المرجعية العروضية الإيقاعية الحديثة لكمال أبو ديب

Kamal Abu Deeb's Modern Prosodic and Rhythmic Reference

الباحث: محمد دايمي

السنة الخامسة دكتوراه

تخصص: دراسات إيقاعية وعروضية

جـــــامعة البليـــــــــــدة 2

الملخص:

يُعَدّ كمال أبو ديب واحدا من الباحثين المحدثين الذين حاولوا دراسة علم العروض والإيقاع وفق قواعد وطرق جديدة مختلفة عن عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، محاولا بهذا طرح بديل جذري لعمل الخليل، مستخدما قواعد جديدة كالأرقام الثنائية والنبر. ولم يكن كمال أبو ديب السبّاق في محاولة إيجاد بديل لعروض الخليل ودراسته، وإنما استند وأخذ وتأثّر بعملي الباحثين اللذين سبقاه في هذا، وهما" محمد النويهي"و" محمد طارق الكاتب"اللذان جاءا بأفكار جديدة جعلت كمال أبو ديب ينحو منحاهما، ومن أهم هذه الأفكار فكرة موازين الشعر العربي والأرقام الثنائية والثورة على الشكل القديم وأيضا استخدام النبر وجعله الأساس الأول في التقطيع العروضي.

الكلمات المفتاحية: كمال أبو ديب، العروض، الإيقاع، النبر، الفراهيدي، الأرقام الثنائية.

Abstract

Kamal Abu Deeb is considered as one of the modern researchers who tried to study the science of poetry and rhythm (Prosody or Al-Arud) according to new rules and methods different from the traditional prosody of Al-Khalil Ibn Ahmad Al-Farahidi, in an attempt to present a radical alterntive to Al-Khalil's work using new methods, like the binary numbers and stress. Kamal Abu Deeb was not the first to study Al-Khalil's prosody to substitute it and simplify it by different methods, but he was based in influenced by two preceding researchers' works, namely "Muhammad Al-Nuwayhi" and "Muhammad Tariq Al-Katib", whose new ideas were adopted by Abu Deep, such as the scales of Arabic poetry, the binary numbers, the revolution against the old poetry, and also the use of stress by making it the main basis in the poetic metre writing.

Keywords: Kamal Abu Deeb, Al-Arud, Prosody, Rhythm, Stress, Al-Farahidi, Binary numbers.

مقدمة:

من المعروف عن "كمال أبو ديب" أنه ناقدٌ أدبيٌ أكثر مما هو باحث في الدراسات العروضية والإيقاعية، رغم تداخل هذا الأخير – الإيقاع – بالمجال النقدي والأدبي، وهذا ما تفسره مؤلفاته – التي بدأها بكتاب حول نظرية الإيقاع سنة 1975، والمسمى بـ "في البنية الإيقاعية، نحو بديل جذري لعروض الخليل"، والذي سيكون محور دراستنا – وهو ما أراد كمال أبو ديب من خلاله أن يكون نقدًا لما جاء به "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، وأن يكوِّن نظرية جديدة تكون أوسع وأشمل لدراسة الشعر من

سابقتها التي جاء بها "الخليل"، والتي يرى بأنها قادرة على مجاراة واحتواء الشعر العربي جميعا قديمه وحديثه، محاولا بذلك إنتاج نماذج أوسع من النماذج التي بنيَ عليها الشعر التقليدي – حسب رأيه – متأثرا بذلك ببعض الدارسين المحدّثين العرب والمستشرقين – في مجال الإيقاع – وهذا ما يفسر اعتماده على الأساس النبري في دراساته العروضية رغم أن جل الدراسات العروضية أثبتت عدم ملاءمة هذا العروض النبري للغة العربية وإنما لغات أخرى مثل الإنجليزية والألمانية... وبهذا يكون قد حذا حذو المستشرق "فايل" الذي يعتمد في دراسته على المستوى النبري وحده.

ومن هنا يظهر لنا جليا مدى تأثر كمال أبو ديب بالدراسات الحديثة العربية والغربية، وهذا ما أقرّ به في مقدمة كتابه "في البنية الإيقاعية"، فهو يذكر أهمية بعض المصادر التي أتيح له الاطلاع عليها أثناء عمله. ومن بين هذه المصادر يذكر دراسة "محمد طارق الكاتب" والموسومة بـ"موازين الشعر العربي"، وكذا إطلاعه على محاولة "محمد النويهي" الذي يصفها بالقيمة ضمن كتاب "قضية الشعر العربي"[1]، والذي بدورنا سنتناول كل محاولة على حِدة بالشرح والتعليل، محاولين الإجابة عن بعض التساؤلات، أهمها: ماأبرز ما تناوله "محمد طارق الكاتب" و"محمد النويهي" في كتابيهما؟ وإلى أي مدى تأثر بهما كمال أبو ديب؟

