شعريّة الموسيقى في قصيدة" أزمعوا البين" للبوصيريّ
قراءة في ضوء ظاهرة العدول

أ. غنيّة بوحويّة د. زهيّة مرابط
جامعة عنّابة

الملخّص:
يعدّ العدول (L'ecart) من الظّواهر الأسلوبلاغيّة، التي شغلت بال العديد من الدّارسين منذ سالف الأزمان. هذه الظّاهرة التي تمثّل لبنة أساسيّة في تشكيل جماليّات الخطابات الأدبيّة، وتحقيق شعريّتها، كونها انحراف الكلام عن نسقه المألوف، بواسطتها يتسنّى التّعرّف على طبيعة الأسلوب الأدبيّ، كما يمكن اعتبارها الأسلوب الأدبيّ عينه.
قد يكون العدول في الأصوات، وفي التّراكيب، وفي الصّور.. لكن ماذا عن الموسيقى؛ وهي المميّز الوحيد للشّعر عن النّثر؟
وقع اختيارنا على قصيدة(أزمعوا البين) لشرف الدّين البوصيريّ*؛ وهي قصيدة تحوي ثمانية وتسعين بيتًا، بغية الكشف عن هذه الظّاهرة، إثر التّنقيب، فالرّصد والإحصاء، فإثبات الجماليّة المضفاة. مجيبين عن تساؤلات جوهريّة مفادها:

- ماذا نعني بالعدول الموسيقيّ؟
- ماهي مظاهر عدول موسيقى هذه القصيدة؟
- أتواجد هذا الضّرب من العدول في الشّعر العربيّ قبح أم جمال؟

الكلمات المفتاحية: العدول/ الموسيقى/ الجوازات/ الانزياح/ البحور/ الوزن/ الإيقاع/ البوصيريّ/ ...

Résumé :
L’écart a toujours été conçu comme un phénomène à la fois stylistique et rhétorique. Depuis longtemps, ce phénomène a intéressé plusieurs chercheurs ; puisqu’il représentait pour eux une valeur essentielle dans l’esthétique des discours littéraires ainsi que la réalisation de leur poéticité. Ceci traduit de manière claire que l’écart du discours se traduit par l’éloignement des formes habituelles.

De même, ce phénomène aide dans l’identification de la nature du style littéraire ; au point qu’on peut le concevoir comme le style lui-même.

Certes, on peut trouver le phénomène de l’écart aussi bien dans les sons (phonologie), que dans la syntaxe et les figures du style. Mais que peut-on dire pour le rythme qui reste le seul trait pertinent qui distingue la poésie de la prose?

Nous avons choisis, pour ce fait, d’analyser le poème (AZMOU AL bayn) composé de quatre-vingt dix vers (89 vers poétiques) de Charaf Ed-Dine Al-Boussiri, dans le but de découvrir ce phénomène ; à travers la prospection, le suivi, les statistiques et la détermination de l’esthétique comme valeur ajoutée. Le choix de ce poème va nous permettre de répondre aux questions :

- Qu’ appelle-t-on écart rythmique?
- Peut-on parler d’un écart rythmique dans le poème choisi? Si c’est le cas, peut-on alors parler d’un phénomène stylistique?
- Enfin, est-ce que l’existence de ce type d’écart dans la poésie arabe, est considéré comme aspect de laideur ou de beauté?

