

# نظرة في موسيقى الشعب العربي وعروضه

محمد علي الحسيني

لكل أمة من الأمم موسيقى قومية متوارثة ، نشأت من طبيعة ظروفها وعاداتها وتقاليدها الاجتماعية ، ومن طبيعة صراعاتها ومحاولة احتكاكها ومحاكاتهما للطبيعة ، وهي تعبر عن «الصفات العقلية والنفسية لكل شعب» (١) من الشعوب .  
وقد اعتادت هذه الأمة أو تلك جرساً من الألفاظ خاصاً ، وانسجاماً في مقاطع مفرداتها وتراكيبها متميزاً . وسارت على قواعد وأصول في لغتها حقاً متطاولة متطورة ، حسب ما يستجد لها من حاجات ويحصل لها من احتكاك بلغات الأمم الأخرى ، غير مبتعدة عن الصميم والجوهر .

□ ولكل أمة — أيضاً — أشعار متميزة ، وأوزان من الشعر خاصة ، متقومة بتلك الموسيقى ، وقائمة على احساسها الفني بلغتها وتعابيرها ، تلد بسماعها وتطرب لإنشادها ، وعلى هذا النمط من الحياة يجري الخلف تابعاً للسلف .  
« وحين نستعرض ما درجت عليه الشعوب من أوزان وقواف لأشعارها ، وما ألفوه من نظام لتلك الأوزان والقوافي نلاحظ أن التجديد فيها نادر وأن تطورها بطيء جداً » . (٢)

(١) معالم الموسيقى العربية ص ٣ .

(٢) موسيقى الشعر ص ١٨ .

ومن الصعب جداً أن تتطور بسرعة آذان الشعوب ، وتعتاد موسيقى جديدة - هي كالطفرة - تراد لها دون أن تريدها هي طواعية واستجابة لظروفها المتطورة وصراعاتها المستجدة .

ودليلنا على ذلك كله موسيقى شعرنا العربي منذ نشأته الموعلة في القدم وحتى عصرنا الحديث ، فلم تمس بالجوهر ، ولم تفقد الاصاله الايقاعية المتوارثة . وقد حدث أن درس الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى سنة ( ١٧٥ هـ ) أوزان الشعر العربي وقوافيه ، واستقراها استقراء ، وخرج هو وتلاميذه بنتائج علمية ثابتة في عصر بدأ العرب فيه تسجيل علومهم وتدوين آثارهم ، ووضع الكتب العلمية - على شكلها الصحيح - في لغتهم . (١)

وأراد الخليل إلى وضع قواعد في أوزان الشعر العربي وقوافيه ، كما أراد إلى وضع قواعد في مفردات العربية وأصواتها ، فكان كتاب العين ، وكتاب العروض ، وكتاب الايقاع ، وكتاب النغم ، وهي اعمال أدبية لغوية بكر كان الخليل فيا رائد الموسيقى وعلم العروض والقوافي ، ورائد الحركة المعجمية في ميدان اللغة والأصوات . (٢)

وقد أحصى الخليل الأوزان الشعرية فكانت ( خمسة عشر بحراً ) (٣) ، وأسمى كل وزن بـ ( البحر ) لمشابهته له في سعته واستيعابه لكل ما ينظم عليه من معان وأخيلة دون نفاذ ، كما أسمى هذه القواعد في أوزان الشعر بعلم ( العروض ) ، لأنه يعرض عليه الشعر ، فيعرف صحيح الوزن فيه من سقيمه أو أنه ألهمه في ( مكة المكرمة ) التي من أسمائها العروض ، لاعتراضها في

---

(١) ينظر المكتبة العربية ص ٥ وما بعدها ، ومصادر التراث العربي ص ٥ وما بعدها ، والمعجم العربية (المقدمة) ، و (نشأة التدوين عند العرب) ص ٢ من محاضراتنا في (مناهج البحث اللغوي) لسنة ١٩٧٥-٧٤ م .

(٢) تنظر المصادر السابقة وعبقري من البصرة ص ٩٥ .

(٣) يرى الدكتور المخزومي أن عبقرية الخليل لا تسمح بأن يستدرك عليه الا خفش البحر السادس عشر بل هي خرافة جازت على الباحثين عصوراً ، ينظر (عبقري من البصرة) ص ١٠٥ .

