الإيقاع عند العرب المحدثين

الأستاذة: رحماني ليلى

جامعة تلمسان – الجزائر

يعتبر الإيقاع من أكثر المصطلحات استعصاء على التفسير، فدلالة هذه اللفظة لم تحدد تحديدا واضحا لا في القديم ولا في الحديث. فقد ظل المفهوم ضبابيا في أغلب الدراسات التي تناولته تنظيرا وتطبيقا. لذلك ستحاول هذه الدراسة الوقوف على هذه الدلالة عند النقاد العرب المحدثين الذين اتخذوا من عيوب علم العروض وقصور مقاييسه عن الكشف عن أسرار الشعر الموسيقية عيوبا للنظام الموسيقي للشعر القديم، ووفق هذا المنظور أصبحت مسألة الوزن والقافية مسألة قديمة. وعليه فالإيقاع أصبح عند هؤلاء يقوم على ثلاثة مستويات كعناصر جديدة هي : الكم والنبر والتنغيم

Résumé : Le rythme est considéré comme l'une des terminologies les plus complexes à interpréter. Jusqu'à nos jours, le sens de ce terme n'est pas encore clairement défini. Il reste toujours un concept flou et ambigu dans la plupart des études qui l'ont abordé tant sur le plan théorique que pratique. C'est la raison pour laquelle, cette étude tente d'approcher le concept du rythme chez les critiques contemporaines qui considèrent les défauts de la métrique et les insuffisances de ses critères à divulguer les secrets musicaux de l'ancienne poésie comme des tares inhérentes à l'ordre musical de l'ancienne poésie. Selon ce point de vue, le problème du mètre et du rythme est désormais ancien et dépassé et par conséquent le rythme doit être fondé sur trois concepts : la quantité, l'accent et l'intonation.

مع اتساع الحركة المعرفية وتشعب مجالات العمال النقدي، برزت مجموعة من الباحثين والنقاد العرب ممن أبدوا اهتمامهم بقضية الإيقاع، فأرادوا الفصل في إعطاء هذا المصطلح تعريفا دقيقا وشاملا حتى يتسنى لهم دراسة ما ينطوي تحته، مستعينين أحيانا بآراء المستشرقين من المهتمين بالشعر العربي " لما بدأ المستشرقون يبحثون في الشعر العربي، عدوه من الشعر الكمي وحللوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب ."[1]

كانت هنالك محاولات متتالية أثمرت فيما بعد عددا من الدراسات المتخصصة والقيمة من أهمها دراسة محمد مندور في مؤلّفه (في الميزان الجديد) ودراسة إبراهيم أنيس في(موسيقى الشعر العربي) ودراسة كمال أبي ديب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) وعلي يونس (النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد) وسيد بحراوي (العروض وإيقاع الشعر العربي) .

وأولى المحاولات كانت لمحمد مندور التي سعت لفهم أبعاد الإيقاع فجعله أحد الأساسين الذي يقوم عليها الفنّ الأدبي إلى جانب الكمّ فوجدناه يقول عن الإيقاع والكمّ الأوّل "منهما موجود في النثر والشعر لأنّه يتوّلد عن رجوع ظاهرة صوتية أو تردّدها على مسافات زمنيّة متساوية أو متجاوبة أو متقابلة أمّا الثاني فإنّ بينه وبين الأوّل اختلافا بيّنا إذ لا يوجد إلاّ في الشعر محدّدا بكمّ التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما وهو الوزن "[2]

و يقول محمد مندور عن الوزن: " الوزن هو كمّ التفاعيل مجتمعة بغض النّظر عن قياس كل مقطع، أمّا الإيقاع فهو عبارة عن تردّد ظاهرة صوتية على مسافات زمنيّة محدّدة النسب "[3] إذ يفرق بين الوزن والإيقاع، عنى بالكم الوزن وقصد به كمّ التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما، وكل أنواع الشعر لا بّد أن يكون البيت فيها مقسّما إلى تلك الوحدات، قد تكون متساوية كالرّجز مثلا "مستفعلن مستفعلن مستفعلن" وقد تكون متجاوبة كالطويل "فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن" حيث يساوي التفعيل الأوّل التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا.

