قصيرتين جدّاً. ووزنه

هَ ~َ ءَ ءَ هَ هً هً ءَ هَ ~َ ءَ ءَ هَ ~َ ءَ ~َ ءَ ~َ ءَ ءَ

لا(لا)لالا لا لِمَلا لا(لا)لا لالا(لا) لا(لا)لا (لا)لالا

وهو يوشح بالتناظر التالي:

قفل:

مفعولاتن مفتعلن

بيت:

مفعولن مفعولن

مفعولن مفعولن

وإذا أردنا تنفيذ بعض السكتات في الشعر أمكن الشكل التالي مثلاً:

لا(لا) لالا لالِمَلالا ~َ

لالالا~َ لا(لا)لا ~َ لالا

أي مع بعض التصرف بهدف ترسيخ الفكرة :

فعْلن فعْلن فاعلُ فعْلِن ~َ

مفعولن ~َ مفعــولن ~َ فعْلن

ويستعمل لكل من القفل والأبيات

و . الإيقاعات ذات العشرين

1) الفاختة (20)

ويسمى أيضاً الفاخت. وله روايات كثيرة :

1. وأشهر هذه الروايات رواية لاتصلح لها مضاعفة السرعة بسبب الفرق بين الإيقاعات الطويلة والقصيرة جدا، ووزنه:

ه ء ه هَ هَ ء ~ ء ~ء ء ه ~ ء ء ه ~ ء ~ ء ء

لالالا لِمَلا(لا) لا(لا)لا لالا(لا) لالالا(لا) لا(لا) لالا

ويوشّح على التناظر التالي:

بيت:

مفعولن فَعِلاتن

مفعولن مفعولن

قفل:

مفعولاتن مفعولاتن

وهذا يصلح لموشح أقرع أي يُبدأ فيه بالبيت يليه القفل.

وإذا أردنا تنفيذ بعض السكتات أمكن الشكل التالي مثلاً:

فعلن مفتعلن ~ فعلن مفعولن ~

فعلن مفعولن ~ فعلن

وهذا يمكن استعماله لكل من القفل والأبيات.

2. وهناك **رواية ثانية** هامة ونختارها لورودها ضمن إيقاع الزنجير التركي، وهو إيقاع مركب، وهي:

ه ~ ه ه/ ء ~ ء ~/ ء ~ ه ~ /ء ~ ء ~ / ء ء ء ء

وبمضاعفة سرعته:

ه هَ هَ ء ء ء ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ

لالِمَ لالا لالا لالا لِمَ لِمَ

مفتعلاتن مفعولاتن فَعَلَكَ

وبمقتضر هذه الرواية يصلح تصنيف الإيقاع في زمرة الإيقاعات المؤلفة من ثلاث جمل.

وهذه الجمل الثلاث نعيد ترتيبها للتسهيل كما يلي:

فاعلُ فعْلن فعْلن فعْلن فَعَلَكَ *

* وهذه الجملة مؤلفة من سببين ثقيلين يمكن مقابلتهما بخفيفين وتحقيق التعادل مع أشباه هذه الجملة من الجمل التي تسبقها.

ويمكن لهذا الإيقاع أن يستعمل لوزن أبيات أو أن يوشح ويستعمل لكل من القفل والأبيات.

ز. الإيقاعات ذات الواحد والعشرين

1) طرّة(21)

ه هَ هَ / ~ ء / ء ه / ء ~ / ء ء /ه هَ هَ / ء ~ / ء ء / ه ء ء / ه ء

لا لِمَ (لا)لا لالا لا(لا) لالا لا لِمَ لا(لا) لالا لالا لا لالا

ويمكن أن يوشح على الشكل التالي:

قفل:

مفتعلاتن فعْلن مفعولاتن

بيت:

مفتعلاتن فعْلن فعْلن مفعولن

وبالسكوت مع سكتة وتذييل الجملة مكان سكتة أخرى، مثلاً، يمكن تكوين موشح أقرع على الشكل التالي:

بيت:

فاعِلَتن مفعولاتن ~ فعْلن فاعِلَتانْ

قفل:

مفعولن مفعولاتن

2) نقش الواحد والعشرين

(21) (نيم ورش+ نيم روان تركي)

هـ ~ ء ~ هـ هَـ هَـ ء ء هـ ~ ء ء/هـ ء هـ هَـ هَـ ء ء هـ ء ء

لا(لا)لا(لا) لالِمَلالا لا(لا) لالا لالا لالِمَلالا لالالا

ويوشح بالتناظر التالي:

قفل:

مفعولاتن مفتعلاتن

بيت:

مفعولن مفعولن

مفتعلاتن مفعولن

ح . الإيقاعات ذات الاثنين والعشرين:

1) الهزج(22)

هـ ء / هـ هَـ هَـ / ء ء / هـ ء / ء ~/ء ء / هـ ء / هـ ء /ء ء / هـ ~ /ء ء

لالا لالِمَ لالا لالا لا(لا)لالا لالا لالا لالا لا(لا) لالا

ويمكن أن يوشح بالتناظر التالي:

بيت:

فعلنْ مفتعلاتن فعْلن مفعولاتن

قفل:

فعْلن مفعولن فعْلن مفعولن

والجملتان الثانية والرابعة متساويتان والفرق الشكلي هو في وجود سبب ثقيل يناظر السبب الخفيف، وللشاعر أن يختار أيّاً منهما للشطرين.

ط ـ ذات الأربعة والعشرين

1) الأربعة والعشرون الحلبي (24)

وهو إيقاع موصّل رغم انشطار سبب واحد فيه إلى سبب ثقيل. وهو إيقاع بطيء وتدوينه:

ه ء ه ء/ه ه هَ ءَ ه/ء ء ه ء/ء ه ء ء/ه ء ء ء/ ه~ ء ء/

لالالا لالالِمَلا لالالا لالالا لالالا لالالا لا(لا)لالا

ولا يفيد تغيير سرعته لوجود نقرات طويلة وأخرى قصيرة في الأصل.جداً. وهو ويوشح بالتناظر التالي:

قفل:

مفعولاتن مستفعلتن

بيت:

مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مفعولاتن

والجملة الثانية متساوية مع بقية الجمل في الزمن والفرق وجود سبب ثقيل فيها في موقع الخفيف.

