مفهوم الإيقاع
في
الشعر الفصيح والشعر العامي (الشعبي)

الدكتور، محمد زوقاى
رئيس دائرة اللغة العربية وآدابها. جامعة الدكتور يحيى فارس - المدية.

مدخل: ضبابية المصطلح ومساحة توظيفه.

لم يعد خافيا على أحد من الدارسين لموسيقى الشعر العربي أن كثرة المصطلحات التي تداولها الأقلام قد شعبت البحث الجاد وجعلت كل من يود دخول ميدان أية دراسة يشعر بكثير من الحرج من هذا الكم الهائل من المصطلحات التي لا تزيد الباحث إلا تخبطا وحيرة وإحباطا في بعض الحالات، فلا يكاد يستقر مفهوم مصطلح من هذه المصطلحات المتعاقبة الكثيفة و دلالته حتى تظهر مصطلحات تزاحم سابقاتها وتتكدس فلا يعرف الباحث باب الدخول إلى بحثه ولا يهتدي إلى موضع قدميه في البحث الذي يود الكتابة فيه.

ومن هذه المصطلحات التي مازالت الأقلام تداولها خاصة في موسيقى الشعر ولا تحدد ماهيتها نذكر مصطلح الإيقاع، فالمقالات والبحوث التي تتناول هذا المصطلح غالبا ما تتناوله من وجهة أدبية قريبة إلى النقد، وقلما تتناول ما يعرف بالإيقاع الذي هو مرتبط في الأصل بالوزن وبنيته، قبل أن يكون مصطلحا من المصطلحات التي تشيع في النقد الأدبي.

ووجدت أن ميدان الإيقاع متشعب يشمل الوزن والكلمات والتراكيب، وحروف الكلمات، والجمل الموسيقية.بغض النظر عن الإيقاع في الموسيقى والرقص وغيرها من الفنون والحركات في المشي والبناء، حتى اعتبرت دقات القلب، وحركات اليدين المنتظمة المصاحبة للكلام إيقاعا.

**** كلمة إيقاع (المدلول المعجمي، و الاصطلاحي)**

أولا ـ كلمة الإيقاع في المعاجم .

يقول ابن منظور في لسان العرب: والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله، كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع ".[1]

فالإيقاع مرتبط باللحن و الغناء و هذا مفهوم ضيق في رأي كثير من الباحثين ، لأن التسليم بتعريف ابن منظور للإيقاع يؤدي إلى قصر الإيقاع على الشعر و في ما له علاقة بالشعر أي اللحن و الغناء فقط .

ثانيا ـ الإيقاع في اللغة و الشعر

كلمة إيقاع تقابل Rythme في الفرنسية، وهي منحدرة أصلا من Rythmos الإغريقية .

و قديما لم يكن يُفرق بينها و بين القافية Rime للاعتقاد بأنهما شيء واحد وانتقلت هذه الكلمة إلى اللاتينية باسم Rythmu ودام الاعتقاد بأنهما شيء واحد، لكن كان هؤلاء يعرفون أن الريتم (الإيقاع) هو حركة موزونة منتظمة ."[2]

و ورد في الموسوعة العالمية ـ باللغة الفرنسية ـ تعريف الإيقاع بأنه (كل ظاهرة نشعر بها أو نقوم بها، ولابد أن تستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثة التالية: البنية structure، والزمنية périodicité، والحركة mouvement، و المعمول به البنية والزمنية [3].

وورد في كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام لمؤلف مجهول، حقق الكتاب وشرحه غطاس عبد الملك خشبة و الدكتورة إيزيس فتح الله :"اعلم أن الإيقاع هو ميزان الألحان ، هو مقرون بعروض الشعر ، ولا فرق بين وزنها وعددها، فالإيقاع مركب من سببين و وتدتين[4]وفاصلتين،وكذلك عروض الشعر؛ فإنها مركبة منها أيضا، إلا أن العروضي يجعل السبب الخفيف (مس) أو (تف) والموسيقاري يجعله(تن)، وكذلك ما كان أثقل من ذلك، فإذا ركب العروضي لفظة من سببين خفيفين ووتد مجموع، يكون وزنهما عند الموسيقاري (تنْ تنْ تَنَنْ)، وكلا الوزنين واحد لفظا كان أو زمانا واعلم أن الإيقاع جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساويات الكمية على أوضاع مخصوصة، يدرك تساوي تلك الأدوار والأزمنة بميزان الطبع " [5]

ثالثا ـ العلاقة بين العروض والإيقاع .

1. العناصر المكونة للوزن في الشعر تشبه العناصر المكونة للإيقاع في الألحان: (الإيقاع هو ميزان الألحان، وهو مقرون بعروض الشعر، ولا فرق بين وزنها وعددها).

و ورد في كتاب المبدأ الأساسي للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي للدكتورة نفن بله نو: العناصر المكونة للإيقاع هي؛ سببان و وتدان و فاصلتان، و لكنها عند العروضي؛ (مس) و(تف)، وعند الموسيقاري أي في الإيقاع هي: تن للسبب وتننْ للوتد .

2 ـ الإيقاع مجموعة نقرات تفصل بينها أزمنة مقاديرها محدودة ولها أدوار متساوية،أي متناوبة بطريقة معلومة،أي يمكن التنبؤ بالدور الموالي،ويدرك هذا التناوب أو التساوي في الأدوار من له طبع وذوق سليم وهو ما يعرف أيضا بالسليقة،وهي لا تتكون إلا بكثرة الاستماع وبالموهبة معا.

وإذا كان الغناء أو التغني بالشعر سبيلا لتذوقه عند من يتعامل مع الشعر عموما وركيزة قوية لاكتساب ملكته عند الشعراء أو من يجد في نفسه ميلا لقول الشعر فقد أصبح لازما معرفة العناصر الأساسية المؤلفة للإيقاع في اللغة العربية ثم في الشعر خصوصا،قال حسان بن ثابت:

تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار.