فهو يتصور أنّ الوزن قالب يحدد أبعاده كمّ التفاعيل الناتج عن توالي المقاطع الطويلة والقصيرة . وأنّ الإيقاع يتولد في الشعر العربي " من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محددة النسب وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الأوزان[4] " ثم يعود ويقول عن الكم أنّه " لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لا بد من الإرتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل ويعود في نفس الموقع على التفعيل وهكذا"[5]، وقد قصد بالإرتكاز (النبر) محددا دوره بدقة " إذ هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كلّ ثلاث نقرات ."[6]

نستشف من هذا أن الباحث يعتبر من المترددين في قبول الرأي القائل أنّ الأساس الكمي هو الأساس الوحيد الذي تتكئ عليه البنية العروضية للشعر العربي، إلى أن يخلص في دراسته أنّ " الشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا سبب تعقد أوزانه ."[7]

وعلى الرغم من أسبقية مندور في هذا المجال تبدو دراسته غامضة الملامح وغير دقيقة، أمّا دراسة إبراهيم أنيس جعلت من الإيقاع عنصرا مهمّا مهملا " فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة ."[8]

فالإيقاع كمصطلح لم يعطه أنيس أهمية بالغة فهو يراه في إنشاد الشعر " ليس إلاّ زيادة في ضغط المقطع المنبور من كلمات السّطر "[9]، وهو يتفق مع مندور في أنّ الأساس الكمي ليس هو العامل الوحيد الذي يمد الشعر العربي بموسيقاه التي تميّزه عن النثر، بل ثمة عامل آخر ينضاف إليه في هذا المجال لكن هذا العامل الآخر ليس هو الارتكاز (النبر) كما هو الحال عند مندور، بل يمزجه بما سماه النغمة الموسيقية التي لا بدّ من مراعاتها حين الإنشاد " التي فيها علو أو هبوط بهد المنشد بها إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان ."[10] فهي صفة صوتية أخرى يراها أنيس أساسية في موسيقى الشعر العربي، وهي التي تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر " فليس ترتيب المقاطع الصفة الوحيدة التي يتكون بها النظم، بل لا بد معها حين الإنشاد من مراعاة نغمة موسيقية خاصة intonation"[11].

و هو يقر بعدم أساسية النبر في اللغة العربية " فليس لدينا من دليل يهدينا إلى مواضع النبر في اللغة العربية كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى ."[12]

كما أقر "لا تختلف معاني الكلمات العربية ولا استعمالاتها باختلاف موضع النبر منها"[13] لأن النبر في نظره " نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد."[14]

و على الرغم من جزمه بعدم ثبات النبر كنظام صوتي وبعد فاعليته، إلاّ أنّ هناك من الباحثين من يرى النبر أساسا صالحا لنظام إيقاعي جديد في الشعر العربي أكثر تحررا من النظام (الكمي) كمحمد النويهي الذي درس النبر، ووجد فيه أملا حقيقيا في أن يغير إيقاع الشعر العربي تغييرا جذريا بالتحول من نظام طول المقاطع وقصرها إلى نظام النبر، فهو يؤكد على أهميته في الشعر وقدرته على خلق نظام إيقاعي متناسق كونه فاعلية جذرية .

