

هل من "عروض موسيقي" في "الصنعة" ؟

(من أجل منهجية بحث في العلاقة بين الشعر و الموسيقى)

يوسف طوايبيّة

(الجزائر)

مقدمة [1]

أثناء الأداء الغنائي تقطّع النصوص الشعرية من نمط "الصنعة" (المعروفة بالموسيقى الأندلسية في الجزائر العاصمة) إلى مجموعات من المقاطع الصوتية (قصيرة و طويلة) و قد تكون تلك المقاطع مشددة أم غير مشددة حسب اللحن المستعمل و حسب الميزان المرافق له (أي الدورة الإيقاعية).

- نطلق عبارة "التقطيع الموسيقي" على كيفية توزيع تلك المجموعات على اللحن و بالخصوص توزيعها على الأزمنة "القاعدية" للدورة الإيقاعية.

- أما "التفعية الموسيقية" و بالموازاة مع التفعية المعروفة في الشعر العربي الفصح فهى المجموعة من المقاطع الصوتية التي تنتمي إلى "تركيبة موسيقية إيقاعية" واحدة.

و مفهوم "التركيبة الإيقاعية" ما هو إلا تعميم لمفهوم الدورة الإيقاعية، فالتركيبة الإيقاعية قد تكون جزءا من الدورة الإيقاعية تارة كما تمتد (عموما) على دورة أو أكثر من دورة إيقاعية.

و سيبين لنا التحليل المعمق لآليات هذا التقطيع أنه يخضع لقواعد بسيطة نسبيا مماثلة تمام المماثلة لقواعد الشعر الفصح (العروض الخليلي) و هذه الصلة الوثيقة (و المتوقعة إلى حد ما) مع الشعر الفصح أوحّت لنا بجملة من الفرضيات ستؤكدّها لنا فيما بعد دراسة "ظاهرة الترابط و التماسك"^[2] للنصوص الشعرية و للقطع الموسيقية لهذا الموروث ("الصنعة").

و من بين تلك النتائج نذكر النقاط الآتية:

أ- الوحدات المتكررة التي ستجلى عند التقطيع الموسيقي وحدات مماثلة لتفاعيل الشعر العربي الفصح.

ب- كل تفعية من التفاعيل الموسيقية تقبل "توقيعا"^[3] واحدا و موحدًا و هذا مهما كانت الدورة الإيقاعية المرافقة للحن (أي أن كل تفعية تخضع لطريقة "خاصة" لتحديد المواقع المشددة فيها - الأزمنة "قوية"- و المواقع الغير المشددة - الأزمنة "ضعيفة" -). و يتبين أن مفهوم التوقيع أقرب إلى الواقع الموسيقي في "الصنعة" من مفهوم "النبر".

ج- تطرأ على تلك التفاعيل تغيرات في الشكل الصرفي دون أن يتسبب ذلك في أي اضطراب أو تشويش للتقطيع الملحوظ (عبر اللحن بجملته) أو في تشكيل المقاطع أو في الإيقاع الموسيقي. و هذه التحويلات التي تخص التفاعيل الموسيقية تخضع لنفس القواعد التي يخضع لها الزحاف و العلة المعروفة في علم العروض.

و سنفصل كل هذه المفاهيم فيما بعد.

1. النصوص الشعرية في "الصنعة".

تنقسم النصوص الشعرية في "الصنعة" إلى مجموعتين اثنتين تبعًا للغة المستخدمة:

أ- مجموعة أولى التي تضم النصوص الشعرية المكتوبة باللغة العربية الفصحى و التي تخضع بشكل دقيق لجميع مقاييس الشعر العربي الفصح حسب مختلف مستوياته، من مستوى المقاطع الصوتية (أسباب و أوتاد) إلى مستوى التفاعيل إلى مستوى البيت الشعري إلى مستوى نماذج البحور.^[4]

[1]. "القصيدة الشعرية في طراز الموسيقى المعروف بالصنعة" يوسف طوايبيّة. وقائع المؤتمر السادس عشر للمجمع العربي للموسيقى الجزائر 2001 (طبع في 2004)

[2]. تعتمد هذه الدراسة على تحديد "درجة" الحقيقة لبعض الفرضيات التي تخص تركيب الألحان أي دراسة مدى و نسبة تحقيقها في الميدان.

[3]. أنظر أسفله.

[4]. أنظر مثلا: "نظريات الشعر" و "كتاب العروض" لمصطفى حركات دار الآفاق الجزائر

و في هذه المجموعة و على غرار الشعر الفصيح لا يُقبل التقاء حرفين ساكنين لا ضمن التفعيلة الواحة و لا في الشطر الواحد و إن حصل ذلك، فإنه يدخل في باب العلة، و لا يطرأ إلا على آخر الشطر (العروض) أو على آخر البيت الشعري (الضرب). أما النصوص من هذا القبيل فنجدها دائما على وجه التقريب في تراكيب بشطرين في البيت الواحد (من "غصن" أو "مطلع" حسب المصطلح المستعمل في "الصنعة") و هذا ما يذكرنا بشكل القصيدة الفصيحة.^[5]

فتكون إذن تلك النصوص إما من نمط القصيدة العربية بقافية واحدة - (أ) - مثل:

(أ) _____ * _____
 // // // //
 (أ) _____ * _____

أشهلُ العين كحيلُ الحدقة * عنقُ الريم يضاهاي عَنَقَه (من بحر الرمل) ،

تحيا بكم كل أرض تنزلونا بها * كأنكم في بقاع الأرض أمطار (من بحر البسيط) ،

أو على نمط الموشح بقوافيه المختلفة مثل:

(أ) _____ / (ب) _____
 (أ) _____ / (ب) _____
 (ج) _____ * (د) _____
 (ج) _____ * (د) _____
 (ج) _____ * (د) _____
 (أ) _____ / (ب) _____
 (أ) _____ / (ب) _____

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى (هـ) * قلبَ صبَّ حَلَّه عن مكس (ب) (من بحر الرمل) ،

و لم نعثر على ظاهرة "التشطير" (أي تجزئة الشطر من الشعر الفصيح إلى قسمين أو أكثر) في هذه المجموعة إلا نادرا، و الأمثلة القليلة التي تم العثور عليها لا تخص إلا النصوص المقتبسة من الشعر العربي و هي من القصيد (أي من بحر الطويل أو البسيط أو الوافر أو الكامل).

و من تشطير بحر الطويل (مقتبس من قصيدة أبي نواس) ليتحول النص إلى شكل الموشح السابق ذكره و يأتي "الغصن" فيه؛

ألا فاسقني خمرا (هـ) * و قل لي هي الخمر (د)

ب- مجموعة ثانية تضم النصوص الشعرية المكتوبة بلغة عربية "قريبة" من العامية دون استعمال اللغة الدارجة بحصر المعنى. أما الاختلاف مع اللغة الفصحى فيتمثل في استعمال الوند المقطوع (أو المبسوط أو الموقوف و هو متحرك متبوع بساكنين و تعرف هذه الظاهرة المقصاة من الشعر العمودي بالموقف^[6]) كما ستستعمل كلمات من اللهجة المحلية. لكن و من ناحية الإيقاع الموسيقي و الميزان الشعري يظهر لنا و استنادا إلى الواقع (الدراسة الميدانية) أن هذا الوند المقطوع يلحق و يماثل المقطع الطويل المشدد (سوى كان سبب خفيف أم كان آخر الوند المجموع).

