AL-MA'RIFAH
Jurnal Budaya, Bahasa, dan Sastra Arab
(Journal of Arabic Culture, Language, and Literature)

Vol. 16, No. 2, October 2019, 194–204
P-ISSN: 1693-5764
E-ISSN: 2597-8551

اللغة العربية وجماليات الإيقاع

Mohammad Ali Ibnian[1]*, Mohammed Ali Reda Mallah[2]
[1]Jordan University of Science and Technology, Jordan
[2]Yarmouk University, Jordan

Arabic Language and Rhythm Aesthetics

E-Mail Address
m-ibnian@just.edu.jo
***Corresponding Author**

Abstract
The relationship between Arabic language and the musical rhythm is very strong, the language is an art pot of different colors and forms, the rhythm is closely related by the sense and the pronunciation, and it is the strength of poetry and the Base of systems. Singing has not found a place since the pre-Islamic era until the poetry emerged which was truly the *Dīwān* of Arabs. The art of singing has become more prevalent than other musical Arts in the Arab world. The songs were the first musical expressive tools that added to the melody of poetry more attractive and fun elements. So the study came to show the relationship between music and Arabic language in terms of structures, rules and construction, which are what they share together. The study also concerned about the importance of rhythm in the linguistic music structure.

Keywords
Arabic language;
rhytm;
aesthetic;
music

المقدمة

تعتبر اللغة الطريقة التي يتفاهم من خلالها الناس وهي العامل الموثر على النفس البشرية، وتعرف بأنها نسق من الرموز والإشارات التي يستخدمها الإنسان بهدف التواصل مع البشر، والتعبير عن مشاعره، واكتساب المعرفة، وتعدّ اللغة إحدى وسائل التفاهم بين الناس داخل المجتمع، فلكل مجتمع لغة خاصّة به، وتعرف اللغة اصطلاحاً بأنّها عبارة عن رموز صوتيّة لها نظم متوافقة في التراكيب، والألفاظ والأصوات، وتُستخدم من أجل الاتصال والتواصل الاجتماعيّ والفردي. وعرفها ابن حزم بأنها (ألفاظ يعبر بها عن المسميات، وعن المعانى المراد إفهامها، ولكل أمة لغتهم. فاللّغة هي الإنسان، وهي الوطن والأهل، واللّغة هي نتيجة التفكير. وهي ما يتميز بها الإنسان عن الحيوان وهي ثمرة العقل تعرفه بأثره.

وهناك ترابط وثيق الصلة بين اللغة والإيقاع أو لنقل بين اللغة وموسيقا الصوت، وقد يلعب المستوى الصوتي دوراً مهما في التعبير المناسب والمعنى المراد. كما أنها تؤثر في المتلقي وتحاكي الحالة النفسية لديه. فنجده يتفاعل مع المتحدث ويتأثر بألفاظه ومعانيه وموسيقاه، وكلما علا المستوى المسيقي في

Available online at
http://journal.unj.ac.id/unj/index.php/jba/index
DOI: https://doi.org/10.21009/almakrifah.16.02.08

Copyright © 2019 The authors
This article is distributed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License

القول علا معه التفاعل أيضا، فالقصيدة مثلاً أكثر وقعاً على النفوس من غيرها لكونها تعتمد الإيقاع وبحور الشعر، وهي قائمة على الموسيقا والغناء وذلك من خلال عرض التفعيلات والتقطيع الشعري والقافية.

إن الصلة وثيقة وقائمة بين اللغة العربية والإيقاع الموسيقي، فاللغة وعاء الفن على اختلاف ألوانه وأنواعه، والإيقاع يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى واللفظ، فهو قوام الشعر وأساس النظم. ولم يجد الغناء له مكاناً منذ العصر الجاهلي إلا حين برز الشعر الذي كان بحق ديوان العرب. فقد غلب فن الغناء على غيره من فنون الموسيقا في الوطن العربي (Qudūrī, 1987, p. 81). فقد كانت الأغاني أداة التعبير الموسيقية الأولى التي أضفت على الشعر الملحن مزيد من عناصر الجذب والمتعة لذا جاءت الدراسة لتبين العلاقة القائمة بين الموسيقا واللغة العربية من حيث التراكيب والقواعد والبناء. وهو ما تشتركان فيهما معاً. كذلك تطرقت الدراسة إلى بيان أهمية الإيقاع في التركيب اللغوي الموسيقي.

شعرية اللغة الموسيقية

اللغة والموسيقا هما منظومة معرفية وجدانية حركية للجمال الصوتي سواء كان على مستوى اللغة أو الآلة الموسيقية، ويلاحظ أن من خصائص اللغة الموسيقية توليد ما لا نهاية من المتواليات الجديدة ويتم إدراكه على صورة متواليات من الحركات الكلامية التي تولد الأصوات ويتم تحويل سلاسل صوتية معقدة إلى عناصر ادراكية منفصلة مثل الكلام أو التوافق اللحني (*chord*) (Patel, 2008, p. 3)، والغناء هو الصورة الموسيقية الشائعة التي يلتقي بها الكلام والموسيقا التقاء مباشراً.

وفي دراسة خاصة حول الكلام المنطوق والأغنية بعنوان: "حدود الكلام والإدراك الحسي للأغنية من المنظور الصوتي" تبين أن هناك مجموعة من الفروقات في الترددات الصوتية للأحرف وكيفية تداخلها مع الأدراك الحسي، وقد أقيمت التجربة على عدد من المستمعين الألمان حيث أظهرت وجود شيء من الإدراك الحسي القوي في الكلام المغنى يفوق الكلام المنطوق غير المغنى.

