النبر وحيوية الإيقاع في الشعر العرب

د. مسعود وقاد
جامعة الوادي (الجزائر)

Abstract:

The Tone and The Vivacity of rhythm in The Arabic Poetry.

This article aims to study the rhythmic role of the tone in poetry on the basis of the Arabic critic theories, that claim the possibility of using the tone as a tool of rhythm and vivacity in poetry, instead of the versification of Al Khalil Ibn Ahmed Al Farahidi. So we will try to Examine this theory in Abdelwahab Elbayati's poetry.

الملخص:

يهدف هذا المقال إلى محاولة الكشف عن الدور الإيقاعي الذي يقوم به النبر في النص الشعري، اعتمادا على نظريات نقدية عربية دعت إلى إمكانية التعويل عليه بوصفه مرتكزا للحيوية الإيقاعية في الشعر، وبديلا جذريا لعروض الخليل بن أحمد الفراهيدي. وسيتم اختبار هذه النظرية على نموذج من شعر عبد الوهاب البياتي.

تعددت الدراسات ذات الوجهة الإيقاعية في النقد العربي الحديث. وتنوعت مرجعياتها وتوجهاتها لأسباب كثيرة. منها أنّ الإيقاع ظاهرة عسيرة على التحديد مستعصية على الفهم، غائمة لا يمكن القبض عليها بسهولة. انطلاقاً من أنّ مفهوم الشعر غير ثابت، ويتغير مع الزمن. فكان من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حد أنّنا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له حتى إنّ "جاكوبسون **Jakobson**" يصف لفظة الإيقاع بأنّها ملتبسة إلى حد ما في النقد الغربي، بل إنّه «من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حد أنّنا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له»[1]. ومنها أنّ هؤلاء الأعلام قد نهلوا من مشارب مختلفة. لكنها أجمعت كلها على تخطي الفهم البسيط للإيقاع الذي ربطه بالوزن فضيّق دائرته. واكتفى بالقراءة العفوية الانطباعية. كما قد سعت إلى إضفاء الطابع العلمي على الدراسة.

ولعل أول محاولة جادة في هذا السياق هي تلك الجهود التي بذلها محمد مندور الذي يعد أول من أسس لمفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث بعيدا عن الدائرة العروضية التي كان يسبح في حدودها منذ قرون. فاعتبره أحد الأساسين اللذين يقوم عليهما الفن الأدبي بصفة عامة. وهما الإيقاع والكم. فوصف الإيقاع بأنّه «موجود في النثر والشعر لأنّه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة»[2].

أما الكم فإن تحديده يختلف اختلافا شاسعا بين الشعر والنثر. ذلك أنّ طبيعته في الشعر تقتضي الانتظام والتحديد. وهو محدد «بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما وهو الوزن»[3]. ولكنه في النثر محدد بمقدار«الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها»[4], وبذلك يحدث الفارق بين الفنين، حيث إنه في «النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية, وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات تقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة»[5], لكن محاولة محمد مندور ظلّت بعيدة عن الدقة العلمية بسبب افتقارها

للوضوح؛ حيث جزم في البداية بـــ«أنّ الشعر العربي ليس شعرا كميا كاليوناني واللاتينـــي, وإنمـــا هـــو شـــعر ارتكازي, فهو أقرب إلى الشعر الإنجليزي والألماني»[6]. لكنه تراجع نسبيا عن هذا الرأي حين تساءل «هل ينتج عن ذلك أنّ الشعر العربي شعر ارتكازي, بمعنى أنّ مقاطعه تتميز بأنّها تحمل ارتكاز ضغط أو لا تحمله والجواب أيضا بالنفي ... وإذن فالشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا سبب تعقده. إنّ استقامة الوزن أو عدم استقامته لا تعود إلى الكم كما أنّ الشعر العربي لا يمكن أن نسميه شعرا ارتكازيا»[7]. وفي هذا الحديث دليل على أنّ محمد مندور لم تتبلور لديه فكرة العلاقة بين الكم والنبر, وظل مبدأ القياس الإسقاطي مهيمنا على أبحاثه بسبب تأثره العميق بالثقافة الغربية في هذا الباب.