وسط البلاد ، أو أنه اسم لعمان التي كان يقيم فيها الخليل (١) ، أو أنه اسم للجمل الذي هو سفينة الصحراء وجمالها ، أو أنه الحشبة العارضة في الخيمة . وعلى بيت الشعر - بفتح الشين - قام بين الشعر - بكسر الشين - في كثير من معانيه ومصطلحاته ورموزه . وبقي عروض الخليل هذا يدرس عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة ، دون أن يزيد عليه الدارسون شيئاً يذكر اللهم إلا في مسائل جزئية ، تكاد تكون استنباطاً من هذا العلم الذي وضعه الخليل متكاملأً تقريباً أو استدراكاً (٢) عليه في وزن مستخرج أو قافية متصيدة .

ولصعوبة هذا العلم ، وحاجته إلى مؤهلات الذكاء والفتنة ، والأذن الموسيقية ، ولكثرة مصطلحاته ورموزه ، كاد يعافه حتى الشعراء والمتأدبون والنقاد الذين لا يمكنهم الحكم على الشعر العربي إلا بعد الوقوف على مسائله والامام بأصوله وقواعده ، ولا يكادون يلجأون إليه إلا في مناسبة حوار أو جدال ، ليكون فيصلاً وحكماً .

والحركات الشعرية المتحددة في ( الأوزان ) و ( القوافي ) سواء منها ما تبنته العامة ك ( المواليا ) و ( الكان و كان ) و ( التوما ) و ( السلسلة ) و ( الزجل ) وما إليها ، أو ما كان معرباً ك ( الدوبيت ) الفارسي ، (٣) أو ما أبدع فيه أهل القريض ك ( المزدوجات ) و ( المثلثات ) و ( المربعات ) الاعتيادية ، و ( الخمسات ) و ( المسدسات ) و ( المسمطات ) و ( الموشحات ) بأنواعها قديماً وحديثاً ، (٤) وحركة ( البند ) ، (٥) وحركة ( الشعر الحر ) حديثاً لم

(١) ينظر في التقطيع الشعري والقافية ص ٢٦ .

(٢) قيل أن الأخفش الاوسط - تلميذه - استدرك عليه بجرأ اسماء (المتدارك) أو (المحدث) استوحاه من (المتقارب) ، كما أنكر وجود بحرین هما (المقتضب) و (المضارع) لندرتهما .

ينظر موسيقى الشعر ص ١٤٠ . وغيره من الكتب المعنية بعلم العروض .

(٣) ينظر ميزان الذهب ص ١٤٠ .

(٤) ينظر في هذه الفنون الشعرية كتاب (فن التقطيع الشعري) وكتاب (موسيقى الشعر) وكتاب (الايقاع في الشعر العربي) بشكل مبسط حديث .

(٥) ينظر عن البند كتاب عبدالكريم الدجيلي البند في الأدب العربي وتاريخه ونصوصه مفرداً فيه .

تكد تمس جوهره ولم تخرج على أصوله وقواعده ، إلا توهما من الواهمين ، أو جهلاً من الجاهلين .

ونحن لا نوافق الدكتور عاتكة الخزرجي على أن حركة الشعر الحر (بدعة) (١) بل هي ابداع رائع ما دامت خاضعة لهذه ( الوحدة الإيقاعية ) وسائر مقومات الشعر الأصيلة .

إن الوحدة القياسية التي أفادها الخليل من الميزان الصرفي - بتصرف - هي ( التفعيلة ) ، وهي الوحدة النغمية الأساس التي يقوم عليها ميزان الشعر العربي عموماً ، وهذه التفعيلة متكونة من جزأين رئيسين هما ( السبب ) و ( الوتد ) وهما أساس في كل تفعيلة من التفعيلات ( الثماني ) ( ٢ ) التي يقوم على ايقاعها الشعر العربي ، والتي تدخلها الزحافات والعلل المعروفة في علم العروض .  
والتفعيلات الثماني هي :

فعولن ، فاعان ،

مفاعيلن ، مستفعلن ، فاعلاتن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، مفعولات .  
اثنتان منها ( خماسيتان ) : متكونتان من سبب واحد ووتد واحد وهما الأوليان . وست منها ( سباعية ) : متكونة من سببين ووتد واحد وهي الست الباقية .

والسبب : حرف متحرك فساكن ، مثل ( لم ) أو ( لا ) وهو السبب الخفيف وحرف متحرك فمتحرك مثل ( أر ) وهو السبب الثقيل .

والوتد : حرف متحرك فمتحرك فساكن ، وهو الوتد المجموع ، مثل ( نعم ) أو ( رمى ) ، ومتحرك فساكن فمتحرك ، وهو الوتد المفروق ، مثل ( لات ) .