و يروى هذا البيت أيضا كما يلي :

تغنَّ في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار[6]

وفي هذا المجال لمعرفة العلاقة بين الإيقاع والغناء والعروض واللحن،أورد قول نفن بله نو:"... من الضروري معرفة العناصر التي تكون الإيقاع في اللغة العربية، وذلك لكي يكون في الإمكان تفهم العلاقة الموجودة بين نص الأغاني وألحانها...إن السؤال الأول الذي يفرض نفسه بهذا الخصوص،هو كيف تتكون المقاطع في اللغة العربية ؟و نجيب عن ذلك بما يلي.
ما هي عناصر المقاطع اللغوية ؟ وما هي صفاتها ؟ "[7]

وتوضح الدكتورة نفن قولها وتشرح عناصر الإيقاع في اللغة العربية والتي هي أيضا العناصر الأساس في بناء الوزن ." تعتبر الحروف الأبجدية من العناصر الأساسية التي تكون المقاطع، هذا إضافة لإمكانية تحولها إلى حروف ساكنة ومتحركة، والحروف المتحركة أي المقرونة بالفتحة، باستطاعتها أن تمتد مع اللحن وذلك بعكس الحروف الساكنة "[8].

إن العناصر الأولى المكونة للإيقاع في اللغة هي حروف الهجاء التي تكون المقاطع اللغوية بأنواعها، لأن الحرف الذي يكون متحركا هو نفسه يمكن أن يكون ساكنا إذا جرد من الحركات بنوعيها الطويلة والقصيرة وهذه الحركات مثل الفتحة هي التي يبنى عليها اللحن لإمكانية امتدادها مع الصوت. وتقول نفن مرة أخرى :"استطاع الخليل بسمعه وبمعرفته الموسيقية أن يكتشف العناصر التي تكون الإيقاع في القصائد العربية القديمة، ولاحظ أن هنالك مجموعة خاصة من الحروف تتكرر في فترات زمنية متساوية وتحدث إيقاعا منتظما في القصيدة مما قاده إلى اعتبارها عناصر إيقاعية وبدأ بتحليلها تحليلا إيقاعيا." [9]

و نفهم مما سبق أن عناصر الإيقاع في الشعر التي أساسها الحروف هي ما يعرف عند العروضيين بالأسباب والأوتاد والفواصل.

و تتناول نفن صفات المقاطع فتقول: " إن وجود المقاطع الطويلة والقصيرة التي تنشأ بواسطة الحروف الساكنة والمتحركة ليس كافيا لإنشاء الإيقاع في اللغة العربية ، فإن هناك عوامل أخرى تساعد على ذلك وهي:

1 ـ الزمن الذي يحتاجه مقطع ما أثناء لفظه.

2 ـ النبرة أي الشدة التي تقع على المقطع.

العوامل المساعدة على توفير الإيقاع في اللغة العربية .

و لشرح ما ذكرت نفن بلو، أستعين بما ذكره غيرها في هذه العوامل المساعدة لتوفير الإيقاع ؛لأن كثيرا من العلماء يعترضون على ماهية النبر ومفهومه في اللغة العربية نظرا لما يكتنفه من غموض وضبابية، ولعدم إمكانية تحديد موقعه بشكل نهائي، و أستعين هنا بمختصر من رأي الدكتور مصطفى حركات: "النبر وسيلة صوتية تبرز بواسطته عنصرا من السلسلة الصوتية قد يكون مقطعا أو لفظا أو جملة والنبر يكون بواسطة الشدة في النطق أو ارتفاع النغمة أو المد...و دراسة النبر تقتضي تحديد نوعين من القطع يتعديان الصوت، أي:

أ ـ تحديد القطع التي نقارنها و هي الوحدات القابلة للنبر.

ب ـ تحديد القطع التي يجري داخلها التضاد وهي الوحدات النبرية، وبما أن في معظم اللغات، الوحدات القابلة للنبر هي المقاطع، والوحدات النبرية هي الكلمات، فإن القضية تطرح عموما بالشكل الآتي:

- تحديد المقاطع.
- تحديد الكلمات
- موقع النبر في مقطع من مقاطع الكلمة في اللاتينية القديمة يكون النبر في المقطع ما قبل الأخير،إن كان طويلا، و إلا فإنه يقع في المقطع السابق له،ويظهر أن المستشرقين تأثروا بهذا النظام في اللاتينية التي تشبه العربية من ناحية النغم؛ إذ أن طول الصوائت فيها وظيفي،فافترض هؤلاء نبرا في الكلمة العربية موقعه شبيه بموقع النبر في الكلمة اللاتينية،ولكن هذه الافتراضات لم تلق أي صدى لأن ناطقي لغة الضاد لا يشعرون بهذا النبر ولا يدركون أين موقعه من الكلمة..." (10)

ويُفهم من قول مصطفى حركات أن التعويل على النبر لتحديد عناصر الإيقاع في اللغة العربية وفي الشعر خصوصا، لا يمكن أن يوصلنا إلى نتائج ذات بال.

و أرى أيضا أن النبر يرتبط في أغلب الحالات - إن وجد - بالحالة الشعورية للشخص؛ لأن التركيز على مقطع من المقاطع في النطق لا تظهر قيمته الدلالية إلا في المشافهة والخطاب الشفوي. أما الخط فلا يمكن أن يظهر موقع النبر و لا دلالته؛ ففي كلمة واحدة قد يتباين موقع النبر في أجزائها - مقاطعها - من لافظ إلى آخر ومن حاجة تعبيرية إلى حاجة أخرى.

و يرى الأنطاكي مثل مصطفى الحركات أن ظاهرة النبر في اللغة العربية مازالت في حاجة إلى دراسات جادة . "

و تختلف الألسن من حيث مواقع التبر، فمنها ما يخضع نبره لقواعد صارمة لا يحيد عنها، كالعربية مثلا، وكالفرنسية التي يقع النبر فيها على نهايات كلماتها، دائما...لم يذكر لنا النحاة القدماء شيئا عن النبر في العربية، على الرغم من حرصهم الشديد على دراسة كل جوانبها ما عظم منها و ما دق .