أما إبراهيم أنيس فيقول بعدم فاعلية النبر في الكلمة العربية لأنّه «ليس لدينا من دليل يهدينا إلـــى موضـــع النبر في اللغة العربية كما ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى؛ إذ لم يتعرض له أحد من القدماء»[8]. كما أنّه من جهة أخرى«لا تختلف معاني الكلمات العربية ولا استعمالها باختلاف موضع النبر منها»[9]. لكن هذا الموقف من النبر لم يَثْنِه عن المضي قدما في تحديد مواضعه في اللغة العربية[10], وصار هذا التحديـــد أساســـا لأغلـــب الدراسات الجادة المبنية على النبر.

ويرى إبراهيم أنيس أنّ الشعر يتميز عن النثر بالنغمة الموسيقية الخاصة التي يراعيها المنشد في كلامـــه. وتعرف أيضا بموسيقى الكلام **(Intonation)**.

وهي نظام توالي درجات الصوت الذي تتميز به كل لغة عن أخرى, ولا يمكن تعلـــم أي لغـــة مـــن دون معرفة هذا النظام, إلا أنّ الصعوبة تتجلى في أنّ هذه الموسيقية الكلامية لا تخضع في اللغة العربية لقواعد خاصة إذ «البحث عن نظام درجات الصوت وتسلسله في الكلام العربي يحتاج إلى عون خاص من الموســـيقيين عنـــدنا ولسوء الحظ حتى الآن لم يهتد موسيقيونا إلى السلم الموسيقي في غنائنا ... لهذا نؤثر ترك الحديث عن موسيقى الكلام العربي إلى مجال آخر »[11].

الأساس النبري للشعر العربي : يُقصد بالنبر تلك الشدة التي تُضفى على مقطع من مقاطع الكلمـــة نتيجـــة لجهد خاص يُبذل عند نطق هذا المقطع. فيؤدي إلى وضوح نسبي فيه[12]. وهو نظام لم يعرفه النقد العربي القديم. وإنما كان كميا دون استثناء. بل عرفه النقد الحديث والمعاصر, بفعل المثاقفة الغربية. لكن هنالك من الدارسين من تعلق به أشد التعلق. ورأى فيه الحل النهائي لمسائل الإيقاع العالقة بفعل رفض بعض الدارسين للعروض الخليلي الذي لم يحسمْ مسألة الإيقاع نهائيا.

وأول الدارسين الذين قالوا بوجود نظام نبري في الشعر العربي يمكن أن يُغنيَ عن نظام الخليل كان الباحث محمد مندور. فقد رأى أنّ «الكم لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر. بل لا بد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل. ويعود في نفس الموضع على التفعيل التالي وهكذا»[13]. ولقد كان هذا الناقد متحمسا كثيرا حين بشّر ببداية علمية دقيقة لمشروعه؛ حيث قام بمساعدة آلات دقيقة بحساب كم كل تفعيلة بأجزاء من مائة من الثانية. ولاحظ أنّ التفعيلات الزاحفة والتفعيلات الصحيحة متساوية في كم النطق بفعل خصائص الحروف. وإمكانية الضغط عليهـــا دون شعور. وبالتالي فإنه ليس للزحافات والعلل أي دور في تكسير الوزن. وإنما الارتكاز الشعري هو الأســـاس في صناعة الحركة الإيقاعية للشعر.