(١) ينظر مقالة ( الموسيقى في الشعر العربي ) لها في مجلة الأستاذ مجلد ١٥ لسنة ١٩٦٩ م وكذلك المقابلة معها في مجلة الكتاب العدد ٩ لسنة ١٩٧٤ م .

(٢) عدها بعض العروضيين ( عشرا ) بفصل ( فاعلاتن ) إلى ( فاع لاتن ) و ( مستفعلن ) إلى ( مستفع ان ) وذلك بسبب مجيئها في الدائرة الرابعة ( المشتبه ) لأجل ايجاد ( وود مفروق ) يساوق تفعيلة ( مفعولات ) التي تنتمي لهذه الدائرة . وهذه - ايضاً - من جملة المشكلات التي يجرها نظام الدوائر بالاضافة الى ما سنعرض له من تكثير المصطلحات وتعقيدها .

وبتكرار تفعيلة واحدة - أو تفعيلتين منسجمتين - من هذه التفعيلات الثماني  
 بعدد ( معين ) يحصل ( الشطر ) ، وهو ما تقرره الأذن الموسيقية العربية مثل :  
 متفاعلن ، متفاعلن ، متفاعلن - ثلاثاً - في ( الكامل ) التام .  
 و فعولن مفاعيلن ، فعولن مفاعيلن - أربعاً - في ( الطويل ) .  
 ومن الشطرين يحصل ( البيت ) الشعري المعروف ، شريطة أن يكون مكسوعاً  
 ( بفاصلة نغمية ) متكررة في كل بيت ، يقفو بعضها بعضاً تسمى ( القافية )  
 أي المقفوة ( فاعلة بمعنى مفعولة ) : وهي كتلة من مقاطع صوتية - أو مقطع  
 صوتي واحد - يازم منها التكرار بالصورة المذكورة وفق قواعد و اصول ،  
 بولغ فيها حتى أصبحت علماً خاصاً يسمى ( علم القافية ) ( ١ ) وتخصص بها  
 رجال متمرسون سموا ( علماء القافية ) ، وقد كثرت في هذا العلم الرموز  
 والمصطلحات التي لاداعي لكثير منها .

ومن عدد الأبيات لا تبلغ ( السبعة ) تتكون ( القطعة ) أو المقطوعة الشعرية  
 ومن السبعة فصاعداً ( القصيدة ) العربية التقليدية ، وإذا نظم الشاعر بيتاً واحداً  
 سمي ( يتيماً أو مفرداً ) ، وان نظم بيتين سميا ( نتفة ) . ( ٢ )  
 ولو سقطت تفعيلة واحدة من ( المصدر ) وأخرى مثلها من ( العجز )  
 بضم الجيم - سمي البيت ( مجزوعاً ) أي : أصابه الجزء وهو القطع ، ( ٣ ) كما  
 أنه لو سقطت تفعيلتان منهما سمي ( منهوكاً ) ، أي ذهب ثلثاه فقد نهك ، ولو  
 نظم على شطر واحد منه سمي ( مشطوراً ) ( ٤ ) . وهكذا نلاحظ جذوراً للتححرر

( ١ ) ينظر ( علم القافية ) في كتاب ( فن التقطيع الشعري والقافية ) للدكتور صفاء خلوصي ص ٢١٢  
 وما بعدها ، وكذلك حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ( ل . س . موريه )  
 ص ٧ وما بعدها .

( ٢ ) ينظر ميزان الذهب ص ٢٠ .

( ٣ ) ويقال : « جزأه من باب قطع ، وجزأه تجزئة : قسمه أجزاء » مختار الصحاح - مادة  
 جزأ - ص ١٠١ .

( ٤ ) ينظر في هذه المصطلحات - أيضاً - مقدمة الدكتور صفاء خلوصي في كتابه ( فن التقطيع  
 الشعري والقافية ) وغيره من كتب العروض .

من سلطان البيت والقافية عند الشاعر العربي ، يقصد بها إلى الانفلات من عدد التفعيلات المحدد وإلى التنوع في نظام القافية .