يتميّز الشّعر عن النّثر بالموسيقى، فبه يثار الشّعور ويُحرّك الوجدان، وبه لدفائن النّفس تبيان، يبعث الإحساس بالجمال، ويُعرب عن مكنون الخاطر والبال؛ فالإيقاع الوزنيّ المنتظم من ألزم خصائص الشّعر، وأهمّ مقوّماته، وهو ركيزة من ركائز العمل الفنّيّ في الشّعر؛ الذي إذا خلا من الموسيقى أو ضعفت فيه إيقاعاتها، " خفّ تأثيره، واقترب من مرتبة النّثر."[1]
والوزن هو الصّفة الجوهريّة للشّعر، بل ويرى بعض الدّارسين والنّقّاد أنّ الشّعر موسيقى تحوّلت فيها الفكرة إلى عاطفة[2]، وهي ما عبّر القدماء عن مدلولها بعبارة:" قواعد الشّعر"، فقالوا:" قواعد الشّعر أربع: الرّغبة، والرّهبة، والطّرب، والغضب؛ فمع

نسخة غير قابلة للطباعة

الرّغبة يكون المدح، والشّكر، ومع الرّهبة يكون الاعتذارُ، والاستعطاف، ومع الطّرب يكون الشّوق ورقّة النّسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتّوعّد، والعتاب الموجع"[3]؛ فالعاطفة إذن مصدر الوزن، والينبوع الذي يتفجّر منه الشّعر.

ويؤكّد"كروتشه"(Croce) أهمّيّة الإيقاع الموسيقيّ في الشّعر قائلا:" إنّك لو جرّدت الشّاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه، لما بقي هنالك فكرة شعريّة كما يخيّل إلى بعضهم، بل لما بقي شيء البتّة، فإنّما نشأ الشّعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر"[4]؛ إذ يعدّ الإيقاعُ الموسيقيُّ إحدى الوسائل التي تحوزها اللّغة للتّعبير، والإيحاء، لما لها من قدرة على الكشف عن ظلال المعاني، وما تغمر به المتلقّي من حالات نفسيّة جرّاء ما تنضوي عليه من تشويق وإثارة،" فليس الشّعر في الحقيقة إلاّ كلاماً موسيقيًّا تنفعل لموسيقاه النّفوس، وتتأثّر بها القلوب"[5]، وهو كما حدّه صاحب البيان والتّبيين: عبارة عن" شيء تجيش به صدورنا، فتقذفه ألسنتنا"[6]. علاقته بالمشافهة متينة، مأتاها ارتباطه بالوجدان، من ناحية، وبالإنشاد، والتّرتيل من ناحية ثانية[7]، ولهذا عُلّلت تسمية الشّاعر، كذلك، بقدرته على الشّعور، بمسائل تخفى على غيره.

لكن، قد يعدل في موسيقى[8] قصائده عدولاً* يستحقّ الوقوف، والتّمعّن، ويجعل الكثير من التّساؤلات تتبادر إلى الذّهن؛ فما هي مظاهر هذا العدول؟ وما مبرّرات وجوده؟

إنّ البحث في الإجابة عن مثل هذه التّساؤلات، يقتضي الوقوف عند موسيقى القصيدة المدروسة، والإحاطة بدقائقها، وهذا ما فصّلناه في الآتي:

1. المدوّنة:

قصيدة(أزمعوا البين): تندرج ضمن جملة القصائد التي قالها شرف الدّين البوصيريّ في مدح خير البريّة (صلى الله عليه وسلم) مطلعها:

أَزْمَعُـــوا البَـــيْنَ وَشَـــدُّوا الرِّكَابَـــا فَاطْلُـــبِ الصَّـــبْرَ وخَـــلِّ العِتَابَـــا (1/ 29)**

وردت هذه القصيدة على بحر المديد، شاملة ثمانية وتسعين بيتًا.

2. مظاهر عدول الموسيقى في المدوّنة:

بحر المديد بحر مزدوج التّفعيلة، سمّي مديدًا لامتداد سببَين في طرفَيْ كلّ جزءٍ من أجزائه السّباعية، وقيل: سمّي مديداً لامتداد الوتد المجموع في وسط أجزائه السّباعية[9]. وزنه في الدّائرة العروضيّة يخالف وزنه المستعمل فعليًا، فهو فيها بثمانية أجزاء، في حين نجده بستّة أجزاء على الحقيقة.