و تغلب على هذه المجموعة (الزجلية إن صح التعبير) ظاهرة "التشطير" حيث تظهر النصوص بأشكال "متفجرة" من أوزان الشعر الفصيح و تتجلى بأبيات ذات أشطار قصيرة متعددة (من واحد إلى سبعة حسب الواقع الموسيقي) تسمح إذا ما جمعت على نحو ملائم بالعثور على الأوزان الأصلية، و قد تخضع هذه الأوزان إما إلى نموذج البحر بأكمله كما قد تقتصر (عموما) هذه الأوزان على نموذج الصدر (الشطر الأول ، أي العروض) أو على نموذج العجز (الشطر الثاني من البيت ، أي الضرب) و كل هذه النماذج معروفة عند أصحاب علم العروض بأضرب الشعر.

[5]. مثلا و للتعرف على القوالب النصية أنظر: محمود قطاط في وقائع المؤتمر السادس عشر للمجمع العربي للموسيقى الجزائر 2001

(طبع في 2004)

[6]. و غالبا ما يصادف هذا الوقف آخر الشطر كما يدلنا على تقطيع خاص أثناء الأداء الغنائي.

من مجزءو الرمل - لاحظ كيف يدخل الوند المقطوع على التفعيلة الأولى - :

فاعلاتن	فاعلان	*	فاعلاتن	فاعلان
				أو: فاعلان تن (*)

راحتي شرب العقارُ - مذهبي وصل الحبيبُ

عن شُعَاعِ شمس النهارُ - اسقنا من سلسيلُ

و من تشطير المنسرح - لاحظ كيف يدخل الوند المقطوع على التفعيلة الثالثة - :

مستفعلن	مفعولات	مافُعولان
		و أصلها: مفعولان

باح اصطباري و الحبُّ كِيفُ نَكْمِيهِ

فلا غرابة إذن (عند استعمال اللغة المبسطة) أن تظهر أضرب "مهملة" (حتى ولو لم تخرج عن الإطار المقنن لليلة و الزحاف) أي أنها أضرب غير التي شاعت في الشعر الفصيح، و الأمثلة من هذا النوع كثيرة و متعددة في "الصنعة".
و لا شك أن هذا "الإنفراد" النسبي الملحوظ في "الصنعة" يعكس في حد ذاته كل الثراء المخزون في التقاليد الموسيقية التي وصلتنا من القرون السابقة و التي قد لم يعطى لها القسط التي تستحقه من الأبحاث...

و يمكننا القول و باختصار و دائما حسب الواقع الموسيقي (الميدان) أن النصوص الشعرية من طراز "الصنعة" يمكن أن تتدرج على الدوام في إطار نظرية للوزن الشعري من نمط العروض الخليلي في قالب وصفي و كمي.

2. التقطيع و مفهوم "التوقيع" في الشعر.

نذكر في ما يلي بعض المفاهيم المستعملة في علم العروض، حيث يرمز "1" إلى المتحرك و يرمز "0" إلى الساكن. [7]

السبب الخفيف	متحرك متبوع بساكن؛ "01"	مثل: "ما"، "لو"	نرمز له: "س"
السبب الثقيل	متحركان؛ "11"	مثل: "نظاً" في كلمة "نظري"	نرمز له: "سح"
الوند المجموع	متحركان يتلوها ساكن؛ "011"	مثل: "إلى"، "متى"	نرمز له: "و"
الوند المفروق	متحركان يفصلهما ساكن؛ "101"	مثل: "جاء"، "بَعَدَ"	نرمز له: "سو"
الوند المقطوع (أو الوقف)	متحرك يتبعه ساكتان؛ "001"	مثل: "عاش"، "بين"	الوقف يكافئ السبب "س" إذا وقع في قلب الشطر و قد يعتبر وتدا أو سببا دخلت عليهما علة إذا وقع في آخر الشطر .

و ترتب هذه الأسباب و الأوتاد لتشكّل تفاعيل و عددها عشر تكون مقسمة إلى أصول و فروع.

الأصول	الفرع
فعلون = و س = 01.011	فاعلن = س و = 011.01
مفاعيلن = و س س = 01.01.011	فاعلاتن (س و س = 01.011.01)
مفاعلتن = و سح س = 01.11.011	متفاعلن (سح س و = 011.01.11)
فاع لاتن = و س س = 01.01.101	مفعولات (س س و = 101.01.01)
	مستفعلن (س س و = 011.01.01)
	مستفعلن (س س و = 01.101.01)

[7]. الترميز بـ "س"، "و"، "1"، "0" إلخ. للباحث مصطفى حركات في "كتاب العروض" دار الآفاق الجزائر.

"نظرية الخليل (للعروض) مبنية على أساسين: أولاً تحديد نموذج نظري (للبيت الشعري) و هو عبارة عن مجموعة من الأوزان (أي سلاسل من التفاعيل) و ثانياً ربط هذه الأوزان بالواقع الشعري و ذلك بواسطة تحويلات تسمى الزحاف (الذي يخص الحرف الثاني من الأسباب فيحذفه أو يسكنه في السبب الثقيل؛ و هو تحويل غير لازم) و العلة (و هي تحويل لازم يخص أسباب و أوتاد التفعيلة الأخيرة من الشطر). [8]

- العملية التي يتم بها تحديد الوزن للبيت الشعري تعرف بالتقطيع و هي عملية معقدة نوعاً ما، لكنها قد تخضع لمبادئ بسيطة و من أهمها مبدأ تجاور التفاعيل المعروف بمبدأ تجانس التوقيع الشعري. [9]

- أما التوقيع [10] (أو التعليم) فهو أن تميز بين المقاطع الصوتية التي تكون البيت الشعري (من سبب و وتد). و يظهر أن هذا التوقيع مبني على رتبة الوتد داخل التفعيلة الخليلية فيكون التوقيع إما في بداية التفعيلة (في الأصول) [11] و إما، و هذا يخص الفروع، في الرتبة الثانية (أي توقيعا وسطيا في التفاعيل السباعية) و إما في الرتبة الأخيرة . و في تحديد التفاعيل لا تتجاوز إلا التفاعيل الموقعة بنفس الكيفية.

هذه القاعدة الأخيرة (الآتية من التجربة و المعمول بها) ستفسر لنا إلا حد كبير النموذج الخليلي حتى و إن لم توضح كل الجوانب المعقدة لهذا النظام كالبحور المهملة مثلاً أو عدم تفرد التقطيع لبعض النصوص.

فمثلاً النص السابق ذكره:

"راحتي شرب العقار - مذهبي وصل الحبيب"

يمكن تحليله في مرحلة أولى إلى: (س و س و س و * - س و س و س و *); حيث "و*" يرمز إلى الوتد الذي دخل عليه "التذييل" و هي علة تكمن في زيادة ساكن في آخر الوتد المجموع. لكن في الممارسة هذا الوتد "و*" يعادل الوتد المجموع "و".

في مرحلة ثانية يمكن تحليل النص إلى: (س و س) (س و*) أي "فعلاتن فاعلان" مرتين و بالتالي سينسب النص إلى مجزوء الرمل.

كما سيقبل التقطيع: (س و) (س س و*) أي "فاعلن مستفعلان" مرتين و بهذا التحليل قد ينسب النص إلى بحر مهمل (و هو تشطير "مقلوب البسيط") أو إلى صيغة غير التي جاءت في النظام الخليلي.