2) شنبر حلبي(24)

ومعنى الشنبر المدوّر.

وله روايتان:

1. والأولى تتميز بعدم جدوى تغيير السرعة وضم السكتات فيها بسبب انشطار سبب خفيف فيه إلى ثقيل، الأمر الذي يغير بنيته إلى حد ما، وتدوينه:

ه ء/ ه هَ هَ ء ~/ ء ~ ء ء/ ه ~ ء ء / ه ~ ء ~ / ء ء / ه ~ ء ء

لالا لالِمَ لا(لا) لا(لا)لالا لا(لا)لالا لا(لا)لا(لا) لالا لا(لا)لالا

ويوشح على الشكل التالي:

قفل:

فعْلن مفتَعِلاتن مفعولاتن

بيت:

مفعولن مفعولاتن مفعولن مفعولاتن

ومنه:

كلمني بصفاءْ واسمع قولي

وافهمني يشْفَ الداءْ في قلبي نا رٌ تغلي

وقد جُعل في كل من الجزء الأول والثالث قافية مذيلة بحيث يحتل الذيل محل سبب كامل.

2. أما الرواية الثانية فاستعراضها مهم لورودها ضمن إيقاع الزنجير التركي، الذي هو إيقاع مركب. وإيقاع الشنبر الحلبي بحسب هذه الرواية يبدو كإيقاع موصّل رباعي:

ه ~ ء ء /ه ~ ه ه/ ء ~ ء ~/ ء ~ ه ~/ ء ~ ء ~/ ء ء ء ء

ولكن بمضاعفة سرعته تظهر بنيته الحقيقية التي يتبين أنها مزيج بين الموصّل والمفصّل، مع غلبة المفصّل:

ه ءَ ءَ ه هَ هَ ء ء ء ه ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ

لا لِمَلا لِمَلالا لالالا لا لِمَ لِمَ

فاعلتن فَعِلاتن مفعولن فاعِلَتُكَ

ويصلح بحسب هذه الرواية تصنيف الإيقاع بين الإيقاعات ذات الجمل الأربع، وبذلك يصلح للشعر والتوشيح.

صحبتُنا تتردى مما أ تلفتَ بيدِكَ

دعْكَ ولا تتعدى فارقْنا عدْ لبلدِكَ

ي . الإيقاع ذو الستة والعشرين:

1) ورَش (26)

وورش كلمة أعجمية لاعربية ومعناها "الحرّ ". وهو مفصّل رباعي رغم انشطار سبب وحيد فيه إلى سبب ثقيل. وتدوينه:

ه ء/ ه هَ هَ/ء ~ /ء ء/~ ء/ ء ه/ء ء/ ه ~/ء ~/ ء ~/ ء ء/ه ~/ء ء

لالا لا لِمَ لا(لا) لالا (لا)لا لالالا لا(لا)لا(لا) لا(لا)لالا لا(لا) لالا

ويمكن أن يوشّح كما يلي:

قفل:

فعلن مفتعلاتن مفعولاتن

بيت:

مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مفعولاتن

وبالسكوت مع بعض السكتات يمكن أن يوشّح كما يلي:

قفل:

فعْلن مفتعلن ~ فعْلن ~

بيت:

مفعولاتن فعْلن ~

مفعولاتن فعْلن

فِعْلن فعْلن

ومنه مثلاً:

آساني وسقاني مرّا ~

نكرانُ الإحسانِ ~

لاأنساه العمْرا

بئس الذكرى

ك . الإيقاعات ذات الثمانية والعشرين:

1) رمل حلبي (28)

وهو إيقاع موصّل رغم انشطار سبب واحد فيه إلى سبب ثقيل. وتدوينه:

ه ~ء ء ه ~ء ~ ء ء ه ~ ء ء ه هَ هَ ء ~ء ء ه ء ء ه ء ه ء ء

لا(لا)لالا لا(لا)لالا لالالا(لا) لالالالِمَ لا(لا)لالا لالالالا لالالالا

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتُكَ مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

وبالسكوت مع بعض السكتات يمكن أن يوشّح كما يلي:

قفل:

فعْلن مفعولن ~ فعْلن مفعولن ~

فعْلن مفتَعلن ~

بيت:

فعْلن مفعولن فعلن مفعولن

2) دور كبير(28)

وله روايتان. ووزنه بحسب الرواية الأولى:

ه ~ ه ~ ء ~ ه ء ءَ ه ء ~/ء~ ء~ ه ~ ه ~ /ء ~ ء ~/ء ء ء ء

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لالا لِمَ لالا(لا) لا(لا)لا(لا)لا(لا)لا(لا)لا(لا)لا(لا)لالالا

مفعولاتن مفعولن مفتعلن فعْلن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

ولكن بالسكوت مع بعض السكتات يمكن أن يوشح كما يلي:

قفل:

فعلن مفعولن ~ فعلن فَعِلاتن ~

بيت:

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن

أما في الرواية الثانية فوزنه:

ه ه ء ء ه ه ء ء ه ه ء ء ء ه ه ه ه ه ء ء ء ء ه ه ء ء

لالالا لالالا لالالا لالالا لالالا لالالا لالالا لالالا

فهو يتألف من (مفعولاتن) سبعة مرات، ويمكن أن يوشح كما يلي:

بيت:

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

قفل:

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

3) دور كبير حلبي(28)

وهو موصّل رباعي وبطيء، وتدوينه:

ه ء ه ءَ ءَ/ء ء ه ء/ء~ ء~ /ء ء ه ~/ء ء ه ~ /ء~ ء ء /ه ~ ء ء

لالالِمَ لالالا لا(لا)لا(لا)لالالا(لا) لالالا(لا) لا(لا)لالا لا(لا)لالا

مفعولاتكَ مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

ولكن بترتيب التناظرات يمكن أن يوشّح كما يلي:

بيت:

مفعولن فَعِلن* مفعولن فعْلن

مفعولن فعْلن مفعولن فعْلن

قفل:

مفعولاتن مفعولاتن

* جملة فَعِلن هذه، ووزنها هو فاصلة، يجب أن تتناظر تماماً مع نظائرها، أي تطبيق زحاف الفاصلة عليها، أو استبدال السبب الخفيف في كلٍ من نظائرها بسبب ثقيل.