مفتاحه:

لِمَدِيـــــدِ الشِّـــــعْرِ عِنْـــــدِي صِـــــفَاتُ فَـــــــاْعِلاْتُنْ فَـــــــاْعِلُنْ فَـــــــاْعِلاتُنْ[10]

تطرأ على تفعيلاته تغييرات؛ وهي:

- الخبن:زحاف مفرد يقصد به حذف الثّاني السّاكن[11]،يدخل على(فَاعلاتُن) فتصير (فَعِلاتُن)،و(فَاعِلُنْ) فتصير(فَعِلُنْ).
- الحذف: علّة من علل النّقص، يقصد بها إسقاط سبب خفيف من آخر التّفعيلة.[12]
- القطع: من علل النّقص، وهو حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ماقبله.[13]

هذه التّغييرات هي ما يمثّل عدول الموسيقى

أمّا بهذه القصيدة؛ فلم نلمس إلا عدولا بالحذف، توزّع على تفعيلات الصّدر، والعجز، ووضّحناه وفق الأنماط التّالية:

أ. الصّدر:

نسخة غير قابلة للطباعة

- عروض صحيحة والتّفعيلة الأولى مخبونة:

عثرنا على هذا النّمط باثنين وعشرين بيتًا، نمثّل لها بقوله:

فَتَحَلَّـــــتْ مِنْـــــهُ قَـــــوْمٌ عُقُـــــودًا وتَحَلَّـــــتْ مِنـــــهُ قَـــــوْمٌ سِـــــخَابَا (33 /72)

فَعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

عروض صحيحة والتّفعيلة الأولى مخبونة

التّفعيلة الأولى		التّفعيلة الثّانية	التّفعيلة الثّالثة
فَاْعِلَاْتُنْ	فَعِلَاْتُنْ	فَاْعِلُنْ	فَاْعِلَاْتُنْ
0/0//0/	0/0///0	0//0/	0/0//0/

ومنه نقول: إنّ الصّدر هنا تكوّن من تفعيلة واحدة مخبونة، تليها أخرى صحيحة، فعروض صحيحة.

- عروض صحيحة والتّفعيلة الثّانية مخبونة:

وتجلّى هذا في تسعة وعشرين بيتًا. يقول مثلا:

حَـــقُّ مَـــنْ كَـــانَ لَـــهُ حُـــبٌّ سَـــلْمَى شُـــــعُلاً أَنْ يَسْـــــتَلِذَّ العَـــــذَابَا (30 /15)

فَاعِلاتُنْ فَعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

عروض صحيحة والتّفعيلة الثّانية مخبونة

وتبيان ذلك:

التّفعيلة الأولى	التّفعيلة الثّانية		التّفعيلة الثّالثة
فَاْعِلَاْتُنْ	فَاْعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَاْعِلَاْتُنْ
0/0//0/	0//0/	0///	0/0//0/

- عروض صحيحة والتّفعيلتان الأولى والثّانية مخبونتان:

وكُرّر سبع عشرة مرّة، نذكر منها قوله:

وتَرَامَيْـــــــتُ بِـــــــهِ فِي بَحَـــــــارٍ مُكْثِـــــرًا أَمْوَاجُهَـــــا والعُبَابَـــــا (23 /78)

فَعِلاتُنْ فَعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

عـــروض صـــحيحة والتّفعيلتـــان الأولى والثانيـــة مخبونتان

بِقَـــــوَافٍ شُـــــرِعَتْ للأَعَـــــادِي وَجَـــــدُوهَا فِي نُفُـــــوسٍ حِرَابَـــــا (23 /79)

فَعِلاتُنْ فَعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

عـــروض صـــحيحة والتّفعيلتـــان الأولى والثانيـــة مخبونتان

البيتان السابقان تكوّن صدراهما من تفعيلتين مخبونتين، فعروض صحيحة:

التّفعيلة الأولى	التّفعيلة الثّانية	التّفعيلة الثّالثة

نسخة غير قابلة للطباعة

فَاْعِلَاْتُنْ	فَعِلَاْتُنْ	فَاْعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَاْعِلَاْتُنْ
0/0//0/	0/0///	0//0/	0///	0/0//0/

- عروض مخبونة وتفعيلتا الحشو صحيحتان:

ولم يرد هذا النّمط إلاّ مرّتين اثنتين، نذكر منهما قوله:

أَشْـــرَقَتْ أَنْـــوَارُهُ فَرَأَيْنَـــا الـــرْ رَأْسَ، رَأْسًـــا والـــذُّنَابَى ذُنَابَـــا (30 /26)

فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلاتُنْ

عروض مخبونة

وهنا سلمت تفعيلتا الحشو من العدول؛ الذي لحق العروض بمفردها.

- عروض صحيحة وتفعيلتا الحشو صحيحتان:

وهذا ما وجدناه أربعًا وعشرين مرّة، منها قوله:

أَنْـــتَ سِـــرُّ اللهِ فِي الخَلْـــقِ والسِّـــرْ رُ، علـــى العُمْـــرِ أَشَـــدُّ احتِجَابَـــا (31 /31)

فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

عروض صحيحة

ولم يكن للعدول نصيب من صدر هذا الشّاهد، وكذا صدور أربعة وعشرين بيتًا آخر.

ب. العجز:

وتُبيّن تفاصيله الأنماط التّالية:

- ضرب صحيح والتّفعيلة الأولى مخبونة:

وجاء على هذا النّمط عشرون عجزًا من هذه القصيدة، ومثال ذلك:

بَصَّـــرَ العُمْـــرَ فَيَـــا لَيْـــتَ عَيْـــنِي مُلِئَـــتْ مِـــنْ أَخْمَصَـــيْهِ تُرَابَـــا (31 /44)

فَعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

ضرب صحيح والتّفعيلة الأولى مخبونة

وتقطيع التّفعيلات كما يلي:

التّفعيلة الأولى		التّفعيلة الثّانية	التّفعيلة الثّالثة
فَاْعِلَاْتُنْ	فَعِلَاْتُنْ	فَاْعِلُنْ	فَاْعِلَاْتُنْ
0/0//0/	0/0///	0//0/	0/0//0/

- ضرب صحيح والتّفعيلة الثّانية مخبونة:

ورد في هذه القصيدة اثنتين وعشرين مرّة، نمثّل له بقول البوصيريّ:

سُمْتُهَـــا لَـــثْمَ الثَّنَايَـــا فَقَالَـــتْ إِنَّ مِـــنْ دُونِـــكَ سُـــبْلاً صِـــعَابَا (30 /12)

فَاعِلاتُنْ فَعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

نسخة غير قابلة للطباعة

ضرب صحيح والتّفعيلة الثّانية مخبونة

خُبنت التّفعيلة الثّانية، فعدلت من صورتها الأولى(فَاْعِلُنْ)، إلى (فَعِلُنْ)، وهذا العدول الذي يبدو طفيفًا، وبسيطًا، إلاّ أنّه يمس الجانب الموسيقيّ للبيت، فيبدو التّغيير جليّا بالتّغنّي*.

- ضرب صحيح والتّفعيلتان الأولى والثّانية مخبونتان:

نلمس في هذه القصيدة سبعة عشر عجزا جاء على هذا النّمط، وتوضيح ذلك بهذا النّموذج الشّعريّ:

ضَـــيَّعَ الحَـــزْمَ وفيـــهِ شَـــبَابٌ وَأَتَـــى مُعْتَـــذِرًا حِـــينَ شَـــابَا (34 /85)

فَعِلاتُنْ فَعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

ضرب صحيح والتّفعيلتان الأولى والثّانية مخبونتان

بهذا النّمط سلم الضّرب من العدول؛ الذي لحق التّفعيلتين الأولى والثّانية، فكان شكل العجز كما بالجدول:

التّفعيلة الأولى		التّفعيلة الثّانية		التّفعيلة الثّالثة
فَاْعِلَاْتُنْ	فَعِلَاْتُنْ	فَاْعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَاْعِلَاْتُنْ
0/0//0/	0/0///	0//0/	0///	0/0//0/

- ضرب صحيح وتفعيلتا الحشو صحيحتان:

وتحت هذا النّمط انضوى ستّة وثلاثون بيتًا، أعجاز تفعيلاتها كلّها صحيحة، ونمثّل له بالبيت التّالي:

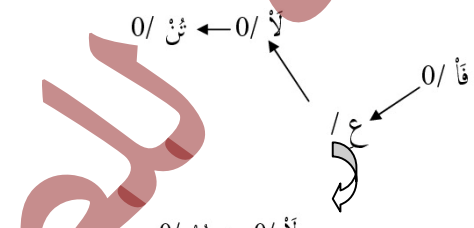
كُلَّمَـــا أُوتِيـــتُ مِنْهَـــا نَصِـــيبًا قُلْـــتُ إِنِّي قَـــدْ مَلَكْـــتُ النِّصَـــابَا (34 /85)

فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

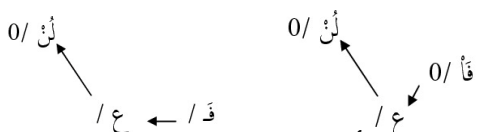
ضرب صحيح

وهذه جملة الأنماط التي وجدنا عليها صدور أبيات قصيدة(أزمعوا البين)، وأعجازها، وفيما يلي مخطّط إيقاع التّفعيلات المكوّنة لهذا البحر، مع إبراز ما طرأ عليها من عدول:

- فَاْعِلَاْتُنْ:



- فَاْعِلُنْ:

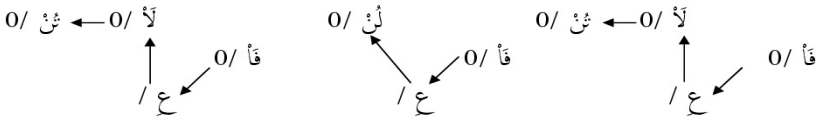


ولنا الآن أن نبيّن العدول الذي يلحق الموسيقى، جرّاء عدول موسيقى أجزاء الشّطر

- الشّطر الأوّل صحيح:

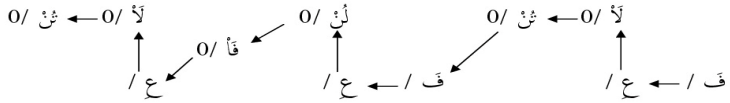
نسخة غير قابلة للطباعة

أَنْتَ سِرُّ اللهِ في الخَلْقِ والسِّرْ



- الشّطر الثّاني معدول به عن الأصل:

وَأَتَى مُعْتَذِرًا حِينَ شَابَا



والجدول التّالي يبيّن تواتر عدول موسيقاها؛ والذي كان كلّه بالخبن.

بحر المديد		
التّفعيلات	فَاْعِلَاْتُنْ	فَاْعِلُنْ
العدول	فَعِلَاتُنْ	فَعِلُنْ
الاسم العروضيّ للعدول	الخبن	
درجات التّكرار بالقصيدة	79	86

جاءت هذه القصيدة على ثمانية وتسعين بيتًا، ولولا دخول العدول على بعض تفعيلاتها، لكُنّا أحصينا من(فَاْعِلَاْتُنْ) اثنتين وتسعين وثلاثمائة تفعيلة، ومن(فَاْعِلُنْ) ستّا وتسعين ومائة تفعيلة، لكنّ دخول الخبن على بعضها، أنقص نسبة الحضور إلى حوالي 76% بالنسبة لـ(فَاْعِلَاْتُنْ)، وما يربو على النّصف بـ 2.6%.