أولا: محمد النويهي: "قضية الشعر العربي"

يعد "محمد النويهي"[2] واحدا من النقاد المحدثين الذين تأثر بهم كمال أبو ديب بشكل أو بآخر في النظرية الإيقاعية، فقد تعرض لمحاولة "محمد النويهي" في مقدمة كتاب "في البنية الإيقاعية" واصفا إياها بالقيمة والممتعة. وقد قدم "محمد النويهي" كتابه "قضية الشعر الحديث" مطبقا

فكرتين نادى بهما "إليوت"، أَوَلُهُمَا: عدم ابتعاد موسيقى الشعر عن لغة الحياة اليومية. وثانيها ضرورة تحطيم الأشكال وإعادة بنائها من جديد، مؤمنًا – كنازك الملائكة – بتطور الأشكال الشعرية، وهو يرى أن النبر قاعدة شعر المستقبل.[3] ويرى «محمد النويهي" بأن للشاعر "إليوت" الفضل والأثر الكبيرين في توجيه وأخذ منحى جديد لشعرنا الحديث، وكان لشعرائنا أن تأثروا أيما تأثر بهذا الشاعر الذي غير وجهة نظرهم، وهذا بالإقتراب من لغة الكلام التي ينطق بها أبناء الأمة ومسايرتها شكلا ومضمونا"، شكلا عن طريق الإتيان بقوالب إيقاعية جديدة وبموسيقى شعرية حديثة تساير التطور الحادث والواقع المعيشي، ومضمونا من خلال الإقتراب من لغة الكلام، اللغة اليومية الحية، والابتعاد عن كل ما هو تقليدي وقديم.

التجديد الإيقاعي عند "محمد النويهي":

1.حاجة الشعر إلى الوزن: "إن الشعر هو ذلك القسم من الأدب الذي يختص بالعاطفة الإنسانية إذا كانت في حالة زائدة الشدة. فهو يتناول أقوى العواطف وأكبرها حدة وأكثرها اهتزازا، و(الاهتزاز) هو السمة الأولى للعاطفة والسمة الأولى للوزن"[4].

يرى محمد النويهي أن الوزن مقرون ومتصل بعاطفة الشاعر الإنسانية ويتأثر تأثرا كبيرا بشدتها، فالكلام في حالة الانفعال يتخذ دون شعور قوالب غريبة كالإسراع والإبطاء والارتفاع والانخفاض والاشتداد... وصوت الإنسان يتقلب بين هذه الموجات، دون أن تمتلك له ضبطا، وحدة الصوت بهذا تكون متعلقة بشدة الانفعال ودرجته، "فليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والنموذج الصوتي اللّذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات".[5] فأوزان الشعر

المختلفة ما هي إلا صورة وانعكاس للانفعال الجسمي والصوتي الّذي يصيب الإنسان في الأزمنة العاطفية القوية المختلفة. ويضرب "محمد النويهي" أمثلة من الحياة اليومية ليبرهن ويثبت صحة ما جاء به. فيضرب مثلا بالطفل الذّي يستقبل أباه عند عودته إلى المنزل وجسمه الصغير يهتز هزّات تامة الانتظام من شدة فرحته، وهو يصيح: بابا جه! بابا جه! بابا جه! بابا جه! بابا جه![6]

فالملاحظ، كما يرى "محمد النويهي"، أن هذه المقاطع متساوية الطول والزمن والإيقاع العام الذي يظل الطفل يردّده حتى يستنفذ انفعاله القوي ويعود إلى الهدوء والسكون، أي إلى حالته الطبيعية الانفعالية الناجمة عن رؤية والده.

ليضرب بعدها أيضا مثالا آخر، عن انتشال جثة غريق حين بلغ الخبر لأبيه، فأقبل إلى الشاطئ حتى رأى جثة ولده، فأصبح يصرخ صراخا شديدا ويدقّ صدره ويهتز هزات منتظمة ويصيح بإيقاع منتظم:

سيبوني يا ناس! سيبوني يا ناس!

سيبوني يا ناس! سيبوني يا ناس!

سيبوني أبرد جسمي!

سيبوني أطفئ ناري!

سيبوني أبرد جسمي!

سيبوني أطفئ ناري! [7]

فهذا الكلام الموسيقي المنتظم الناجم عن حالة انفعالية يشكل إيقاعا واضحا ومختلفا ومتنوعا، بحسب مقام ودواعي الإنفعال، ولو ركزنا كثيرا في حياتنا اليومية لشهدنا مثل هذه المواقف بكثرة، والتي تشكل إيقاعا ينجم عن انفعال ما لفرحة أو حزن أو صدمة أو نشوة، وأمثلة ذلك كثيرة ومتعددة كغناء المشجعين الرياضيين المنتشين بفرح الفوز، أو صياح الباعة عبر الطرقات طمعا في بيع منتجاتهم المختلفة، وغيرها من النماذج المختلفة التي تشكل إيقاعًا.