ل . الإيقاع ذو التسعة والعشرين :

1) التُرك زرب الحلبي (29)

هـ~/ ~ ~/ء~/ء~/هـ~/ ء~/ هـ~/هـ هـ/ء~/هـ ء ء/هـ~/ء~/هـ~/ء ء

وبمضاعفة السرعة:

هـ ~ ء ء هـ ء هـ هَـ ء هَـ ءَ هـ ء هـ ءَ ءَ

لا(لا) لالالا لالا لِمَلا لِمَ بلبلا لالِمَ

قفل أو بيت:

فعلن مفعولن فعلن

فَعِلاتكَ مفاعيلاتكَ

اسرحْ يا خِلّـــــي وامرحْ

بجمالِكَ وفي أموا لــِكَ

واطرب للدنيا وافـــرحْ

لخصالِك ومُرضي حا لِكَ

م . الإيقاعات ذات الاثنين والثلاثين:

1) المخمّس التركي(32)

هـ~ ء ء/هـ~ ء~/هـ~ هـ~/ء~ ء ء/هـ~ ء~/ء ء هـ~/ء~ ء~/ء ء ء ء/

وبمضاعفة سرعته:

هـ ءَ ءَ هـ ء هـ هـ ء ءَ ءَ هـ ء ءَ ءَ هـ ء ءَ ءَ ءَ ءَ

فيساوي:

لا لِمَلا لالالالا لِمَلالا لِمَلالا لا لِمَ لِمَ

ويمكن ترتيبه بحيث يأخذ الشكل التالي:

بيت:

مفتعلن مفعولن مفتعلن مفتعلن

قفل:

فعْلن فَعَلك

2) برفشان (32)

وبرفشان كلمة أعجمية تعني الحمل الثقيل وهو يجمع بين البطء والسرعة ويغلب عليه البطء، وتدوينه:

هـ~ ~ ~/ء~ هـ~/~ ~ ء~/هـ~ ~ ~/هـ~ء~/هـ~ هـ~/ء~ ء~/ء ء ء ء

وبمضاعفة سرعته يصبح:

هـ ~ ء هـ ~ء هـ ~ هـ ء هـ هـ ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ

لا(لا) لالا (لا)لالا(لا) لالالالا لالا لِمَ لِمَ

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مستفْعِلَتُكَ

ولكن باستعمال مواقع بعض السكتات للتذييل أو السكوت مع بعضها الآخر يمكن أن يأخذ هذا الشكل:

قفل:

فاعْ مفعولن فعْلان

بيت:

فعْلن فعْلن فعْلن فَعَلك

3) فرع تركي (32)

وهو إيقاع رباعي موصّل وبطيْ وتدوينه:

هـ ~ ~ ~/ء~ ء~/هـ~ ~ ~/ء~ ~ ~/هـ~ ء~/ء ء هـ~/ ء~ ء~/ء ء ء ء/

وبمضاعفة السرعة يصبح (32):

هـ ~ ء ء هـ ~ ء ~ هـ ء ءَ ءَ هـ ء ء ءَ ءَ ءَ

لا(لا) لالالا(لا) لا(لا) لالالِمَلا لالالِمَ لِمَ

وبهذا قد يوشّح على الشكل التالي:

فعْلن مفعولاتن فعلن

مستفعلتن مستفعلتُكَ

أو بتطبيق التذييل على الجملة الثانية واستبدال سبب ثقيل بخفيف في الجملة الأخيرة:

فعلن مفعولانْ فعلن

مستفعلتن مستفعلتن

4) خفيف تركي (32)

وهو إيقاع يجمع بين البطء والسرعة ولذلك لافائدة من تغيير سرعته الكلية، كما يجمع بين الموصّل والمفصّل، وتدوينه:

ه ء ء~/ ه ء ء~/ه~ ء ء/ه ء ء~/ه~ ء ء/ه ه ء ءَ/

ه ء ءَ ءَ ه/ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ

ومقابله العروضي:

لالالا(لا) لالالا(لا) لا(لا)لالا لالالا(لا) لا(لا)لالا لالالالِمَ

لالالِمَلا لالالِمَ لِمَ

ويمكن أن يوشّح كما يلي:

بيت:

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~

قفل:

فِعلن فِعلن فِعْلن فِعْلُكَ

فِعلن فَعِلن فعْلن فعَلَكَ

5) خفيف حلبي (32)

وهوإيقاع موصّل رباعي رغم انشطار سبب وحيد فيه إلى ثقيل ولا يخرج هذا عن زخرفة ووزنه:

ه ~ ء ء/ه~ ء ء/ه ~ ء ء/ه~ ء ء/ه ~ ء ء/ه هَ هَ ء ء/ه ء ء ه/ء ه ء ء

ومقابله العروضي:

لا(لا)لالا لا(لا)لالا لا(لا)لالا لا(لا)لالا لا(لا)لالا لالِمَلالا

لالالا لالالا

ولانستفيد من مضاعفة سرعته بسبب وجود سكتات تجعل بعض النقرات طويل جداً بينما توجد النقرتان القصيرتان.