و إذا اعتبرنا النطق في قراءة القرآن اليوم ممثلا أمينا للنطق العربي كما كان في صدر الإسلام، جاز لنا القول: إن قواعد النبر في العربية هي على الشكل الآتي:

1 - إذا كانت الكلمة مؤلفة من مقطع واحد فالنبر عليه إطلاقا، أيا كان شكل هذا المقطع. صهْ ، مهْ ، لا . لمْ .

2 - إذا كانت الكلمة مؤلفة من مقطعين فالنبر على ثانيهما إطلاقا - يجري العد بصورة عكسية، أي من الشمال إلى اليمين؛ لأن الأول لا ينبر في العربية مطلقا أيا كان شكله . قامْ (قا) - عودا (عو) - بها (بِ) - لكمْ (لَ) .

3 - إذا كانت الكلمة مؤلفة من ثلاثة مقاطع فأكثر، نُظر إلى المقطع الثاني؛ فإن كان من الأنواع المتوسطة أو الطويلة[11]؛ فالنبر عليه، و إلا كان النبر على الثالث إطلاقا، ولا يتعدى النبر المقطع الثالث في حال من الأحوال، مثل: فِداكمْ (دا) - يستهْدي (تهْ) - استغفر (تغْ) - يتعلمُ (عَلْ) - مقاتل (قا) - ضرب (ض) - شرِب (ش) .

4 - وفي الكلمات كثيرة المقاطع قدْ يُرى نبْران أحدهما قوي، والآخر ضعيف؛ فيسمى القوي رئيسيا، و يسمى الضعيف ثانويا، و من أمثلته: فسيكفيكَهُمو (يَكْ + ك) - متعلمتان (علْ + تا) .

و يجب الانتباه إلى ثلاثة أشياء:

أ ـ لا تحسب (ال) التعريف في مقاطع الكلمة.(هذا الاستنتاج لا يهمنا في التقطيع العروضي، أي في المستوى الإيقاعي؛ لأن العروضي يحسب المتحرك والساكن ، والمنطوق عموما، فقد تكون ـ ال ـ من الأحرف القمرية، فتحسب حرفا ساكنا).

ب ـ كل ما يلحق الكلمة من ضمائر متصلة، أو ما يسبقها من حروف المضارعة داخلة في عملية عدّ المقاطع.

ج ـ يحدد موقع النبر على أساس أن الكلمة منطوقة كما في درج الكلام، وبعد التحديد لا يهم أن ننطقها مُدرجة أو موقوفا عليها بالسكون؛ لأن النبر لا يتغير مكانه. "[12] .

هذا ما يتعلق بالنبر العامل الثاني المساعد في إنشاء الإيقاع في اللغة، أما العنصر الأول الذي ذكرته نفن وهو الزمن الذي يحتاجه مقطع ما أثناء التلفظ به ، فهو ذو أهمية بالغة خاصة في الشعر، و به يمكن تحديد أنواع المقاطع وهو عنصر من عناصر النغم في لغة الضاد." أهم عناصر النغم في العربية هو الزمن، ويسمى مدا لما يخص الحركات وتشديدا عندما يتعلق بالحروف...المد يكون زمنيا صرفا ،أي أن التغييرات في الشدة أو النغمة بين الحركة البسيطة والحركة الممدودة ضئيلة جدا، و لا يمكن أن تقاس المدة بالثواني فيحدد زمن نموذجي يكون ما دونه قصيرا و ما فوقه ممدودا، وإنما الطول والقصر يكونان بالمقارنة بين الوحدات على المستوى التركيبي، وليس على المحور التعويضي، فلو قارنا بين ـ دافع ـ و ـ دفع ـ لرأينا أن الفرق يكمن في كون حركة الدال فتحة ممدودة في الحالة الأولى، وغير ممدودة في الحالة الثانية، والحكم على أن الأولى ممدودة لا يأتي من مقارنة ـ دا بـ د ، ولكن يأتي من مقارنة فتحة الدال مع فتحة الفاء والعين في كل من الكلمتين فإذا كان زمان النطق لهذه الحركة أطول بصفة ملحوظة فالفتحة ممدودة ، وإذا لم يكن أطول بصفة ظاهرة فالحركة غير ممدودة ." [13]

ويرى سيد البحراوي أن للنبر أربعة أنواع " و يحدد بعض العلماء الدارسين أربعة أنواع للنبر،" هي :الأوَّلي primary، و الثانويsecondary ، والنبر من الدرجة الثالثة tertiary والضعيف week" .

ثم يقول: "والواضح من هذا المفهوم أن النبر ينتج بالضرورة عن عملية إنتاج الأصوات في كل اللغات ت، ولا تتميز لغة عن غيرها بوجوده. ولكن اللغات تختلف في طريقة توزيعه وتوظيفه، فبعض اللغات تستفيد منه كمؤثر في المعنى وللتفريق بين المعاني و الصيغ عن طريق تغيير مكانه ت، والبعض الآخر يثبته في مكان معين." [14]

و يواصل البحراوي كلامه عن النبر في اللغة العربية قديما، وما مدى إدراك علماء العرب لهذا النبر و لدوره، فيقول: "..في اللغة العربية لم تحدد بعد أهمية النبر؛أن وجوده لم يدرك أصلا إلا في العصر الحديث ، يقول برجشتر اسر: " إن النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمة و لا الضغط(النبر) أصلا [15].

وذكر البحراوي أن كلمة نبر، وردت في كثير من النصوص، فيقول: "قال الفارابي: النبرات هي نغم قصار أطول مداتها في مثل زمان النطق بوتد، وتبدأ هذه النغم بهزات خفاف[16].