كل هذه الأمثلة توحي لنا ما يحدث للإنسان العادي من إيقاع نتيجة اِنفعالاته المختلفة سواء أكانت فرحا، أو حزنا، أو غضبا، أو غيرها من الاِنفعالات، بالرغم من أنه لا يجيد الشعر ولا يتقن الوزن ولا الإيقاع، وهذا ما يمكن إسقاطه على الشاعر في اِتخاذه لأوزان الشعر، فنستطيع أن نفهم ما يحدث له على ضوء ما يحدث للإنسان العادي من اِنفعالات يعبر عنها بأصوات وكلمات متوازنة في زمن معين، فتشكل بهذا إيقاعًا رائعًا.

"فالوزن في الشعر ليس شيئا زائدًا يمكن الاِستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا وليس علبة مذهبة أو مفضضة توضع فيها هدية الحلوى حتى تزيد من بهجة الهدية دون أن يكون له أثر في طعم ما تحتويه"[8]. "فمحمد النويهي" بهذا يكون مدافعا عن أساس وأهمية الوزن في الشعر وأنه ليس مجرد قيد يقيد الشعراء ويتعبهم، بل عكس ذلك، فالشاعر الصادق الشاعرية لا يجد من الأشكال الموزونة مناصا حين يحاول الكلام في ساعة إلهام. فالوزن ليس أغلالا تحيط بعنق الشاعر فتضيق خناقه، بل هو انعكاس لاِنفعال صادق، يؤدي إلى صدق

الشاعر وتأثره وتأثيره، ويؤدي إلى جمال الشعر ورونقه، فالوزن أساس الشعر وركيزته الأولى.

1.الشعر ولغة الكلام العادي: "فمن الكلام الّذي يتحدث به الناس في واقع تجاربهم يأخذ الشاعر مادته التي يشكلها، ومن الأصوات التي تسمعها أذناه فعلا يأخذ أصواته التي ينظمها."[9] فيرى "محمد النويهي" وجوب وجود ثورة تعيده إلى اللحاق بركب اللّغة الطبيعية التي تنمو دائما وتتغير في مفرداتها وتراكيبها ونطقها ونبراتها. وأن الشعر العربي أيضا كان قريبًا من لغة الكلام، صادقا في حكايته لطريقة الناس في الحديث اليومي، ويعلل هذا الرأي بعدة أسباب منها:

أن النقاد والدارسين العرب رأوا أن الشعر القديم وصل إلينا في لغة كلاسيكية، لغة تامة الإعراب، لغة لا نستعملها الآن في كلامنا، فاعتقدوا أنها كانت قديما أيضا لغة كلاسيكية مختلفة وبعيدة عن لغة الكلام، ونسوا أنها كانت آنذاك قريبة، بل وقريبة جدًا من لغة كلامهم الفصيح، فشتان بين القديم والحديث، فالألفاظ التي كانوا يستعملونها، والتي تبدو لنا الآن غريبة مهجورة، لم تكن في وقتهم كذاك بل كانت مألوفة حية.

يقول محمد النويهي: "أن هناك من يعتقدون أن الشعر كفن عظيم رفيع الشأن عالي المكانة لا ينبغي له أن يتناول إلاّ التجارب العظيمة والأحداث الجليلة والمواقف الفذة الممتازة، ويعتقدون أن مساسه للمشاكل العادية البسيطة يرخص بقدره، وينتقص من عظمته، وهم يحتاجون إلى جهد كبير حتى يقتنعوا بأن عظمة القصيدة لا تأتي من موضوعها بل تأتي من إجادة عرضها للموضوع الّذي أختاره."[10]

فمعظم تجاربنا البشرية في حياتنا اليومية ليست من النوع الضخم ذي الأثر الكبير، بل معظمها من ذلك النوع البسيط المتكرر العادي المتواضع، والشاعر البارع هو الّذي يصور لنا بساطة الحياة وتواضعها، وتجربة الفرد وحياته اليومية العادية بكلام وصور جميلة، مؤثرة ومحسوسة.

"فمحمد النويهي" يود بهذا كله أن يبرهن أن أصدقَ الشعر وأعذبه هو أقربه إلى الكلام العادي المألوف وإلى الحياة اليومية العادية المتواضعة.