وحدد الناقد موضع النبر في الشعر بأن «هناك ارتكازا على المقطع الثاني من التفعيل القصـــير "فعـــولن". وأما التفعيل الكبير فيقع عليه ارتكازان أحدهما أساسي على المقطع الثاني. والآخر ثانوي على المقطع الأخير في "مفاعيلن"»[14]. أي أنّ هنالك دائما ارتكازا ابتدائيا يقع في أول تفعيلة الطويل –مثلا– علـــى المقطـــع الثـــاني أي

السبب الخفيف (عو) في التفعيلة "فعولن". وآخر في بداية التفعيلة أي على آخر الوتد المجموع (فـــا) "مفـــاعيلن". ويقع في نهايتها ارتكاز ثانوي. إلا أنّ النواة الموسيقية تتجسد في البحر الطويل من خلال المقطعين الأولين من كل تفعيلة على السبب الخفيف من الوتد المجموع, اعتمادا على القاعدة العروضية القائلة بعدم دخول الزحاف علـــى الوتد المجموع؛ لأن ذلك يحدث خللا في الوزن. ولعل الكاتب قد أغفل أمر "**الخرم**" الذي يهزّ الوتد المجموع فـــي بداية الطويل وغيره هزًّا. لكنه يقرر أنه من خلال «عودة الارتكاز على هذا المقطع من كل تفعيل يتكون الإيقاع. لأنه كما قلنا عبارة عن عودة ظاهرة صوتية من على مسافات زمنية محددة»[15]. ولا يستمر الكاتب علـــى هـــذا النهج طويلا. وإنما هو متردد بين القول بأنّ الشعر العربي يقوم على أساس النبر. وبين أنّه يقوم على الكم والنبر معا.

ويعدّ الباحث عوني عبد الرؤوف من القائلين بالأساس النبري, رغم أنه لا ينفي الأساس الكمي عن الشعر العربي. فهو يرى أنّ النبر متجذّر في شعر العربية القديم. استغرق قرونا عدة «حتى رأيناه في الأرجاز المنبورة المذكورة عند ابن هشام–مثلا– معاصرا للشعر الكمي زمنا قبل أن يندثر. تاركا له هذا الميراث الـــذي أســـميناه بالجوهر الإيقاعي»[16].

وجوهر الإيقاع عنده هو الوتد المجموع الذي يتحمل في المقطع الثاني منه وقوع النبر. ولقد تأثر الشـــعر العربي بالنبر الثابت في الشعر الآرامي النبري أصلا. ثم «تطور حتى أصبح كميا نتيجة لتحديد قيمة الحركـــات القصيرة والطويلة كمّا وعددا. ونتيجة للحياة الرتيبة بالجزيرة»[17].

ويعدّ الناقد كمال أبو ديب أكثر المتحمّسين لنظام النبر في الشعر العربي.

حيث أعلن –كما ذكرنا سابقا– الثورة الشاملة على نظام الخليل من خلال كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي –نحو بديل جذري لعروض الخليل–). وفي هذا العنوان الفرعي ما يؤكد هدف الدراسة وهو السعي إلـــى إحلال نظام بديل بصورة جذرية لنظام الخليل. وهذا النظام هو الأساس النبري.

يرى الباحث أنّ نظام الإيقاع في الشعر العربي يقوم على أسس معقدة أشد التعقيد. وسبب هذا التعقيد هـــو تركيبه النووي –والنواة وحدة تقوم مقام السبب والوتد والفاصلة– والعلاقة بين النوى والنبر المجرد النابع من هذه العلاقة. كل ذلك يلعب دورا حاسما في صياغتها. وإنّ ما يمنح الكتلة الوزنية طبيعتها الإيقاعية ليس هو الـــوزن وإنما النبر«الذي يضعه الشاعر على أجزاء معينة من الكتلة الوزنية. والنبر يكون نوعين؛ نوعـــا قويـــا ونوعـــا خفيفا»[18]. ثم يقدم الباحث قانونه النبري المقترح . ممثلا في مجموعة من القواعد المحكومة بقانون ثابت تخضع له الكلمات اللغوية والوحدات الإيقاعية. مفاده أنّ الكلمة إذا انتهت بالنواة (**/0**) أي السبب الخفيف في علم الخليل. أو بالنواة (**//0**) أي الوتد المجموع فإن النبر يكون على الجزء الذي يسبقها مباشرة. ففي لفظة " أَسِيرٌ" يقع النبـــر الشعري على الياء لأنها الجزء الذي يسبق النواة (**/0**) أي (رنْ).