وأكدت بعض الدراسات بأن هناك ثمة علاقة بين الصحة والموسيقا، حيث تعمل الموسيقا على تحقيق االتوزان بين مستويات إفراز الهرمونات وسرعة التنفس ومعدل نبضات القلب ومستويات الاوكسجين في الدم (Ṭāhir, 2012, p. 180). كما أن هناك أساليب تعمل على تنمية الأداء لدى المتلقي، ينبغي علينا أن نوفر لديه الرغبة في تلقيها، بالإضافة إلى تهيئة الضروف المناسبة والوقت المناسب لذلك

لقد اثبتت النظريات والدراسات التربوية والسيكولوجية أن المتعلمين يختلفون في خصائصهم النفسية وميولهم واتجاهاتهم وقدراتهم العقلية والجسمية والانفعالية وفي سرعة ودرجة تعلمهم، حتى ولو كانوا متساوين في السن (Bashāyirah, 2009, p. 89).

تعد اللغة والموسيقا من الأمور الأساسية في بناء مشاعر الفرد وأحاسيسه وتكامل شخصيته، فالثقافة الموسيقية ليست هنا معرفة العمل الموسيقي والأداء وحسب، بل المعرفة التي تتخطى كل تلك الحدود، فاللغة موسيقية مرآة تعكس ما في وجدان الإنسان وتعبر عن آماله وطموحاته. وهي منظومة معرفية وجدانية الحركة للجمال الصوتي سواء أكان منطوقاً أو معزوفاً، لذا فإن التعبير اللغوي والتواصل الكلامي

يكون بالنثر أو بالشعر، كما أن الموسيقا هي مجموعة من الأصوات المنطوقة والمسموعة والمعزوفة، يتم إدراكها على صورة متواليات من الإيقاعات، أو من الحركات التي تولد الأصوات (Ṣādiq, 1988, p. 10).

أما المؤلفات الموسيقية التي تقوم فيها الكلمات الأدبية بدورٍ أساسي، فقد وضعت هذه الألحان لتجسيد الشعر وفق أصول وقواعد فنية موسيقية واضحة، حيث يضفي على الشعر شكلاً موسيقياً ينسجم مع طبيعته من حيث: تقطيع الألحان اختيار الشكل الموسيقي المتناسب مع النص الأدبي، النمط اللحني للأغنية وأتجاهاته المنسجمة مع معنى الكلمة.

ويأتي ارتباط الصورة من التمثيل المعرفي التي يقوم بها المنتج أو المستمع للجملة اللغوية أو اللحن الموسيقي، ويصف العالم الموسيقي شنكر أن مفهوم الصورة هو أقرب لمفهوم القصة التي تحوي قدر كبير من التوازن أو الراحة، ثم يحدث "خلل ما" أو أضطراب، والذي يترتب عنه مشكلات وتوترات، يجب أن تحل حتى نهاية القصة والعودة إلى التوازن، ويمكن تعلم اللغة الموسيقية وإدراكها على أنها إكتساب طريقة تمثيل لسمات التوازن والراحة في الصوت (Ṣādiq, 1988, p. 97).

والتأليف أوالتكوين الأساسي في الموسيقا هو: عمل مشروع في ذاته على الرغم من أنه قد يكون عملاً عادياً قليل القيمة. فهذا التأليف الأساسي يخضع لقواعد وخصائص أساسية منها الإيقاع واللحن والتركيب أو ما يعرف بالتتابع الهارموني (*harmonic progression*) وكذلك الكنتربوينت (*counterpoint*)، ويعتمد اسلوب شنكر على "الأختزال" المتكرر لمؤلف موسيقي وفي تحليل البنية السطحية للكشف عن الهيكل ثم يتم الاختزال حتى الوصول إلى البنية الأبسط والأكثر أساسية.

وقد بعض التحويلات والعديد من النغمات التي تندمج مع التكوين الأساسي تعمل على إطالته وهذا ما يعارضه تشومسكي، حيث يجد في البنى العميقة والجمل المنفردة والتي تكون عادة قصيرة، لكنها تؤدي التحويلات إلى التكيف والاختصار والاختزال وليس إلى الإطالة والتوسع والإطناب. ولا يمكن تمييز المقطوعات الموسيقية بالاعتماد على العنصر الأساسي لفهم المعنى فقط، بل يتم ذلك من خلال التفاصيل السطحية الحقيقية التي تضاف على البنى الأساسية.

وفي الموسيقى يستخدم معنى التكوين في التركيب أو الإنشاء وتأليف الفكرة وصياغتها بين أجزائها وبين المسافات الموسيقية التي وجدت في الطبيعة من حولنا. وتم تحديدها حسب رغبة المجتمعات وصياغتهم لها. معتمدة في تكوينها على المدة الزمنية (*time value*) والمقياس (*time signature*) والسرعة (*tempo*) بالإضافة إلى تعدد الأصوات (*polyphony*) والشكل (*form*)، كما يمكن القول هنا بأن التكوين في اللغة له متطلبات وأسس يحتاجها الشاعر في شعره أو الأديب في روايته وقصصه وعليه الألتزام بهذه القواعد من حيث البناء والمضمون أو الشكل العام، فالشاعر يلتزم في القافية وفي البحر الذي يعتمده في التكوين وهو ممارسة أو إبداع فني يتم صياغته من قبل الشاعر في عباراته مرتكزاً على خياله وأفكاره، فالتكوين الموسيقي هو فعل أو ممارسة لخلق أغنية أو قطعة من الموسيقى، وبالتالي فهو مختلف نوعا ما عن الموسيقى الشعبية والموسيقى التقليدية، والتي عادة ما تسمى تأليف الأغاني، قد تنطوي على إنشاء

المخطط الأساسي للأغنية، والتي تحدد اللحن والكلمات. اما في الموسيقى الكلاسيكية فيتم عادة من قبل الملحن او المكون.