و ألفيناه بعد نهاية بحثه يقول: " والحقيقة البالغة التي تتجلّى لنا من هذا كلّه والّتي لا أضننا في حاجة إلى الإلحاح فيها بعد كل ما تقدم هي أنّ شعرنا الجديد وإن يكن لا يزال مرتبطا بالأساس الكمي التقليدي، قد خطا خطوة لا شك في طبيعتها نحو إدخال النظام النبري في إيقاعه."[15]

و يقف شكري عياد موقفا وسطا بين أنيس والنويهي إذ يرى "أنّ الإيقاع الشعري يقوم على دعامتين من الكم والنبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما."[16]

فقد يكون لأحدهما صفات غالبة على صفات الآخر، فيوضح الكم باعتبار "اللغة العربية لغة كمية للدور الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى وذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين والمفعولين والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال."[17]

و تكمن قيمة النبر كما يقول: "إنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع أو بتعبير أكثر تحديدا، يمكّن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معا موسيقية الشعر. "[18]

و أكّد على ضرورته في الشعر العربي وعدم خلوه منه " فالشعر العربي لا يخلو من النبر وإن جاز أن يعتمد في إيقاعه على التناسب الزمني بين المقاطع التي تكون مجموعة واحدة أكثر من اعتماده على النبر".[19]

و يقوم عياد بتوضيح بعض المصطلحات التي ذكرت " فالتنغيم الذي هو تغيير درجات الصوت والذي سماه أنيس بموسيقى الكلام يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار أو استفهام وتعجب، والنبر بنوعيه: نبر العلو ونبر الشدة له صلة بطول المقطع ". [20]

فالبحث الذي ذهب إليه عياد يبدو بحثا وصفيّا من شأنه إظهار ما يتألف منه الإيقاع، وليس من شأنه أن يحلل ويفسر الإيقاع، فهو حاول الكشف عن عناصر أخرى لم يشملها العروض التقليدي إلى أن خلص للقول: "إنّ قواعد العروض الخليلي عندنا أشبه بإطار، نحاول ملأه بدراسة الإيقاع، ودراسة الإيقاع في نظرنا هي الأهم، لأنّها يمكن أن تعطي القوانين الكلية لموسيقى الشعر".[21]

ومن الذين يرفضون رفضا قاطعا إسناد أيّ دور إلى الكمية المقطعية في تشكيل البنية العروضية في الشعر العربي، كمال أبو ديب الذي تمتاز دراسته عن غيرها من الدراسات بجملة من الأمور: أولها أنّها أكثر اعتمادا على اللسانيات، ثانيها أنّها أشد نبرة والأكثر دقة وتحديدا ووضوحا في هذا المجال إضافة إلى كونها الأجرأ أو الأكثر اتساما بالتحدي عندما أضاف عنوانا فرعيا لمؤلفه – نحو بديل جذري لعروض الخليل - فهي من المحاولات الشمولية التي تناولت موسيقى الشعر العربي بالدرس .

ففي وصفه للإيقاع يقول: "هو الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا لعوامل معقدة ."[22]

في هذا المفهوم نجد الإيقاع قائما على الفاعلية، فوصفه بالفاعلية هو الذي يُبعد عنه صفة الجمود ومنحه صفة الحركة التي تهبه الحيوية والنماء وقوام هذه الحركة التتابع .

ويقول: "الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية واستخدام لغة الموسيقى هنا ذو فائدة كبيرة، ويمكن في الواقع أن تُعيب الموسيقى النظرية على تفهم طبيعة الإيقاع الشعري عونا كبيرا ."[23]

إن الباحث يرتكز على الحركة الداخلية التي لا يحسها إلاّ المتلقي الحاذق ذي الحساسية المرهفة، فالإيقاع عند أبي ديب قائم على الفاعلية بين الشاعر والمتلقي، فهي حركة تخرج عن السكون لتعطي المتلقي إحساسا بالفرح والسرور أو الحزن والألم .

