الإيقاع لدى العرب المحدثين

مع اتساع الحركة المعرفية و تشعّب مجالات العمل النّقدي ،برزت مجموعة من الباحثين و النقاد العرب ممّن أبدوا اهتمامهم بقضية الإيقاع ، فأرادوا الفصل في إعطاء هذا المصطلح تعريفا دقيقا و شاملا حتّى يتسنّى لهم دراسة ما ينطوي تحته مستعينين أحيانا بآراء المستشرقين من المهتمّين بالشعر العربي " لما بدأ المستشرقون يبحثون في الشعر العربي ، عدّوه من الشعر الكمّي و حلّلوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب ."[1]

فكانت هنالك محاولات متتالية أثمرت فيما بعد عددا من الدراسات المتخصصة و القيّمة من أهمّها دراسة محمد مندور في مؤلّفه (في الميزان الجديد) و دراسة إبراهيم أنيس في(موسيقى الشعر العربي) و دراسة محمد النويهي في (قضية الشعر الجديد)و دراسة شكري عياد في (موسيقى الشعر العربي) و دراسة كمال أبي ديب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) و علي يونس (النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد) و سيد البحراوي (العروض و إيقاع الشعر العربي) .

[1] إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر العربي –ص148

المحاضرة الأولى: الكم عند محمد مندور

فأولى المحاولات كانت لمحمد مندور التي سعت لفهم أبعاد الإيقاع فجعله أحد الأساسين الذي يقوم عليها الفنّ الأدبي إلى جانب الكمّ فوجدناه يقول عن الإيقاع و الكمّ فالأوّل " منهما موجود في النثر و الشعر لأنّه يتوّلد عن رجوع ظاهرة صوتية أو تردّدها على مسافات زمنيّة متساوية أو متجاوبة أو متقابلة أمّا الثاني فإنّ بينه و بين الأوّل اختلافا بيّنا إذ لا يوجد إلاّ في الشعر محدّدا بكمّ التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما و هو الوزن "[1]

و يقول 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 "[2]إذ يفرق بين الوزن و الإيقاع، عنى بالكم الوزن و قصد به كمّ التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما ، و كل أنواع الشعر لا بّد أن يكون البيت فيها مقسّما إلى تلك الوحدات ، قد تكون متساوية كالرّجز مثلا مستفعلن مستفعلن مستفعلن و قد تكون متجاوبة كالطويل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن حيث يساوي التفعيل الأوّل التفعيل الثالث و التفعيل الثاني التفعيل الرابع و هكذا .

فالباحث يتصور أنّ الوزن قالب يحدد أبعاده كمّ التفاعيل الناتج عن توالي المقاطع الطويلة و القصيرة .

---

[1] محمد مندور : في الميزان الجديد –مصر للطباعة و النشر–ط2004–ص187

[2] محمد مندور :في الميزان الجديد–ص187

و أنّ الإيقاع يتولد ي الشعر العربي " من تردّد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل و يعود على مسافات زمنية محددة النسب و على سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الأوزان " [1] ثم يعود و يقول عن الكم أنّه " لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لا بد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل و يعود في نفس الموقع على التفعيل و هكذا " [2] ، و قد قصد بالارتكاز (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 و كررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات و قد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كلّ ثلاث نقرات ."[3]

نستشف من هذا أن مندور يعتبر من المتردّدين في قبول الرأي القائل أنّ الأساس الكمّي هو الأساس الوحيد الذي تتكئ عليه البنية العروضية للشعر العربي ، إلى أن يخلص في دراسته أنّ " الشعر العربي يجمع بين الكمّ و الارتكاز و ربما كان هذا سبب تعقد أوزانه ."[4]

المحاضرة الثانية: النبر بين إبراهيم أنيس و محمد النويهي و شكري عياد

و على الرغم من أسبقية مندور في هذا المجال تبدو دراسته غامضة الملامح و غير دقيقة ، أمّا دراسة إبراهيم أنيس جعلت من الإيقاع عنصرا مهمّا مهملا " فالإيقاع

---

[1] المرجع نفسه:ص232

[2] المرجع نفسه:ص239

[3] المرجع نفسه:ص233-234

[4] المرجع السابق :ص232

يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت ، أي توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة "[1].