يعتبر العالم الموسيقي شنكر(Shenkar) أول من اقترح مصطلح التكوين الأساسي (Ursatz) عام ١٩٣٥ والذي يشبه التمثيل الذهني للموسيقا أو الفكرة الموسيقية (Ṣādiq, 1988, p. 70). والتكوين الموسيقي لا يتحقق إلا بأربعة عناصر: المكوّن، والتكوين، والمتلقي للمكوّن، والموضوع أو الفكرة التي يتحدث عنها المكون. والتكوين الأساسي في الموسيقا هو: عمل مشروع في ذاته على الرغم من أنه قد يكون عملاً عادياً قليل القيمة. فهذا التكوين الأساسي يخضع لقواعد الكنتربوينت (*counterpoint*) والتتابع الهارموني (*harmonic progression*)، ويعتمد اسلوب شنكر على "الاختزال" المتكرر لمؤلف موسيقي وفي تحليل البنية السطحية للكشف عن الهيكل ثم يتم الاختزال حتى يتم الوصول إلى البنية الأبسط والأكثر أساسية.

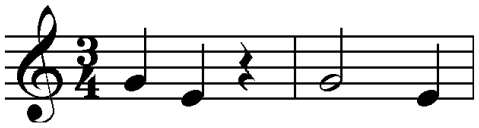
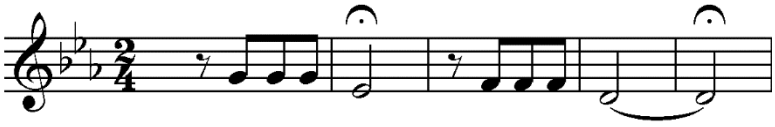
وقد نجد أن تحويلات والعديد من النغمات التي تندمج مع التكوين ألأساسي تعمل على إطالته، وهذا ما يعارضه تشومسكي الذي يجد أن البنى العميقة والجمل المنفردة هي التي تؤدي بالتحويلات إلى التكيف والاختصار والاختزال وليس إلى الأطالة والتوسع والأطناب. ولا يمكن تمييز المقطوعات الموسيقية بالاعتماد على العنصر الأساسي لفهم المعنى فقط، بل يتم ذلك من خلال التفاصيل السطحية الحقيقية التي تضاف إلى البنى الأساسية. ومن المواصفات التي يجب مراعاتها عند المؤلف الموسيقي والمواضيع أو الألحان التي يعتمدها هو التركيب اللحني الموسيقي أو الشكل الموسيقي (*form*) كاعتماد المقدمة الموسيقية (*introduction*) والتفاعل (*development*) والخاتمة (*final*) وللشكل الموسيقي الشرقي أو العربي ايضاً خصوصية مثل المقدمة والدور والخانة والغطاء أو القفلة.

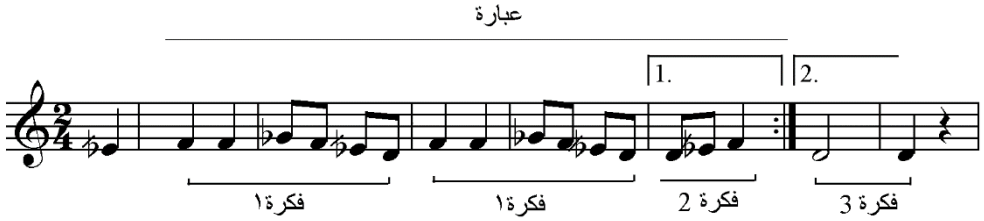
وعلى المؤلف تشكيل التكوين وتطويره من خلال إضافة مكونات أو جمل موسيقية مختلفة وجديدة للخروج بأشكال موسيقية محددة خاصة ومحددة. فقد كان التأليف الموسيقي قديماً يعتمد على الأذن والسماع، وكان يتم حفظه وتناقله شفاهياً لا كتابياً، وكان يعتقد قديماً أن إلهام الشعر والفن، يأتي عن طريق الجن في واد اسمه عبقر. ويعتمد التأليف في الموسيقا على أجزاء تتحد مع بعضها البعض بشكل عضوي لتكّون الهيكل العام للقطعة التي يميزها عن غيرها وهناك لبنات ضرورية في التأليف الموسيقي منها:

نتائج البحث والمناقشة

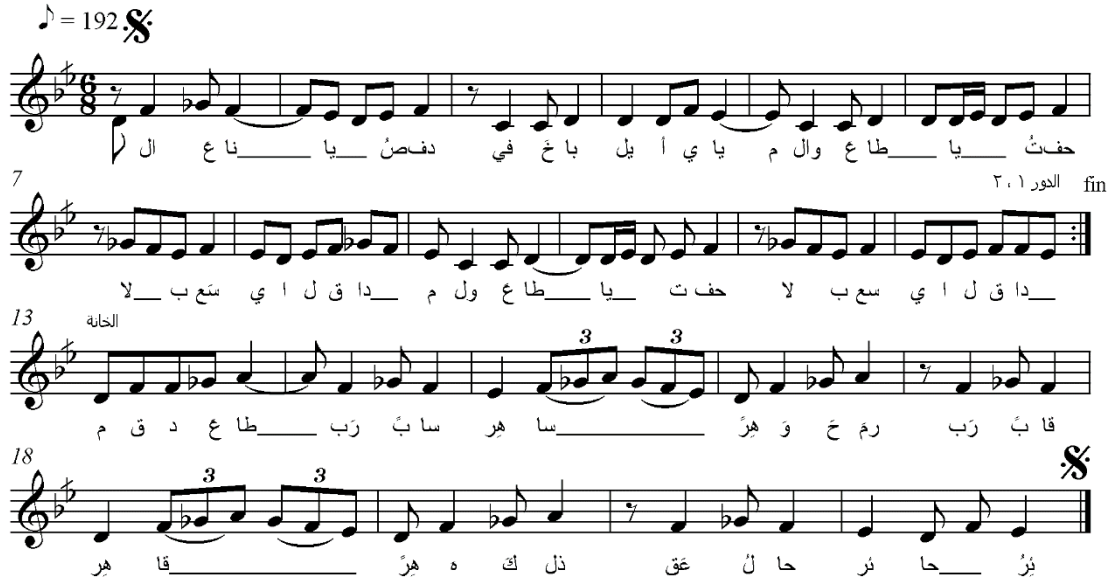
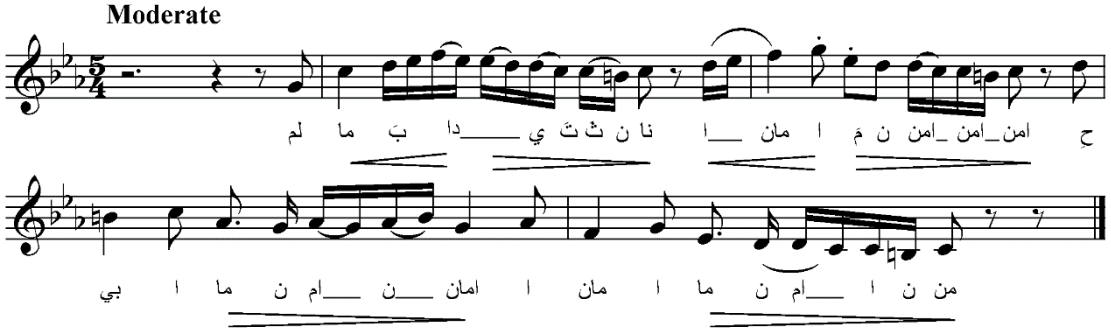
أ. الفكرة الموسيقية (*Motive*)

وهي من أساسيات التأليف في الموسيقا والتي تعتبر الركيزة الأولى للتكوين: فالفكرة الموسيقية (*motive*) هي اصغر تشُّكل موسيقي له معالم يمكن تميزها عن غيرها. وهناك نوعان من التأليف الموسيقي أو الفكر الموسيقية.

١. تأليف موسيقي لحني، ويتكون هذا النوع من توالي نغمات بينها مسافات محددة، مثل نغمتين بينهما مسافة ثالثة هابطة (*Sol- Mi*) معتمداً على تكرار هذه المسافة، ويكون ذلك على النحو التالي:

٢. تأليف موسيقي إيقاعي، ويتألف من توالي أصوات أو نغمات ذات أزمنة ونبر محددّين والمثال التالي يبين تكوين من ثلاث نغمات من ذات السن تليها نغمة طويلة، بينما يكون تكوين اللحن من ثالثة كبيرة أولاً ثم ثالثة صغيرة. وهي من أشهر التكوينات الموسيقية العالمية للموسيقي (بيتهوفن / Beethoven) في السيمفونية الخامسة وهي من أشهر سيمفونياته التي قام بتأليفها في الفترة الممتدة من ١٨٠٤ إلى ١٨٠٨، وذلك على النحو التالي:

ب. العبارة الموسيقية (*Sentence*)

تعتبر العبارة ثاني عنصر أساسي من عناصر التأليف الموسيقي فهي تكرار أو اجتماع اكثر من فكرة موسيقية معاً لتشكيل العبارة الموسيقية، ومن الأمثلة على هذا التأليف الأغنية الشعبية من مقام الصبا وعلى النحوالتالي:

يلاحظ أن العبارة تنتهي بنهاية الفكرة الثانية، وهي تكرار للفكرة الأولى وكذلك الفكرة الثانية ثم تعاد العبارة نفسها مرة ثانية، وبذلك نحصل على جملة موسيقية مكونة من عبارتين متشابهتين.

ج. الجملة الموسيقية (*Phrase*)

وهي عبارتين أو مجموعة من العبارات سواء بتكرار العبارة أو عبارات أخرى مختلفة، يجب أن تكون هذه الجمل مستساغة تعجب المتلق وتضي ذائقته. وكما للموسيقا الغربية أسس وقواعد خاصة بالتأليف، فهناك أيضاً قواعد وأسس خاصة للموسيقا العربية اعتمدت في المدراس العربية القديمة كبنية الموشحات حيث ينقسم إلى عدة أجزاء منها الدور الأول والثاني ثم لحن الخانة وأخيراً لحن الغطاء وياتي مثل لحن الدور ومن الأمثلة على ذلك موشح العنايا صدف.

وموشح لما بدا يتثنى كما يوضح في المدونة الموسيقية التالية:

أما الموضوع الذي يتحدث عنه الباحث، فهناك العديد من المؤلفات الموسيقية العالمية التي تتحدث عن مضمون أو فكرة ما أو حدث تاريخي معيّن مثل فتتاحية إيجمونت (*egmont*) لبيتهوفن (al-Malāḥ, 2009, p. 51)، ومتتالية نهر مولداو (*moldau*) لفريدريك سميتانا (Bedrich Smetana) (al-Malāḥ, 2009, p. 21). وهناك أيضا لوحات في معرض الصور (*pictures at an exhibition*) لمسورسكي (Mussorgsky) (al-Malāḥ, 2009, p. 3). جميع ما ذكر له هدف وقصة معينة كتبت بالموسيقا وتم توثيقها واعتماد مضمونها على مر العصور.