و هو يربط الإيقاع بالعنصر الفعال- الذي يراه - في خلق إيقاع الشعر العربي ألا وهو النبر " كون الإيقاع يرتبط ارتباطا جذريا بتميز وحدة أولية، أو نواة زمنية متميزة يقع عليها النبر."[24]

و بهذا يكون النبر عنده الفاعلية الأساسية التي تعطي الوزن طبيعته الإيقاعية " وبهذا يكون النبر الروح المحركة المشكلة للإيقاع. "[25]

و هو وإن أعطى للأساس الكمي دورا يرى من الضروري تلاحم الكم والنبر" الكم بشكل عام كتلة حركية لا تختلف إيقاعا وتحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية، وتركيبها الموسيقي في حقول موسيقية لها خصائصها المتفردة، والنبر عنصر الحيوية في الإيقاع، لا يأتي اعتباطا، ورغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقعه، فإنّه جذريا يرتبط بكم الكتلة الحركية لارتباطه بالتتابع الأفقي لنواها المؤسسة، بكلمات أخرى النبر يقع على كتلة كمية ويؤدي دوره الموسيقي عن طريق تنظيم هذه الكتلة وتشكيلها في عبارات موسيقية، والإيقاع إذن هو تفاعل للنبر والكم على اختلاف في الدرجة بين لغة وأخرى، وسأظهر فيما يلي أنّ العربية تجسد ذروة للتوحد بين هذين العاملين لخلق الحيوية الإيقاعية المميزة للشعر العربي."[26]

و هذا ليس تناقضا منا في كلامنا الذي ذكرناه أعلاه وليس تناقضا من الباحث لأنّنا وجدناه في الفصول الأولى يعتمد الأساس الكمي ويرى ضرورة تلاحمه مع الأساس النبري في خلق إيقاع الشعر العربي ولكن في الفصول الأخيرة من الدراسة خصوصا ابتداء من الفصل السابع وبعد تعمق في الدراسة التي أجراها في مختبر الصوتيات في جامعة بنسلفانيا بدأ في التراجع عن الأساس الكمي لصالح الأساس النبري، فبعد التحاليل التي قام بها يصل إلى نتيجة مفادها " يظهر هذا التحليل: ضعف النظرة الكمية الخالصة وعدم قدرتها على تفسير الظواهر الإيقاعية كون النبر أساس الإيقاع "[27]

وقد فرق الباحث بين نوعين من النبر: النبر اللغوي والنبر الشعري، وهو يرى أنّ الثاني خلافا للأول "لا ينبع من نبر الكلمة المفردة ولا من بنيتها الصوتية، وإنما من التفاعل بين الكلمات المستخدمة في تعبير شعري على مستوى مختلف تماما هو مستوى التتابعات النووية الأفقية التي تنشأ من إدخال الكلمات في علاقات تركيبية، أي أن النبر الشعري يمكن أن يتحد بالنبر اللغوي حين تشكل الكلمة المفردة وحدة إيقاعية كاملة، كما يمكن أن يفترق عنه ."[28]

فقد تعمق أبو ديب في دراسة طبيعة النبر وأنواعه، وأعطى للنبر الشعري أقصى حدود الفاعلية " هو الفاعلية الجذرية في خلق الانتظام والتناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية، وهو النبر الذي يحدد أطر التجاوب الإيقاعي، ويقيم التعادل بين وحدة وأخرى، ويخلق في النهاية شخصية التشكل الإيقاعي ونمطه."[29] منوها بالدراسات التي سبقته إلى ذلك "تدين دراسة النبر لجهود إبراهيم أنيس في تحليل النبر اللغوي، وجهود مندور في تحليل النبر الشعري، لكن الناقد الذي اتخذ جهود أنيس منطلقا محمد النويهي لم يصل بدراسة النبر الشعري درجة عالية من الشمول، أما جهود مندور كما هي منشورة فقد وقفت عند حدود لم تستطع أن تتجاوزهما وقد فرضت هذه الحدود إلى حد كبير طبيعة نظام الخليل ومعطياتها النظرية ."[30]

لسنا بصدد هنا تحليل دراسة كمال أبي ديب، ولكن ما يهمنا منها استخلاص العناصر الجديدة التي التمسها وساهمت في خلق إيقاع الشعر العربي .