وفي لفظة مثل " شَاعِرٌ" يقع النبر على الألف الممدودة. وتظهر أهمية النبر وتحديد مواقعه في الكشف عن مستوى الحيوية الإيقاعية من خلال مواضع التفاعل بين النبر الشعري بهذا التحديد والنبر اللغوي كما هو محـــدد من طرف علماء الأصوات والذي «يقع على الكلمات التي يتألف منها البيت الشعري بوصـــفها وحـــدات لغويـــة قاموسية معزولة تتشكل الآن في جملة وتبقى محتفظة بنبرها اللغوي»[19].

ولقد استقبل كثير من النقاد مشروع أبي ديب بتحفّظ كبير لعدة أسباب منها. أنـــه لـــم يُـــراعِ الاختلافـــات الموجودة بين الجماعات اللغوية في الوطن العربي أثناء تقديمه لهذا المشروع الذي وسمه بالثابت. رغم أنّ هناك من يقول بعدم فاعلية النبر في صناعة موسيقية القصيدة العربية للسبب نفسه[20]. ومنها أنّ «أغلب النماذج التـــي حلل –وهي قليلة– انتهى فيها إلى ذات النتيجة. وهي مباينة توزيع النبر في البيت لتوزيعه كما تصوره الباحـــث

نظريا»[21]. مثلما حدث أثناء تحليله لبيت أبي فراس الحمداني (أقول وقد ناحت بقربي حمامة). حيث قام برصد مواضع النبر في البيت فكانت النتيجة مخالفة لما قرره سلفا. وبالتالي لم يجد إلا الإقرار بأن «النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة وإنما له جانبه الحيوي الذي ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعري»[22].

ومن الدارسين الذين قالوا بالأساس النبري للشعر العربي محمد النويهي الذي يرى أنّ النبر نظام مطرد في اللغة العربية وأن له أثرا واضحا في الشعر العربي على الرغم من أنّ أساسه كمي. وتنبّأ بأن شعر الأجيال المقبلة سينبني على النبر وليس الكم. إلا أنه لا تزال في هذا الشعر الجديد درجة من حدة الإيقاع وبروزه. ذلك أنّ التفعيلة تلزم الشاعر بعدد معين من الحروف. وبأنواع معينة من المقاطع. وليس العيب في اللغة العربية بل في النظام العروضي التفعيلي بأشكاله القديمة والجديدة.

ويُشيد الناقد باهتمام المحدثين بنظام النبر واعتماده عنصرا فعالا في فعل القراءة. والدليل على ذلك هو ولوعهم بالكتابة على بحر المتدارك. أو الخبب الذي يعدّ أكثر البحور الشعرية ارتباطا بنظام النبر. فهو «ينقسم إلى قسمين عظيمين يكاد كل منهما يكون بحرا مستقلا إذا استمعنا إلى النظام النبري الغالب فيه»[23]. ومنه فإن بالإمكان إنتاج موسيقى شعرية عربية من خلال النبر حتى بعد الاستغناء عن النظام العروضي. ولقد كان لهذه الدعوة صداها في النقاد والدارسين «فقد ورد في معجم المصطلحات الأدبية أنّ الإيقاع هو تكرار الوقوع المطرد للنبضة أو النبرة. وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر»[24].

ولقد راهن محمد النويهي على الشعر الجديد الذي يتجه إلى نبذ الأساس الكمي للشعر ويتبنى الأساس النبري. لذلك راح يشجع حركة الشعر الجديد, ويؤكّد على أنها لن تغوص في أعماق التجديد إلى منتهاها. فتنبذ التفعيلة التي تلزم الشاعر بعدد معين من الحروف. وأنواع معينة من المقاطع. وهو على ثقة من أنّ أصحاب هذه الحركة «إذا استمروا في نهجهم الجديد سيكتشفون هذه الحاجة حين يستنفدون ما للشكل الجديد من إمكانيات. فيبتدئون يضيقون به ذرعا ويتوقون إلى شكل أخفت جرسا وأقل رتوبا وأكثر مطاوعة للتنوع الغني»[25]. وإنّ إرهاصات ذلك قد بدأت فعلا تلوح في الأفق. وإنّ انتشار النبر هو ما حدا بالشعراء اليوم إلى التنويع في الإيقاع بالإكثار من الزحاف. والمخالفة بين الأضرب.