يتضح لنا أن العنصر البشري والعقل الأنساني هو منتج لقواعد اللغة سواءً اللغوية أو الموسيقية، ومن الطبيعي أن يكون هناك شذوذ أو هروب من هذا التكوين، فبالتالي نشأة اللهجات العامية التي لا تخضع للقواعد التي أنتجها العنصر البشري نفسه وهذا ما يمكن أن نجده في المنتج الموسيقي الذي يبتعد عن أسس وقواعد البناء والتأليف الموسيقي كبناء الأغنية الشعبية.

وإذا كانت الموسيقا واللغة فيهما خصائص تتطلب أن تكون قواعدهما النحوية والتكوينية على درجة من التعقيد في التركيب، فذلك يتطلب أن تتوفر لدى العنصر البشري أمكانات سيكولوجية لتمثل هذه

القواعد اللغوية والموسيقية، والتي ترتبط عناصر اللفظ (اللغوي) ببعضا البعض وتكون مرتبطة بالوجهة النفسية وكذلك بالصورة أو الجملة الموسيقية. وما يميز اللغة الموسيقية امكانية استخدام عدد من الأصوات في آن واحد، أو ما يعرف بتعدد الصوات(*polyphony*) (Ḥamām, 1998, p. 139). وهذا ما يخالف استخدامها في اللغة العربية.

إن الشخص المبدع موسيقياً هو الذي يأتي بأفكار أو أعمال موسيقية جديدة بالنسبة له أو لزملائه، وأن تتوفر فيه بعض المواصفات التالية:

١. الذكاء والإبداع: ان الذكاء هو مطلب أساسي للإبداع الفني الموسيقي وكافة الفنون، وأن معظم الأفكار الإبداعية المميزة تأتي من أشخاص أذكياء جداً، وهذا يدل على وجود علاقة بين الذكاء والإبداع.
٢. المرونة: أي استخدام الجمل والعبارات والتراكيب وتوافقهما في الشكل العام.
٣. الأداء: أن تتوفر لدى المبدع إمكانيات مميزة في الأداء يستطيع فيها ان يظهر براعته.
٤. الأحساس: أن يظهر المبدع أمكاناته الحسية والانفعالية، من خلال التعامل مع النغمات والأصوات ومخرجاتها بتعبير جيد، وإحساس مرهف، أذ يستطيع بيان ذلك بإظهار قدراته في التعامل مع الآلة الموسيقية مع التعبيرات المطلوبه في القطعة الموسيقية (*dynamic*) من القوة والخفوت، البطيء والسريع، وتقنيات أخرى تخص الآلة الموسيقية، وفي مقدمتها ضبط وتسوية الآلة وتناسق الأوتار بعضها ببعض.

إن المتتبع لعلماء وادباء العرب القدماء يجد الكثير منهم من اهتم في علم الموسيقا ومنهم الحسين بن عبد الله بن سينا(٩٨٠ م) درس كتب الطب والفلسفة والموسيقا وكذلك الأدب والشعر. ونجد الشاعر والاديب والعازف الماهر على العود يحيى ابن المنجم (٨٥٥ م) حيث وضع رسالة في الموسيقا سماها رسالة المنجم للتعاريف الموسيقية. وكذلك محمد بن محمد بن طرخان الفارابي (٨٧٤ م) كان عالماً رياضياً ومن اعظم فلاسفة العرب، وخاصة في صناعة الموسيقا وأشتهر بالعزف على آلة العود منذ صغره. وأيضاً يوسف بن يعقوب بن أسحق بن الصباح الكندي (٨٠١ م) درس الأدب والقران الكريم والمنطق وعلوم اللغة والفلسفة وله عدة رسائل في الموسيقا والإيقاع، أما زرياب علي بن نافع أبو الحسن (٧٨٩ م) بالرغم من اهتمامه بالموسيقا إلا أنه كان مهتماً بالعلوم الأخرى. أما صفي الدين الأرموي (١٢١٤) والذي يعدّ نابغة من النوابغ في علم الموسيقا (Qudūrī, 1987, p. 90–96).

د. الإيقاع في الموسيقا واللغة

إن كل شيء يحدث في الوجود، يحتاج إلى تقدير زماني وتحديد مكاني، قال سبحانه وتعالى في كتابة العزيز "وَخَلَقَ كُلَّ شيءٍ فَقَدّرَهُ تَقديراً " صدق الله العظيم .أي أن لكل مخلوق تقديراً، وأول التقديرات (الزمان والمكان) والزمان امتداد والمكان أستقرار (Darār, 2012, p. 30). ويعتبر الإيقاع من المكونات الأساسية للعمل الموسيقي، ولا يمكن فصله عن الخصائص الأخرى من اللحن والتركيب الهارموني، كما

ويعتبر مثيرا وأستجابة في آن واحد، والأثارة نجدها في صفحة التدوين الموسيقي أو سلاسل من الفقرات السمعية أو النمط الزمني الذي تتبعه مثيرات نغمية معينة.