وبالمقابل، لم تسلم هذه القصيدة من أخطاء*، حالت دون استقامتها موسيقيّا، وهذا ما لمسناه بسبعة أبيات؛ أربعة منها كان الخطأ في صدورها، والثلاثة المتبقّية، كان في أعجازها؛ أمّا التي لا تستقيم موسيقى صدورها فهي:

ابْتَسَمَتْ عَنْ مِثْلِ كَأْسِ الحُمَيَّا
نَظَمَ المَاءُ عليهَا حُبَابَا (11/ 29)

وإِذَا لَمْ يَصِحَّ بِالعِلْمِ ذَوْقٌ
وُجِدَ الشَّهْدُ مِنَ الجَهْلِ صَابَا (28/ 30)

لَيْتَنِي كُنْتُ فِيمَنْ رَآهُ
أَتَّقِي عَنْهُ الأَذَى والسِّبَابَا (73/ 33)

أَقْلَعَتْ سُحْبُ سُقْمِهِمْ سِجَالاً
مِنْ عُلُومٍ ووَرْدُنَا انْصِبَابَا (91/ 34)

وأمّا التي لا يستقيم أعجازها؛ فهي:

يُطْمِعُ الأَسْمَاعَ فِيهِ بَيَانًا
وسَنَا طِبِّهِ على العَقْلِ يَابَا (23/ 30)

حَوَتِ الكُتْبُ لُبَابًا وقِشْرًا

نسخة غير قابلة للطباعة

وهْـــوَ حَـــاوٍ مِـــنَ اللُّبَـــابِ لُبَابَـــا (24/ 30)

يَتَهَـــــــنَّى بالأَمَـــــــانِيِّ إنـــــــــ

ـــــــنَهُ، قَبْـــــلَ مَمَـــــاتٍ أَنَابَـــــا (83/ 34)

إنّ أولّ ما دلّنا على مواطن الخطأ بالأبيات السّابقة، هو التّغني بالبيت الشّعريّ؛ الذي قد يغنينا، عن تقطيعه لمعرفة وزنه، وكذا صحيحه من خاطئه، كما يسهّل كثيرًا معرفة موطن العدول من التّفعيلة، لكن هذا لا يتأتّى للجميع، لأنّه يتطلّب أذنا موسيقيّة ألفت الألحان، ومتمكّنة من تمييزها، والأهمّ من ذلك كما قال الفارابي:" أن يحصل له مع ذلك تمييز الجيّد منها، ممّا ليس بجيّد، ويُتخيّل له تآخي النّغم وتنافرها، ويُتصوّر له مع ذلك كيف يحرّك أعضاءه القارعة تحريكًا يصيّر قَرْعها قرعًا تحدُث به الألحان، على ما هي متخيَّلة عنده"[14].

وممّا سبق نخلص إلى مايلي:

- رغم إمكانيّة حدوث العديد من التّغييرات على تفعيلات أبيات هذه القصيدة؛ كالحذف، والقطع، إلاّ أنّنا لم نجد إلاّ الخبن؛ الذي مسّ التّفعيلتين(فَاْعِلَاْتُنْ)، و(فَاْعِلُنْ).
- اختلفت أنماط ورود صدور أبيات هذه القصيدة، بين أربعة يشوب تفعيلاتها العدول، وخامس صحيحها.
- تنوّعت كذلك أنماط ورود الأعجاز؛ والتي رصدنا منها أربعة أنماط، أحدها صحيح التّفعيلات، والثّلاثة الأخرى، تراوحت تفعيلاتها بين الصّحّة، والعدول.
- وصلت عدد الأبيات التي تحوي أخطاء، حالت دون معرفة وزنها، واستقامة موسيقاها إلى سبعة أبيات.
- إنّ عدول التّفعيلات يغيّر من مخطّطها الإيقاعيّ، وبالتّالي تعدل موسيقى الشّطر الذي يحمل تفعيلات مزاحفة.
- لم نُعن بالبحث في الخلفيّات المؤدّية إلى العدول، واكتفينا بعرض دراسة موسيقى هذه المدائح، بعيدًا عن متاهات التأويل؛ لأنّ المسار إمّا أن يكون مغلقًا، وإمّا يترتّب على فتحه ولوجٌ تتبعه السّطحيّة، والإثبات بالغصب، ثمّ إنّ البحث في الألحان والموسيقى، يتولّد عنه في الأساس معرفة" أنَّ الشّيء" فقط، لا معرفة" لمَ الشّيء"، كما بيّن ذلك الفارابي.[15]