ومن السهل طبعاً تقسيمه إلى موصّل رباعي مع تحويل السبب الثقيل الوحيد فيه إلى خفيف، أو الإبقاء عليه وتحويل نظائره من خِفاف إلى ثِقال، غير أننا سنحاول أن نضع شكلاً فيه تنوع أكثر:

بيت:

فِعلن مفعولن فِعلن مفعولن

فِعلن مفعولن فِعلن مفعولن

قفل:

مفتعلاتن مفعولاتن مفعولاتن

ن . الإيقاع ذو الستة والثلاثين

1) نقش الستة والثلاثين (36)

وهو إيقاع مركّب يتألف من ضم المخمّس العربي(8) والروان المصري (12) ونصف المخمس التركي مكرر مرتين (هناك خطأ في هذا . راجع المؤتمر ص 134 –138)

ه ء/ه~/ء~/ء ء/

ه ه/ ء ه/ء ه/هَ هَ ء/ ه~ ء ء/

ه ء/ه هَ هَ/ء ه/ ء ء// ه ء/ ه هَ هَ/ء ه/ ء ء/

ومقابله العروضي:

لالالا(لا) لا(لا) لالا

لالالا لالالِمَلا لا(لا)لالا

لالالا لِمَلالا لالا لالالا لِمَلالا لالا

ويمكن أن يوشح على الوزن التالي:

قفل:

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولاتن

مستفعلتن مفعولاتن

بيت:

مفعولن فَعِلاتن فِعلن مفعولن فَعِلاتن فِعلن

س . الإيقاع ذو الثمانية والثلاثين

1) ميزان السماح (38)

وهو إيقاع مشهور، ورقص السماح رقص وقور بخطوات رصينة ولكن معقّدة. وهو من الإيقاعات المفصّلة ويجمع بين النقرات الطويلة والقصيرة والقصيرة جداً وتدوينه:

ه ه ء ءَ ءَ ء هَ ءً ءً ءَ ءَ ء ءَ هَ ءً ءً ء ءَ ءَ ء ه ~ ء ءَ ءَ ء ~

ونظراً لبنيته المشار إليها سنعيد كتابته بحيث تُكتب النقرة الطويلة كقصيرة تليها سكتة، والسكتة الطويلة كسكتتين قصار، وهذا مجرد شكل للتدوين:

هَ ~َ هَ ~َ ءَ ~ ءَ ءَ ~َ هَ ءً ءً ءَ ءَ ءَ ~َ هَ ءً ءً ءَ ~َ ءَ ءَ ءَ ~َ هَ ~َ ~َ ~َ

ءَ ~َ ءَ ءَ ~َ ~َ ~َ .

ومقابله العروضي:

لا(لا) لا(لا) لا(لا) لالالا(لا) لالِمَ لالالالا(لا) لا لِمَ لا(لا)

لالالالا(لا) لا(لالا) لا(لا) لالالا(لالا)

بيت:

فعْلن مفعولانْ مفعولن ~

فاعلَتن مفعولان فاعلتنْ ~

قفل:

فعْلن فعْلان مفعولان

مفعولن مفعولان ~

ع . الإيقاع ذو الأربعين

1) نقش الهزج(40)

[= هزج + مدور تركي + مدور عربي]

وهو إيقاع موصّل رغم انشطار سبب وحيد فيه إى سبب ثقيل.

ه ء ه هَ هَ ء ء ه ء ء ~ ء ء ه ء ه ء ء ء ه ~ ء ء/

ه ~ ء ~ ه ~ ء ~ ه ه ه ~/

ء ه ء ه ه ~/

ومقابله العروضي:

لالا لِمَلالا لالا(لا) لالا لالا لالا(لا) لالا

لا(لا)لا(لا) لا(لا) لا(لا) لالا(لا)

لالا لالا لا(لا)

ويمكن توشيحه، كموشح أقرع، كما يلي:

بيت:

مفعولن فَعِلاتن* مفعولانْ

مفعولن مفعولن مفعولانْ

قفل:

مفعولن فعْلان فعْلن

مفعولن فعْلا(نْ) مفعولن فعْلانْ

* جملة فَعِلاتن تساوي نظيرتها التي تحتها (مفعولن) ولكن يجدر مطابقتها. وحلّ المسألة بسيط فالثانية هي كالأولى دخل عليها زحاف فتعتبر الأولى هي الأصلية.

وقد حاولنا اتباع أسلوب التذييل بالاستفادة من مواقع سكتة للذيل حيثما ورد.

ف . الإيقاع ذو الأربعة والأربعين

1) هزج تركي (44)

ووزنه:

هـ~ ~ ~/هـ~ هـ~/ء~ ~ ~/هـ~ ء~/ء~ ~ ~/ء ء ء ء/

هـ~ ء~/~ ~ هـ~/~ ~ هـ~/ء~ ء~/ء~ ء~

وبمضاعفة سرعته يصبح:

هـ ~ هـ هـ ء ~ هـ ء ء ~ ءَ ءَ ءَ ءَ هـ ء ~ هـ ~ هـ ء ء ء ء

ومقابله العروضي:

لا(لا) لالا(لا) لالا(لا) لِمَ لِمَ لالا(لا) لا(لا) لالا لالا

ويمكن أن يوشح على الشكل التالي، وقد حاولنا فيه تقليد بعض صور الموشحات الأندلسية التي تجعل الجملة أحياناً سبباً واحداً مذيّلاً:

قفل:

فاعْ مفعولانْ فعْلن

بيت:

فاعْ فَعِلَتُنا فعْلن

فاعْ مفعولن فعْلن

وقد ذيّلنا الجملة الثانية باستعمال السكتة وراءها لمكان الذيل. أما جملة فَعِلَتُنا فهي تساوي نظيرتها تحتها والخلاف في الأسباب الثقال والخفاف وللشاعر أن يختار إحدى الصيغتين.