أما الأستجابة فتكون أستجابة إدراكية أو حركية في وقت واحد، والإدراكية قد تبرز حين نستمع لنمط إيقاعي أو تحليل مقطع موسيقي. أما الحركية فتظهر عند الأداء الفعلي ومن خلال النقر بالأصابع أو ضرب القدم، أو تحريك الرأس والكتفين وغير ذلك، وقد تكون الأستجابة حركية مضمرة غير مصرح بها، وقد تكون أسجابة صريحة تكون أكثر وضوحاً في الأداء الفعلي (Ṣādiq, 1988, p. 102).

والصوت كائن منطوق ومؤثر في محيطه، أستخدمت الأرقام لقياس امتداده، والقياس تقديرات وموازين أي الحسابات، لذا نجد ما يعتمده القُراء والمجودين في تحديد قياس الأداء الصوتي عند ترتيل وتجويد القران الكريم، وأستخدام حروف المد بتقديرات المدة الزمنية معتمداً العدّ على أصابعه. إن الغناء واللحان العربية قديماً لم تكن على هذا النحو من البساطة وهذا الحدّ من انعدام الذوق والحس بالنسب الموسيقية. ذات المعادلات الرياضية المعقدة، والتي لا يمكن إدراكها أو أداؤها إلا من التعايش معها، وبعد تدريبات مضنية. وهذا ما يُفندهُ بعض الباحثين حول سذاجة وبساطة الموسيقا العربية قبل الإسلام، بالرغم من تصريحات بعضهم بأن المقامات الموسيقية العربية القديمة هي عبارة عن فواصل بالغة الصغر، مجافية للطبيعة حتى لا يستطيع السمع أن يمسك بها بتحديد بالغة الدقة، ولا يستطيع الصوت البشري أن يتغنّى بها بدقة صارمة (Villoteau, 1993, p. 21).

ونجد العلامة الكندي اعتماده على أساس علة العود ومواقع العفق عليها حسب تسلسل يناظر التسلسل النغمي في السلم الموسيقي (Sachs, 2014, p. 61). ومن خلال دراسة تطور الإيقاع في الشعر العربي، نلحظ هذا التطور بالتحليل وإعادة التراكيب (التشطير ، القوافي الداخلية، شعر التفعيلة .... الخ) ومن هنا نجد أن الإيقاع في الموسيقا والشعر معاً تطور عبر عناصر أبرزها:

١. الامتداد الإيقاعي عبر التكرار والتناوب والتركيب الرياضي للخلايا الإيقاعية الأساسية في العمل الواحد.
٢. الأمتداد الزمني عبر تحقيق أعمال نثرية أو غنائية مترابطة في تسلسل إيقاعي معيّن.
٣. التزامن بين الإيقاعين الشعري والموسيقي.
٤. تحريك نبضة البدء في الإيقاع عند الطرفين (al-Qal'ah, 2003, p. 110).

٥. كيفية تأليف الملحّنين ألحانهم

أما عن كيفية تأليف الملحّنين ألحانهم، يأتي معبد بأكثر من جواب: (١) ركوب الجمل وحركة سيره قد يسهمان في خلق الأغنية؛ (٢) الترنيم بالشعر أو ما يشبه " الدندنة" بصوت منخفض؛ و(٣) أن يكون اللحن موزوناً بإيقاع معيّن يُوْقِعُ الملحنُ بالقضيب على الرَّحْل فيستوي له اللحن (Sawa, 2001, p. 30).

يمكن المساواة بين الإيقاع (*rhythm*) في الموسيقا من ناحية وبين الفعل في اللغة من ناحية أخرى، فالإيقاع ينشط أو يحرك أصغرمكّون موسيقي (*motive*) كما يفعل الفعل بالاسم مثل الإيقاع الثلاثي في أغنية "أنا قلبي دليلي" وهو ما يعني إضافة وظيفة فعل في صورة إيقاع فالس (*waltz*). ويمكن المساواة

بين (*motive*) أو الموتو (*motto*) أو الفكرة الأساسية الموسيقية (*theme*) من ناحية الجوهر النحوي والجملة الأسمية من ناحية أخرى، مثل موتيف القدر لفاغنر الذي يتالف من ايقاع ثلاثي موسيقي متآلف مع كلمة *noun*.

وفي لقاء خاص مع شاعر أردني معاصر، أضاف موضحاً طريقة صياغة وصناعة الشعر معتمداً على الأداء اللحني الذي يرسمه في مخيلته حيث ينطلق في ابداعه الشعري الموسيقي. ليس شرطاً اعتماده للحن وذلك لعلمه بالتخصصية والمرجعية الموسيقية التي لم ينمها في دراسته وعلمه، بل يعتمد على متخصصين في علم الموسيقا والنغم (R. ʻĪsá, personal communication, October 19, 2016).

إن علاقة الصوت بالمعنى في اللغة العربية والدلالة بالإفراد والتركيب، علاقة قائمة، وإنما غيبت عمن لا يتذوق العربية وأصواتها، وذوو العجمة لا يدركون علاقة الصوت العربي باللفظ ولا حتى المعنى لأنهم لا يتذوقونه (Darār, 2012, p. 41). يلاحظ أنه لا يوجد فوارق بين اللغة الموسيقية وبين السمات اللغوية الكلاميّة في الثقافة العربية. حيث لا نستطيع تكيّف الملامح والاستعارات المقتبسة بدمجها وتجنّيها في بوتقة الذوق النغميّ العربي. أذ إننا في جُمل لحنية مصاغة في مقام معّين ذات بنية ومسافات لحنيّة محددة وتراكيب للأجناس النغمية وتكوين الحركات اللحنيّة والنبرات وتوزيع المُدد الزمنية والقفلات والأرتكازات والتلوين، تكون قربية إلى سمات اللغة العربية الكلامية، وذلك أذا تم تنغيم مقاطع الكلام من خلال صيغ لحنية تدور حول نغمات ارتكازية تنتهي إلى درجة الأستقرار. ومن هنا فان علاقة الصوت (الموسيقي) بالمعنى في اللغة العربية والدلالة بالإفراد والتراكيب، علاقة قائمة وإنما غابت عمن لا يتذوق العربية وأصواتها، وذوو العجمة لا يدركون علاقة الصوت العربي بالمعنى لأنهم لا يتذوقونه.