ومنه نقول إنّ التغيير الذي طرأ على موسيقى قصيدة البوصيريّ، ينقسم قسمين: عدول على مستوى التّفعيلات المختلفة، وهو عدول نوّع في البنية الإيقاعيّة، وفعّل نشاط الأذن، بغية الانتباه، والتّدقيق، وعدول شنيع أضاع الوزن؛ وهو ما اصطلحنا عليه بالخطأ، وأخرجناه من دائرة العدول الموسيقيّ، موضوع الدّراسة.

المصادر والمراجع:

---

*. شرف الدّين محمّد بن سعيد بن حمّاد بن محسن بن عبد الله بن صنهاج بن ملال الصّنهاجي، كان أحد أبويه من أبوصير، والآخر من دلاص، فركّبت له نسبة منهما وقيل: الدّلاصيريّ، ولكنّه اشتهر بالبوصيريّ. ولد بدلاص في مصر سنة 608 هـ، ثم انتقل إلى بوصير، برع في الكتابة والأدب، وتولّى مديريّة الشرقية. توفّي بالإسكندريّة سنة 696 هـ. ينظر:

- محمّد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات . والذليل عليها . ، المجلد :3، تحقيق : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ص362.
- حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، المطبعة البوليسيّة، لبنان، ط 12،1987، ص865.

1. عبد الرّحمن الوجي: الإيقاع في الشّعر العربيّ، دار الحصاد للنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص50.
2. محمد مصطفى أبو شارب: جماليّات النّصّ الشّعريّ، قراءة في أمالي القالي، دار الوفاء، مصر، ط1، 2005، ص137.
3. ابن رشيق القيرواني(ت 463هـ): العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص 120.