ولو استقرينا الشعر العربي بكل أشكاله وألوانه قديماً وحديثاً ، لرأينا أنه لم يخرج على هذه الوحدة الأساسية التي وضعها ( الخليل ) – التفعيلة – سواء ما كان منها في الموشحات ( أو غيرها والتي تمثل القمة المتطورة لسلم ( المزدوجات ) و ( المثلثات ) و ( المربعات ) الاعتيادية و ( الخمسات ) و ( المسدسات ) و ( المسمطات ) المتطورة بدورها عن ( التصريع ) والتقفية – في اغلب الظن – كبداية للشطرين بقافية موحدة . وقد عرف التصريع والتقفية منذ العصر الجاهلي في مطالع اصحاب المعلمات او القصائد المشهورات كقول امرئ القيس ( من الطويل ) :

قفنا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزل  
وطرفة بن العبد ( من الطويل ) :  
لخولة أطلال ببرقة شهمد  
وزهير بن أبي سلمى ( من الطويل )  
أمن أمٌّ أوفى دمنة لم تكلم  
ولبيد بن ربيعة العامري ( من الكامل )  
عفت الديار محلها فمقامها  
وعنزة بن شداد العبسي ( من الكامل )  
هل غادر الشعراء من متردم  
والحارث بن حلزة الشكري ( من الخفيف )  
أذنتنا بينها أسماء  
وعمر بن كلثوم التغلبي ( من الوافر )  
ألا هي بصحنك فاصبحنا  
والاعشى ميمون بن قيس الوائلي ( من البسيط )  
ولا تبقي خمور الاندرينا  
بسقط اللوى بين الدخول فحومل  
تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد  
بحومانة الدراج فالمتشلم  
بمى تأبّد غولها فرجامها  
أم هل عرفت الدار بعد توهم  
ربّ ثاو يعمل منه الشواء

ودعٌ هريرة أن الركب مرتحل وهل تطيق وداعاً أيها الرجل  
والنابغة الذبياني من ( البسيط ) :

يادار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد

فتطور من نظام الشطرين إلى الثلاثة فالأربعة فالخمس فالسته فالموشحات  
التي تمثل القمة في نظام الاشطر وتنوع القوافي والأوزان . حيث تنظم هذه  
الفنون جميعها على أبحر معروفة من أبحر الخليل ، أو على أساس معين  
من نظام الأشطر والأبيات التي تنتهي بنهايات متعارفة .

وكذلك ما كان في الأوزان التي شاعت بين العامة في العصر العباسي نتيجة  
لاختلاط الشعوب وتطور الحياة الاجتماعية ، أي ما يمكن أن نسميه بالشعر  
الشعبي كـ ( المواليا ) : التي منها ( الموال ) المعروف في الأغنيات الحزينة –  
غالباً – والتي قيل عن نشأتها أنها ترجع إلى ( أيام نكبة البرامكة ) ورثائهم  
من قبل جارية لهم على وزن يقرب من ( البسيط ) حيث كانت تقول بعده  
( يامواليا ) ، وتحمر شيئاً فشيئاً من الاعراب ، ودخله اللحن والألفاظ العامية ( ١ )

و (الكان والكان ) : الذي هو تحلل من قواعد الاعراب – أيضاً –  
ووزنه قريب من ( المجتث ) مع مخالفة الشطر الثاني الأول بشبه ( مجزوء الرجز )  
ودخول عبارة ( كن وكان ) رواية للتأريخ والسير ضمن مواعظ وحكم .

و ( القوما ) : الذي هو كأخويه في التحلل من الاعراب ، ووزنه مستفعلن  
فعلان ) وهو قريب من ( مجزوء الرجز ) أيضاً ، ويقال عن سبب التسمية أنها  
جائية من قول المسحّر ( قوما نسحر قوما ) .

( ١ ) والذي يؤكد هذا المعنى أن وزن الموال العراقي – أو الدارمي – يقرب من ( البسيط ) ويغلب

عليه طابع الحزن والاجتواء . كقول الشاعر :

هاك ابره هاك الحيط خوى ارد اكلفك ومسرد الدلال شله اعل عرفك

وأجيب عنه بردود طريفة سلباً وإيجاباً نذكر منها الرد الإيجابي :

خذت ابره اخذت الحيط هاردت اشله بس نفذه بي صويت انهرت كله

أو ( الدوبيت ) : الذي دخل العربية لاختلاط العرب بالأمم الأعجمية الداخلة في الإسلام ، والمعروف عنه أنه ( فارسي ) الأصل ، كما يوحي بذلك اسمه ، وشطره : ( فعلمن متفاعلمن فعولن فعلمن ) وبتكراره ( أربع ) مرات يحصل ( بيتان ) وهو معنى الدوبيت بالفارسية ، إذ أن ( دو ) : اثنان ، و ( بيت ) : البيت الشعري العربي المعروف ، والأصل فيه أن لا يدخله اللحن . ( ١ ) غير أن الدكتور مصطفى جواد يرى أن ( الابوذية ) صلة وثيقة به حيث يصور تطور اللفظة بالشكل الآتي : إن العامة حولت ( دوبيت ) إلى ( ذوبيت ) — بالذال المعجمة — ثم أصبحت ( بيت ذو ) عن طريق القلب المكاني ، ثم تطورت إلى ( أبوذية ) ، ( ٢ ) وليس مستبعداً هذا التطور اللغوي في التسمية لو كان وزن ( الابوذية ) نفس وزن ( الدوبيت ) .