1.الثورة على الشكل القديم: يرى "محمد النويهي" بأن الفضل كل الفضل "لنازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب" اللّذين أتيا بشكل جديد في كتابة الشعر، "فالشكل القديم ميئوس منه يأسًا باتًا ولا يحمل أي أمل للمستقبل، والجديد يحمل أملاً قد يصدق وقد يخيب ولكنه خير من اليأس البات".[11]

فهو يثور على الشكل التقليدي فيشبهه بالأصباغ الصارخة التي توضع على البشرة فتُبين للناظر ما قد يكون تحتها من بشاعة، ويرى أن بساطة الشكل الجديد الّذي لا يتقيد بقوانين عدة ولا بشكل محدد، والذي يقوم على التفعيلة الواحدة التي يستعملها الشاعر بأي عدد يحتاج إليه، هي التي ساعدت الشعراء في تنوع إيقاعهم ونغمهم وسلاسة وعذوبة كلامهم، وهذا هو الهدف الّذي يطمح إليه الشكل الجديد –حسب محمد النويهي–. ليضرب بهذا مثالا عن الشعر الإنجليزي الذي يقوم على تفعيلة مكونة من مقطعين، "منبور وغير منبور"، والمسمى "بالبحر اليامبيكي" الذي يقوم على هذا الأساس الإيقاعي البسيط الخالي من التعقيد، والذي –في نظر "محمد النويهي"–هو ما أتاح لذلك الشعر –أي الإنجليزي–ما بلغه من تطور ورقي وازدهار[12]. على عكس الشكل التقليدي القديم القائم على

القوانين والضوابط الصارمة التي لا تسمح بالتنوع الإيقاعي، والذي يؤدي إلى الرتابة والاختناق من صرامة هذه القوانين التي تحكمه.

كل هذه البساطة التي حملها الشكل الجديد، ساعدت الشعراء على الاقتراب من لغة الكلام الحية، ليستجيبوا بهذا لمطالب الشعب ويومياتهم بمحاكاتهم والوصول إلى قلوبهم، فأصبح الشعر الحديث صورة تعكس الواقع المعيشي، تعكس الحالة الاجتماعية الحية، وتعكس عاطفة الناس وتجاربهم اليومية. كل هذا طبعا لم يتأثر إلا بترك الثورة على الشكل القديم المعقد حسب "محمد النويهي". لكني شخصيا لا أرى أي داعٍ للتهجم والحط من قيمة الشكل القديم –أي الشعر العمودي–، بل أكثر من ذلك أن أرى أن "محمد النويهي" قد وقع في تناقض، ففي بداية كتابه ادعى أنه من محبي الشكل القديم ومن المدافعين عليه مستدلا ومعللا بقصيدة جاهلية قال أنها تحاكي الواقع المعيشي وأنها قريبة من لغة الكلام رغم قدمها، ولكن ما أود أن أوضحه أن محمد النويهي مصيب إلى حدٍ ما فيما جاء به من إيجابيات ومزايا للشكل الجديد، فصحيح أنه يحررنا من بعض القيود، وأنه يسهل علينا صبّ عواطفنا وإحساسنا وعكس واقعنا، لكن ليس إلى حد التهجم والحط من قيمة الشكل القديم، لأنه وببساطة لا شكل جديد دون قديم ولا تحرر دون قيود، وليس بالضرورة أن تحررنا من قيود الشعر العمودي يسهل علينا التعبير عن عواطفنا بصدق، ودليلي في ذلك روعة القصائد الجاهلية وتأثيرها بالرغم من تقيدها بالوزن والقافية، ولنذكر على سبيل المثال قصيدة الخنساء في رثاء أخيها صخر، ومدى تأثرها وامتلائها بعواطف جياشة، وبلغة كلام عادي.

1.النبر: "هل تأبى اللّغة العربية أن يدخل عليها نظام الإيقاع النبري؟"

سؤال أراد "محمد النويهي" أن يجيب عليه في كتابه "قضية الشعر الجديد"، وهو سؤال مهم وجوهري يبحث إن كان بإمكان هذا الأساس النبري الذي ينطبق على اللغات الأجنبية، كالإنجليزية مثلا، أن يطبق ويدرس على العربية أيضا خاصة لما نعلمه من خصائص ومميزات تنفرد بها اللغة العربية عن باقي اللغات العالمية.

ليجيب بعد ذلك عن هذا السؤال بقوله: "هناك نظام للنبر في عربيتنا الحديثة، وأن هذا النبر لا يقع على المقطع الطويل وحده بدون تغيير، بل له نظام خاص يتبعه وربما يوقع النبر على المقطع القصير".[13]

فالنبر موجود في لغتنا سواء في المقاطع القصيرة أو الطويلة، ونستدل بالمثال الذي ضربه لنا "محمد النويهي" فيقول إذا قرأنا الفعل "ترك" وهو متكون من ثلاثة مقاطع متساوية في قصرها، وجدنا النبر في المقطع الأول، وفي الفعل "تركوا" نجد النبر أيضا في المقطع الأول، بالرغم من أن المقطع الأخير صار طويلا، وفي اسم الفاعل "تاركٌ" بالرغم من أنه صار مقطعًا طويلا فإن النبر فيه موجود في المقطع الثاني، وفي "تاركون" نقل النبر إلى المقطع الثالث[14]. وهذا ما يبرر – حسب رأيه – وجود النبر في لغتنا، والملاحظ على محمد النويهي هو عدم تسليمه الكلي بالنظام النبري، بل يرى بأن النظام النبري ليس نظامًا أساسيًا في الشعر، بل ثانويًا مساعدًا، والأساس الكمي هو الركيزة الأساسية في الشعر، ويظهر هذا من خلال قوله: "إن الأساس الإيقاعي الذي يقوم عليه الشكل القديم هو –كما سلمنا–أساس كمي يعتمد على عدد الحروف وترتيبها...فإن هذا كله لا يعني أبدًا أن الشعر العربي لا يدخله بعض التأثير من نظام النبر بين مقاطع الكلمات"[15]. فهو يرى بأن اللغة العربية تعرف نظامًا لنبر المقاطع