و ابن سينا يقول: " و من أحوال النغم؛ النبرات، وهي هيئات في النغم مدية، غير حرفية، يبتدئ بها، و تارة تتخلل الكلام و تعقب النهاية تارة .و ربما تكثر في الكلام، وربما تقل فيها إشارات نحو الأغراض، وربما كانت مطلقة للإشباع، و لتعريف القطع ، ولإمهال السامع ليتصور، و لتفخيم الكلام، و ربما أعطيت هذه النبرات بالحدة، والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل أنه متحير أو غضبان، أو تصير به مستدرجة للقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك، و ربما صارت المعاني مختلفة باختلافها، مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاما والاستفهام تعجبا وغير ذلك، وقد تورد للدلالة على الأوزان و المعادلة، وعلى أن هذا شرط، و هذا محمول،وهذا موضوع ...

ويعقب البحراوي على نص ابن سينا ، فيقول : " و مفهوم النبر هنا أقرب إلى مفهوم التنغيم في العصر الحديث. و أما ابن رشد فإن له نصا يعني فيه بالنبر الإطالة أو الإشباع." [17].

و خلاصة كلام البحراوي أن النبر بالمعنى والمدلول الذي نعرف في عصرنا لم يكن واردا عند القدماء؛ فلاسفتهم ونقادهم نُحّاتهم..." ومن الواضح أن للنبر هنا مفاهيم مختلفة أقربها إلى المعنى الصحيح، هو المفهوم اللغوي، ثم نص الفارابي، ولكن المهم بعد ذلك هو أن الفلاسفة أنفسهم يعترفون بأن النبر ليس موجودا في الشعر العربي، يقول ابن رشد: " فإن العرب إنما تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات وقفات. " [18].

رابعا ـ الدرس الصوتي الحديث و موقع النبر من الكلمة.

حاول كثير من العلماء في العصر الحديث تبيين أهمية النبر في اللغة العامية ، وربطوه بالمعنى، ومن هؤلاء نذكر المستشرق ستانسلاس قويار صاحب كتاب: نظرية جديدة في العروض العربي، وإبراهيم أنيس صاحب كتاب موسيقى الشعر، و شكري عياد صاحب كتاب موسيقى الشعر أيضا ،و كمال أبو ديب صاحب كتاب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي .

أما قويار،وهو متأثر بتكوينه الموسيقي،فراح بكل زهو يربط بين قواعد الموسيقى والمكونات الأولى لعروض الشعر العربي (الأسباب و الأوتاد) و وصل مع كثير من التعسف ضد رؤية الخليل وعلماء العروض إلى نتائج اعتقدها فاصلة، وهي أن النبر ثلاثة أنواع، و أن المعول عليه من كل ذلك هو نوع واحد ، و أسماه نبر الارتكاز ، و لطرافة هذا الرأي و اعتقاد صاحبه أنه على صواب ، حيث يرى ستانسلاس قويار أن أكثر العلماء مخطئون في تحديدهم لمفهوم النبر...

ولإيضاح رأي قويار، أنقل هذا النص كاملا من كتابه : نظرية جديدة لعروض الشعر العربي، يقول : " لا يزال الناس يخلطون إلى اليوم بين شيئين مختلفين تماما :

1 ـ رفع الصوت ببعض حركات الكلمة.

2 ـ الشدة في إصدار بعض الحركات. وكل صوت له ثلاث خصائص:

أ ـ الارتفاع: الناتج عن عدد قليل أو كبير من الاهتزازات في زمن معين.

ب ـ الشدة ذ: أو سعة هذه الاهتزازات.

ج ـ الجرس الذي يتأتى عن عدد قليل أو كبير من المتوافقات الصوتية التي تصحب الصوت الأساسي، والحال أننا كلما نتلفظ بكلمة لا تحتاج ـ فحسب ـ أصواتا لها جرس خاص تدعى أصوات لين(حركات)، ولكننا نشدو مع ذلك بأصوات تنشأ مستقلة عن أصوات اللين دون أن تختلط بها، وهي التي ندعو المجموع المتكون منها بتغييرات النبرات الصوتية inflexions de la voix ، وبعبارة أخرى، فإننا مع كل حركة نشدو صوتا له ارتفاع معين، و النبر المقامي accent tonique هو أحد هذه الأصوات، ولكننا نستطيع كذلك أن نعطي للصوت الذي تحدثه الحركة كثيرا أو قليلا من الشدة ومن السعة . وسندعو هذه الوسيلة التعبيرية المتميزة تماما عن النبر بـالارتكاز ictus ؛ لأنه تلزم دفعة قوية في النطق للزيادة في سعة الصوت ...

و كان الأحرى أن أقول : إن كثيرا من العلماء يجهلون وجود الارتكاز، ويعزون للنبر المقامي كل الآثار التي تتولد عن الارتكاز ، و على ذلك يعرف ليتري M .Littrè النبر في قاموسه بقوله:

ـ هو رفع الصوت عند مقطع معين من الكلمة، أي الشدة التي تُعطَى لمقطع بالنسبة لغيره، وذلك ما يسمى النبر المقامي ـ وفي هذا الكلام خطأ فادح، إذ أن رفع الصوت عند مقطع ليس بينهما أدنى اشتراك، بالرغم من أنه يمكن أن يتصادف وجودها على مقطع

بعينه... وعلى خلاف ذلك تحدث السيدان بَنْلّو Benloew و وايْل Weil في بحثيهما الممتاز في التنبير اللاتيني حديثا مُصيبا عن النبر المقامي والتركيز ، قالا : ـ الشدة والضغط شيئان مختلفان تماما ولا حاجة إلى الالتجاء لعلم الفيزياء لبيانهما. فالأذن تستطيع أن تميزهما ـ وبعد فقد تقررت هذه النقطة جيدا وأصبح من الواضح أن للكلمات نوعين من النبر؛ النبر المقامي الارتكاز أو نبر الشدة. " [19].