ص . الإيقاع ذو الثمانية والأربعين

1) نيم ثقيل تركي (48)

وهو إيقاع موصّل رباعي الجمل وبطيء جداً. وتدوينه:

هـ~ ~ ~/ء~ ء~/هـ~ ~ ~/ء~ ء~/ء~ ء~/هـ~ ~ ~/

ء~ ء~/هـ~ ء~/ء ء هـ~/ء~ ء~/ء~ ء~/ء~ ء~

وبمضاعفة سرعته يصبح:

هـ ~ ء ء هـ ~ ء ء ء ء هـ ~ ء ء هـ ء ءَ ءَ هـ ء ء ء ء ء ء

لا(لا) لالا(لا) لالا لا(لا) لالالا لِمَلا لالالا لالا

ويمكن أن يوشح كالتالي:

قفل:

فعْلن مفعولن ~ مفعولن فعلن

بيت

مفعولن مفتَعِلن مفعولن مفعولن

ق . الإيقاع ذو الاثنتين والخمسين

1) نقش المحجر (52)

وهوإيقاع مركب يتألف من "المحجّر" + "الستة عشر المصري" + "يوروك" ووزنه:

هـ هـ هـ ~/ ء ~ هـ ~ /~ ~ ء ~ / ء ~//

هـ ~ ء ~/هـ ~ ء ~/هـ ~ ء ~/ هـ ~ هـ ~/ء ~ هـ ~/ء ~ ء ~/هـ ~ ~ ~/ء ~ ء ~//

هـ ء ء/ هـ ء ~//

وبمضاعفة سرعته يصبح:

هَ هَ هـ ء / هـ ~ ء ء// هـ ء هـ ء/ هـ ء هـ هـ/ ء هـ ء ء/هـ ~ ء ء// هَ ءَ ءَ هَ ء //

لمَلالا لا(لا)لا لا لالالا لالالا/ لالالا لالا لا// لِمَ لِمَلا

وبهذا يمكن أن يوشح كما يلي:

قفل:

فَعِلاتن مفعولن مفعولاتن

بيت:

فِعلن مفعولاتن فِعلن

فِعلن مفعولاتك* فَعِلن

ملاحظة: للشاعر أن يستبدل السبب الثقيل بالخفيف أو بالعكس. وهنا يجب من أجل تنسيق القافية:

* إبدال (مفعولاتك) بـ (مفعولاتن)

** إبدال فَعِلن بـ (فِعلن)

ر . الإيقاع ذو الستة والخمسين

1) الرمل التركي (56)

وهو إيقاع يعتبر من الموصّلات رغم انشطار سبب واحد فيه من ثقيل إلى خفيف. وللكشف عن بنيته يقف هذا السبب الثقيل عثرة أما مضاعفة سرعته. ومع ذلك فإننا يمكن أن نحوّله إلى خفيف. ووزن الإيقاع هو:

هـ ~ ~ ~/ء ~ ء ~/هـ~ ~ ~/ء ~ ء ~/ء ~ ء ~/هـ~ ~ ~/ ء ~ ء ~/

هـ ء ءَ ءَ هـ/ء ~ ~ ~/ء ~ ~ ~/هـ ~ ء ~/هـ ~ هـ ~/ء ~ ء ~/ء ء ء ء

وبتحويل ذلك السبب الثقيل الوحيد إلى خفيف ومضاعفة السرعة نصل إلى الصورة التالية:

هـ ~ء ء / هـ ~ء ء / ء ء هـ ~ / ء ء هَ ءَ ءَ هَ / ء ~ ء ~ /

هـ ء هـ هـ / ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ

وبذلك يمكن أن يوشّح على الصورة التالية:

قفل:

مفعولاتن مفعولاتن

مفعولن ~

بيت:

مستفعلتك مفعولاتن

مفعولاتن مستفعلتك

ش . الإيقاع ذو الستة والتسعين

1) الثقيل التركي (96)

وهذا الإيقاع هو من الموصّل الرباعي مع أن إحدى جُمله قد شُطِر أحد الأسباب فيها. ولهذا لن نستفيد من مضاعفة سرعته إلا إذا حوّلنا ذلك السبب الثقيل إلى خفيف. ووزنه:

هـ ~ ~ ~ /ء~ ء~/هـ~ ~ ~/ء~ ء~/ ء~ ء~/هـ~ ~~/

ء~ ء~/هـ ء ءَ ءَ هـ/ء~ ~ ~/ء~ ~ ~/هـ~ ~ ~/هـ~ ~ ~/

ء~ ~ ~/هـ~ ~ ~/ء~ ~ ~/ء~ ~ ~/هـ~ ~ ~/ء~ ء~/

هـ~ هـ~/ء~ ء ء/هـ~ ء~ /ء ء هـ~/هـ~ ء~/ ء ء ء ء

وبتحويل ذلك السبب الثقيل الوحيد إلى خفيف، وهذا مفيد جدّاً لتعدد السكتات فيه، يمكن مضاعفة سرعته فيصبح كما يلي:

هـ ~ ء ء هـ ~ ء ء ء ء هـ ~ ء ء هَ ءَ ءَ هَ ء ~ ء ~

هـ ~ هـ ~ ء ~ هـ ~ ء ~ ء ~ هـ ~ ء ء هـ هـ ء ءَ ءَ

هـ ء ءَ ءَ هـ هـ ء ءَ ءَ ءَ ءَ

وبالاستفادة من مواقع بعض السكتات يمكن أن يوشح كما يلي:

قفل:

مفعولاتن	**مفعولاتن**
مفعولن ~	**مستفعلتكَ**

بيت

مفعولن ~	**مفعولاتن**
مفعولن ~	**مفعولاتن**

تغيير القافية

مفعولاتن	**مفعولاتكَ**
مستفعلتن	**مستفعلتكَ**

ت . الإيقاع ذو المائة والعشرين

1) زنجير تركي (120)

وهو إيقاع مركب يتألف من "جفته دو يك" +"فاختة" + "شنبر"+ "دور كبير"+ "برفشان". وقد مرت معنا.