ومهما قيل عن ( البند ) أو ( الشعر الحر ) فهما يخضعان لهذا الأساس نفسه من ( نظام التفعيلة ) مع تطور طبيعي لحركة الشعر العربي المستمرة .

فالبند : عبارة عن تكرار تفعيلة ( مفاعيلن ) أو ( فاعلاتن ) منفردتين في مقطوعات شعرية ، أو ممزوجتين معاً ، لتقارب وزنيهما في موسيقى بحر ( الهزج ) وبحر ( الرمل ) ، إذ بتقديم السبب الأخير من ( مفاعيلان ) تصبح ( لن مفاعي ) أو بتأخير السبب المتقدم من ( فاعلاتن ) تصبح ( علاتن فا ) وهما بوزن واحد . وأرى أن للبند علاقة ما ( بالإغرام ) : الذي يتم فيه البيت بتفعيلاته المحددة دون أن تتم الكلمة ، فيدور جزؤها الباقي بعد القافية إلى بداية البيت التالي ، وهكذا . ولا سيما أنه يبدو محدثاً ، إذ لم يعرف في شعر العرب وإنما يتعمده المحدثون — كما يقول أبو العلاء المعري — وذلك كقول الشاعر من ( الهزج ) وتفعيلته ( مفاعيلن ) إحدى تفعيلتي ( البند ) المشار إليها :

أبا بكر لقد جاءتك ك من يحيي بن منصو  
ر الكأس فخذها من ه صرفا غير ممزو

( ١ ) ينظر ميزان الذهب ص ١٤٤ .

( ٢ ) ينظر فن التقطيع الشعري والقافية ص ٢٩١ ، كما سمعت هذا الرأي منه — رحمه الله — مشافهة .

جـة جـنّبك الله أبـا بكر من السـو

وقد شاع فن ( البند ) في وسط العراق وجنوبه في الفترة المظلمة حتى نهضة الشعر الحديث، وفي الأوساط الدينية خاصة، ويرى الأستاذ السيد مصطفى جمال الدين أنّ ( الشعر الحر ) امتداد لهذا اللون الشعري المذكور إذ كل منهما تحرر من ( نظام الشطرين ) ( ٢ ) .

والذي يقوي هذا الرأي ويدعمه أنّ أحد روّاد الشعر الحديث ( بدر شاكر السياب ) هو من قرية ( جيكور ) جنوبي العراق، وقد ولد فيها سنة ١٩٢٦م وهو من البيئة التي تركز فيها ( فن البند ) وبقيت موسيقاه في أوساطها الأدبية ما يقرب من ثلاثة قرون نابضة متدفقة في كتابات الادباء والشعراء في رسائلهم الاخوانية، وفي مديح النبي وأهل بيته — عليهم السلام — وما إلى ذلك من أغراض شاعت في تلك الفترة ( ٣ ) .

وهذا نموذج من ( البند ) للسيد محمد القزويني المتوفى سنة ( ١٣٢٥ هـ ) أرسله لابن أخيه ( ذاكرآ فيه اسم هذا الفن ) :

» ومن أعمامك الغر

أخذت الطرف الأعلى من الفخر

فلا زال لك التوفيق من بارتك الحق رقيقاً

ويا دام لك الفضل كما كان لأسلافك أهل العز والمجد طريقاً

---

(١) ينظر عن (الاعرام) (فن التقطيع الشعري والقافية) ص٤٦٧ وقد نقل الدكتور صفاء خلوصي شيئاً منه عن الفصول والغايات) للمعري ص ٤٤٥ .

(٢) ينظر (الايقاع في الشعر العربي) موضوع (البند) وموضوع ( الشعر الحر ) م-١٠ .

(٣) على أننا يجب أن لا نغفل تأثير الشعر الغربي وموسيقاه على شعرنا الحديث بشرط عدم المبالغة والمغالاة، حيث يبالغ (س.مورية) في كتابة (حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث) ص ١٠ بقوله: ((وتحت تأثير الغرب حاول بعض الشعراء العرب أن يقدموا معجماً شعرياً واستعارات وموضوعات جديدة وأن يكتشفوا أشكالاً وموسيقى جديدة تناسبهم لكي يكونوا قادرين على تجنب ما اعتبروه أسلوباً استعبادياً ونغمة رنانة وخطابية من جانب الشعر العربي التقليدي)) .