و أهم ما يمكن الإشارة إليه من خلال قراءتنا لكلام جويار ـ وما له علاقة مباشرة بالإيقاع في الشعر العربي الفصيح الملحون معا ـ هو تناوله لأنواع النبر خاصة نبر الارتكاز والنبر المقامي وعلاقتهما بالإنشاد الشعري والغناء،وكيفية تصرف المنشد أو المغني مع أنواع المقاطع للمحافظة على انسجام الإيقاع و تسلسل الوزن دون انكسار، وهذا أمر في غاية الأهمية، وهو الذي ينبني عليه عروض الشعر العامي إذا أردنا أن نفصل الكلام في أوزان الشعر الملحون . يقول قويارْ: "... يكثر القول في اللغات الحديثة بأن النبر المقامي يضطر الحركة التي يقع عليها إلى الاستطالة، لكن هذا مستحيل ماديا، لأن حدة الصوت لا دخل لها بطوله؛ فالمقطع القوي الطويل لكلمة لا ينشأ عن النبر المقامي، وإنما يتأتى من الارتكاز أو الشدة التي تستمر في الاحتفاظ لنفس المقطع بتفوقه، وبروزه على المقاطع الأخرى في الكلمة . و الرأي الخاطئ ـ الذي أشرت إليه ـ إنما جاء من أن النبر المقامي يكاد يكون دائما على المقطع الشديد، ومن أن الأذن تميز بسهولة حدة الأصوات التي لا تُلاحَظُ شدتها؛ ومن هنا أسندوا للنبر المقامي كل ما هو من حق الشدة." [20].

إن التحديد لأنواع الحركات باعتبار الطول والقصر يمكن توظيفه وتطبيقه في التقطيع الشعري في العروض بمراعاة مبدأ طول الزمن وقصره، سنذكره في محله ـ إن شاء الله ـ وبشكل عام فإن المقاطع باللغة العربية تنطلق كما تكتب أي أنه من الممكن معرفة عدد المقاطع في نص ما، وذلك بواسطة الحروف الساكنة والمتحركة إلا أن هناك بعض الكلمات التي تشذ عن هذه القاعدة و فيها لا يتفق عدد المقاطع الملفوظة مع عددها فيما لو كتبت [21]".

و أما في ما يتعلق بالنبرة التي تقع على المقطع فإن هناك اختلافا في آراء العروضيين ، وقد ثبت لفايل أن النبرة موجودة في القصيدة القديمة وبالضبط على الأوتاد، و ذلك لأن المدة الزمنية التي تحتاجها أثناء النطق غير قابلة للتغيير بعكس العناصر الإيقاعية الباقية، وقد

يكون ذلك صحيحا. و على كل حال فإنه من الثابت أن الإيقاع في اللغة العربية ينشأ مبدئيا من الزمن و ليس من النبرة. [22].

و الزمن هنا زمان اعتباري لا يمكن قياسه بالثواني أو بأجزاء الثواني، والمعتبر في ذلك هو أن المقطع الطويل يساوي مقطعين قصيرين؛ وهذا رأي أغلب علماء العروض.

يقول مصطفى حركات: " ولكننا إذا قارنا بين الحركات القصيرة والطويلة، نرى أن الفتحة القصيرة مثلا تتطابق في كل الصفات مع الفتحة الطويلة والاختلاف لا يقع إلا على مستوى زمان النطق "[23] .

ولكننا إذا ذهبنا إلى كمال أبو ديب لنعرض رأيه في ما يتعلق بالإيقاع و الوحدات المكونة له وهو يقارن بين الإيقاع في الشعر وفي الموسيقى فإننا سنجد الكثير من التعقيد والغموض.

وأنقل بعض ما جاء به كمال أبو ديب في كتابه:في البنية الإيقاعية للشعر العربي في هذا المجال:

" ... يبدو أن الأذن البشرية ـ كما يقول ثقة في علم الموسيقى ـ تطلب من الموسيقى وجود محسوس لوحدة زمنية، توفير شعور بمُزَمن Mètronome يَتِكُّ في الخلقية بشكل واضح للسمع أو غير واضح له،وهذا ما نسميه النقرة Beat.

ويرى شولز scholes أنه ما لم توجد هذه النقرة، فإن من المشكوك فيه أن أي موسيقى يمكن أن توجد؛ لأن وجود النقرة يمكن أن يُحس حتى في إيقاع الأغنية البسيطة الحر. وإذ تتوفر النقرة وتُحس يصبح من الضروري توفير شرط آخر قبل أن يتكون تأليف موسيقي: هو أن تجتمع النقرات في مجموعات ثنائية أو ثلاثية،فالعقل لا يمكن أن يتقبل أصواتا متتابعة بانتظام دون أن يضفي عليها نوعا من التجمع في وحدات، إذا لم تكن الأصوات تنتظم في مجموعات واضحة تلقائيا، منذ البدء، حين نصغي إلى ساعة تَتِكُّ، فإن العقل يسمع وقعها ، إما بالشكل تِكْ ـ تاكْ ـ أو تيكْ ـ تاكْ ـ تاكْ . وهذه حقيقة من التميز والثبات بحيث يصعب أن نصدق أن حدث التكتكة هو في الواقع، دون نبر إطلاقا، إلا أن كون هذا الأثر أثرا ذاتيا محضا، يدرك من حقيقة أن جهدا ضئيلا يحول الأثر من طريقة التجمع الأولى إلى طريقة التجمع الثانية، ثم يعود به إلى الأولى من جديد ، فالسامع لا صائغ الساعة هو المسؤول عن خلق التجمع ." [24].