فالإيقاع كمصطلح لم يعطه أنيس أهمية بالغة فهو يراه في إنشاد الشعر " ليس إلاّ زيادة في ضغط المقطع المنبور من كلمات السّطر " [2]، و هو 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 . " و لكن موسيقى الشعر لا تبدو و لا تحدث أثرها في النفوس إلاّ مع الإنشاد و الإنشاد يتطلب مع مراعاة نظام توالي المقاطع شيئا آخر يتصل اتصالا وثيقا بنغمة الكلام في الصعود و الهبوط" [3] فهي صفة صوتية أخرى يراها أنيس أساسية في موسيقى الشعر العربي ، و هي 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"[4].

---

[1] إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر-ص164

[2] المرجع نفسه:ص149

[3] المرجع نفسه:ص158

[4] المرجع السابق:ص149.

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 ."[1]

كما أقر " لا تختلف معاني الكلمات العربية و لا استعمالاتها باختلاف موضع النبر منها "[2] لأنّ النبر في نظره " نشاط في جميع أعضاء النّطق في وقت واحد فعند النطق بمقطع منبور نلحظ أنّ جميع أعضاء النّطق تنشط غاية النشاط إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطا كبيرا كما تقوى حركات الوترين الصوتيين و يقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب اقل مقدار من الهواء فتعظم لذلك سعة الذبذبات و يترتب عليه أنّ يصبح الصوت عاليا واضحا في السمع هذا في حالة الأصوات المجهورة أمّا مع الأصوات المهموسة فيبتعد الوتران الصوتيان أحدهما عن الآخر أكثر من ابتعادهما مع الصوت المهموس غير المبتور."[3]

و على الرّغم من جزمه بعدم ثبات النبر كنظام صوتي و بعد فاعليته ، إلاّ أنّ هناك من الباحثين من يرى النبر أساسا صالحا لنظام إيقاعي جديد في الشعر العربي أكثر تحرّرا من النّظام (الكمّي) كمحمد النويهي الذي درس النبر ، و وجد فيه أملا حقيقيا في أن يغير إيقاع الشعر العربي تغييرا جذريا بالتّحول من نظام طول المقاطع و قصرها إلى نظام النبر ، فهو يؤكّد على أهميّته في الشعر و قدرته على خلق نظام إيقاعي متناسق كونه فاعلية جذرية .

---

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية-مطبعة نهضة مصر-دت-ص99.

[2] المرجع نفسه:ص102.

[3] المرجع نفسه:ص97

و ألفيناه بعد نهاية بحثه يقول :" و الحقيقة البالغة التي تتجلّى لنا من هذا كلّه و الّتي لا أضننا في حاجة إلى الإلحاح فيها بعد كلّ ما تقدّم هي أنّ شعرنا الجديد و إن يكن لا يزال مرتبطا بالأساس الكمّي التقليدي ، قد خطا خطوة لا شك في طبيعتها نحو إدخال النظام النبري في إيقاعه. "[1]

و يقف شكري عياد موقفا وسطا بين أنيس و النويهي إذ يرى " أنّ الإيقاع الشعري يقوم على دعامتين من الكم و النبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما. "[2]

فقد يكون لأحدهما صفات غالبة على صفات الآخر ، فيوضح الكم باعتبار "اللغة العربية لغة كمية للدور الذي تلعبه حروف المدّ في تغيير المعنى و ذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين و المفعولين و المصادر و الصيغ المزيدة في الأفعال. "[3]

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 و التنافر بين عدد من العناصر التي تؤلّف معا موسيقية الشعر. "[4]

و أكّد على ضرورته في الشعر العربي و عدم خلّوه منه " فالشعر العربي لا يخلو من النبر و إن جاز أن يعتمد في إيقاعه على التناسب الزمني بين المقاطع التي تكون مجموعة واحدة أكثر من اعتماده على النبر. "[5]

---

[1] محمد النويهي :قضية الشعر الجديد-دار الفكر الحديث-ط2-ص245 .

[2] شكري عياد:موسيقى الشعر- ص55

[3] المرجع نفسه:ص46

[4] المرجع نفسه:ص49

[5] المرجع نفسه:ص35.