وفي هذا بلونك

وفي صحة ما قد طرق الأسماع ذا اليوم امتحنك

فأرسلنا اليك ( البند ) اكراماً وتبجيلاً

لتقراه على الناس على مكث ونزلناه تنزيلاً « (١) .

و ( الشعر الحر ) : تكرار تفعيلات تزيد على ( تفعيلتي البند ) المذكورتين :  
( مفاعيلن ) و ( فاعلاتن ) بتفعيلات آخر استسيغت من موسيقى ( البحور  
الصالفة ) غالباً مثل ( متفاعلن ) من الكامل و ( مفاعلتن ) من الوافر و  
( مستفعلن ) من الرجز و ( فعولن ) من المتقارب و ( فعلن ) من المتدارك ،  
بالإضافة إلى ما ذكرناه من تفعيلتي الهزج والمديد المتقدمين ، مع التزام بنظام  
العلل والزحافات التي تقتضيها هذه التفعيلات في نظام بحورها ، ولاسيما  
في التفعيلات التي تكون فيها القافية أو تحل محلها . ( ٢ ) أو بالأحرى التزام  
بالموسيقى العربية المستساغة في تطوير هذه التفعيلات في الحشوات أو في نهايات  
الأشطر الموسيقية ( الفاصلة ) بين شطر وآخر – القوافي – .

والجديد في موسيقى ( الشعر الحر ) أنه – كالبند – لا يلتزم فيه بنظام الشطرين  
ولا الأشطر المحددة ، ولا القوافي بمكانها ( المتوقع ) في نهاية كل بيت ، بل قد  
يكتفى بتفعيلة واحدة ، أو بعض تفعيلة ، وتكون ( شطراً ) أو ( بيتاً ) إن شئت  
كما في قصيدة ( انشودة المطر ) للسياب :

عينك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

.....

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب في المطر

(١) البند في الادب العربي تاريخه ونصوصه ، ص ١١٣ .

(٢) ينظر قضايا الشعر المعاصر ، لنازك الملائكة في ضرورة الالتزام بنفس العسل  
والزحافات المستساغة في بحور الخليل . المشاكل الفرعية في الشعر الحر ، ٧٠-١١٤).

وكرر الأطفال في عرائش الكروم  
ودغدغت صمت العصافير على الشجر

إنشودة المطر

مطر

مطر

مطر

تثائب المساء والغيوم ماتزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال . (١)

وقد لاتذكر القافية ، ويعوض عنها ، وعن موسيقى البيت التقليدي المعروف بموسيقى داخلية انسيابية متمازجة مع الصور والرؤيا الحديدية للقصيد العربية . وهذا ما يجعل بعض الشعراء المحدثين المبدعين أن يخلقوا في رؤياهم الشعرية على أجنحة نغمية ساحرة دون حدود أو قيود ، وأن يأتوا بفواصل موسيقية ( غير متوقعة ) تهزّ وجدان القارئ أو السامع ، ويكون التفاعلات إذ ذاك منسجماً مع التدفق الموسيقي لنفسية الشاعر وأحاسيسه لحظة تفجر عواطفه ومعاناته ، بعكس ما لو كان في نظام ( البيت ) فقد يكون مضطراً إلى (حشوات) سمجة واهية تذهب بروعته ، وتهبط من مستواه الشعري . وهذه الناحية من مبررات وجود ( الشعر الحر) المهمة على أن بعض الحشوات الذكية ، قد تكون من مواطن الجودة والابداع في الشعر العمودي التقليدي التي لا يحصى بها ( الشعر الحديث ) نتيجة لذلك الالتزام الموسيقي المحدد . وهذا ما يعرض له في كتب النقد والبلاغة العربية وقد يستشهد لذلك بقول الشاعر :

إن الثمانين — وبلغتها — قد أحوجت سمعي إلى ترجمان  
وأجاد فيها كثيراً عباقرة الشعر العمودي كالمثني قديماً والجواهري حديثاً  
وما بينهما وقبلهما من قمم عمودية راسية .

(١) انشودة المطر-الديوان (القصيدية) . وهي قائمة على تفعيلة ( مستفعلن ) وجوازاتها .