وكل الإيقاعات المؤلفة له هي من الموصّل الرباعي. وهو بسرعته هذه طويل إلى حد الملل. ولانستفيد من تغيير سرعته إلا في حالة واحدة وهي استبدال السبب الثقيل الوحي الموجود في الدور الحلبي بسبب خفيف، فالوزن هو:

هـ~ ء~/ ~ ~ ء~/هـ~ هـ~/ء~ ء ء//

هـ~ هـ هـ/ء~ ء~/ء~ هـ~/ء~ ء~/ ء ء ء ء//

هـ~ ء ء/هـ~ هـ هـ/ء~ ء~/ء~ هـ~/ء~ ء~/ء ء ء ء//

هـ~ هـ~/ء~ هـ ء/ءَ ءَ هـ ء~/ء~ ء~/هـ~هـ~/ء~ ء~/ء ء ء ء//

هـ~ ~ ~/ء~ هـ~/~ ~ ء~/هـ~ ~ ~/هـ~ ء~ /هـ~ هـ~/ء~ ء~/ء ء ء ء//

وبتعديل السبب الثقيل كما أسلفنا يمكن أن نضاعف السرعة فيكون:

هـ ء ~ء هـ هـ ء ءَ ءَ هـ هَ هَ ء ء ء هـ ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ هـ ءَ ءَ هـ هَ هَ

ء ء ء هـ ء ء ءَ ءَ ءَ هـ هـ ء هَ ءَ ءَ هَ ء ء ء هـ هـ ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ

هـ ~ء هـ ~ء هـ ~ هـ ء هـ هـ ء ء ءَ ءَ ءَ ءَ

وبهذا يمكن أن يوشّح على هذا الشكل:

قفل:

مفعولاتن مفعولاتُكَ	**مفتعلاتن فعْلـــن**
مستفعلتُك مفتعلاتكَ	**مفعولاتن مستفعلتُكَ**

مفعولاتك فَعِلن*

بيت:

مفعولاتن	**مستفعلتكَ**
مفعولاتن	**مفعولاتن ** **
مفعولاتن	**مستفعلتكَ**

ملاحظة: للشاعر بالطبع أن يقابل أي سبب ثقيل بسبب خفيف وبالعكس.

* تحويل فَعِلن إلى فِعْلن للانسجام مع مثيلتها أو بالعكس.

** من الضروري هنا تحويل آخر سبب خفيف إلى ثقيل، أو تحويل السبب الثقيل في نهاية نظيرتيها أعلاها وأدناها إلى خفيف، وذلك من أجل توحيد القوافي.

ث . الإيقاع ذو المائة والثمانية والعشرين

1) حاوي (128)

وهو إيقاع طويل جدّاً وبطيء جدّا، ولكنه يتضمن أيضاً جزءاً سريعاً جداً أي أنه يجمع بين متناقضات. فهو يجمع بين صوت ونصف (مستديرة وبيضاء في نقرة واحدة) والصوت (المستديرة) ونصف الصوت (البيضاء) وربع الصوت (السوداء) مع ثُمن الصوت (ذات السن) ونصف ثمن الصوت (ذات السنّين). وهو إيقاع استُعمل لبعض الألحان الصامتة (البشارف) فهو لايصلح للشعر إلا إذا مُلئَ فراغ السكتات. ووزنه حسب تدوينه هو:

هـ ~ ~ ~ ~ ~ / ء ~ ء ~/ هـ ء ءَ ءَ هـ/ ء ~ ~ ~/ هـ ~ ~ ~/

ء ~ ء ~/ ء~ ء ~/ هـ ~ ~ ~ /ء ~ ء ~ /ء ~ ء ~/ هَ ءَ ءً ءً هَ/

ء ~ ~ ~/ هـ ~ ~ ~/ هـ ~ ~ ~/ ء ~ ء ~ /ء ~ ء ~ /هـ ~ ~ ~ /

ء ~ ء ~/ هـ ~ هـ ~/ء ~ ء ء /هـ ~ ء ~ / ء ء هـ ~/ء ~ ء ~/

ء ء ء ء / هـ ~ ء ~/ء ~ ~ ~ /هـ ~ ء ~/ء ~ ~ ~/

هـ ~ ء ~/هـ ~ هـ ~/ ء ~ ء ~ / ء ء ء ء /

ولضبط وزنه العروضي لابد من تنصيف سرعته لأي مضاعفة طوله (شكلاً) لاستيعاب النقرتين السريعتين جداً (في الجملة الأخيرة من السطر الثاني أعلاه)، غير أن هذا يجعل الإيقاع يفقد معناه بالنسبة للشعر الملائم، ولذلك نحول ذلك السبب الثقيل السريع إلى خفيف بنفس سرعته، فيكون كحرف واحد متحرك بالقياس إلى جواره، وهكذا يصبح جزءاً من سبب ثقيل بسبب موقعه في جملته التي تصبح مؤلفة من سببين ثقيلين.