فكيف إذن نجزم أمام هذا الالتباس في التقطيع ؟

إن عملية تحديد نماذج الأوزان الشعرية في "الصنعة" التي قمنا بها وفق قاعدة التجانس مكتنتا من ترتيب النصوص و جعلها في مجموعتين مع إعطاء الأولوية للنماذج الخليلية في كل حالات الالتباس مثل ما ذكرناه آنفا (مع الإشارة أن لم نراع في هذا التصنيف اللغة المستعملة) :

أ- مجموعة الأوزان الخليلية و تظهر فيها النصوص حسب أضرب الشعر حتى و لو أقتصر الأمر على الشطر الواحد. كما تضاف إلى هذه المجموعة النصوص التي يدخل عليها التشطير.

ب- مجموعة الأوزان التي قد لا تنتمي إلى النموذج الخليلي في الأصل (كأشكال "مجزوء الدوبيت" الفارسي و غيرها من الأوزان التي نعثر عليها في "الصنعة"). لكن و رغم ذلك، ستمكن من إدماجها ضمن المجموعة الأولى كما سنوضحه فيما بعد.

و لا نعتقد أن هذا إصرار منا على حصر هذه الأوزان "الغريبة" ضمن النموذج الخليلي و إنما هذه المحاولة تؤكد القدرة و الشمولية للنموذج الخليلي في تحليل الأشعار.

ج- مجموعة الأوزان الغير قابلة لتحليل "خليلي" (كبحر اللاحق [12]) و هذا لأنها مبنية على تفاعيل "خاصة" (بثمانية أو تسعة حروف بينما التفاعيل الخليلية خماسية أو سباعية).

[8]. "نظريات الشعر" صفحة 5: مصطفى حركات دار الآفاق الجزائر

[9]. "نظريات الشعر" صفحة 26: مصطفى حركات دار الآفاق الجزائر

[10]. لسان العرب: الوقوع و الوقوع: الأثر الذي يخالف اللون. و التوقيع: إصابة المطر بعض الأرض و إخطاؤه بعضاً.

[11]. أنظر الجدول أعلاه.

[12]. جاء هذا البحر عند حازم القرطاجيني (1211 - 1285 م) صاحب "مناهج البلغاء و سراج الأدباء"

3. الميزان الشعري و الميزان الموسيقي

بصفة عامة سنعرّف الميزان كمجال التقاء و تعبير كل الظواهر الدورية التي تخص الشعر (كتعاقب و توقيح المقاطع الصوتية، و القافية، الخ...) و اللحن (كالإيقاع، و النوطة المميزة، و التوقيح الموسيقي، الخ...).

و في ما يلي جدول مختصر يوضح الموازنة بين بعض المفاهيم كما ظهرت لنا في "الصنعة" و التي لا تخص إلا هذا النوع من الموسيقى فيجب التأكد عليها قبل استعمالها (و بكل تحفظ) و طرحها على أنماط أخرى من الموسيقى. لكن و مع ذلك لاحظنا أنها قد تساعدنا في تحليل أنماط أخرى من الموسيقى و خاصة موسيقى "التفغيلة" (التي تتغنى بالأشعار الموزونة) كالصنعة في تلمسان (المسماة أيضا - خطأ أو صوابا - "الغرناطي") و موسيقى "الألة" المغربية (إلى حد ما) و "المألوف" في (قسنطينة) و حتى البعض من الموشحات الشرقية.

الموسيقى	الشعر
الإيقاع	
<p>إيقاع "حركي" (ديناميكي) يخص تقطيع السير الخطي للزمن. و ينتج عن هذا التقطيع سلسلة إيقاعية موسيقية مكونة من "أزمنة قاعدية" تطابق نقرات الإيقاع المرافق للحن ("دم" أو "تك" أو السكتة التي تعادل النقرة الصامتة التي تصاف - في عد الزمن- إلى النقرة التي تسبقها في السلسلة). أما النقرة فلا زمن لها، لأن الزمن في الإيقاع الموسيقي هو المدة بين نقرتين قاعديتين. و هذه الخصوصية تعطي (مبدئيا) للإيقاع الموسيقي إمكانية مرافقة أكثر من صيغة شعرية.</p>	<p>إيقاع "سكوني" يخص التسلسل الخطي للمقاطع الصوتية التي لا تحمل في ذاتها البعد الزمني و إنما تصنف "نسبيا" حسب طبيعتها من طويلة أو قصيرة. و يمكننا القول أن إيقاع الشعر إيقاع "فضائي" و أن هذه الخصوصية ستجعل من البيت الشعري يقبل (مبدئيا) أكثر من لحن.</p>
التفاعيل	
<p>تجمع النقرات، الدموم و التكوك ("الدومات" و "التكات" حسب مصطلح "الصنعة")، لتشكل وحدات إيقاعية غير قابلة للتخفيض معروفة عند أصحاب هذا الفن بموازن "الوحدة". فـ"الوحدة" في "الصنعة" هي خلية إيقاعية غير قابلة للتخفيض التي تحدد لنا مواقع الأزمنة القاعدية بغض النظر عن التوقيح المرافق لها من دوم أو تك و التي بتكرارها تعطينا نموذج الدورة الإيقاعية الموسيقية.</p>	<p>تجمع المقاطع الصوتية إلى أسباب و أوتاد لتشكل التفاعيل. و التفغيلة مجموعة مكونة من سبب أو سببين و وتد واحد. و تشارك التفغيلة في تحديد الميزان الشعري. أما "الوحدة" في قياس ميزان الشعر فهي أصغر مجموعة الغير قابلة للتخفيض التي بتكرارها تعطينا نموذج البحر أي ميزان البيت (أو الغصن في الصنعة). فالوحدة إذن في النظام الخليلي عبارة عن تفغيلة واحدة في جملة من البحور (مثلا: "متفاعلن" في الكامل أو "فعولن" في المتقارب...) أو عبارة عن تفغيلتين اثنتين في بحور أخرى (مثلا: "فعولن + مفاعيلن" في الطويل أو "مستفعلن + فاعلن" في البسيط)</p>
التوقيح	
<p>التوقيح "الذاتي" أو "الداخلي" للأزمنة القاعدية للدورة الإيقاعية يتم حسب طبيعة المقاطع الصوتية التي توزع عليها من مشددة (فيعد الزمن "قوي") و الغير المشددة. (*)</p>	<p>التوقيح هو التمييز بين المقاطع الصوتية و يتم بتحديد رتبة الوتد في التفاعيل المتجاورة.</p>

(* هام: يجب إن نميز بين التوقيع "الخارجي" ، و هو التوقيع الذي تعطيه الآلات الإيقاعية ("دم" ، "تك") لمرافقة اللحن، و بين التوقيع "الذاتي" للدورة الإيقاعية.

ففي الممارسة يستحسن أن لا يكون التطابق التام بين هذين التوقيعين لتجنب "الحشو" في الأداء. و ظهور هذين المستويين للإيقاع جعل البعض يتكلم عن نوع من "الهرمونية" الإيقاعية في "الصنعة". [13]

و من ناحية التلحين تطابق و ترافق تلك الأزمنة الموقعة من الميزان نغمات مميزة (مثلا و في المواقع "القوية" نوتة متواصلة طويلة، نغمة خاصة للطبع كالقرار أو الوقفة، "صورة" لحنية إيقاعية خاصة كالزخرفة و غيرها من الصور المستعملة في التلحين و في "الصنعة"...) .

و يأخذ المقطع القصير المتصل بالوتد الشعري موقعا ثابتا في التشكيلة الإيقاعية (حسب الميزان) و أطلقنا عليه اسم "الزمن المحوري" (و يعد ضعيف) و لا يحق أن يدخل عليه السبب حتى و لو مسه الزحاف.