نسخة غير قابلة للطباعة

4. المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.
5. إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، ط2، 1952، ص15.
6. الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب. ت 255 ه): البيان والتّبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، مصر، ط7، 1998، ص96.
7. خميس الورتاني: الإيقاع في الشّعر العربيّ الحديث، خليل حاوي نموذجًا، ج2، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سورية، ط1، 2006، ص 65.
8. الموسيقى، واللّحن، والإيقاع مصطلحات متقاربة المعنى، إلى حدّ التّطابق أحيانًا، وقد فرّق فؤاد زكريّا بينها، قائلا: إنّ الإيقاع(Rhythm)، هو الوجه الخاصّ بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزّمان؛ أي أنّه هو النّظام الوزنيّ للأنغام في حركتها المتتالية، ويغلب عليه عنصر التّنسيق، أو التّنظيم المطّرد، وهو لا يضيف إلى اللّحن جديدا، وإنّما هو تنظيم زمنيّ لحركة اللّحن.
وقد أدرك العلماء وثوق الصّلة بين الإيقاع والموسيقى، مؤكّدين أنّ للموسيقى أصلا عضويّا أو طبيعيّا، ما دامت الحركة الإيقاعيّة فيها ترديدا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنسانيّ، أو في الطّبيعة الخارجيّة.
أمّا اللّحن(Melody)؛ فلا يكتفي بأن ينظّم ضربات الموسيقى، تبعا لشدّها، وخفوتها، وإنّما يضيف إلى الإيقاع عنصرا جديدا، وهو عنصر ارتفاع الأصوات، أو انخفاضها. للتّوسّع أكثر ينظر:
فؤاد زكريّا: التّعبير الموسيقيّ، دار مصر للطّباعة، مصر، 1971، ص21، 22.
*. لقد عزفنا في هذا المقال عن رأي كمال أبو ديب؛ الذي يرفض وجود صورة أصليّة للتّشكيل الإيقاعيّ، ومتحوّلات عنها. يقول:" إنّ كلّ شكل يظهر به التّشكّل الإيقاعيّ ممتلكًا خصائص معيّنة، هو صورة فعليّة كائنة، من صور التّشكّل الإيقاعيّ المتعدّدة، وليس هناك صورة أصليّة، يقال إنّ الصّورة الفعليّة الكائنة تحوّلت عنها". ينظر:
كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ: نحو بديل جذريّ لعروض الخليل، ومقدّمةٍ في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 113.
** . يشير الرّقم(1) إلى رقم البيت في الدّيوان، والرّقم(29) إلى صفحة وروده، وهو ما اعتمدناه في دراستنا، علما أنّ الدّيوان المعتمد هو: البوصيريّ(شرف الدّين أبو عبد الله محمّد بن سعيد): الدّيوان، تحقيق: محمّد سيّد كيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1955.
9. إميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،1991، ص131.
10. محمد حسن إبراهيم عمري: الورد الصّافي من علمي العروض والقوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988، ص 71.
11. محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض والقافية، تحقيق: سعيد محمّد اللّحّام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص20.
12. المرجع نفسه، ص 28.
13. عدنان حقّي: المفصّل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص17.
*. إنّ الأذن ومن ورائها الإدراك السّمعيّ، هما السّبيل إلى البحث عن الأوزان، فلا بدّ من إنشاد الشّعر إنشادًا وزنيّا، والتّغنّي به، والاستماع لمن ينشده مرارًا، وتكرارًا، والإصغاء إليه بطاقة الإدراك، فيتجلّى الخطأ من الصّواب، والمستساغ المطرب، من المسهجن الذي لا يعذب. ينظر:
المختار كريّم: الأسلوب والإحصاء، منشورات كلّيّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، تونس، 2006، ص343.

نسخة غير قابلة للطباعة

وهذا على حدّ عبارة ليو سبتزر(Léo Spitzer): الأذن الدّاخليّة. ينظر كتابه:

Etudes de style, Gallimard, 1970, P149.

*. يظلّ الخطأ خطأ، ولا مجال لالتماس الأعذار في تأويله، أو عدّه عدولا، لأنّ من أهمّ مقوّمات العدول الجمال، وشتّان ما هما، ثمّ إنّ ما دعانا إلى إيراد الأخطاء التي حوتها المدوّنة، كان من باب ضبط إحصاء شواهد العدول، فلا سبيل هنا لاعتمادها مقياسًا، أو الاطمئنان إليها، لأنّ الفارق بينها، وبين العدول الجماليّ، وبين الجواز الشّعريّ، يظلّ قائمًا، " وإلاّ التبس الأمر بين مذاهب الفنّ من جهة، وعدم حذق الأخذ بعنانها من جهة أخرى".

للتعمّق أكثر في هذه الفكرة، والإلمام بحيثيّاتها، ينظر:

شكري المبخوت: جماليّة الألفة(النّصّ ومتقبّله في التّراث النّقديّ)، المجمع التّونسي للعلوم والآداب والفنون(بيت الحكمة)، قرطاج، تونس، ط1، 1993، ص 128.

14. الفارابي(أبو نصر محمّد بن محمّد بن طرخان): كتاب الموسيقى الكبير، ج2، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، 1967، ص54.

أمّا اعتمادنا، نحن، في التّغنّي فكان على عمل الدّكتور: ناصر لوحيشي" أهازيج الطّلاّب": مادة العروض وموسيقى الشّعر، بطريقة التّغنّي، والإنشاد، والنّقر.

15. الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، ج2، ص55.

نسخة غير قابلة للطباعة