ونلخص بعد هذا العرض السريع ( لموسيقى الشعر العربي وعروضه ) عبر حركات التجديد الشعرية في مختلف العصور والأجيال إلى وجود وحدة قياسية هي (التفعيل) : الوحدة الايقاعية التي يقوم عليها ميزان الشعر العربي بكل أشكاله والوانه : من نظام البيت - نظام الشطرين - إلى نظام الأشطر المزدوجة ، والمثلثة ، والمربعة ، والخمسة ، والمسدسة ، والمسطة ، والموشحة : المتنوعة القوافي ، وحتى حركة التحرر من نظام الأشطر ( المحددة ) والقوافي ( المتوقعة ) في حركتي : ( البند ) و ( الشعر الحر ) وإلى ما يستجد من حركات في مستقبل الشعر العربي التي تقوم على هذا الأساس وتنطلق هذا المنطلق .

وقد جرت محاولات حديثة لتيسير ( علم العروض ) وتخليصه من جملة من المشكلات ، نظير ما حدث في محاولات تيسير النحو العربي ، وقد حققت هذه المحاولات قدراً لا بأس به من التسهيل . ومن هذه المحاولات المحدثة الجيدة محاولة الدكتور ابراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر) ، ومحاولة السيد مصطفى جمال الدين في كتابه ( الايقاع في الشعر العربي ) وقد نقدا - بتوال - نظام الدوائر الذي قام عليه علم العروض باعتبارها فرضية أكثر منها واقعية والحق معهما ، وإن كان فيها ما يساعد على تقنين المعلومات وتنسيقها ، لاسيما في صدق طائفة من مصطلحاتها على دلالاتها اللغوية والايقاعية + لكن ( الدوائر ) هذه هي التي جرت ( الدوائر ) على هذا العلم عموماً ، وأكثر من مصطلحاته ورموزه وألغازه في محاولة لتصحيح الفرضيات والاحتمالات الوهمية وتبريرها . وذلك باختراع علل وزحافات تبرر انتماء هذا البحر أو ذاك إلى هذه الدائرة أو تلك . فقد اعتبر البحر ( المديد ) - مثلاً - من الدائرة الأولى ( دائرة المختلف ) المتكونة من أربع تفعيلات في حين أنه متكون في الواقع من ثلاث تفعيلات كما نظمها الصفي الحلبي بقوله :

لمديد الشعر عندي صفات فاعلاتن فاعلن فاعلات  
واعتر (الهرج) من الدائرة الثالثة ( دائرة المجتلب ) وهي متكونة من ثلاث  
تفعيلات في حين أن واقع الهرج من تفعيلتين فقط ، وقد نظمها الصفي بقوله :  
على الاهزاج تسهيل مفاعيلن مفاعيل

+ عرضنا لهذه الدلالات في محاضرة ألقيت في قاعة نقابة المعلمين بالموصل بعنوان (ملاحظات حول علم العروض ) في مايس ١٩٧٥ م

ولذلك اعتبر هذان البحران ( مجزوعين وجوبا ) .

واعتبر ( الوافر ) من الدائرة الثانية ( دائرة المؤتلف ) لكن ضربه التام ( مقطوف وجوبا ) أي تكون تفعيلاته كالتالي نظمها الصفي بقوله :

بحور الشعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعول

ولتبرير هذا يقول العروضيون أن أصل ( فعول ) ( مفاعل ) ، ومفاعل جائية من ( مفاعلتن ) وقد طرأ عليها ما أسموه بالعلّة المزدوجة ( القطف ) : التي هي عبارة عن ( الحذف ) زائدا ( العصب ) . وهكذا تكثر المصطلحات المناسبة وغير المناسبة في مثل هذه التبريرات .

وقد اقترح الدكتور صفاء خلوصي ومصطفى جمال الدين اقتراحات تقضي بدمج كثير من هذه المصطلحات المتقاربة في الدلالة وتوحيدها تسهيلا وتيسيراً للمتعلمين . كما عالج الدكتور ابراهيم أنيس والدكتور صفاء خلوصي ( فن التقطيع ) على الطريقة الافرنجية الخاضعة للدراسات الصوتية الحديثة وهي طريقة المقاطع ( القصيرة ) أو ( المتوسطة والطويلة ) . التي اصطلح فيها على أن يكون المقطع القصير ركزة ( ب ) والمقطع المتوسط والطويل خطيماً أفقياً ( - ) أي يرمز بالركزة للحرف المتحرك الواحد ، مثل ( أ ) ويرمز بالخطيطة الأفقي للحرف المتحرك والساكن الذي يليه مثل ( قد ) أو ( لا ) ، وهي فيما يبدو مفادة من الخط البياني الذي يرسمه الجهاز الصوتي المتكسر قمما وسفوحاً وبين كل قمة وقمة مقطع صوتي مقيس بمقدار ضغطه وزمن تردده . وقد تكفلت الدراسات الصوتية الحديثة بتوضيح هذا ، كما بسط في كتابي الدكتور ابراهيم أنيس ( موسيقى الشعر ) و ( الأصوات اللغوية ) .