تأتي في الأخير دراسة سيد البحراوي في مؤلّفه " العروض وإيقاع الشعر العربي "التي بدا فيها الباحث مستعرضا ومناقشا ومحللا للآراء السابقة والوجهات المختلفة للعناصر الفعالة في خلق إيقاع الشعر العربي (الكم – النبر – التنغيم) مناقشة علمية موضوعية مدليا بدلوه اتجاه الظاهرة .

وهو في دراسته لم يبتعد كثيرا عما حدده مع إضافة ما توصل إليه علم الأصوات وعلم اللغة يقول: "الإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد. "[31]

ولسيد البحراوي ما يدفعه هو أيضا إلى عدم التسليم بالرأي القائل إن العروض العربي عروض كمي خال " يبدو العروض العربي حتى الآن قائما على إحساس واضح بالكم، وإن لم تنتف إمكانيات الإحساس بالكيف كما تشير بعض الظواهر ومنها أنّ شرط التفعيلة والوزن لا يحتم التساوي في كم المقاطع فحسب، بل في ترتيبها أيضا، بمعنى أن العلاقة بين الأسباب والأوتاد وبصفة خاصة موقع الوتد بين الأسباب هي العلاقة التي ميزت التفعيلات بعضها عن بعض، رغم تساويها كميا ."[32]

إلى أن يخلص للقول: "ونخلص من هذا إلى أنّ العروض العربي قد بني أساسا على إحساس واضح (و إن لم يكن إدراكا علميا) بالكم مع إمكانية وجود بعض العناصر الأخرى غير الكمية."[33]

إذن فأولى العناصر الأخرى غير الكمية التي أشار إليها في قوله هي التنغيم كما ذهب إلى ذلك أنيس، ويرى "حيثما تنتهي الجملة صوتيا ودلاليا يأخذ التنغيم شكله، فالجملة التقريرية (الإثبات والنفي والشرط والدعاء) تنتهي بنغمة هابطة (|) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية تنتهي بنغمة صاعدة () لكن إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى وقف على نغمة (-) لا هي بالصاعدة ولا هي بالهابطة ."[34]

أما العنصر الثاني فهو النبر الذي عرفه بقوله: " هو ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين. "[35]

ثم نجده بعد هذا التعريف يقول: " وفي اللغة العربية لم تحدد بعد أهمية النبر لأن وجوده لم يدرك أصلا إلا في العصر الحديث ."[36]

إلى أن يستنتج " ومع الدرس الصوتي الحديث بدأ التفكير والبحث عن أهمية النبر في اللغة العربية وهناك عديد من المحاولات التي بذلت في هذا الإطار "[37] وبعد استعراض مجموعة من الدراسات ومناقشتها يصل الباحث في النهاية إلى الجزم بعدم وجود النبر " ولهذه الأسباب يخيل إلينا، أنه لا يمكن حتى الآن القول بوجود قواعد النبر في الشعر العربي. "[38]

فما يمكن قوله عن هذه الدراسة، كما أرادها صاحبها هي محاولة لإنتاج معرفة علمية فسار على منهج محدد في استقراء رأي من سبقوه مستعرضا ومبينا مواطن الاختلاف مرجحا رأيا على آخر وتارة يخطئ بعض الباحثين ويدلي بدوله اتجاه المسألة .