كانت القصيدة تغنى على لحن واحد من أول أبياتها حتى آخرها. ولأن كل بيت في القصيدة العربية يعبر عن فكرة كاملة، فقد كان الملحنون يضعون لحناً قصيراً للبيت الأول ينسجم مع هذه الفكرة، ثم يتكرر هذا اللحن مع كل بيت تالٍ. لكن ابن محرز كان أول من وضع لحناً مختلفاً للبيت الثاني. ويعتبر أول من وضع اللبنة الأولى لتطوير الشكل في الموسيقا العربية جاء في كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني عن ابن محرز: "هو أول من غنى بزوج من الشعر، وعمل ذلك بعده المغنون اقتداء به، وكان يقول الأفراد لا تتم بها الألحان"، وعندما استعملت اللازمة في الزجل الاندلسي، اقتضى بذلك وضع لحن آخر لها. ومع ذلك, لم يُقض على الرتابة تماماً. فلجأ المغني الى التنويع أو الزخرفة التي تضفي على المقطوعة مزيداً من التظليل، ثم انسحب ذلك على المقطوعة الموسيقية المؤلفة للآلات فقط .

لقد كان الشَّاعر العربي يؤدِّي ثلاثة فنون في آن: فنّ البيان، وفنّ الموسيقي، وفنّ التصوير، فالشاعر بذلك كان لا بُدَّ أن يكون جمهرةً من المبدعين، وذلك هو التحدِّي، الذي ينكص عنه الشِّعرُ المزْوَرُّ عن شِعر العرب، فيأتي مهيضَ الجناح، مبهوتَ الفؤاد، يُجمجم- ممّا سئم الناس سماعه- كلامًا ضحلَ الماء، شاحبَ الرواء، لا وزن له ولا أجنحة.

أما الغناء فهو نوع من أنواع الكلام لكنه منغم ومتواصل، ويمكن تأدية الغناء بشكل منفرد أو في شكل جماعي، وقد يكون أداء صوتي منغم بدون وجود آلة موسيقية، ومن الأعضاء الهامة التي تتحكم

في خروج الصوت هي الأحبال الصوتية وما يحدث فيها من اهتزازات عند مرور الهواء بها. (Mūsīqá, 2019).

لقد استخدم المصريين القدماء في عهود الأسر القديمة السلم الخماسي، وحافظوا علية، وتبين التحليلات التي إجريت على التصاوير العائدة لتلك الأسر، بأنه كانت لديهم طريقة صورية لكتابة الموسيقية ضمن حركات يد المؤشّر (*cheironome*) أستنبط العلماء دلالاتها النغمية ومن حركات الراقصين والراقصات دلالاتها الزمنية الإيقاعية، وأن الإشارة الدالة على حركة اليد، هي تدل على عملية التكوين أو الخلق في الكتابة الهيروغليفيّة القديمة (Ḥamām, 1998, p. 174).

أما الحضارة اليونانية التي استمدت نظرياتها الموسيقية من مصر وسوريا، المركزين الأساسيين للحضارة اليونانية المعتمدة على إرث تلك البلاد الحضاري، فقد أعتمدت في تكوين النظريات على أساس الجنس والمكوّن من أربع نغمات متتالية، كما وعرفوا كيفية الجمع بين الجنسين لينتج المقام (mode).

كما اعتمد اليونانيون وزن الشعر في تكوين إيقاعاتهم بحيث كانوا يُعطون المقطع اللفظي الطويل زمناً يساوي ضعف زمن المقطع القصير. وهذا فيثاغورس (Pythagoras) كان يقيس نسب النغم لبعضها معتمداً على نسب طول الوتر المهتز لنغمة ما مع طول الوتر المهتز لنغمة أخرى (Ḥamām, 1998, p. 180).

ويعتبر الكندي (٨٧٣م) والفارابي (٨٧٤م) من أكبر النظريين العرب اللذين كتبا للموسيقا، ويصف الفارابي سبب كتابته (كتاب الموسيقي الكبير) هو ما وجده من نقص وغموض في أعمال اليونان الموسيقية (مراد: ٢٠١٢)، ويضيف ايضاً أن الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، وأن الآتي منها تأتلف منها ما هو أول ومنها ثوان إلى أن ينتهي إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة (الفارابي: ١٩٦٧، ٨٥).

ويؤكد إخوان الصفا في رسالته أن الإيقاع لا يحدث إلا من حركات متواترة بينها سكتات متتالية، وان المفهوم البنائي الرئيس للإيقاع كتكوين أو بناء أو تشكيل يعكس الصورة الزمنية للنغمات المتتالية في التكوين اللحني، وهو ما يعرف بـ "الإيقاع اللحني أو الضرب" وهو ما يميز التكوينات الإيقاعية المرافقة للحن (الدرّاس: ٢٠٠٩، ٥٨٦).