الميزان و التوازن	
<p>في "الصنعة" يظهر الميزان بمفهوم شامل؛ فالميزان يخص بناء لحن الغصن و له ثلاثة مستويات:</p> <p>- الوحدة و هي مجموعة من الأزمنة القاعدية (بغض النظر عن التوقيع المرافق بالدوم و التثك) و التي بتكرارها تبنا عليها الدورة الإيقاعية المرافقة للحن و للتشكيلة الإيقاعية التي "تحمل" التفعيلة الموسيقية أي التفعيلة المحققة في الميدان (الغناء).</p> <p>- الشطر و هو عبارة عن تفعيلة أو أكثر. و تدخل على الشطر تشكيلات إيقاعية خاصة كالتبني تحتوي على ترانيم أو على تكرار المقاطع الصوتية.</p> <p>- الغصن و هو المستوى الأعلى في الميزان.</p> <p>و الملحوظ أن كل الوحدات و التشكيلات الإيقاعية متكافئة فيما بينها (من حيث التوقيع).</p> <p>أما تكافؤ الأشرطة المكونة للغصن و المعروف "بتوازن اللحن" فإنه يخضع لعدة مقاييس حسب الواقع الموسيقي المشاهد في "الصنعة".</p>	<p>الميزان في الشعر يدل على بناء البيت (أو الغصن في الصنعة) و له ثلاثة مستويات:</p> <p>- الوحدة المتكررة في الوزن الصافي (بغض النظر عن الزحاف) و هي إما تفعيلة واحدة و إما تفتيلتين.</p> <p>- الشطر و هو نصف البيت (أو جزء منه في "الصنعة) و هو متكون من وحدات (من واحد إلى أربعة في الشعر العربي).</p> <p>- البيت (أو الغصن) و هو متكون من شطرين (أو أكثر في الصنعة).</p> <p>في الشعر العربي الوحدة تكافؤ الوحدة و الشطر الأول يكافؤ الشطر الثاني و كل الأبيات متكافئة في القصيدة. و التغير الذي يطرأ على الوزن يأتي من الزحاف العرضي (الغير لازم) الذي لا يغير تنظيم البيت كما لا يمس بتوازنه.</p> <p>أما في الصنعة فلا يكون التكافؤ التام إلا بين الأغصان و السبب في ذلك أن الأشرطة تظهر "مستقلة" نوعا ما من ناحية الميزان الشعري.</p> <p>و رغم هذا فإن أغلبية الأشعار في الصنعة (حتى التي يدخل عليها التشطير) قابلة للتكافؤ الساري في نموذج القصيدة العربية (وحدة، شطر، بيت)</p>

4. التوازن أو الميزان الشامل للحن.

مفهوم التوازن مبني على تكافؤ الأجزاء (الأشرطة) التي تكون الغصن من حيث الموسيقى بقياس عدد الدورات الإيقاعية التي ترافق اللحن.

و يرتبط هذا التوازن أو يعبر عنه بامتداد النص الشعري على الصفحة (عند النسخ) الذي يظهر التشطير الساري في اللحن و باستعمال علامات خاصة (أو باستعمال فاصل) على المخطوطات.

و غالبا ما تقترن هذه الحدود للشطر بعلامات صوتية كالوقف أو القافية "الداخلية".

و نظرا لتعميم ظاهرة تشطير النصوص الشعرية في "الصنعة" لا يشترط أن تكون حدود التفعيلة الشعرية مطابقة لحدود الشطر. فتظهر تلك الحدود بغير قياس و منه حتمية العودة إلى المخطوط المرافق للنص في دواوين المشايخ لحصرها بدقة. و يمكن تحديد نوعين من "التوازن" في بناء الغصن في "الصنعة".

أ- التوازن التام

في هذه الحالة كل شطر يكافئ الشطر أي أن كل أجزاء الغصن تظهر بنفس الطول (مقاس بنفس عدد الدورات الإيقاعية). و لتحقيق هذا الغرض يتم اللجوء إلى الترانيم و إلى التكرار مما يجعل عدد التفاعيل الموسيقية (في الشطر الواحد) يفوق أو يساوي عدد التفاعيل الشعرية.

و غالبا ما يكون هذا التوازن تاما في النصوص ذات شطرين (نمط القصيدة) و يظهر أنه هو المستحسن في التلحين.

ب- التوازن الضيق.

في هذه الحالة يكون عدد التفاعيل الموسيقية يساوي عدد التفاعيل الشعرية. و بالتالي يمكن العثور على شطر "أطول" من غيره في تركيب الغصن. و يخص هذا النمط من التوازن النصوص الذي تظهر بأكثر من ثلاثة الأقطار .

و عموما ما يتردد التوازن بين هذين النمطين في "الصنعة". فتكلم حسب الألحان عن "توازن تناظري" (مثل: "أ-ب-ب-أ" في أربعة أقطار) و عن "توازن محوري" (مثل: "أ-ب-أ" في ثلاثة أقطار؛ حيث "ب" يكون ضيق و قد يكون الشطر "ب" متكونا بالترنيم لا غير أو بلفظ مضاف كـ "سيدي" أو "يا مولاي" أو غيرها من الألفاظ المستعملة لهذه الغاية).

5. طبيعة التقطيع الموسيقي.

التقطيع الموسيقي في الصنعة و هو تحديد التفاعيل الموسيقية حسب ظهورها في التشكيلة الإيقاعية يتم بطريقتين. فيكون إما "مطابقا" للتقطيع الشعري أي أن كل تفعيلة التي تظهر في التشكيلة الإيقاعية الواحدة ستطابق تلك التي يحددها الميزان الشعري. و إما "غير مطابقا" و في هذه الحالة تختلف التفاعيلتين الموسيقية و الشعرية.

و يمكن تحليل هذا الاختلاف إذا رعينا بعض الجوانب التقنية و خاصة منها ظاهرة تطابق حدود الكلمات و حدود التفاعيل. فالشاعر ملازم بالتفعيلة و بالميزان أما المغني أو الملحن فإنه و لتبليغ النص الشعري بوضوح يلتزم بالتأكيد على حدود الكلمات.

و تظهر هذه الآلية عبر الواقع الموسيقي للصنعة حيث يتضح لنا أن الأسباب التي تكون في بداية التفعيلة الشعرية أو في نهايتها (حسب الحالات) تكون أسبابا "قابلة للازدواجية الإيقاعية" عند التلحين (حسب اختارنا للميزان المرافق للحن). وللتعبير عن هذا الواقع نقول بأن مفهوم الإيقاع الموسيقي أوسع من المفهوم الثنائي للإيقاع الشعري.

6. التلحين في الصنعة.

تلحن النصوص الشعرية في "الصنعة" على موازين خاصة و من هذه الموازين "القصيد" التلمساني (و يختصر إلى أربعة وحدات إيقاعية في الممارسة بالجزائر العاصمة و يمكن كتابة الوحدة التي تحتوي على زمن واحد موقّع بالعلامة 4/4)، و "القصيد" المبتور إلى ثلاثة وحدات، و "البشراف" التلمساني المختصر إلى وحدتين و موازين ترافق "الدرج" و أنماط الموازين الموجودة في "الإنصراف" و موازين متعلقة "بالإنقلابات".^[14]

[14]. النوبة متكونة من خمسة أطوار (مصدر، بطايحي، درج، انصراف و خلاص) و قد ترافق كل طور عدة موازين. فيجب تجنب الخلط الساري بين الطور و تسمية الميزان المرافق له. أما الانقلابات فهي قطع موسيقية تنفرد بموازين خاصة و لا تنتمي إلى النوبة.