وبهذا يصبح المقابل العروضي:

لا(لالالالا) لا(لا)لا(لا) لالالِمَلا لا(لالا) لا(لالا)

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لالا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لِمَ لِمَ

لا(لالا) لا(لالا) لا(لالا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لالا)

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لالا لا(لا)لا(لا) لالالا(لا) لا(لا)لا(لا)

لالالا لا(لا)لا(لا) لا(لالا) لا(لا)لا(لا) لا(لالا)

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لالالا

وبذلك يكون الوزن (بدون تنسيق):

مفعولن مفعولن مفعولاتن **مستفعلتن** مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن **فَعَلَكَ**

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

ولكن مع التنسيق بالتصرف بمواقع بعض السكتات يمكن أن يصبح للإيقاع شكل فيه بعض التنوّع يصلح للموشّح، وتناظر يصلح للشعر:

قفل:

مفعولن مفعولن فعْلن مفعولن فاعلتن

مفعولن مفعولن فعْلن مفعولن مفعولن فعْلن

مفعولن مفعولن فعْلن مفعولن فاعِلَتُك

مفعولاتن

بيت:

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~

بيت (من قافية ثانية):

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن

ومن ثَمّ القفل والأبيات عدة مرات.

فهو إذن يتألف من جملة مفعولاتن المكررة مع استثناء ثلاث جُمل كتبناها بالخط العريض. ويُنتبه هنا إلى أن للشاعر أن يضع وزن (مستفعلتن) مكان (فَعَلَكَ) شريطة أن تلفظ بسرعة الجملة الثانية وذلك لاستيعاب السبب الثقيل جداً، غير أن ذلك يجب أن يكون بالتفاهم مع الملحّن.

خ . الإيقاع ذو المائة والستة والسبعين

إيقاع فتح (176)

وهو كسابقه إيقاع طويل للغاية وبطيء جدّاً. والمقصود طبعاً برقم 176 عدد أرباع الصوت (السوداء) فمجموعه يعادل 44 صوتاً كاملاً (مستديرة).

ولايُعرف له استخدام سوى في الألحان الصامتة (بشرف إسحق البياتي) ومن صعوباته أنه يجمع بين الصوت الكامل (المستديرة) ونصف الصوت (البيضاء) وربع الصوت (السوداء) وثُمن الصوت (ذات السن). ولحسن الحظ لا يتضمن الإيقاع أنصاف الأثمان كإيقاع "حاوي". ولذلك أعدنا كتابته بتحويل الأصوات إلى أرباع (سوداء) تليها سكتات تكمل المدة، بالإضافة إلى أثمان الأصوات (ذات السن)، وهذا مجرد شكل آخر للتدوين، بهدف توضيح بنيته.

وهذا الإيقاع في مجمله من الموصّل الرباعي ولكنه يتضمن جملاً لو كانت مستقلة لاعتُبِرت من الموصّل، لذا فهي انشطار موصّلات.

هـ ~ ~ ~ /ء ~ ء ~ /هـ ~ ~ ~/ ء ~ ء ~/ ء ~ ء ~ /

هـ ~ ~ ~/ء ~ ء ~ / هـ ~ ~ ~ /ء ~ ~ ~/ هـ ~ ~ ~/

ء ~ ~ ~/ هـ ~ ~ ~/ ء ~ ء ~/ هـ ء ءَ ءَ هـ/

ء ~ ~ ~ / ء ~ ~ ~ /هـ ~ ~ ~/ء ~ ء ~ /

ء ~ ء ~ / هـ ~ ~ ~/ء ~ ء ~/ هـ ء ءَ ءَ هـ/

ء ~ ~ ~/ هـ ~ ~ ~/ هـ ~ ~ ~/ هـ ~ ~ ~/ء ~ ء ~/ء ~ ء ~/

هـ ~ ~ ~/ء ~ ء ~ / هـ ~ هـ ~ / ء ~ ء ء/ هـ ~ ء ~/ء ء هـ ~/

ء ~ ء ~/ء ء ء ء / هـ ~ ء ~/ء ~ ~ ~/ هـ ~ ء ~ / ء ~ ~ ~/

هـ ~ ء ~ / هـ ~ هـ ~ / ء ~ ء ~ / ء ء ء ء||

ومقابله العروضي حسب مقاطعه:

لا(لالا) لا(لا)لا(لا) لا(لالا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا)

لا(لالا) لا(لا)لا(لا) لا(لالا) لا(لالا) لا(لالا)

لا(لالا) لا(لالا) لا(لالا) لالا لِمَلا

لا(لالا) لا(لالا) لا(لالا) لا(لا)لا(لا)

لا(لا)لا(لا) لا(لالا) لا(لا)لا(لا) لالالِمَلا

لا(لالا) لا(لالا) لا(لالا) لا(لالا) لا(لا)لا(لا)

لا(لا)لا(لا) لا(لالا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لالا

لا(لا)لا(لا) لالا(لا) لا(لا)لا(لا) لالالا

لا(لا)لا(لا) لا(لالا) لا(لا)لا(لا) لا(لالا)

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لالالا

وقد حاولنا ترتيب جمله بشكل يكون فيه أقرب ما يكون إلى التناظر، وذلك بالاستفادة من بعض السكتات بالتريث معها. وهذا الشكل هو شكل الموشح تقريباً:

قفل:

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن

بيت:

مفعولاتن مستفعلتن

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولن ~

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولن ~

مفعولاتن مستفعلتن

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولن ~

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولن ~

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن

خرجة:

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن

مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن

وقد صمّمنا هذا الشكل كمثال، ومزيته التناظر بين أجزائه. وللشاعر أن يصمم شكلاً آخر يعجبه شريطة الحفاظ على التوازنات والتناظرات، كما أن له أن يملأ فراغات السكتات بحيث تأتي (مفعولاتن) مكان (مفعولن ~) أو بالعكس.