ولكن هذه الطريقة أوالتي ابتدعها الدكتور محمد طارق الكاتب في محاولته الرياضية بادخال علم العروض في العقل الالكتروني - فيما أرى - تخدم العين والعقل أكبر من خدمتها الاذن ، وعلم العروض بحاجة إلى تربية ( الاذن الموسيقية ) في نفس المتعلم . وقد رأيت وانا ادرّس العروض في جامعة الموصل - أن أجرب طريقة ( النقرة ) بالاضافة اليها ، وهي الطريقة التي اهتدى

بها الخايل نفسه إلى هذا العلم ، وقد رمزت إلى ( السبب ) الخفيف بضربة واحدة وإلى ( الوتد المجموع ) بضربتين متتاليتين ، وجميع ( التفعيلات ) عبارة عن ( سبب ووتد ) ليس إلا ، متساخمي السبب الثقيل والوتد المفروق - لندرتهما حيث يمكن أن نرمز إلى السبيين ( الثقيل والخفيف ) في تفعيلتي ( متفاعلتين ) بثلاث ضربات متوالية سريعة ، وإلى تفعيلة ( منعولات ) بثلاث ضربات - أيضاً - غير سريعة ، باعتبارها متكونة من ثلاثة أسباب مع اطالة الضربة الأخيرة على موضع الضرب أو بنصف ضربة لظهار الحرف السابع . وقد نجحت نجاحاً ما زلت أحسه في نفوس الطلبة وأقرأه في وجهوهم وهي فكرة بسيطة للغاية ، قد تطور لو تتاح لها فرصة اخضاع ( علم العروض ) للتجارب الصوتية في الأجهزة والمختبرات المعدة لها .

### المراجع حسب ورودها في المقالة

- ١ . معالم الموسيقى العربية ، لنسيب الاختيار ، المكتبة العصرية بيروت ١٩٥٣ م
- ٢ . موسيقى الشعر ، للدكتور أنيس ط . مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٧٢ م .
- ٣ . المكتبة العربية ، للدكتور عزة حسن ، ( ط . دمشق ١٩٧٠ م ) .
- ٤ . مصادر التراث العربي ، للدكتور عمر الدقاق ، ط . المكتبة العربية ، حلب ١٩٦٨ م .
- ٥ . المعاجم العربية مع أعتناء خاص بمعجم العين للخليل بن أحمد ، للدكتور عبدالله درويش ، مط . الرسالة القاهرة ١٩٥٦ .
- ٧ . عبقرية من البصرة ، للدكتور مهدي الخزومي ، نشر وزارة الإعلام ١٩٧٢ م .
- ٨ . فن التقطيع الشعري والقافية ، للدكتور صفاء خلوصي ، ط ٣ بيروت ١٩٦٦ .

٩. ميزان الذهب ، للسيد أحمد الهاشمي ، ط ١٢ ، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة ١٩٥٨ .
١٠. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، للسيد مصطفى جمال الدين ، مط ، النعمان ، النجف الأشرف ، ١٩٧٠ .
١١. البند في الأدب العربي تاريخه ونصوصه ، لعبدالكريم الدجيلي ، ط . بغداد ١٩٥٩ م .
١٢. مجلة الأستاذ ، مجلد ١٥ ، لسنة ١٩٦٩ م .
١٣. مجلة الكتاب ، العدد ٩ ، لسنة ١٩٧٤ م .
١٤. حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ل (س . موريه) ترجمة سعد مصلوح القاهرة ١٩٦٩ م .
١٥. مختار الصلح ، للإمام الرازي ، ط. بيروت ١٩٧٢ م .
١٦. قضايا الشعر المعاصر ، لنازك الملائكة ، بيروت ١٩٦٢ م .
١٧. أنشودة المطر لبدر شاكر السياب ، ط. دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٦٩ .
١٨. الأصوات اللغوية ، للدكتور ابراهيم أنيس ، القاهرة ١٩٦١ م .

محمد علي هادي الحسيني

مدرس مساعد - قسم اللغة العربية

كلية الآداب - جامعة الموصل