ولا يمكن أن يخلو شعرها بأي حالٍ من الأحوال من هذا النظام مهما يكن أساسه الكمي.

ومن النقد الذي وُجه "لمحمد النويهي" اعتماده على النبر اللغوي الموجود في الألفاظ المعزولة عن السياق الشعري، والّذي –حسب كمال أبو ديب– يستحيل أن يؤسس نظاما إيقاعيا شعريا على هذا النوع من النبر (النبر اللغوي)، كما يرى "كمال أبو ديب" أن "محمد النويهي" يعتبر النبر في الشعر إضافيا ومساعدا للنظام الكمي، أي أن الكم هو أساس الإيقاع وما النبر إلاّ مكمل ومساعد له.[16] ومن الملاحظ أيضا أن الأمثلة التي صاغها "محمد النويهي" لإبراز الأساس النبري جميعَها كانت من بحر "المتدارك" لأنه يرى بأن هذا البحر هو الأقرب إلى الشعر الإنجليزي والأقرب إلى الكلام الطبيعي المنبور، وأن هذا البحر ابتعد عن الأساس الكمي التقليدي، وهو ما جعل –حسب رأيه–العربَ القدماء يتماشونه حين أسسوا النظام الإيقاعي على الأساس الكمي.[17] وكان دائما يعطي أمثلة شعرية من بحر "الخبب" ليبرر النبر الموجود فيه، وتنقله بين شطر وشطر من التفعيلة ليطعن بهذا الأساس النبري على الأساس الكمي التقليدي.

فمثلا في قول نازك الملائكة: "في صمت الفجر –أصخ– انظر ركب الباكين" يقول بأن "النبر يتنقل بين التفاعيل، فهو على المقطع الأخير في التفعيلتين الأولى والثانية وعلى المقطع الأوسط في التفعيلة الثالثة، وهذا يمهد لنقله خطوة أخرى إلى المقطع الأول في التفعيلتين الرابعة والخامسة ثم يعود إلى المقطع الأخير في التفعيلة الأخيرة من البيت".[18]

فالنبر في هذا البيت موجود في جميع تفعيلاته، وهذا ما يجعل البيت –حسب "محمد النويهي"–بالغ الحيوية والتأثير، لكن "لكمال أبو ديب"

رأيا آخر فيما ذهب إليه "محمد النويهي" حول بحر المتدارك الذي يراه هذا الأخير ملائما للإيقاع النبري لقصر تفاعيله زمنا –حسب رأيه–. أمّا " كمال أبو ديب" فيرفض هذا الرأي رفضًا قاطعًا، لأنه يرى بأن نبر "محمد النويهي" اللغوي يعجز عن تحقيق الإيقاع حتى في بحر "المتدارك" نفسه، مستدلا بنفس المثال الذي ضربه "محمد النويهي" في إبراز النبر اللغوي في بحر المتدارك وهو بيت "نازك الملائكة": "في صمت الفجر، أصخ، أنظر ركب الباكين" أنه لا يمكن تقسيم البيت إلى وحدات على أساس النبر مطلقا، وإنما يجب اتخاذ الكم أساسًا للتقسيم في البيت، لأن النبر –حسبه– يقع بشكل غير منتظم على مقاطع الوحدات الناجمة.[19]

والواضح –مما سبق مناقشته لآراء "محمد النويهي" المختلفة حول الشعر الجديد والإيقاع من خلال كتابه "قضية الشعر الجديد"– أنه حاول أن يعطي معالم وأسس نظرية جديدة للشعر الحديث، وهذا من خلال مناقشته لعدّة قضايا تناولنا أهمها، كأهمية الوزن وحاجة الشعر إليه خاصة في إبراز عواطف الشاعر الإنسانية وانفعالاته، وكذا علاقة الشعر بلغة الكلام العادي الذي يتحدث به الناس في حياتهم اليومية ليصير الشعر عذبا وصادقا، إلى أن وصلنا إلى آخر وأهم قضية تناولناها وهي قضية النبر اللغوي الذي يعتبره "محمد النويهي" عنصرا مهما في تشكيل الإيقاع الحديث خاصة مع بحر "المتدارك"، والذي أخذ وتأثر به وبرأيه بطريقة أو بأخرى كمال أبو ديب، وهذا ما سنبرزه فيما بعد.