و يتكرر هذا المفهوم في مقال له على شبكة الإنترنت بعنوان في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللابنية، نفهم منه ما يلي :

و يقول ستانسلاس جويار في كتابه ؛ نظرية جديدة في العروض العربي ما معناه : " لكي يقف المرء على إيقاع أبيات الشعر العربي ، يلزمه أن يكون قد اعتمد على العناصر المكونة للإيقاع ، و هي الزمن القوي و الزمن الضعيف" [25].وهذا القول والرأي معا هو قول إيوالد K EWALD .وكذلك قول فرايتج في كتابه عن العروض العربي، ويقرر إيوالد أنه يوجد في كل تفعيلة عربية زمن قوي واحد وأحيانا زمنان، وقرر بعد دراسة للتفعيلات أنه حيثما نرى صوتا قصيرا يعوض صوتا طويلا أو العكس، فإن ذلك ينتج - في الغالب - عن أن القصير أو الطويل يقع في زمن ضعيف .

ويبقى الإيقاع في العربية من ميادين البحث التي تتطلب من الباحثين جهدا مضاعفا لكشف بعض القضايا الصوتية التي قد تمد البحث العروضي بأدوات ونتائج تساعده للخروج بنظرية شاملة للإيقاع في الشعر العربي المعْرب والملحون." و الإيقاع في العربية هو من الجوانب التي لا تزال تنتظر من يقوم بدراستها دراسة جدية معتمدة على استقراء واسع للنصوص العربية "[26].

خامسـا ـ مفهوم الإيقاع في الشعر العامي من وجهة عروضية .

للشعر موسيقى تدرك بالقلوب الواعية لمنطق الأصوات الموقعة باللسان والتي أنتجها الشاعر، بفضل إدراكه للأوزان . و من هنا نقول: إن معرفة الوزن لا يدركها إلا من رزقه الله، مثل الشاعر ملكة التفريق بين الموزون من هذا الكلام وغيره الخالي من مكونات الوزن.

وممارسة الشعر قراءة وتنغيما وإنصاتا لنبرات مقاطعه ومكوناته عموما والمنطلقة من الحركات والسواكن هي التي تدرب الملكة وتصقلها ليصبح الشخص قادرا على تمييز الأوزان الشعرية، ومعرفتها معرفة سليمة بالتذوق قبل عرضها على قواعد العروض المدونة في الكتب؛ لأن الآذان المدربة لا يغيب عنها خلل اللحن .

لذا فدراسة الإيقاع بالغة الأهمية لمن أراد ممارسة الشعر وقرضه أو نقده؛ لأن التمييز بين الشعر والنثر يكمن في الوحدة الإيقاعية المطردة في الشعر والملتزمة، والتي تختلف من نظام شعري إلى آخر... فالإيقاع هو الظاهرة الصوتية التي تفصل النص بعد تحقيقه واستيفائه للنظام الإيقاعي من مجال النثر إلى مجال الشعر، ومن غير هذه الصفة لا يكون الشعر شعرا في أي نظام شعري.

و الإيقاع تحكمه وحدات تفعيلية في الشعر العربي، هي معايير ومقاييس تقاس بها كلمات البيت أو السطر الشعري ـ بالسين ـ أو الجملة الشعرية. وهذا الإيقاع تقاس به المدة الزمنية ـ وهي صعبة التحديد ـ التي يستغرقها التلفظ بتلك الكلمات. ولكن الملاحظ في الشعر غير الفصيح .أي : الملحون ـ الزجل ـ النبطي ـ الحميني اليمني ـ المزنم ... الخ ـ أن هذه الوحدات التي ذكرناها سابقا ـ التفعيلات ـ ليست مقياسا أساسيا لوزن هذا الشعر الملحون وضبط إيقاعه و تنظيمه، ولكن يمكن أن تنطبق عليه بقليل من التحويلات والتعديلات، التي نسميها زحافات وعللا، حسب مصطلحات عروض الخليل. و هذا ما نجده بالفعل في شعر الزجل عند كبار الزجالين قديما و حديثا ـ كابن قزمان و مدغليس إلى بيرم التونسي . " والشعر النبطي الذي يشبه إيقاعه إيقاع الشعر الفصيح، فيتخذ لنفسه بحورا، مثل بحور: الهجيني، الصخري، الحداء ، العرضة، المسحوب. في الشعر النبطي، وهي نفسها بحور الشعر الفصيح التي صنفها الخليل بن أحمد " ومعنى هذا أن الوزن أو الإيقاع الذي رسخ في ذهن العربي الفصيح هو الإيقاع نفسه الذي رسخ في ذهن العربي الذي يوظف اللغة الملحونة في نظمه للكلام. وهذا واضح في الشعر النبطي في الخليج العربي في عصرنا.

بقي الآن أن نتساءل عن الخصائص الصوتية المشتركة، التي سمحت بتوحيد شبه تام للإيقاع في الفصحى وفي اللغة الملحونة معا ؟ .

ثم نقول: أيمكن أن نهتدي إلى اكتشاف أوزان الشعر الملحون الجزائري و في إطار العروض الخليلي ببحوره و تفعيلاته مثل الشعر النبطي ؟ .

و الشعر العامي بجميع أنواعه ، يعتمد في وزن القصيدة على الغناء حيث ينظم الشاعر شعره بالغناء وليس بالعروض، ويقيسه بالغناء أيضا، فالشاعر إذا تبادر إلى ذهنه فكرة يقوم بتجسيدها في قوالب من الألفاظ، و يركبها على لحن موسيقي من الألحان التي يحفظ إيقاعاتها، ويكون بطريقة منتظمة وعلى وتيرة واحدة . وقد يدخل ذلك اللحن في بحر من بحور الشعر الفصيح كما حاصل في بحر الهجيني مثلا وزنه:

فـــــاعلا تـــــن فعـــــولن فـــــاعلا تـــــن فعـــــولن .

أو في الصخري؛ وزنه:

مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن فعـــــولن مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن فعـــــولن

كقول الشاعر:

حبـــيبي بـــالعفو أرجـــو شمـــولي ســـجين و بالعـــدل أطلـــق وثـــاقي[27]

و يبدو من أول وهلة أن البيت غير موزون عروضيا، أو لا يخضع لتفعيلات الخليل بن أحمد. وهذا الحكم ناجم عن القراءة الخاطئة للبيت عند من تشبع باللغة الفصحى وكيفية أداء الكلمات صوتيا، ولكن القراءة يجب أن تخضع ، مثلما ذكرنا سابقا، إلى الغناء وتركيب الكلمات في قوالب لحنية محفوظة في الذهن وفي الذوق السليم . والملكة المكتسبة هي السبيل الوحيد إلى معرفة إيقاع هذا البيت، ثم اكتشاف تفعيلاته و بحره أخيرا.