و يقوم عياد بتوضيح بعض المصطلحات التي ذكرت " فالتنغيم الذي هو تغيير درجات الصوت و الذي سمّاه أنيس بموسيقى الكلام يساعد على إظهار حالات التكلّم من إخبار أو استفهام و تعجب ، و النبر بنوعيه : نبر العلّو و نبر الشّدة له صلة بطول المقطع ." [1]

فالبحث الذي ذهب إليه عياد يبدو بحثا وصفيّا من شأنه إظهار ما يتألف منه الإيقاع ، و ليس من شأنه أن يحلّل و يفسّر 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 ، و دراسة الإيقاع في نظرنا هي الأهمّ ، لأنّها يمكن أن تعطي القوانين الكلية لموسيقى الشعر. "[2]

المحاضرة الثالثة: كمال أبو ديب و الإيقاع

و من الذين يرفضون رفضا قاطعا إسناد أيّ دور إلى الكميّة المقطعيّة 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 و الأكثر دقة و تحديدا و وضوحا 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 .

1 شكري عياد:موسيقى الشعر-ص36
2 المرجع نفسه:ص70.

ففي وصفه للإيقاع يقول :" هو الفاعلية التي تنتقل إلى المتلّقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا لعوامل معقدة ."[1]

في هذا المفهوم نجد الإيقاع قائما على الفاعلية ، فوصفه بالفاعلية هو الذي يُبعد عنه صفة الجمود و منحه صفة الحركة التي تهبه الحيوية و النّماء و قوام هذه الحركة التتابع .

و يقول :" الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقية و استخدام لغة الموسيقى هنا ذو فائدة كبيرة ، و يمكن في الواقع أن تُعيب الموسيقى النظرية على تفهّم طبيعة الإيقاع الشعري عونا كبيرا ."[2]

إن الباحث يركّز على الحركة الداخلية التي لا يحسّها إلاّ المتلّقي الحاذق ذي الحساسية المرهفة، فالإيقاع عند أبي ديب قائم على الفاعلية بين الشاعر و المتلقي ، فهي حركة تخرج عن السكون لتعطي المتلقي إحساسا بالفرح و السرور أو الحزن و الألم .

1 كمال أبو ديب:في البنية الإيقاعية للشعر العربي-دار العلم للملايين-بيروت-ط2-1981-230 .
2كمال أبو ديب:في البنية الإيقاعية للشعر العربي –ص231 .

و هو يربط الإيقاع بالعنصر الفعّال– الذي يراه – في خلق إيقاع الشعر العربي ألا و هو النبر " كون الإيقاع يرتبط ارتباطا جذريا بتميّز وحدة أوّلية ، أو نواة زمنية متميّزة يقع عليها النبر. "[1]

و بهذا يكون النبر عنده الفاعلية الأساسية التي تعطي الوزن طبيعته الإيقاعية " و بهذا يكون النبر الرّوح المحرّكة المشكلّة للإيقاع. "[2]

و هو (أبو ديب) و إن أعطى للأساس الكمّي دورا يرى من الضروري تلاحم الكمّ و النبر " الكمّ بشكل عام كتلة حركية لا تخلق إيقاعا و تحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية ، و تركيبها الموسيقي في حقول موسيقية لها خصائصها المتفرّدة ، و النبر عنصر الحيويّة في الإيقاع ، لا يأتي اعتباطا ، و رغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقعه ، فإنّه جذريا يرتبط بكم الكتلة الحركية لارتباطه بالتتابع الأفقي لنواها المؤسسة ، بكلمات أخرى النبر يقع على كتلة كميّة و يؤدي دوره الموسيقي عن طريق تنظيم هذه الكتلة و تشكيلها في عبارات موسيقية ، و الإيقاع إذن هو تفاعل للنبر و الكمّ على اختلاف في الدرجة بين لغة و أخرى ، و سأظهر فيما يلي أنّ العربية تجسّد ذروة للتوحد بين هذين العاملين لخلق الحيوية الإيقاعية المميّزة للشعر العربي. "[3]

و هذا ليس تناقضا منّا في كلامنا الذي ذكرناه أعلاه و ليس تناقضا من الباحث لأنّنا وجدناه في الفصول الأولى يعتمد الأساس الكمي و يرى ضرورة تلاحمه مع الأساس النبري في خلق إيقاع الشعر العربي و لكن في الفصول الأخيرة من الدراسة

---

1 المرجع نفسه:ص232.
[2]المرجع نفسه:ص246 .
3كمال أبو ديب:في البنية الإيقاعية للشعر العربي-306.