ثانيا: محمد طارق الكاتب: "موازين الشعر العربي"

لقد عرضَ كمال أبو ديب في مقدمة كتابه لمحاولة "محمد طارق الكاتب" في كتابه "موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية"، والّذي رأى بأنها

محاولة جريئة واصفا صاحبها – محمد طارق الكاتب–بالحماسي، وهذا لجدية محاولته وسعيه لإقناع القارئ بما يحتويه كتابه وما جاء به من أفكار وآراء جديدة، أراد من خلالها أن يسهل وييسر للقارئ والباحث في علم العروض استيعاب وفهم هذا الفن. وبالرغم من النقائص والسلبيات الموجودة في حنايا هذا البحث، والتي أشار إليها العديد من الباحثين بعده... وهذا ما سنبرزه من خلال التفصيل في هذه الآراء، وما جاء به "محمد طارق الكاتب"، وكيف تأثر كمال أبو ديب بهذه الآراء وما رأيه فيها ورده عليها؟

0."محمد طارق الكاتب" والأرقام الثنائية: يحاول "محمد طارق الكاتب" في كتابه موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية، أن يقرن الأوزان العربية بالأرقام الثنائية[20]. والأرقام الثنائية مركبة من نوعين من الأعداد هما (صفر) و(واحد). فمثلا: العدد "2" بالأرقام العشرية هو "10" بالأرقام الثنائية والرقم "3" هو "11"، والرقم "4" هو "100"، والعدد "5" هو "101"، والعدد "10" هو "1010" وهكذا... ولم يُعرَف أصل هذه الأرقام الثنائية ومن استعملها أول مرة، فهناك من يرى بأنها كانت تُستَعمل من قِبَل الفلاحين الروس، وأنها استعملت من قِبَل المصريين القدماء حوالي 2000 سنة قبل الميلاد...[21]. فمحمد طارق الكاتب استعمل هذه الأرقام الثنائية في كتابه "موازين الشعر العربي" بدل السواكن والمتحركات التي استعملها الخليل ومن تبعه. وإليكم هذا الجدول الذي يبين الرموز والتفاعيل الأساسية بحسب الأرقام الثنائية عند "محمد طارق الكاتب":

الحرف/التفعيلة	الرسم التحليلي	الأرقام الثنائية	الأرقام العشرية

السبب الخفيف	0/	/0	2
السبب الثقيل	//	00	00
الوتد المجموع	0//	/00	4
الوتد المفروق	/0/	0/0	02
الفاصلة الصغرى	0///	/000	8
الفاصلة الكبرى	0////	/0000	16
فعولن	0/0//	/0/00	24
فاعلن	0//0/	/00/0	42
متفاعلن	//0///	0/000	47
مفاعلتن	0	/0	74
مفاعيلن	///0//	00/00	224
فاعلاتن	0	/0	422
مستفعلن	/0/0//	/0/00	222
مفعولات	0	/0	022
	/0//0/	0/0/0	2
	0	/0	
	//0/0/	0/0/0	
	0	/0	
	/0/0/	/0/0/	
	/0		

والملاحظ من خلال هذا الجدول أن عمل "الكاتب" لم يناف أو يناقض ما جاء به التحليل وإنما غير المتحركات والسواكن بالأرقام الثنائية التي تبدو أكثر تعقيدا.

غير أننا لا بد أن نشير لأمر مهم، وهو أن هذه الأرقام التي وضعها "الكاتب" ونسبها إلى نفسه، كان "الخليل بن أحمد الفراهيدي" من وضعها، وأشار لهذا "ابن عبد ربه" في كتابه "العقد الفريد".[22]

وكذلك نفس الشيء بالنسبة للزحافات والعلل، فكل زحاف أو علة لها ما يقابلها عند "الكاتب" من أرقام، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر:

1. الزحاف:

- الخبن: حذف الثاني الساكن فاعلا فعلن /000 بالأرقام الثنائية 8 بالأرقام العشرية.
- الطي: حذف الرابع الساكن متفاعلن متفعلن /0000 بالأرقام الثنائية 82 بالأرقام العشرية.
- العصب: تسكين الخامس المتحرك مفاعلَتن مفاعلْتن /000/000 بالأرقام الثنائية 224 بالأرقام العشرية.
- العقل: حذف الخامس المتحرك مفاعلتن مفاعتِن /00/00 بالأرقام الثنائية 44 بالأرقام العشرية[23]

2. العلة:

- التذييل: زيادة حرف ساكن الى الأخر فاعلن فاعلان //00/0 بالأرقام العشرية
- التسبيغ: زيادة الحرف الساكن إلى أخره ← فاعلاتن فاعلاتان ← //0/00/0 بالأرقام الثنائية 1243 بالأرقام العشرية.