لقد فتح هذا الصف الرائد من الباحثين بما أسسوه من منهجية ومرجعية خصبة في هذا العلم القديم المتجدد، فتحوا الطريق واسعا لاجتهادات عدد كبير من النقاد والباحثين الجدد في مختلف أنحاء الوطن العربي، فقاموا بإعادة رسم خريطة الشعر العربي على أسس نقدية إيقاعية وبذلك صار البحث العلمي في الإيقاع واحدا من أهم الانشغالات ارتباطا بالنقد الأدبي ضمن منظور منهجي ورؤية نقدية واسعة إذ يمكن اعتبار الجهد العلمي المتميز الذي قام به إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر) من أهم الجهود الفردية في هذا الميدان وما استخلصه ربما بعد إنهاء مؤلفه هذا حقيقة نقدية بازغة إذ يقول: " فليحاول النقاد إذن ما شاءت لهم المحاولة التفتيش عن كل أسرار الشعر وليصوروها لنا ما شاء لهم التصوير وليكشفوا لنا عما قد يكون فيه من أخيلة واستعارات ومجاز ليؤلفوا من مثل هذا علما أو فنا للناس، غير أنّا نطمع منهم أن يضعوا موسيقى الشعر في محلها الأسمى وألاّ يقرنوها بشيء آخر قد يعثرون عليه في بعض الأشعار أو يعثرون في البحث عنه والتنقيب، فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر القلوب ."[39]

لقد حاول هؤلاء النقاد في دراساتهم الجادة تلك أن يلتمسوا وظائف إيقاعية وعلاقات جديدة لموسيقى الشعر العربي من خلال هذا النظام الكمي الذي يمثله عروض الخليل، بعد أن لاحظوا بعض القصور أو النقص في الدراسات القديمة، إذ يقول إبراهيم أنيس: " أما هذا الإيقاع فلم يدرس حتى الآن دراسة كافية ولم يشر إليه أهل العروض. "[40]

أما أبو ديب فينتهي إلى عدم وجود دراسات وصفية تحليلية في العروض العربي لدى القدماء " كذلك جمد العروضيون حيوية علم الخليل في قوالب ميتة، معقدة، تحولت عن غرضها الأساسي – وصف الإيقاع الشعري إلى التقنين لما يسمح به وما لا يسمح به من تشكلات إيقاعية".[41]

و نجد شكري عياد يقول: " قواعد العروض الخليلي عندنا أشبه بإطار، نحاول ملأه بدراسة الإيقاع ودراسة الإيقاع في نظرنا هي الأهم، لأنها يمكن أن تعطي القوانين الكلية لموسيقى الشعر العربي ".[42]

من الظواهر الجديدة التي التمسوها ظاهرة النبر في الشعر ودوره في خلق الإيقاع " ومع الدرس الصوتي الحديث بدأ التفكير والبحث عن أهمية النبر في اللغة العربية وهناك عديدة من المحاولات التي بُذلت في هذا الإطار"[43]، ونحن نعلم أن علماء العربية القدامى أولئك الذين انكبوا على دراسة لغتهم أيما انكباب لم يشيروا فيما نعلم إلى ظاهرة النبر بمفهومها المعاصر في اللغة العربية، فكان ذلك جهدا عظيما في وصف جانب من جوانب الإيقاع الشعري وإيجاد أسس وقوانين لموسيقى الشعر تصلح لتشكل أساسا جيدا لنقد الشعر العربي وتحليله والمضي بهذه الدراسات في سبيل تطويرها واستكمال جوانب النقص فيها كما أشار إلى ذلك كمال أبو ديب " إن فرضية النبر التي أقدمها هنا محاولة أولى لا أدعي لها الكمال، بل إني لواثق من أن ثمة عددا من النقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق واستقصاء ولكن الأمل بنشرها قد يثير الاهتمام والمناقشة والتتبع شكل يؤدي إلى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين، ولن يتاح للفرضية المقدمة أن تتخذ صورة نهائية قبل حل هذه المشكلة ."[44]

وقد دعا إلى هذا الاتجاه عدد من الباحثين تراوحت أراؤهم بنسب مختلة فمنهم من أعطى للنبر الدور المطلق في تشكيل الإيقاع ومنهم من أعطاه الدور النسبي فقط كما اختلفت آراؤهم في تحديد طبيعته، فلم يحظ بتحديد قار لموقعه ذلك أن اللغة العربية ربما لا تقوم على أساس نبري، وليس للنبر دور بارز في تغيير معاني الكلمات باختلاف مواضعه مثلما هو قائم في اللغات الأخرى مثلا كالإنجليزية .