ويأتي تحديد فرضية قياس الأزمنة معززاً لنظرية العروض للخليل بن أحمد الفراهيدي التي سار عليها علماء الموسيقا كالكندي والفارابي وابن سيناء وغيرهم. فجاءت الحركة كنسبة زمنية هي واحدة، والسبب (الخفيف، الثقيل) اثنان، والوتد ثلاثة والفاصلة أربع، والإيقاعات من حيث الجنس أربعة أيضاً. ويعتمد التكوين الموسيقي على النبر الشعري الموسيقي أو مواقع النبر الموسيقي حسب المقاييس الموسيقية البسيطة (٢/ ٤ ، ٣/ ٤ ، ٤ / ٤) وتسمى المقاييس الثنائية والثلاثية والرباعية، بحيث يقسّم اللحن أو الوزن إلى حقول يحتوي كل منها على وحدتيين زمنيتين سوداويتين أو ثلاث أو أربعة وحدات أو ما يعادلهما (Ḥamām, 1998, p. 64).

اعتقد العرب بنظرية التأثير والتكامل الكوني، وعلاقة أحداث الأرض بأحداث السماء، وهي معتقدات قديمة تعود للعصر البابلي والكلداني، ولكنها عادت للإزدهار في عصر الكندي وما تلاه (Ḥamām, 1998, p. 13). فعدا علاقة الألحان بالكواكب والروائح والمذاق والطبائع البشرية والأحوال النفسية، كان لها علاقة

بالقوافي، فكل مقام موسيقي يتناسق وينسجم مع أحرف معينة فقط من القوافي، وقد زينت الأصوات بطيب الألحان والنغمات وسيرها دائرة في الشُعب والمقامات، لدلالة على ان المقامات شُعباً وأنها قديمة بقدم المقام.

الخاتمة

استطاع الباحثان إيجاد علاقة وثيقة ومشتركة بين اللغة العربية واللغة الموسيقية من حيث البناء والتركيب ولا يمكن الفصل بينهما، كما استنتج الباحثان أن لكل منهما قواعد واسس ينبغي على مستخدميها الإلتزام بها، وإلا فقدت المنهجية العلمية كما يحدث في اللهجات العامية التي لا تتبع قواعد اللغة العربية وكذلك في الأغاني الشعبية التي تبتعد عن أسس وقواعد البناء الموسيقي الأكاديمي البحث.

المراجع

Bashāyirah, M. Kh. S. (2009). *al-Tarbīyah al-fannīyah wa-tanmīyat al-tafkīr: Ittijāhāt ḥadīthah fī al-tafkīr*. Irbid, Jordan: ʻĀlam al-Kutub al-Ḥadīthah.

Darār, M. (2012). Handasat al-mustawayāt al-lisānīyah min al-maṣādir al-ʻArabīyah. Irbid, Jordan: ʻĀlam al-Kutub al-Ḥadīthah.

Ḥamām, ʻA. H. (1998). *al-Mūsīqá wa-al-anāshid wa-ṭarāʼiq tadrīsihā*. Amman: Manshūrāt Jāmiʻat al-Quds al-Maftūḥah.

Mūsīqá. (2019). Retrieved September 6, 2019, from https://ar.wikipedia.org/wiki/موسيقى

al-Malāḥ, M. ʻA. R. (2009). al-Idārah al-madrasīyah wa-muʻallim al-mūsīqā fī madāris muḥāfazah Irbid. *Majallat ʻUlūm wa-Funūn al-Mūsiqá, 20*, 874–892. Retrieved from http://faculty.yu.edu.jo/mallah/Lists/Published%20Research/DispForm.aspx?ID=5

Patel, A. D. (2008). *Music, language, and brain*. New York: Oxford University Press.

Qudūrī, Ḥ. (1987). *al-Mawsūʻah al-mūsīqīyah al-ṣaghīrah*. Baghdād: Wizārat al-Thaqāfah wa-al-Iʻlām.

al-Qalʻah, S. Ā. (2003). Naẓarīyat al-ajnās al-mutadākhilah. *Majallat al-Baḥth al-Mūsīqī, 1*, 10–118. Retrieved from https://www.arabmusicacademy.org/

Sachs, C. (2014). *Turāth al-mūsīqá al-ʻālamīyah* (S. al-Khūlī, Trans.). Cairo: al-Markaz al-Qawmī li-al-Tarjamah.

Sawa, G. (2001). Kitāb al-Aghānī li-Abī al-Faraj al-Aṣfahānī: Fawāʼiduh, wa-mashrūʻ fihristih. *Majallat al-Baḥth al-Mūsīqī, 1*, 28–51. Retrieved from https://www.arabmusicacademy.org/

Ṣādiq, A. A. M. (1988). *Lughat al-mūsīqī: Dirāsah fī ʻilm al-nafs al-lughawī wa-taṭbīqātuh fī majāl al-mūsīqī*. Cairo: Markaz al-Tanmīyah al-Basharīyah wa-al-Maʻlūmāt.

Ṭāhir, N. Ḥ. (2012). Dirāsah muqāranah bayn al-istijābāt al-infiʻālīyah li-marḍá ḍaghṭ al-dam ʻalá miqyās nawʻ muwāṣafāt al-mūsīqī muqāranat maʻa istijābāt al-marḍá al-aswiyāʼ. *Majallat al-Buḥūth al-Tarbawīyah wa-al-Nafsīyah, 9*(34), 175–238. Retrieved from https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=64860

Villoteau, G. A. (1993). *Waṣf Miṣr: al-Mūsīqī wa-al-ghināʼ ʻinda al-Miṣrīyīn al--muḥaddithīn* (Z. al-Shāyib, Trans.). Cairo: Maktabat al-Khānjī.