- الحذف: حذف الحرفين المتحرك والساكن الأخير مفاعلي مفاعي /0/00/ بالأرقام الثنائية ← 240 بالأرقام العشرية.
- القطع: حذف الحرف الساكن الأخير وتسكين الحرف المتحرك الذي قبله ← مفاعلن فاعل /0/0/ بالأرقام الثنائية 1222 بالأرقام العشرية.[24]

هذه بعض الزحافات والعلل التي أشار إليها كلها "محمد طارق الكاتب" في كتابه "موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية"، أدرجنا بعضها لنبين كيفية عمله بالأرقام الثنائية نيابة عن المتحركة والساكن.

والآن نعطي أمثلة على بعض البحور التحليلية التي أشار إليها "محمد طارق الكاتب" في كتابه "موازين الشعر العربي" باستعمال الأرقام الثنائية:

أولا: بحر الطويل

- بالتفعيلات : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن × 2
- بالأرقام الثنائية: /0/00 /0/0/00 /0/00 /0/0/00 × 2
- بالأرقام العشرية: 4 2 4 2 2 4 2 4 2 2 4 × 2

ثانيا: بحر المديد

-بالتفعيلات : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

× 2

-بالأرقام الثنائية: /0/00/0 /00/0 /0/00/0

× 2

-بالأرقام العشرية: 2 4 2 2 4 2 2 4 2

× 2

ثالثا: بحر الكامل

-بالتفعيلات: متفاعلن متفاعلن متفاعلن

× 2

-بالأرقام الثنائية: /00/000 /00/000 /00/000

× 2

-بالأرقام العشرية: 4 8 4 8 4 8

× 2

رابعا: بحر الهزج

-بالتفعيلات: مفاعلين مفاعلين × 2

-بالأرقام الثنائية: /0/0/00 /0/0/00 × 2

-بالأرقام العشرية: 4 2 2 4 2 2 × 2[25]

هذه عينة فقط من البحور الشعرية الكاملة التي بيّن "محمد طارق الكاتب" كيفية كتابتها بالأرقام الثنائية والعشرية، سواء سليمة كانت أو أصابها

زحاف أو علة فقط، فقد وضح كل هذا في كتابه، ونحن ذكرنا أمثلة فقط لنوضح ونبين كيفية كتابة البحور الشعرية. وعليه يكون تقطيعنا لهذا البيت مثلا:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

النموذج ⟵ 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

التحليلي.

⟵ /0 /0 /00 /0 /00 /0 /0 /00 /0 /00

بالأرقام الثنائية

⟵ 2 2 4 2 4 2 2 4 2 4

بالأرقام العشرية

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وتأتي على قدر الكرام المكارم

0/ 0/0/0// 0/0//⟵ 0/0/0// 0/0//

النموذج التحليلي.

/0 /0 /00 /0 /00 /0 /0 /00 /0 /00

⟵ بالأرقام الثنائية

2 2 4 2 4 2 2 4 2 4

⟵ بالأرقام العشرية

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

بحر الطويل

والملاحظ من عمل "محمد طارق الكاتب" وما جاء به أنه حاول تبسيط علم العروض وما جاء به "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، فهو يرى بأن "أي شخص لم يدرس علم العروض ولم يتمرس فيه بمستطاعه أن يوجد وزن أي بيت شعري أو يوجد نقائصها أو زياداتها خلال دقائق قليلة وذلك باستعمال جداول خاصة سميت "بجداول موازين الشعر العربي".[26]

غير أنه قد وُجِه لهذا الاتجاه –أي استعمال الأرقام الثنائية–نقد لاذع من طرف العديد من الباحثين وهذا لما فيه من هدم لروح العروض وجماليته وحلاوته. فهذا الدكتور "يوسف حسن نوفل" يقول بأن "عيب هذا الاتجاه التحول بهذا العلم الذي وضع لخدمة أجمل الفنون القولية إلى أرقام ورموز جامدة وتحويل جهد الذهن العربي من رموز إلى رموز بديلة دون مبرر."[27] وأرى أن ما ذهب إليه "يوسف حسن نوفل" هو عين الصواب، كيف لا وأنت ترى أن "محمد طارق الكاتب" حاول أن يغير كليا ماهية علم العروض وهذا من خلال تعقيده لا تبسيطه كما زعم، فاستعمال تلك الأرقام والجداول والإحصاء يخرج بنا حتما من الشعر وجمالية العروض ودقته إلى الرياضيات والإحصاء وغيرها من العلوم الدقيقة، وهذا ما لا يقبله أي دارس للشعر، وكل ذواق وتواق لتعلم هذا الفن الرائع. ونفس الرأي ذهب إليه "كمال أبو ديب"، فهو يرى بأن عمل محمد طارق الكاتب عمل معقد، فهو لا يمنح القارئ درجة تعينه على تحسس الإيقاع وأبعاده التعبيرية، بل يحيله دائما إلى جداول حسابية لا تؤدي وظيفة أبعد من كشف اسم البحر وتركيبه، وبهذا يلغي "الكاتب" أحد أهم جوانب علم

العروض التقليدية وهو تدريب المبتدئ وإيصاله إلى درجة من الإدراك يصبح فيها قادرا على تحسس طبيعة البحر وتمييزه مباشرة وبعفوية[28].