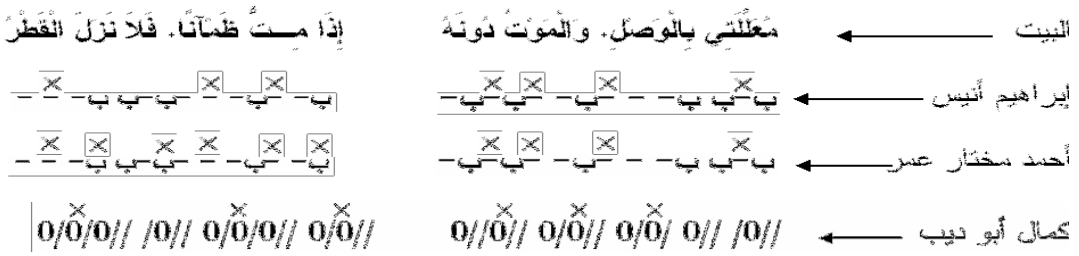
وتجزئة التفعيلة بين بيتين. وتحويل "فعلن" إلى "فاعلُ" في الخبب. لكن الذي يجمع هذه الدراسات جميعا التي استندت إلى الأساس النبري وجعلته بديلا لنظام الكم الشائع في الشعر العربي هو أنها تنطلق بحماسة كبيرة. وتعِد بنتائج علمية دقيقة لكنها تنتهي غالبا إلى الاعتراف بعدم فاعلية النبر في الظفر بالإيقاع الشعري مثلما كان مؤمَّلا. وأن الشعر العربي لا غنى له عن نظام الكم. وهذا ما أفرز عند مجموعة من النقاد موقفا آخر من نظام النبر. كعز الدين إسماعيل[26]وشكري محمد عياد[27]وغيرهم.

وقد استندوا إلى حجتين أساسيتين هما: أنّ النبر ليس جوهريا في اللغة العربية ؛ إذ تغييره لا يؤثر في معنى الكلمة. وأنه لا يخضع لقاعدة علمية تضبط مواضعه. فهو يختلف باختلاف اللهجات. وكيفية أدائها.

ولعل السبب الأهم الذي قلل من قيمة النبر في اللغة العربية والشعر معا هو الاختلافات الكبيرة بين علماء اللغة المحدثين والنقاد في تحديد مواضعه. فهم لم يتفقوا إلا في تحديد موضع واحد هو «إذا انتهت الكلمة بمقطع زائد الطول اتفق الباحثون على أن يكون هو موضع النبر كما في "نستعينْ"»[28]. أما فيما عدا ذلك فإن الاختلافات كبيرة. إذ يتجاوز إبراهيم أنيس الكلمة المكونة من مقطع زائد الطول فقط. ويُثبِت لها أحمد مختار عمر نبرا. وإذا كانت الكلمة منتهية بمقطع غير زائد الطول (طويل أو قصير) نُبِر المقطع الذي قبله إن كان طويلا. أما إن كان

قصيرا فيُنظر إلى ما قبله . فإن وُجد قصيرا أيضا فإن إبراهيم أنيس لا يجيب صراحة. لكن أحمد مختار عمر يجعله على الثاني من الآخر[29].