خصوصا ابتداء من الفصل السابع و بعد تعمّق 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 و عدم قدرتها على تفسير الظواهر الإيقاعية كون النبر أساس الإيقاع "[1]

و قد فرق الباحث بين نوعين من النبر : النبر اللغوي و النبر الشعري ، و هو يرى أنّ الثاني خلافا للأول "لا ينبع من نبر الكلمة المفردة و لا من بنيتها الصوتية ، و إنّما 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 أنّ النبر الشعري يمكن أن يتّحد بالنبر اللغوي حين تشكل الكلمة المفردة وحدة إيقاعية كاملة ، كما يمكن أن يفترق عنه ."[2]

فقد تعمّق أبو ديب في دراسة طبيعة النبر و أنواعه ، و أعطى للنبر الشعري أقصى حدود الفاعلية " هو الفاعلية الجذرية في خلق الانتظام و التناسق و إعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية ، و هو النبر الذي يحدّد أطر التجاوب الإيقاعي ، ويقيم التعادل بين وحدة و أخرى ، و يخلق في النهاية شخصية التشكل الإيقاعي و نمطه ."[3]

1كمال أبو ديب:في البنية الإيقاعية للشعر العربي-ص312

2 المرجع نفسه:ص373 .

3المرجع نفسه:ص311 .

منوّها بالدراسات التي سبقته إلى ذلك " تدين دراسة النبر لجهود إبراهيم أنيس في تحليل النبر اللّغوي ، و جهود مندور في تحليل النبر الشعري ، لكن الناقد الذي اتخذ جهود أنيس منطلقا محمد النويهي لم يصل بدراسة النبر الشعري درجة عالية من الشمول ، أمّا جهود مندور كما هي منشورة فقد وقفت عند حدود لم تستطع أن تتجاوزهما وقد فرضت هذه الحدود إلى حدّ كبير طبيعة نظام الخليل و معطياتها النظرية "[1].

لسنا بصدد هنا تحليل دراسة كمال أبي ديب ، و لكن ما يهمّنا منها استخلاص العناصر الجديدة التي التمسها و ساهمت في خلق إيقاع الشعر العربي .

المحاضرة الرابعة: دراسة سيد البحراوي

تأتي في الأخير دراسة سيد البحراوي في مؤلّفه " العروض و إيقاع الشعر العربي " التي بدا فيها الباحث مستعرضا و مناقشا و محلّلا للآراء السابقة و الوجهات المختلفة للعناصر الفعّالة في خلق إيقاع الشعر العربي (الكمّ – النبر – التنغيم) مناقشة علمية موضوعية مدليا بدلوه اتجاه الظاهرة .

و هو في دراسته لم يبتعد كثيرا عمّا حدّده مع إضافة ما توّصل إليه علم الأصوات و علم اللّغة يقول :" الإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ، و معنى ذلك أنّ الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللّغة ، بحيث تتوالى في نمط زمني محدّد. "[2]

1كمال أبو ديب:في البنية الإيقاعية للشعر العربي-ص289

2سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي- الهيئة المصرية العامة للكتاب-1993-ص112 .

و لسيد البحراوي ما يدفعه هو أيضا إلى عدم التسليم بالرأي القائل إنّ العروض العربي عروض كمّي خال " يبدو العروض العربي حتّى الآن قائما على إحساس واضح بالكمّ ، و إن لم تنتف إمكانيات الإحساس بالكيف كما تشير بعض الظواهر و منها أنّ شرط التفعيلة و الوزن لا يحتّم التساوي في كم المقاطع فحسب ، بل في ترتيبها أيضا ، بمعنى أنّ العلاقة بين الأسباب و الأوتاد و بصفة خاصة موقع الوتد بين الأسباب هي العلاقة التي ميّزت التفعيلات بعضها عن بعض ، رغم تساويها كمّيا ."[1]

إلى أن يخلص للقول :" و نخلص من هذا إلى أنّ العروض العربي قدُ بني أساسا على إحساس واضح (و إن لم يكن إدراكا علميا) بالكمّ مع إمكانية وجود بعض العناصر الأخرى غير الكميّة. "[2]