وبين كمال أبو ديب بهذا عدم ملاءمة هاته الأرقام لوصف النموذج العروضي وهذا لتعقيدها وصعوبة العمل بها، وأكثر من هذا أن هاته الأرقام –كما بين كمال أبو ديب في كتابه–قاصرة في بعض الأحيان على إيجاد بحر البيت تماما، وفي بعض الحالات تخطئ في عدم إدراك البيت، ومن كل هذا تبين لنا قصور عمل "الكاتب" رغم محاولته الحماسية والجادة التي أراد أن ينفرد بها ويسهل بها هذا العلم للطلبة والمبتدئين، ولكنه، وبالرغم من النتائج التي توصل إليها، فإن محاولته هاته تخرج علم العروض من مكانته وتفقده جماليته. وبالرغم من كل هذا إلا أن "كمال أبو ديب" تأثر وأخذ من "الكاتب" ومن محاولته استفادة، وهذا ما يظهر جليا في كتابه "البنية الإيقاعية" من خلال استعماله تلك الأرقام بدل السواكن والمتحركات.

الخاتمة

وفي الأخير، ومما لا شك فيه، أن محاولتَيْ "محمد طارق الكاتب" و"محمد النويهي" كانتا محاولتين جريئتين في مجال العروض والإيقاع، جعلتا "كمال أبو ديب" يكون أكثر جرأة بالاستناد عليهما والنهل والاستلهام منهما، كيف لا وقد عنون كتابه بـ "بنية العروض الإيقاعية نحو بديل جذري لعروض الخليل". وقد حاول هؤلاء الباحثون تغيير وإيجاد بديل لعروض الخليل باستعمال طرق مختلفة كما بينا في بحثنا هذا، بحجة أن هذا الشكل الجديد يحررنا من القيود ويسهل علينا صب عواطفنا وإحساسنا وعكس واقعنا.

وبين هذا وذاك يبقى السؤال الجوهري المطروح: هل حقا يمكن بأي حال من الأحوال، وبأي بديل من البدائل الاستغناء عن عروض "الخليل بن أحمد الفراهيدي"؟

الهوامش:

[1]-ينظر، كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية، نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص09.

[2]-ناقد أدبي ولد سنة 1917 – بالقاهرة -، له عدة مؤلفات وآثار أبرزها: -"ثقافة الناقد الأدبي"، "شخصية بشار" "نفسية أبي نواس"، "قضية الشعر الجديد"، "الاتجاهات الشعرية في السودان"، "طبيعة الفن ومسؤولية الفنان"، "الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه"، توفي سنة 1980م.

[3]-يوسف حسن نوفل، "أصوات النص الشعري"، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995، ص 585.

[4]-محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية بالقاهرة، 1974، ص31.

[5]-محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص31.

[6]-المرجع نفسه، ص32.

[7]-محمد النويهي، قضية الشعر العربي، ص35.

[8]-محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص37.

[9]-محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص43.

[10]-محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص50.

[11]-محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص106.

[12]-ينظر، محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص15.

[13]-محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص149.

[14]-محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص151.

[15]-المرجع نفسه، ص233.

[16]-ينظر، كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية، ص 12.

[17]-ينظر، محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص238.

[18]-المرجع نفسه، ص 240.

[19]-ينظر، كمال أبو ديب، في السنة الإيقاعية، ص10.

[20]-مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، ط1، 2005، ص314.

[21]-محمد طارق الكاتب، موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية، مطبعة "مصلحة الموانئ العراقية، البصرة، ط1، 1971، ص 30.

[22] -ينظر، ابن عبد ربه، العقد الفريد، المجلد الخامس، تح. د. محمد التونجي، دار المدار الثقافية، البليدة، 2009، ص401.

[23]-ينظر، محمد طارق الكاتب، موازين، الشعر العربي، ص 52-53.
[24]-ينظر، محمد طارق الكاتب، موازين، الشعر العربي، ص 56-57.
[25]-ينظر، محمد طارق الكاتب، موازين الشعر العربي، ص109-100-111.
[26]-محمد طارق الكاتب، موازين الشعر العربي، باستعمال الأرقام الثنائية، ص89.
[27] -يوسف حسن نوفل' أصوات النص الشعري، ص 288.
[28]-كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية، ص14.