أما ظاهرة التنغيم التي أشار إليها أنيس، فقد أثارت خلافا كبيرا ين الدارسين حيث انقسمت آراؤهم في ذلك إلى قسمين، فذهب قسم إلى أن العرب لم يتناولوا هذه الظاهرة ولم يدرسوها، ومنهم الأستاذ الدكتور تمام حسان عندما ذهب في كتابه " مناهج البحث في اللغة " إلى القول: " إن العربية الفصحى لم تعرف هذه الدراسة قديما، وإن القدماء لم يسجلوا لنا شيئا من هذه الظاهرة ".[45]

والقسم الثاني من الآراء ترى أن القدماء أدركوا هذا الجانب إذ توجد إشارات في كتبهم توحي إلى ذلك وإن لم يكن لها حاكم من القواعد وعلى رأسهم أحمد كشك ي كتابه " من وظائف الصوت اللغوي " وقد درس التنغيم كظاهرة نحوية " وقدامى العرب وإن لم يربطوا ظاهرة التنغيم بتفسير قضاياهم اللغوية، وهم إن تاه عنهم تسجيل قواعد لها، فإن ذلك لم يمنع من وجود خطرات ذكية لماحة تعطي إحساسا عميقا بأن رفض هذه الظاهرة تماما أمر غير وارد وإن لم يكن لها حاكم من القواعد "[46].

و مما لاحظناه على هؤلاء الباحثين أنهم خلطوا بين جملة من المصطلحات منها الإيقاع، الوزن، الموسيقى والنبر ففي وصفه لنواحي الجمال في الشعر قال إبراهيم أنيس: " وللشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معيّن منها وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر."[47]

ففي قوله (جرس الألفاظ) وصف للموسيقى، ولكن ي قوله (انسجام في توالي المقاطع) وصف للإيقاع، علما أنه أسمى الإيقاع والموسيقى معا بأنهما موسيقى وهذا خلط واضح،

وعندما تحدث عن النغم ودوره في حفظ الشعر قال: "وعلل مؤرخو الأدب العربي كثرة ما روي لنا من أشعار القدماء، إذا قيس بما روي من نثرهم بأن حفظ الشعر وتذكره أيسر وأهون ولعل السر في هذا هو ما في الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي "[48]

فهنا وصف للإيقاع: لأن النغم والموسيقى غير معنيين بتوالي المقاطع بينما نجده في موضع آخر يصور الموسيقى صورة أفضل حين تحدث عن النثر " ونثر الكلام قد يشتمل على نوع من هذا الموسيقى نراها في صعود الصوت وهبوطه أثناء الخطاب ".[49]

وهذا وصف لجزء من الموسيقى وهو صعود الصوت وهبوطه المتمثل في النغمة، ثم وجدناه يعود بعد سطر واحد ليخلط بين الإيقاع والموسيقى حيث قال: " لكنها الموسيقى في

الشعر من نوع أرقى، بل هي في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدتها لأن نظامها لا يمكن الخروج منه ".[50]

وهنا قصد الوزن ؛فالموسيقى ليس لها نظام صارم لا يمكن الخروج عنه بل الوزن هو الذي يمتاز بهذه الصفة .

وخلط آخر عثر عليه عند كمال أي ديب بين مصطلحي النبر والإيقاع إذ استخدمها مترادفين " لكن العروضيين العرب بعد الخليل العقل الفذ، أخفقوا في التفريق بين المستويين: الوزن والإيقاع وكان حديثهم كله عن الأول وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل وحولوا العروض العربي إلى عروض كمي نقي ذي بُعد واحد مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل: حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المتميزة ".[51] كما نلاحظ جعل كمال أبو ديب النبر مرادفا للإيقاع .