إذن فأولى العناصر الأخرى غير الكمية التي أشار إليها في قوله هي التنغيم كما ذهب إلى ذلك أنيس ، و يرى " حيثما تنتهي الجملة صوتيا و دلاليا يأخذ التنغيم شكله فالجملة التقريرية (الإثبات و النفي و الشرط و الدعاء) تنتهي بنغمة هابطة (|) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية تنتهي بنغمة صاعدة ( ) لكن إذا وقف المتكلّم قبل تمام المعنى وقف على نغمة مسطّحة (–) لا هي بالصاعدة و لا هي بالهابطة ."[3]

1سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي-ص85 .
2المرجع نفسه و الصفحة نفسها.
3المرجع نفسه:ص127 .

أما العنصر الثاني فهو النبر الذي عرّفه بقوله :" هو ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدّة ضغط الهواء المندفع من الرئتين. "[1]

ثم نجده بعد هذا التعريف يقول :" و في اللّغة العربية لم تحدّد بعد أهمية النبر لأنّ وجوده لم يدرك أصلا إلاّ في العصر الحديث ."[2]

إلى أن يستنتج " و مع الدرس الصوتي الحديث بدأ التفكير و البحث عن أهمية النبر في اللّغة العربية و هناك عديد من المحاولات التّي بذلت في هذا الإطار " [3] و بعد استعراض مجموعة من الدراسات و مناقشتها يصل الباحث في النهاية إلى الجزم بعدم وجود النبر " و لهذه الأسباب يخيّل إلينا ، أنّه لا يمكن حتّى الآن القول بوجود قواعد النبر في الشعر العربي. "[4]

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

لقد فتح هذا الصفّ الرائد من الباحثين بما أسسّوه من منهجية و مرجعية خصبة في هذا العلم القديم المتجدّد ، فتحوا الطريق واسعا لاجتهادات عدد كبير من النقاد و الباحثين الجدد في مختلف أنحاء الوطن العربي ، فقاموا بإعادة رسم خريطة الشعر العربي على أسس نقدية إيقاعية و بذلك صار البحث العلمي في الإيقاع واحدا

4المرجع نفسه:ص116 .
1سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي-116 .
2المرجع نفسه:ص117 .
3المرجع نفسه:ص126 .

من أهمّ الانشغالات ارتباطا بالنقد الأدبي ضمن منظور منهجي و رؤية نقدية واسعة إذ يمكن اعتبار الجهد العلمي المتميّز الذي قام به إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر) من أهمّ الجهود الفردية في هذا الميدان و ما استخلصه ربما بعد إنهاء مؤلّفه هذا حقيقة نقدية بازغة إذ يقول :" فليحاول النقاد إذن ما شاءت لهم المحاولة التفتيش عن كلّ أسرار الشعر و ليصوّروها لنا ما شاء لهم التصوير و ليكشفوا لنا عمّا قد يكون فيه من أخيلة و استعارات و مجاز ليؤلّفوا من مثل هذا علما أو فنًّا للنّاس ، غير أنّا نطمع منهم أن يضعوا موسيقى الشعر في محلها الأسمى و ألاّ يقرنوها بشيء آخر قد يعثرون عليه في بعض الأشعار أو يعثرون في البحث عنه و التنقيب ، فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النّفوس و تتأثر القلوب ."[1]

لقد حاول هؤلاء النقاد في دراساتهم الجادّة تلك أن يلتمسوا وظائف إيقاعية و علاقات جديدة لموسيقى الشعر العربي من خلال هذا النظام الكمّي الذي يمثله عروض الخليل ، بعد أن لاحظوا بعض القصور أو النّقص في الدراسات القديمة ، إذ يقول إبراهيم أنيس :" أما هذا الإيقاع فلم يدرس حتّى الآن دراسة كافية و لم يشر إليه أهل العروض. "[2]

أما أبو ديب فينتهي إلى عدم وجود دراسات وصفية تحليلية في العروض العربي لدى القدماء " كذلك جمّد العروضيون حيوية علم الخليل في قوالب ميّتة ، معقدّة ،

1إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر-ص15 .
2المرجع نفسه:ص129 .