كل هذه الموازين تقبل (مبدئياً) توقيعات مختلفة (أي توزيع الدموم و التوكوك على الأزمنة القاعدية) للتمييز بين الإيقاع الذاتي والإيقاع المرافق للحن لكن أبت الممارسة الميدانية غير ذلك لتجعلها "جامدة" منذ أواسط القرن العشرين رغم شهادات مشايخ هذا الفن.^[15]

أما اختيار الميزان "المناسب" للنص الشعري فيبدو أنه يخضع إلى مبدأ "اقتصادي" في توزيع المقاطع الصوتية إذ لا ينبغي الفصل بين الأجزاء المكونة للتفعيل عند هذا التوزيع أي أنه لا ينبغي ترك أماكن موقعة من الميزان دون أن ينسب لها مقطع صوتي مناسب (قصير أو طويل مشدد أم لا) من التفعيل الشعري.

كما لا يضاف أي مقطع من مقاطع الترانيم ("التلايات") بين هذه الأجزاء حتى نهاية بسط التفعيل.

و طبقاً للممارسة في "الصنعة" يمكن أن نقول بأن كل ميزان قابل لمرافقة أي تفعيل من الشعر و يجب فقط رعاية تناسب و تجانس التوقيع.

فإذا الشعر يطلب توقيعاً بعدد ما من المواقع يجب استعمال ميزان يحتوي على الأقل على نفس العدد من الأزمنة الموقعة و إلا فيجد استعمال أكثر من دورة من الميزان مع رعاية مبدأ الاقتصاد في توزيع المقاطع الصوتية.

و في ما يلي مثال للتوضيح هذا المفهوم:

نريد تلحين نص من مجزوء الرمل الذي يتقدم بوزن "فاعلاتن فاعلاتن" فكيف يجب اختار الميزان؟ و الطرح الصحيح هو كيف "الصنعة" تتعامل مع هذه الصيغة الشعرية؟

أ- هذه الصيغة الشعرية تتطلب ثلاثة مواقع "قوية" (أزمنة قاعدية موقعة) و هي لازمة لمرافقة التفعيل "فاعلاتن".

ب- يمكن إذن استعمال ميزان ذو ثلاثة أزمنة موقعة غير قابل للتخفيض، و يعتبر هذا أدنى ميزان ممكن لمرافقة التفعيل "فاعلاتن" في "الصنعة" (بتوقيع مطابق للشعر).

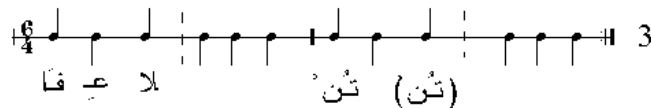
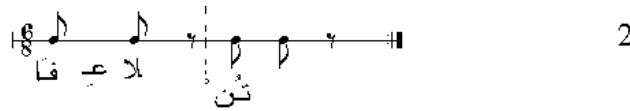
و لنقترح مثلاً ميزان 7/4 المعروف "بالصوفيان" الموقع 7/4/1. (شكل 1)

ج- كما يمكن استعمال ميزان ذو ثلاثة أزمنة موقعة و قابل للتخفيض إلى مثلاً وحدتين (متكافئتين أم لا) أو إلى أكثر من وحدة لكن مع رعاية مبدأ الاقتصاد في توزيع المقاطع على الأزمنة القاعدية.

و من هذا الطراز ميزان الدرج التلمساني 6/8 الموقع 4/2/1. (شكل 2)

د- و يمكن استعمال ميزان لا يحتوي على العدد الكافي من الأزمنة الموقعة إذ يجب اللجوء في هذه الحالة إلى أكثر من دورة إيقاعية و دائماً مع رعاية مبدأ الاقتصاد.

و ميزان 6/4 المعروف "بالمزدوج" الذي يظهر في "الصنعة" من هذا القبيل و هو موقع 3/1 بموقعين اثنين. (شكل 3)



علماً أن الحد الأدنى من الأزمنة الموقعة في ميزان ما هو واحد (أي نغرض على الميزان أن يحتوي على الأقل على موقع قوي) فإن أقصى عدد الدورات الإيقاعية لمرافقة التفعيل "فاعلاتن" هو ثلاثة (في التشكيلة الإيقاعية).

7. التقطيع الموسيقي للأنماط الخيلية.

الأنماط الخيلية (بثلاثة تفاعيل) تظهر عموماً بتقطيع "مطابق". أما الصيغ ذات التفعيلتين في الشطر الواحد فيكثر عليها التقطيع "الغير المطابق".

أما في البسيط التام و الطويل فقد تشترك أحياناً (حسب الميزان) و في تشكيلة إيقاعية واحدة تفعيلتين من البحر (الوحدة الشعرية). و سنوضح آلية هذا التقطيع من خلال بعض الأمثلة.

أ- مجزوء الرمل. [16]

فاعلاتن أو فاعلن				فاعلاتن				الوزن الأصلي و التقطيع "المطابق"	
(+)	+	-	+	+	+	-	+	التوقيع المناسب في الأداء	
تن + (فاعلاتن أو فاعلن)				فاعلا				التقطيع "الغير المطابق"	
مستفعلاتن أو مستفعلن				فاعلن				التفعيل الناتج	
+	+	-	+	(x)	←	+	-	+	التوقيع المناسب في الأداء

عند "انتقاله" من التفعيلة الأولى إلى التفعيلة الموسيقية الثانية يفقد سبب "فاعلاتن" طبيعته "المشددة" (+) ليصبح سبباً "متغيراً" (x). (الذي يوقع حسب الميزان المستعمل لمرافقة للحن). ولا تظهر صيغة مجزوء الرمل إلا على هذين النموذجين للتقطيع و هذا مهما كان نوع و طبيعة الميزان المرافق. كما نلاحظ نوع من الالتزام في طبيعة التقطيع المستعمل في الأداء الموسيقي.

ب- مجزوء الرجز.

مستفعلن				مستفعلن				الوزن الأصلي و التقطيع "المطابق"	
+	-	+	(x)	+	-	+	(x)	التوقيع المناسب في الأداء	
تفعلن				مستفعلن مسـ				التقطيع "الغير المطابق"	
فاعلن				مستفعلاتن				التفعيل الناتج	
+	-	+	⇒	+	+	-	+	(x)	التوقيع المناسب في الأداء

عند الانتقال من التفعيلة الثانية إلى التفعيلة الأولى يسترجع السبب المتغير طبيعته المشددة. نشير أن السبب الأول من مستفعلن يظهر بتوقيع متغير حسب طبيعة الميزان المرافق للحن. (و يظهر في الصنعة و في التقطيع المطابق لهذا البحر أن سبب مستفعلن الثانية يأتي عموماً مشدداً).

و بالمثل لا تظهر صيغة مجزوء الرجز في الصنعة إلى على هذين النموذجين للتقطيع.

ج- بحر المنسرح.