ويمكن أن تتضح هذه الاختلافات من خلال هذا النموذج التطبيقي الذي نرصد فيه تحديد كل من إبراهيم أنيس وكمال أبي ديب وأحمد مختار عمر لموضع النبر من خلال هذا البيت لأبي فراس الحمداني[30]:



وإذا استثنينا تحليل أبي ديب لأنه متعلق بالوحدات الإيقاعية (التفعيلات) فإن الفرق بين تحليل إبراهيم أنيس لمواضع النبر في البيت وتحديد أحمد مختار عمر شاسع. إذ بينما يعد الأول مواضع النبر بسبعة مواضع ينتهي الثاني إلى عشرة مواضع. ويبدو أنّ مشروع أحمد مختار عمر أكثر إقناعا لأنه يركز على المقاطع الطويلة. فيجعل كل مقطع طويل يسبق مقطعا طويلا في آخر التفعيلة منبورا. وقد سايره في ذلك كثير من الدارسين كسيد البحراوي الذي يقول: «ونحن أميل إلى موقف مختار عمر في هذه الحالة الأخيرة [يقصد تحديده لمواضع النبر] تمشيا مع النطق الطبيعي من ناحية. ومع منطق أنّ النبر –غالبا– يتلازم مع الطول»[31].

أما عن الإيقاع فيرى أنّه عنصر شعري هام لكنه «لم يُدرس حتى الآن دراسة كافية. ولم يشر إليه أهل العروض. ففي رأيي أنّه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يفرق بين توالي المقاطع حين يُراد بها أن تكون نظما وتواليها حين تكون شعرا»[32]. ويقوم تحديده على أساس لغوي. فهو ليس في أصله إلا زيادة في الضغط على المقطع المنبور من كلمات الشطر. وكأنّه بهذا الكلام لا يفرق بين الإيقاع والنبر، بقدر ما يطابق بينهما. فالوظيفة واحدة وهي إحداث التوازن والتعويض بين حروف المد والحروف الصحيحة الساكنة. وهنا يتجلى الاختلاف الأساسي في الإيقاع بين العراقي والمصري، حين يُنشِد كل منهما شعرا عربيا. فيختلفان في الضغط على المقطع المنبور من الكلمة. وحقيقة الإيقاع ليست« مقصورة على زيادة في كمية المقطع، بل يمتزج بنغمة موسيقية فيها علو أو هبوط يهدف بها المُنشد إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان»[33].

ويتحامل محمد النويهي صاحب كتاب "قضية الشعر الجديد"[34] على الأساس الإيقاعي القديم للشعر العربي الذي يمثله نظام التفعيلة. ولهذا الكتاب أهمية خاصة بين الدارسين المعاصرين الذين يهتمون بالتفسير اللغوي للإيقاع فهو«يمثل المحاولة الأصيلة الأولى لدراسة الشكل الإيقاعي الجديد للشعر العربي المعاصر انطلاقا من أسس غير تقليدية في فهم طبيعة التحول الوزني ليس بالاستناد إلى تطبيقات المنهج الخليلي وإنما في ضوء الواقع الحي للغة»[35]. ومن ثم راح الناقد يدعو إلى نبذ نظام التفعيلة لأنّه «شديد البروز ومسرف الرتوب»[36] والأخذ بنظام النبر على المقاطع الذي يعتمده الشعر الإنجليزي باسطا فوائده حيث أنّه – مقارنة بنظام التفعيلة – يخلّص الشاعر من قيود ضبط الحروف وتنويعها بين ساكن ومتحرّك، وترتيبها في مقاطع تختلف طولا وقصرا. كما يعد أكثر مرونة ومطاوعة وأقل صرامة. وعلى الرغم من أنّه يعترف بأنّ هذا النظام النبري غير ثابت في اللغة العربية إذ هو «يختلف أحيانا في القراءة بين شعب عربي وشعب عربي آخر بل بين سكان مختلف الأقاليم بين شعب واحد»[37] إلا أنّه يعود ليؤكد وجود نظام نبري في مقاطع اللغة العربية الموحدة التي لا تأبى هذا النظام

بقدر ما هو متجذر في طبيعتها. ويستدل الباحث على فاعلية هذا النظام الإيقاعي باللهجات الدارجة حينما خرجت على نظام الخليل خروجا جزئيا أو حتى كليا «فلم تعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين قصر وطول بل أخذت تتبع ترتيب النبر فالتقطت بذلك كثيرا من الإيقاعات الحية في لغة كلامنا الدارجة»[38]. ويذهب الناقد إلى أبعد من ذلك حين ينادي بضرورة التخلص من النظام الكمي ذي الموسيقى الرتيبة المملة ويدعو إلى التشبث بنظام نبري كامل.