وهذا الإيقاع بطيء يوحي بجوّ من الفخر والاعتزاز، كما أن تسميته (فتح) قد تحمل أكثر من معنى، فقد يكون القصد منها الاستهلال وهو عادة أبطأ ما يكون من إيقاعات وألحان، غير أن له معنى آخر فضّلناه وهو المعنى الواضح من هذا الموشح، وسمّه إذا أحببت نشيداً لأن بُنى الموشحات قريبة جدّاً من بنى الأناشيد الوطنية:

موشح (نشيد) الفتح

قفل:

نحن القوم المنصورونا الشجعانُ المَيمونونا
لم يدعُ الداعي للهَيجا إلا كنّا السبّاقينا
نحيا نصراً واستشهاداً لانخشى إلا بارينا

بيت:

نحن الفدوى يومَ المِحَنِ
هلل للجيش المنصورِ والتحريرِ
إنا أنوار الديجورِ بالتطهيرِ
إ نّا نهوى أرضَ الوطنِ
فينا الجاهُ منّا الغارْ والأنوارْ
يحمي اللهُ هذي الدارْ للأحرارْ
للأولادِ والأحفادِ يبقى عزٌّ من تشرينا

خرجة:

فانظر دبّاباتٍ خفّتْ هدّارا تٍ قبلَ الصبحِ
ما أبهاها حين التفّت عجّاجاتٍ فوق السفحِ
ما أحلى راياتٍ رفّتْ خفّاقاتٍ يوم الفتحِ

خاتمة

ملاحظات

1) وضعنا الجمل وتصرفنا بالسرعات، ويحسن الإبطاء في اللحن في الإيقاعات المعروفة بالبطء.

3) إذا جاء في الإيقاع الموسيقي سببان ثقيلان متواليان(الجملة الإيقاعية الأخيرة في كل من (فرنكجين) و(المخمس التركي) فيمكن أن يغطّى محلهما في الشعر إما بفاصلة (لِمَلا) أو بسببين (لالا).

4) على أن من أصعب الحالات ورود الوتد المردوف قبل فاصلة، ويزيد الأمر تعقيداً كون هذه الفاصلة نفسها مردوفة، كما هي الحال في (العويص)، ويبدو أن هذا الإيقاع يستحق اسمه وربما كان يصعب حتى على الموسيقيين ووزنه (لابلالَ لِمَلالَ). وهنا تقل احتمالات الالتفاف حول المشكلة. على أن الشاعر يستطيع اللجوء إلى أصل لغتنا الأم بلا مواربة فيقول مثلاً بما يطابق الإيقاع: (**ياصفاكَ وهَناكَ**) مع الانتباه إلى ضرورة عدم إشباع الكاف الأخيرة.

5) ثبتَ في الإيقاع الموسيقي وجود صيغة ذكرنا أنها موجودة في الكلام العربي وتضمنها القرآن الكريم وهي حالة التقاء الساكنين في كلمة واحدة (ولا الضالّين) ومثلها عبارة (آمينْ)، ولم يذكرها الخليل بالنسبة للشعر في حين تضمنتها احتمالات القوافي، الأمر الذي نستنتج منه أنه لم يعرفها عندما بحث الإيقاع الموسيقي(الذي لم يصلنا بالطبع). وهذه الصيغة موجودة في إيقاعات شتّى، وقد أوضحنا سابقاً أنه يقابل الساكن الثاني فيها سبب صحيح في الشعر.

2) إن زحاف السبب في الشعر فهو ليس نظيراً للرديف في الموسيقى، لأنه لايتكرر بالضرورة في الشعر بينما يتكرر الرديف عندما يتكرر الإيقاع كله، ولذلك فإن ورد في الشعر جاء موافقاً لسبب خفيف فيه ، ووجب في الغناء مطّ هذا الحرف أي إشباعه، بينما لايقابل الرديف الموسيقي إلا حرف متحرك يكون جزءاً من وتد أو فاصلة.

3) مع أن الموسيقيين قد لحّنوا الأشعار إلا أنهم لم يحتاجوا إلى إتقان الإيقاع الشعري، فأمامهم الكلام يشدونه ويمطّونه وأحياناً يخطفون حرفين بسرعة لفظ حرف، ولكن هذا نابع من أن الإيقاع الموسيقي استطاع التطور إلى مدى بعيد فلم يعد يجد في الشعر أوزاناً متوافقة مع الإيقاعات التي يعرفها. ولكن كما أن علينا أن نطالب الموسيقيين باستعمال الإيقاع الشعري كإيقاع موسيقي، فكذلك علينا أن نطالب الشعراء باستخدام الإيقاعات الموسيقية كبحور جديدة لأشعارهم. إن الشاعر الذي يتقن الإيقاع الموسيقي يستطيع أن يضع الملحن في الإطار المناسب له مثلما فعل الشاعر الجاهلي قبله.

مكتبة الدكتور سعد الله آغا القلعة

أهم المراجع

1. من كنوزنا، الموشحات الأندلسية، فؤاد رجائي، (القسم المدون: نديم الدرويش)، سورية 1955

2. الإيقاعات المستعملة في سوريا وبخاصة في حلب وتحليلها إلى بسيط وأعرج مع نماذج تلحينية، علي الدرويش، بحث مقدم إلى المؤتمر الأول للموسيقى العربية، القاهرة 1932.

3. الموسيقى النظرية، سليم الحلو، لبنان 1958

4. الموشحات الأندلسية، سليم الحلو ، لبنان 1965

5. الموسيقى الكبير، الفارابي

6. دار الطراز، ابن سناء الملك، تحقيق د. جودت الركابي

7. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني

8. رسائل أخوان الصفا، الرسالة الخامسة في الموسيقى

9. الأدوار، صفي الدين الأرموي، تحقيق الحاج هاشم الرجب، بغداد

10. الرسالة الشرفية في النسب التأليفية، صفي الدين الأرموي، تحقيق الحاج هاشم الرجب، بغداد.

11. الموسوعة الموسيقية، ج1 و ج2 ،عبد الرحمن جبقجي،حلب.

12. أوزان الأشعار ، د. أحمد رجائي، دمشق 1995.

13) peter Giger, Die Kunst des Rhythmus, Professionelles Know How in Theorie und Praxis, Schott' s Soehne, Mainz 1993.

14) Meyers Neues Lexikon , VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1961