مستفعلن				مفعولات				مستفعلن				الوزن الأصلي و التقطيع "المطابق"		
لا يظهر المنسرح إلا بتقطيع "غير مطابق" لكن المتوقع:												التوقيع المناسب في الأداء		
+	-	+	(x)	-	+	(x)	(x)	+	-	+	(x)			
تفعلن				مفعولات مسـ				مستفعلن مفـ				التقطيع "الغير المطابق"		
فاعلن				مستفعلن				مستفعلاتن				التفعيل الناتج		
+	-	+	⇒	+	-	+	(x)	⇒	+	+	-	+	(x)	التوقيع المناسب في الأداء

عند الانتقال من تفعيلة إلى تفعيلة يسترجع السبب المتغير (من مفعولات الثانية و مستفعلن الثالثة) طبيعته المشددة. و باختصار، سيكشف لنا الميدان على طبيعة التوقيع للتفاعيل الموسيقية (عند التقطيع المطابق). و في ما يلي الجدول الذي يظهر هذا التوقيع ("+" طويل مشدد ؛ "-" قصير غير مشدد؛ "(x)" متغير حسب الميزان المرافق للحن).

التفعيلة / التوقيع	
الأصول	الفروع

فاعلن			فعلون		
+	-	+	+	+	-

مستفعلن				فاعلاتن				مفاعيلن			
+	-	+	(x)	+	+	-	+	+	+	+	-

متفاعلن					مفاعلتن				
+	-	+	-	(x)	+	-	(x)	+	-

مفعولات				مستفعلن				فاعلاتن			
-	+	(x)	(x)	+	-	+	(x)	+	+	-	+

كما ستظهر عند التقطيع الغير المطابق أنماط أخرى من التفاعيل الموسيقية بزيادة سبب في آخر التفاعيل المعتادة أو تلك التفاعيل التي تظهر تركيبات مكونة من تفاعيلتين (خليبية) مع احتمال دخول زحاف لازم على احد التفاعيلتين أو على كليهما. و من بين هذه التفاعيل : (مستفعلاتن) و (مفعولات+فا) التي تقبلان تحليلا آخرًا و التي ترافقان النصوص من شكل الدوبيت الفارسي و غيرها من الصيغ الشعرية.

8. التقطيع الموسيقي للأنماط الغير الخيلية.

التقطيع الموسيقي للأنماط الغير الخيلية يخضع لنفس قواعد التقطيع. و سنعطى مثلين في ما يلي.

أ- من الأنماط القليلة التي قد لا تنتمي إلى النموذج الخيلي (أي التي يصعب أو يستحيل و صفها بتفاعيل متجانسة) و التي يمكن حصرها في "الصنعة" نشير إلى بحر اللاحق الذي وزنه :

مستفعلاتن * مستفعلاتن * مستفعلاتن (تن)

و تظهر فيه تفعيلة بتسعة (9) حروف أو بثمانية (8) عندما يدخل عليها الزحاف (حذف الثاني ساكن أي الخبن). كما يأتي الضرب فيه (آخر الشطر الثاني) على شكل "مستفعلن" في العديد من النصوص.

و يظهر بحر اللاحق بهذا التقطيع و بتفاعيلتين في كل أحيان "الصنعة" و التقطيع الموسيقي له يبقى (عموما) مطابقا للتقطيع الشعري.

و يلتحق بنمط اللاحق (في تقطيع "غير مطابق") بحر مخّج البسيط الذي يظهر بالشكل التالي:

الوزن الأصلي لمخّج البسيط:	مستفعلن	فاعلن	فعلون
التقطيع الموسيقي:	مستفعلن فا		علن فعلون
التفعيل الناتج:	مستفعلاتن		مفاعلاتن

ب- مجزوء الدوبيت.

الدوبيت من نماذج الشعر الفارسي الذي يعد ضربا من الهزج الفارسي. و قد اقترحت له منذ القرن السادس الهجري العديد من النماذج. و من النماذج المقترحة لتفعيل الدوبيت [17] و منه لتفعيل مجزوء الدوبيت نشير إلى :

- فعَلن متفاعِلن فعولن

- مفعولُ مفاعِلن فعولن

- و اقترح حازم القرطاجيني الوزن :مستفعلتُن م(س)تفعلاتن بتفعيلة ثمانية (الأولى) غريبة نوعا ما. [18]

و يظهر (و هذا المنهج له صدى في الصنعة) أن اقتراح حازم القرطاجيني قد يكون "مقتبس" من الواقع الموسيقي لعصره.

لكن إذا تمعن كل هذه الاقتراحات ستظهر لنا أنها كلها غير متجانسة حسب نظرية توقيع الأوتاد و تجاور التفاعيل.

و من الحلول لاسترجاع هذا التجانس هو وصف هذا الوزن كضرب من أضرب بحر الوافر العربي. [19]

وزن الوافر:	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
العلة	حذف: حذف السبب في آخر التفعيلة لزوما.		حرم : حذف الحرف الأول من البيت الذي يستهل بوتد. (و هي غير لازمة في الشعر العربي)
الزحاف	عقل: إسكان الخامس	عقل: إسكان الخامس	عقل: إسكان الخامس كف: حذف السابع
الوزن المتحصل عليه:	مفاعِلن	فعولن	مفعولُ
التقطيع الموسيقي	علن فعولن		مفعولُ مفا
التفعيل الناتج	مفاعلاتُن		فَعْلُنْ فَعْلُنْ

ما زال البعض ينفي هذا الانتساب إلى الوافر لأن فكرة الخرم (الازم في أول كل شطر) تظهر غير طبيعية في الشعر العربي. لكن هذا النوع من الأوزان ليس من الممارسة العربية. نذكر أن في الشعر الفارسي الزحاف (و العلة التي تجري مجرى الزحاف) قد يكون لازما و يحدد به وزن البيت.

تطبيق: من مجزوء الدوبيت في "الصنعة" قصيدة البهاء زهير (581 - 656 هـ) التي مطلعها (و تبقى القصيدة ملازمة لنفس الوزن):

01.01.1.01.1.01.1.(1).01.01 * 01.01.1.01.1.01.1.(1).01.01

ما هو التقطيع الموسيقي الميداني المقترح لهذا الوزن ؟

[17]. و افترخنا في سنة 2001 حسب الواقع الموسيقي في "الصنعة" التفعيلا منيا على مفهوم "التفعيلة الموسعة" الذي كنا نضنه "جديدا" (و ظهر أن هذا المفهوم الناتج عن الواقع الموسيقي قد أستعمل منذ القرون !):

(فعَلن فعِلن) (فعَلن فعولن) أو (فعَلن فعِلن) (مستفعلاتن) و نسبنا هذه الصيغة الشعرية إلى عائلة المتدارك. أنظر الهامش رقم [1].

[18]. عمر خلوف "البحر الدوبيتي" الرياض 1997 ورقة حول الدوبيت في موقع:

www.alawaraq.net

[19]. و يكن الوصول إلى نموذج الهزج الفارسي "مفاعِلن" ثلاثة مرات بالخرم و الكف ثم القبض (حذف الخامس ساكن) ثم الحذف.

اللحن المستعمل هو من "انصراف" (و هو طور من النوبة مرافق بإيقاع خاص يحمل نفس الاسم) نوبة العراق (و "لَعْرَاقُ" هو طبع من طبوع الصنعة).

- ميزان الانصراف يظهر بـ "وحدة إيقاعية" من ثلاثة أزمدة قاعدية (في "دورة إيقاعية" مكونة من ستة أزمدة).