وخلص محمد النويهي إلى أنّ النظام النبري هو البديل الأكثر فاعلية لنظام الكم. ومن ثم راح يستخدمه مستفيدا من القواعد التي حددها إبراهيم أنيس للنبر في كتابه "الأصوات اللغوية". وهذا إجمال للنقاط الأساسية التي وردت في كتابه. وهي عموما مستمدة من آراء "ت.س.إليوت **T.S.Eliot**" النقدية في الموسيقى والشعر[39]:

ـ موسيقى الشعر تستوطن في لغة التخاطب السائدة في بيئة الشاعر وعصره.
ـ الموسيقى ملازمة لطبيعة الشعر ذاته وهو ما جعله يرفض التحرر التام من النظام الإيقاعي الذي يوصل إلى قصيدة النثر.
ـ حتمية قيام ثورات لغوية إيقاعية كلما وجدت هوة بين اللغة الشعرية التقليدية واللغة المحكية.
ـ الشعر العربي القديم كان متلائما في بناه اللفظية والتركيبية والإيقاعية مع الوضع اللغوي لبيئته وعصره.
ـ مبرر قيام الثورة الشكلية في الشعر المعاصر هو حدوث انفصال في اللغة الشعرية التقليدية ولغة المحادثة.
ـ وجود نظام نبري في القصيدة الحديثة انتقل إليها من لغة التخاطب اليومي. وهذا النظام النبري الخاص متضمن في اللغة الأدبية المعاصرة ذاتها.
ـ بالاستناد إلى قواعد إبراهيم أنيس في النبر فإن النبر وارد أيضا في اللغة العربية الكلاسيكية.
ـ يتجه الشعر العربي المعاصر تدريجيا نحو المزاوجة بين النظامين الوزنيين: الكمي والنبري.

أما شكري محمد عياد فإنه لم يتحمس كثيرا لدور النبر في صناعة الإيقاع الشعري حيث رأى بعد استعراضه لنظرية كل من المستشرق الفرنسي "ستانلاس جويار **Stanislas Guyard**" وإبراهيم أنيس أنّنا «نستطيع أن نستنتج أنّ النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة، وإن تكن ظاهرة مطّردة يمكن ملاحظتها ويمكن ضبطها... ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنّه شعر كمي أن يكون أدنى إلى الصواب »[40]. لكنه في الوقت نفسه لا ينفي دور النبر في تنويع الإيقاع في موسيقى الشعر العربي وأنّه وسيلة يمتلك بها الشاعر ناصية التأثير في المتلقي من خلال إيقاع التوافق والتنافر بين العناصر المؤلفة لموسيقية الشعر، أي التوافق والتنافر اللذان تحدثهما العلاقة بين ما يسميه "النبر الطبيعي" الذي يُشعر بواسطته المتكلم محدثه بانتهاء كلامه، وبين "النبر الموسيقي " الذي يحكم الأوزان الشعرية[41].

ويرى شكري عياد أنّ طبيعة الإيقاع تتحدد من خلال الخصائص التي تتميز بها كل لغة عن أخرى. ويتوسع في مفهوم الإيقاع ليربطه بالإحساس والمعنى. وينفي عن الإيقاع أن يكون شيئا فيزيائيا، وإن كان في أساسه ذا منشأ فيزيائي يمثله الوزن، حيث أنّنا قد نجد شعرا غثّا لا إيقاع فيه. ومع ذلك فهو موزون. وإذن فالإيقاع لا يتبدّى في طبيعة الأصوات نفسها – وإن نسب إليها – «إنما هو في الواقع إيقاع النشاط النفسي الذي من خلاله لا صوت الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور»[42]. لأنّ الصوت لا قيمة إيقاعية له. وإنما يكتسب قيمته ممّا هو جار في نفس المتلقي لحظة التلقي. فهي رهن بالظروف التي يندرج فيها الصوت أكثر مما هي رهن بالصوت نفسه. ويكاد الناقد يساير "رتشاردز" في أغلب ما يقول حيث يخلص بعد عرضه لنظريته إلى القول بأنّ :