فهذا هو الخلط الذي وقع فيه هؤلاء الذين حاولوا النظر إلى النظام الخليلي نظرة علمية تسعى إلى تطويره أو إلى إيجاد بديل له، حتى نخلص للقول إن دراساتهم تلك لم يُتح لها الوصول إلى نتائج جذرية حول النبر والكم، وهذا ما لمسناه من خلال أقوالهم، لذلك لم يتخذوها الصورة النهائية وفتحوا مجال البحث فيها " ونحن نأمل أن يستطيع الدارسون المتخصصون التقدم بهذه الأبحاث عبر مجموعة من المنافذ ".[52]

فمن خلال تتبعنا للإيقاع لدى العرب يمكننا أن نخلص للقول أنّ المحدثين اتخذوا من عيوب علم العروض وقصور مقاييسه الكشف عن أسرار الشعر الموسيقية عيوبا للنظام الموسيقي للشعر القديم، ووفق هذا المنظور أصبحت مسألة الوزن والقافية مسألة قديمة.

وعليه فالإيقاع في المنظور الحديث أو المعاصر يقوم على ثلاثة مستويات أرادها كعناصر جديدة الأول هو المستوى الكمي أما الثاني هو الذي يعتمد فيه الإيقاع على النبر، أما الثالث الإيقاع يعتمد على التنغيم .

<u>مراجع البحث وإحالاته:</u>

1. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي – مكتبة الأنجلو – القاهرة-ط4-1972 – ص 166
2. محمد مندور: في الميزان الجديد –مصر للطباعة والنشر-ط2004-ص187
3. المرجع نفسه - ص187
4. محمد مندور: في الميزان الجديد –ص 232
5. المرجع نفسه: ص 239
6. المرجع نفسه: ص 233-234
7. المرجع نفسه: ص 232

8. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر – ص164
9. المرجع نفسه، ص 249
10. المرجع نفسه ص 249
11. المرجع نفسه: ص167
12. ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية– مكتبة الأنجلو المصرية1995- ص 172
13. المرجع نفسه- ص 184
14. المرجع نفسه – ص 169
15. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد-دار الفكر الحديث-ط2-ص245
16. شكري عياد: موسيقى الشعر-ص55
17. المرجع نفسه – ص 46
18. المرجع نفسه – ص 46
19. المرجع نفسه – ص 35
20. شكري عياد: موسيقى الشعر – ص 36
21. المرجع نفسه: ص 70
22. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي – دار العلم للملايين – بيروت –ط2-1981- ص230
23. المرجع نفسه – ص 231
24. المرجع نفسه – ص 232
25. المرجع نفسه – ص 246
26. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي – ص 306
27. المرجع نفسه: ص 373
28 المرجع نفسه: ص 311
28. المرجع نفسه: ص 312
29. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي – ص 289
30. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي – الهيئة المصرية العامة للكتاب -1993 – ص 112
31. المرجع نفسه: ص 85
32. المرجع نفسه: ص 85
33. المرجع نفسه: ص 127
34. المرجع نفسه: ص116
35. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي – ص 116
36. المرجع نفسه: ص 117
37. المرجع نفسه –ص 126
38. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر –ص122

39. المرجع نفسه – ص 129
40. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي – ص 45
41. شكري عياد: موسيقى الشعر – ص 70
42. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العري – ص 117
43. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العري – ص 33
44. تمام حسان: مناهج البحث في اللغة- دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب-1979- ص 197-198
45. أحمد كشك: من وظائف الصوت اللغوي – القاهرة –ط2-1997- ص 57-58
46. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر العريب – ص 98
47. م ن – ص 12
48. م ن – ص 16
49. م ن – الصفحة نفسها
50. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية في الشعر العربي – ص 230
51. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي – ص 118