في الانصراف يكون الزمن الأول من الدورة "أقصر" من الزمن الثاني و الثالث المتساويان (و نسبة هذا التقلص غير متفق عليها عند مدونو هذه الموسيقى و هي محصورة بين 3/4 و 1/2) أما للكتابة الموسيقية فيستعمل الترقيم 5/8 أو 11/8 أو 16/16 الخ... حسب التقدير لهذه النسبة. و من باب الاختصار يمكن كتابة الانصراف بالعلامة 6/8.^[20]

أ- إذا اعتبرنا (أنظر الشكل أسفله) أن الدخول في الميزان يتم ابتداءً من الزمن الخامس (التك الثالث) فإن كل دورة من الميزان ستحمل تفعيلة مطابقة للتفعيلة الشعرية أي "مفعولٌ مفاعلن فَعولن".

ب- لكن و حسب الموسيقى (طبيعة الأنغام) تظهر في هذا الانصراف "تشكيلة إيقاعية" مكونة من ثلاثة وحدات إيقاعية للانصراف. فيتم حين إذن التقطيع بتفعليتين على النمط الذي اقترحه حازم القرطاجيني.

ج- كما يظهر أن هذا النوع من الانصراف يقبل التوقيع (حسب تفاعل الشعر): "+ - + - + -" أي بتعاقب المواقع المشددة و الغير المشددة في السلسلة الإيقاعية.

و نشير هنا أن "المشايع" (في بداية القرن العشرين) كانوا يرافقون هذا الوزن بالكيفية: "دم تك دم / تك دم تك" و تحولت فيما بعد الدومة الثالثة إلى تكة.^[21]

د- الحرف الخامس من السلسلة الشعرية (الذي أشرن إليه بين قوسين و هو مقطع قصير) يكون مشددا في الغناء و بذلك يؤكد لنا أنه سبب دخل عليه الزحاف.^[22]

طبع العراق
ميزان إنصراف (2/3 ~ <x>)

لُنْ عُوْ فَالْنِعِ قَا مَالُ عُوْ مَفْ : "1"

تُنْ لَاعِ قَا مَالُ تُنْ لَاعِ تَفْ مُمْدُ : "2"

9. صعوبة تحديد التفاعيل الموسيقية.

إن تحديد التفاعيل الموسيقية (و المفاهيم التي ترافق بناء الإيقاع الموسيقي) في "الصنعة" يعد منهاجا صعبا نوعا ما لعدة أسباب. لهذا يجب القيام بدراسة متممة للوصول إلى نتيجة مرضية و للتقليل في نسبة الحالات الاستثنائية (لجعل التفاوت المسموح به في تحقيق الفرضيات الناتجة عن الواقع الموسيقي جيدا).

[20]. أنظر [15]. و "ألسنر يوغن" مرجع [1]

[21]. أنظر [15]

[22]. و نعتير على توقيعها "غير مشدد" لهذا المقطع و هذا "جانز" من حيث التوقيع لأن الزحاف أخذ صفة لازمة في هذا النص الشعري. أنظر الموشحات الشرقية سليم الحلوص صفحة 36.

الدراسة هذه هي تحليل ظاهرة الترابط و التماسك في "الصنعة" (و قد أشرنا إليها في أول هذا المقال و يصعب التطرق إليها هنا). و نشير أن هذه الدراسة تلجا إلى الوثائق السمعية (الأرشيف الصوتية) و إلى المخطوطات و إلى شهادات المشايخ لأن الموسيقى تغيرت كثيرا خاصة منذ المؤتمر الأول للموسيقى العربية سنة 1932 إذ عرف تاريخ الموسيقى العربية في كل الأقطار "نهضة" شاملة فتم وضع قوانين جديدة (بعضها دخیل على هذه الموسيقى كما يمكن التحقق منه عبر الأرشيف) كما شاعت ممارسات فرضت كيفية أخرى للاستماع إلى الموسيقى...
لكن و رغم هذا كله يبقى قول الجاحظ سائر المفعول و الواقع الموسيقي "للصنعة" يعكس ذلك: "يمتاز غناء العرب بتقطيع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة" و هذا الوصف للموسيقى يكافئ ما جاء في رسالة إخوان الصفا: "إن قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض".

و من أهم "العراقيل" التي تظهر في الميدان لتحديد التقطيع الموسيقي و خاصة التوقيع الفعلي له نذكر:
أ- ظاهرة فقد الميزان (و التوازن) في "الصنعة".

يكثر في الصنعة استعمال الدورات الإيقاعية المبسطة (موازين الوحدة).
و في رأينا اتخذت هذه الممارسة للحفاظ على ما تبقى من التراث الشفوي الذي مسه الضياع بنسبة ما؛ ففقدان الألحان و الميزان هو الذي جعل المشايخ (في الجزائر العاصمة) يلجئون إلى "تبسيط" الميزان (إلى الوحدة) للتخفيف و لستر هذا الواقع الإيقاعي الذي يرثى له. علما أن عدم استقرار التشكيلات الإيقاعية (حتى في نفس القطعة الموسيقية) هي "حقيقة" موسيقية ميدانية تطراً غالباً على القطع المصنفة في المرحلة الأولى من النوبة أي القطع التي تستعمل إيقاع ثقيل ("مصدر"، "بطايحي"، "درج"). و لا تنجوا القطع الأخرى من النوبة و من الانقلابات من هذه الظاهرة.
لكن و عموماً لا تتأثر كثيراً هذه الظاهرة على التوزيع للمقاطع الصوتية أي على تعريف و تحديد التفعيلة الموسيقية.

ب- ظاهرة التأثيرات الغير عربية في توقيع الشعر.

نعثر في الغناء (و خاصة في تراث القصيدة الدينية التي تؤدي بالعربية أو بالأمزغية) على توقيع قد لا تقبله الأذن العربية إذ تظهر بغض المقاطع الصوتية طويلة و مشددة (عموماً في بداية الكلام) رغم طبيعتها الغير المشددة في التفعيلة العربية كما تخفف بعض المقاطع المشددة. مثلاً؛

في القصيدة [23]: مُحَمَّدٌ رُوحُ الْوَجُودِ - وَ سِرُّ أَكْوَانِ

يشددون (في الجزائر العاصمة - المذهب الحنفي-) كل المقاطع في "محمد". بينما و عندما يستعمل نفس اللحن في النوبة (كلام الهزل) تنطق "محمد" على وزن التفعيلة "مفاعِلن" بمقطعين قصيرين و غير مشددين (الأول و الثالث).

و في : لا إله إلا الله

يخففون (في الأداء الأمزغي) المقطع "لا" في البداية و يشددون المقطع "إ" التي يليه و "يعكسون" هكذا كل التوقيع في لفظ "لا إله" ليعود التوقيع إلى مجراه "السليم".

و يرى الباحثون أن هذه التأثيرات الأمزغية و التركية قد مست بعض الألحان في النوبة حيث تظهر فيها نصوص موسيقية بتقطيع من غير قياس (و لا يزل الجدل قائم بين ممارسي هذا الفن في ضرورة تقويم هذه "الأخطاء" أو تركها على حالها).
فيجب إذن الانتباه لهذه الظاهرة عند التحليل الموسيقي التي تعد من التناقضات الموجودة في "الصنعة" و التي يتحتم رفعها لكي لا تشكل عائقاً على سير البحوث في هذا الميدان.

و هناك ظاهرة أخرى (في الجزائر العاصمة و في "الصنعة") و هي المبالغة في اللجوء إلى "الخطفة" في الأداء الصوتي و هو أن يتمتع المغني من لفظ المقطع المشد (سبب) الذي يقع على أول زمن موقع من الميزان ليجمعه مع المقطع القصير (من الوتد) فيلفظ بهما و باختصار قبل الزمن الموقع الثاني من الميزان (زمن المقطع الطويل من الوتد). [24]

[23]. أنظر الصفحات المخصصة للقصيدة الدينية في الموقع

<http://yafil.free.fr>

[24]. قلب التوقيع يطرأ كثيراً على التفعيلة "مفاعِلن" و "خطفة" تظهر مع "فاعلاتن".