.قراءة البيت حسب اللهجة الخليجية، وبمراعاة وزن بحر الصخري .

حبـــيبي بـــالعفِوْ أرجـــو شمـــولي	سِـــجِين ٍو بالعِـــدِ لْ أطلـــقْ ســـراحي
0/ 0 / / 0/0/ 0 / / 0 / 0 / 0 / /	0/ 0/ / 0/ 0/ 0 / / 0 / / / 0 / /
مفـــــاعيلن مفـــــاعيلن فعـــــولن	مفـــــاعلتن مفـــــاعيلن فعـــــولن

و الكتابة العروضية للبيت السابق حسب التغني به تكون كما يلي:

حَبـــيبي بَـــلْ عِفِـــوْ أَرْجـــوْ شِـــموْليْ	سِـــجيْ نِـــوْ بَـــلْ عِـــدِلْ أِطْلِـــقْ سِـــراحيْ

وهكذا يستقيم البيت ويخضع دون تعسف لوزن بحر الصخري والذي يقابل بحر الوافر في الشعر الفصيح، والعامل الرئيس المعول عليه لتحديد الوزن في الشعر العامي عموما والنبطي خصوصا هو التغني بالبيت وفق لحن محفوظ في ذهن الشاعر ومعروف عند متذوق هذا الشعر.

أما إيقاع تفعيلاته فيمكن تحديدها بقليل من التركيز على مكونات التفعيلة في الشعر الفصيح، لأن المتخصص في العروض له آلياته الخاصة التي امتلكها بالممارسة عن طريق التقطيع الشعري تارة و عن طريق التوقع للتفعيلات المتوالية بمجرد سماع بعض المقاطع الأولى من البيت والتي تمثل الأسباب والأوتاد وكيفية تجاورها[28] وترتيبها لتؤلف الوزن . والبيت السابق ينجلي وزنه بسهولة وتنكشف تفعيلاته بمجرد سماع أو قراءة المقاطع الأربعة الأولى وهي:

(حبيبي بـلْ عِـ V. ـ ـ)، و هي مقطع قصير و ثلاثة مقاطع طويلة وهي أقصى ما يمكن أن يجتمع ويتجاور من أسباب، وهذا ينبئنا أن المقطع الذي سيأتي لن يكون ـ حتما ـ مقطعا طويلا، وبذلك نتوقع أن المقطع الموالي هو مقطع قصير، وبالتالي فإننا نقرأ كلمة: ـ بالعفو ـ و هي في الفصحى ساكنة الفاء (بالْعَفْوِ) . أما هنا في العامي فبتحريك العين الفاء معا، مكونين بذلك بداية نهاية الوتد المجموع المنتهي بساكن ـ عِـفِـوْ ـ أي (V ـ) ثم يلي الوتد سببان آخران، فتتكون التفعيلتان مفاعيلن مفاعيلن ... و هما عبارة عن مفاعلتن المعصوبتين، والشطر لا ينتهي بل يستمر إيقاعه عند نهاية التفعيلة فعولن وهي التي تحدد لنا الوزن نهائيا وبحر الصخري في الشعر النبطي والوافر في الشعر الفصيح.

ويستمر الشاعر في عملية النظم على اللحن نفسه حتى نهاية القصيد. وغالبا ما يكون العجز إعادة حرفية لصدر اللحن ، وقد يأتي مختلفا اختلافا بسيطا ، وهذا الاختلاف أكثر ما يقع في النهاية. ويقول الباحثون في أوزان الشعر النبطي وإيقاعه:

ويرى دارسو الشعر النبطي أنه: لكي نحدد وزن القصيدة ومدى استقامتها على ذلك الوزن، نحدد البحر أو اللحن الذي اختاره الشاعر، ثم تغني القصيدة، فإذا لم يتعثر الغناء أو الجرس الموسيقي، عرفنا أن البيت موزون وهكذا إلى نهاية القصيدة.

لهذا أقول: إن عملية وزن القصيدة الملحونة أو الزجلية غنائيا ـ بكل أنواعها في مختلف بيئاتها الأدبية ـ عملية صعبة جدا ودقيقة، لا تتصاع إلا لذوي الحس الموسيقي، ولا تستجيب إلا لأصحاب الخبرة الطويلة في ممارسة هذا النوع من الشعر. ولا يدرك ذلك إلا متذوقو هذا الشعر ودارسو إيقاعه وأوزانه. وإن الجدية والمثابرة على فهم بنية الإيقاع في هذا الشعر كفيلان بتقويم الاعوجاج و تسديد العمل وتقليص مساحة الأخطاء والهفوات، وأطلب من اللّه العون وسداد الرأي.

الهوامش:

1 ـ ابن منظور لسان العرب دار صادر بيروت . جزء6... صفحة : 477

2Michel Aquien .Dictionnaire de poétique .Librairie générale française. 1883. p18

3 cd Room .

4ـ هكذا وردت و وتدتين بزيادة تاء ، و لا نعرف في مراجع أخرى غيرها وجود تاء قبل الدال .