تحوّلت عن غرضها الأساسي – وصف الإيقاع الشعري إلى التقنين لما يسمح به و ما لا يسمح به من تشكلات إيقاعية ".[1]

و نجد شكري عياد يقول :" قواعد العروض الخليلي عندنا أشبه بإطار ، نحاول ملأه بدراسة الإيقاع و دراسة الإيقاع في نظرنا هي الأهمّ ، لأنّها يمكن أن تعطي القوانين الكلية لموسيقى الشعر العربي ".[2]

فمن الظواهر الجديدة التي التمسوها ظاهرة النبر في الشعر و دوره في خلق الإيقاع " و مع الدرس الصوتي الحديث بدأ التفكير و البحث عن أهمّية النبر في اللّغة العربية و هناك عديدة من المحاولات التي بُذلت في هذا الإطار" [3] ، و نحن نعلم أنّ علماء العربية القدامى أولائك الذين انكبّوا على دراسة لغتهم أيّما انكبابا لم يشيروا فيما نعلم إلى ظاهرة النبر بمفهومها المعاصر في اللّغة العربية ، فكان ذلك جهدا عظيما في وصف جانب من جوانب الإيقاع الشعري و إيجاد أسس و قوانين لموسيقى الشعر تصلح لتشكل أساسا جيّدا لنقد الشعر العربي و تحليله و المضي بهذه الدراسات في سبيل تطويرها و استكمال جوانب النّقص فيها كما أشار إلى ذلك كمال أبو ديب " إنّ فرضية النبر التي أقدّمها هنا محاولة أولى لا أدّعي لها الكمال ، بل إنّي لواثق من أنّ ثمة عددا من النّقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق و استقصاء و لكن الأمل بنشرها قد يثير الاهتمام و المناقشة و التتبّع بشكل يؤدّي إلى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين ، و لن يتاح للفرضية المقدّمة أن تتخذ صورة نهائية قبل حلّ هذه المشكلة ."[4]

3كمال أبو ديب:في البنية الإيقاعية للشعر العربي-ص45 .
4شكري عياد:موسيقى الشعر-ص70 .
5سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي-ص117 .
1كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي-ص33 .

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

أمّا ظاهرة التنغيم التي أشار إليها أنيس ، فقد أثارت خلافا كبيرا ين الدارسين حيث انقسمت آراؤهم في ذلك إلى قسمين ، فذهب قسم إلى أنّ العرب لم يتناولوا هذه الظاهرة و لم يدرسوها ، و منهم الأستاذ الدكتور تمام حسان عندما ذهب في كتابه " مناهج البحث في اللغة " إلى القول :" إنّ العربية الفصحى لم تعرف هذه الدراسة قديما ، و إنّ القدماء لم يسجلوا لنا شيئا من هذه الظاهرة ".[1]

و القسم الثاني من الآراء ترى أنّ القدماء أدركوا هذا الجانب إذ توجد إشارات في كتبهم توحي إلى ذلك و إن لم يكن لها حاكم من القواعد و على رأسهم أحمد كشك في كتابه " من وظائف الصوت اللغوي " قد درس التنغيم كظاهرة نحوية " و قدامى العرب و إن لم يربطوا ظاهرة التنغيم بتفسير قضاياهم اللغوية ، و هم إن تاه عنهم تسجيل قواعد لها ، فإنّ ذلك لم يمنع من وجود خطرات ذكية لماحة تعطي إحساسا عميقا بأنّ رفض هذه الظاهرة تماما أمر غير وارد و إن لم يكن لها حاكم من القواعد "[2].

2تمام حسان: مناهج البحث في اللغة-دار الثقافة- الدار البيضاء – المغرب-1979-ص197-198 .
1أحمد كشك:من وظائف الصوت اللغوي-القاهرة –ط2-1997-ص57-58 .

و مما لاحظناه على هؤلاء الباحثين أنّهم خلطوا بين جملة من المصطلحات منها الإيقاع ، الوزن ، الموسيقى و النبر ففي وصفه لنواحي الجمال في الشعر قال إبراهيم أنيس :" و للشعر نواح عدّة للجمال ، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ و انسجام في توالي المقاطع و تردّد بعضها بعد قدر معيّن منها و كل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر ."[1]

ففي قوله (جرس الألفاظ) وصف للموسيقى ، و لكن في قوله (انسجام في توالي المقاطع) وصف للإيقاع ، علما أنّه أسمى الإيقاع و الموسيقى معا بأنّهما موسيقى و هذا خلط واضح.