و تخص هذه الظاهرة الإيقاع السريع من "إنصراف" و "خلاص" و قد يعتبرها مشايخ هذا الفن "عبيا" في الأداء لأن هذه الحركة متقطعة تؤثر على سلاسة الأسلوب الغنائي و التي لا تليق للأداء الجماعي.

ج- دور "تكرار" المقاطع الصوتية عند التوزيع على مواقع الميزان.

تدخل على بعض الصيغ الشعرية دون الأخرى ظاهرة تكرار المقاطع الصوتية (حسب الموازين المستعملة) في تحديد التشكيلات الإيقاعية. وربما يرجع هذا إلى ظاهرة "القياس" (أي استعمال نفس اللحن لمرافقة صيغ شعرية مختلفة في الميزان و قد يلجأ الملحن في القياس إلى تكرار المقاطع ليستقيم اللحن). و من الصيغ التي يدخل عليها تكرار المقاطع بكثرة نذكر صيغة بحر المقتضب. و في ما يلي مثال من بين الحالات الطارئة على هذا البحر.

وزن المقتضب:	مفعولات	مستفعلن
عدد المقاطع:	4	4
التقطيع الموسيقي:	مفعولات+مس	ت + مستفعلن
عدد المقاطع الناتجة عن التكرار:	5	5

"بالله يا نسيم الصبا - سر فاقصد ربوع الكرام"

و الذي يؤدي:

"بالله يا نسيم + نسيم الصبا - سر فاقصد ربوع + ربوع الكرام"

و يشبه هذا التقطيع الناتج عن التكرار أنماط الدوبيت (و منه نقتح التفعيل المناسب).

و من صعوبة التحليل للأنماط الموسيقية كالألة المغربية و الموشح الشرقي المبالغة في تكرار المقاطع الصوتية التي "تغمر" التفعيلة الموسيقية. في هذه الأنماط يصعب على الغير الملم وضع الحدود بين الزخرفة (حشو الألحان) و بين الخط الرئيسي للتقطيع.

د- دور الترانيم

للجوء إلى الترانيم ("تلايات") و هي ألفاظ صوتية لا معنى لها تتخذ ركزا ليستقيم اللحن و ليتحقق التوازن الإيقاعي (و التوازن الموسيقي للقطعة). و تلعب هذه الترانيم دورا كبيرا في تحديد التشكيلات الإيقاعية.

10. مستوى ما فوق الإيقاع في "الصنعة".

تظهر ألحان "الصنعة" و كأنها مبنية على "مادة موسيقية" قابلة للتحويل إذ نعثر على جمل موسيقية ترجع في العديد من القطع بنفس الصيغة أو بصيغة ناتجة عن تحويل لحني. و من هذه التحويلات :

- التصوير الموسيقي أي تغير القرار دون تغير الأبعاد بين درجات اللحن مع الاحتفاظ على الإيقاع.

- التصوير السلمى (في الطبع) أي المرور من سلم موسيقي إلى آخر بتغير درجة دون الأخرى في اللحن مع الاحتفاظ بالإيقاع.

- التصوير الأيقاعي و هو المرور من تشكيلة إيقاعية إلى أخرى (بالاحتفاظ على عدد الأزمنة الموقعة و على الدرجات الموسيقية المنسوبة إليها - السلم -).

و يكشف لنا هذا التحويل الأخير أن الزمن في الإيقاع لا يكتسي طابع "مطلقا" و إنما كل الأزمنة تكون في حد ذاتها "مستقلة" بعضها عن البعض و الإيقاع ما هو إلا وضع و اختيار نسبة "خاصة" لتحديد مدة هذه الأزمنة.

و يظهر هنا أن كل لحن من الألحان قابل إلى تحويلات (دون تغير في الدرجات الموسيقية) ينتقل بها من إيقاع إلى إيقاع آخر فيظهر لنا بصور (صوتية) مختلفة.

- المزج بين كل هذه التحويلات.

و بهذه الخصوصية كل قطعة من التراث الموسيقي تصبح (مبدئياً) منبع لا ينضب للألحان التي تحتفظ بنفس الغالب البنيوي للقطعة الأصلية و التي تستغل كل الطاقات الإيقاعية للموسيقى.

و نعثر على العديد من الأمثلة لهذه الظاهرة الموسيقية في "الصنعة" و تتساءل فقط لماذا لم تستغل أكثر في ميدان التلحين (و لا يجب أن نعتبر هذا "التمرين" إبداعاً).

كما تعطينا هذه الخاصية فرصة اقتباس الألحان من أنماط أخرى من الموسيقى و يظهر أن هذه الإمكانية قد استعملت في الماضي لإثراء موروث "الصنعة" و مازالت تغذيه بالألحان إلى الوقت الحاضر.

الخلاصة.

منذ القديم ارتبطت الموسيقى بالشعر و الأسئلة حول العلاقة المعقدة بين الشعر و الموسيقى لم تحصر و ما زالت تدرس بالتدقيق في كل الثقافات. لكن نرى أن العودة إلى الدراسة الميدانية لهذه العلاقة المعقدة لا مفر منه.

هدفنا من هذه الأبحاث هو المساهمة في وضع أسس جديدة للموسيقى في الجزائر (نمط الصنعة) لأننا التأثيرات (من غربية و شرقية) في التحليل الموسيقي قد يزد الأمر تعقيداً.

أما النتائج المتحصل عليها (و لو كانت قليلة) فستمكننا من تجنب بغض الأخطاء الإستراتيجية في تقويم التراث، و في تدريس الموسيقى، و في النقد للتلحين الذي ظهر على الساحة في السنوات الأخيرة.

و يبقى السؤال : كيف نلحن على الأنماط التراثية إذا نجهل القواعد التي تسير العلاقة بين الشعر و الموسيقى؟

المراجع :

- وقائع المؤتمر السادس عشر للمجمع العربي للموسيقى الجزائر 2001 طبع في 2004
موسيقى المغرب العربي لمحمود قطاط؛ عن البنية التقليدية للموسيقى الجزائرية ليورغن إسنر؛ القصيدة الشعرية في "الصنعة" لطوايبية يوسف

- نظرية الإيقاع. الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى. مصطفى حركات دار الآفاق الجزائر 2006
- كتاب العروض مصطفى حركات دار الآفاق الجزائر 1985

- مجموعة أشعار و أزجال موسيقى الصنعة سيد أحمد سري منشورات IBDA الجزائر 1997
- الموشحات الأندلسية نشأتها و تطورها منشورات سليم الحلو دار مكتبة الحياة بيروت لبنان 1965
- عمر خلوف "البحر الدوبيتي" الرياض 1997 ورقة حول الدوبيت في موقع: www.alawaraq.net

- Salvador-Daniel Francisco La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien. Alger 1863

- Rouanet Jules La musique arabe au Maghreb. In Encyclopédie de Lavignac tome V 1913

- Guettat Mahmoud La musique classique du maghreb arabe, Paris 1980

- Touaïbia Youssef Le rythme poétique al Ramal dans la çan'a d'Alger, Etude du découpage et définition des matrices de composition. Constantine octobre 2004 Forum international de l'association Maqam (CD audio)

- Pages internet : <http://yafil.free.fr>