5 ـ الشجرة ذات الأكمام ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة . و د/ إيزيس فتح اللّه ...الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983 ص :86

6 ـ الطاهر حمروني.منهج أبي المرزوقي في شرح الشعر.المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر ص: 186 و كذلك محمد الطاهر بن عاشور . شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام . نشر و توزيع : دار الكتب الشرقية . تونس . 1958.ص: 9

7 ـ نفن بله نو. المبدأ الأساسي للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي لأغان شعبية سورية. منشورات وزارة دار الثقافة و الإرشاد القومي دمشق 1976.صفحة 36

8 ـ المرجع نفسه(نفنْ بْلو) صفحة 36

9 ـ المرجع نفسه (نفنْ بْلو)صفحة 37

10 ـ مصطفى حركات الصوتيات و الفونولوجيا . دار الآفاق . ص : 34 ـ 35

11ـ للتوضيح فإن أنواع المقاطع من حيث الطول و القصر هي :

1 ـ مقطع قصير و هو ما تألف من طليق قصير مع حبيس واحد : بِـ ـوَ ـ ف ـ . ...

2 ـ متوسط، و هو ما تألف من طليق طويل مع حبيس واحد، مثل: يا ـ فو، أو من قصير مع حبيسين، مثل: عنْ مِنْ قُمْ ...

3 ـ طويل: و هو ما تألف من طليق طويل مع حبيسين أو أكثر، مثل: بابْ ـ كيس ـ عودْ. أو من طليق ؤ قصير مع ثلاثة حبيسات، مثل: بدْرْ ـ قُرْبْ عِنْدْ. [دراسات في فقه اللغة] . محمد الأنطاكي صفحة : 200 .

12 ـ محمد الأنطاكي . دراسات في فقه اللغة . دار الشروق العربي . بيروت . لبنان . الطبعة الرابعة . دون تأريخ . من صفحة : 205 إلى 209 ، باختصار . و تصرف .

13 ـ المرجع نفسه ص : ـ دراسات في فقه اللغة ـ محمد الأنطاكي .

14ـ د/ سيد البحراوي . العروض و إيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية) . دار النصر للتوزيع و النشر . جامعة القاهرة . 1424هـ / 2004 م . الطبعة الأولى صفحة :116 .

15برجشتر اشر . التطور النحوي للغة . المركز العربي للبحث و النشر . القاهرة 1981 . ص: 47

16الفارابي كتاب الموسيقا الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة . دار الكتاب العربي . القاهرة . دون تأريخ . ص : 1173 . ، مع تعليق للمحقق ، يقول فيه : إن النبرات هي الهمزات التي تميل إلى الياء .

17ـ د/ سيد البحراوي . العروض و إيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية). دار النصر للتوزيع و النشر . جامعة القاهرة . 1424هـ / 2004 م . الطبعة الأولى . صفحة 16 .

18 المرجع السابق : البحرواي (العروض و إيقاع الشعر العربي .) ص : 117 .

19ـ ستانسلاس جويار . نظرية جديدة في العروض العربي . ترجمة منجي الكعبي، مراجعة عبد الحميد الدواخلي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الأولى سنة 1996 . ص : 25 ـ 26 .

20 ستانسلاس جويار . نظرية جديدة في العروض العربي . ترجمة منجي الكعبي ، مراجعة عبد الحميد الدواخلي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الأولى سنة 1996 . ص28 .

21 ـ هذا رأي المستشرق الألماني فايل

22 ـ الرجع السابق نفن صفحة 40

23 - صطفى حركات ..الصوتيات و الفونولوجيا ... دار الآفاق ... صفحة 77

24 كمال أبو ديب . في البنية الإيقاعية للشعر العربي . (نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن.). دار العلم للملايين . بيروت . الطبعة الثانية ديسمبر 1981. ص : 231 و 232 .

25 ـ ستانسلاس جويار... نظرة جديدة في العروض العربي.. ترجمة : منهجي الكعبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996 ص 14

26 محمد الأنطاكي . دراسات في فقه اللغة . دار الشروق العربي . بيروت . لبنان . الطبعة الرابعة . دون تأريخ . ص: 210 .

27 ـ مختارات من الشعر النبطي .

28 ـ انظر كتب الدكتور حركات خاصة قواعد الشعر في مبدأ تجاور الوحدات مثل لا يجتمع وتدان ، لا تجتمع ثلاثة أسباب ، إذا تتالى سببان بعد وتد فالتفعيلة مفاعلتن معصوبة أي : مفاعيلن ...

فهرس المراجع.

28 ـ ابن منظور لسان العرب دار صادر بيروت ... جزء 6 .

28Michel Aquien. Dictionnaire de poétique .Librairie générale française 1883.

2ـ الشجرة ذات الأكمام، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة. و د/ إيزيس فتح الله ...الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983 .

3 ـ الطاهر حمروني . منهج أبي المرزوقي في شرح الشعر . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر ص: 186 وكذلك محمد الطاهر بن عاشو . شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام . نشر و توزيع : دار الكتب الشرقية. تونس .. 1958.

4 ـ نفن بله نو ... المبدأ الأساسي للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي لأغان شعبية سورية ...منشورات وزارة دار الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1976.

5 ـ مصطفى حركات الصوتيات والفونولوجيا. دار الآفاق.

6 ـ محمد الأنطاكي . دراسات في فقه اللغة . دار الشروق العربي . بيروت . لبنان. الطبعة الرابعة . دون تأريخ .

7ـ د/ سيد البحراوي . العروض و إيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية). دار النصر للتوزيع و النشر . جامعة القاهرة . 1424هـ / 2004 م . الطبعة الأولى .

8 ـ برجشتر اشر.التطور النحوي للغة. المركز العربي للبحث و النشر . القاهرة 1981 .

9 ـ الفارابي كتاب الموسيقا الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة . دار الكتاب العربي.القاهرة .دون تأريخ . مع تعليق للمحقق .

10 ـ ستانسلاس جويار . نظرية جديدة في العروض العربي . ترجمة منجي الكعبي، مراجعة عبد الحميد الدواخلي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الأولى سنة 1996 .

11 ـ كمال أبو ديب . في البنية الإيقاعية للشعر العربي . (نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن .) . دار العلم للملايين. بيروت. الطبعة الثانية ديسمبر 1981.

12 ـ مختارات من الشعر النبطي .