و عندما تحدث عن النغم و دوره في حفظ الشعر قال :" و علّل مؤرّخو الأدب العربي كثرة ما روي لنا من أشعار القدماء ، إذا قيس بما روي من نثرهم بأنّ حفظ الشعر و تذكره أيسر و أهون و لعلّ السرّ في هذا هو ما في الشعر من انسجام المقاطع و تواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي "[2]

فهنا وصف للإيقاع : لأنّ النغم و الموسيقى غير معنيين بتوالي المقاطع، ينما نجده في موضع آخر يصف الموسيقى بصورة أفضل حين تحدث عن النثر " و نثر الكلام قد يشتمل على نوع من الموسيقى نراها في صعود الصوت و هبوطه أثناء الخطاب ".[3]

إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر-ص19 .
3 المرجع نفسه:ص10 .
1إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر-ص14

و هذا وصف لجزء من الموسيقى و هو صعود الصوت و هبوطه المتمثل في النغمة، ثم وجدناه يعود بعد سطر واحد ليخلط بين الإيقاع و الموسيقى حيث قال :" ففي كلّ هذا للموسيقى لكنّها في الشعر من نوع أرقى ، بل هي في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام و أدّقها لأنّ نظامها لا يمكن الخروج منه ".[1]

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

و خلط آخر عثرنا عليه عند كمال أبي ديب بين مصطلحي النبر و الإيقاع إذ استخدمها مترادفين " لكنّ العروضيين العرب بعد الخليل العقل الفذّ ، أخفقوا في التفريق بين المستويين : الوزن و الإيقاع و كان حديثهم كلّه عن الأوّل و بفعلهم هذا أكدّوا أنّهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل و حوّلوا العروض العربي إلى عروض كمّي نقي ذي بُعد واحد مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل : حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المتميزة ".[2]

كما نلاحظ جعل أبو ديب النبر مرادفا للإيقاع .

فهذا هو الخلط الذي وقع فيه هؤلاء الذّين حاولوا النظر إلى النظام الخليلي نظرة علمية تسعى إلى تطويره أو إلى إيجاد بديل له ، حتّى نخلص للقول إنّ دراساتهم تلك لم يُتح لها الوصول إلى نتائج جذرية حول النبر و الكمّ ، و هذا ما لمسناه من خلال

2المرجع نفسه والصفحة نفسها.
3كمال أبو ديب:في البنية الإيقاعية للشعر العربي-ص118 .

أقوالهم ، لذلك لم يتخذوها الصورة النهائية و فتحوا مجال البحث فيها " و نحن نأمل أن يستطيع الدارسون المتخصصون التقدّم بهذه الأبحاث عبر مجموعة من المنافذ ".[1]

فمن خلال تتبعنا للإيقاع لدى العرب يمكننا أن نخلص للقول إنّ القدامى قد خلطوا بين الوزن و الموسيقى من ناحية و أكدّوا إثباث النظام الموسيقي في صورته التّي استخلصها الخليل من ناحية أخرى ، و بالتالي ابتعدت كلمة الإيقاع و تردّدت كلمات الوزن و القافية فهيمن عندهم مفهوم الوزن على مفهوم الإيقاع ،ربما الخطأ الذي وقع فيه هؤلاء هو عدم إدراكهم لاتساع ظاهرة الإيقاع و خصيصته.

أمّا المحدثون فقد اتخذوا من عيوب علم العروض و قصور مقاييسه عن الكشف عن أسرار الشعر الموسيقية عيوبا للنظام الموسيقي للشعر القديم ، و وفق هذا المنظور أصبحت مسألة الوزن و القافية مسألة قديمة .

و عليه فالإيقاع في المنظور الحديث أو المعاصر يقوم على ثلاث مستويات أرادها كعناصر جديدة فالأول هو المستوى الكمّي أمّا الثاني هو الذي يعتمد فيه الإيقاع على النبر ، أمّا الثالث فالإيقاع يعتمد على التنغيم .

1 سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي-ص118 .