«هذه هي نظرية رتشاردز في الإيقاع. وإذا اعتبرناها – وهو الاعتبار الصحيح فيما يرى – نظرية عامة في الشكل الأدبي فإننا نجدها بالغة العمق والشمول وخصوصا لأنّها تضيء جانبا من القضية قلما تعنى به النظريات الأخرى أعني جانب المتلقي»[43]. وهكذا انتهى شكري عياد إلى توسيع مفهوم الإيقاع بربطه بالمعنى الشعري كما بإحساس المتلقي دون إهمال للإيقاع الصوتي الذي حدده في ثلاثة عناصر: المقاطع ذات الصلة القوية بالزمن، والتنغيم الذي يلوّن الكلام بألوان من الأحاسيس. والنبر الذي يسهم في إبراز المقاطع الهامة في الخطاب.

ويرى النويهي –على خلاف شكري عياد– أنّ النبر نظام مطرد في اللغة العربية، وأنّ له أثرا واضحا في الشعر العربي على الرغم من أنّ أساسه كمي. ويتنبأ بأنّ شعر الأجيال المقبلة سينبني على النبر وليس الكم. إلا أنّه مازالت في هذا الشعر الجديد درجة من حدة الإيقاع وبروزه. ذلك أنّ التفعيلة تُلزم الشاعر بعدد من الحروف، وبأنواع من المقاطع، وليس العيب في اللغة العربية بل في طبيعة النظام العروضي التفعيلي بأشكاله القديمة والجديدة.

ويشيد الناقد باهتمام المحدثين بنظام النبر واعتمادهم إياه عنصرا فاعلا في فعل القراءة. والدليل على ذلك ولوعهم بالكتابة على بحر المتدارك أو الخبب الذي يعد أكثر البحور الشعرية ارتباطا بنظام النبر. فهو «ينقسم إلى قسمين عظيمين يكاد كل منهما يكون بحرا مستقلا إذا استمعنا إلى النظام النبري الغالب فيه»[44]. وبذلك يغدو بالإمكان إنتاج موسيقى شعرية عربية من خلال النبر حتى بعد الاستغناء عن النظام العروضي. ومهما يكن الحماس الذي اتسمت به دراسة النويهي كبيرا فإن آراءه تعد أكثر المحاولات الأولى أصالة وتميزا في دراسة الشكل الإيقاعي الجديد للشعر العربي انطلاقا من مقاييسَ وأسسٍ غيرِ تقليدية في فهم طبيعة التحوّل الوزني ليس بالاستناد إلى تطبيقات المنهج الخليلي وإنما في ضوء الواقع الحي للغة. ولقد كانت هذه الدعوة القائمة على النظر إلى الشعر العربي من خلال النظام النبري التي أرسلها النويهي ــ أساسا لشغف بعض الحداثيين بإمكانية إنشاء موسيقى شعرية خالية من التفعيلة مبنية على نظام النبر.

ولعل المحاولة الأكثر تجسيدا لهذه الدعوى تلك التي قال بها كمال أبو ديب في كتابه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي ــ نحو بديل جذري لعروض الخليل" ــ ولا يبذل الدارس كبير جهد ليقف على مدى الجرأة التي اتسم بها هذا الكتاب من خلال عنوانه الفرعي الذي هو إعلان صريح للحرب على قوانين الخليل، ويعد هذا الكتاب «متميزا عن مجمل الدراسات المزامنة له واللاحقة عليه، بل عملا رائدا بحكم أنّه أول من حاول بصراحة وجدية إعادة النظر في القوانين الإيقاعية التي حكمت التصور العربي منذ أربعة عشر قرنا»[45]. وهو إلى جانب ذلك أول كتاب منح الإيقاع تغطية بنيوية. وانبنى على فكرتين أساسيتين هما التهجّم على أصحاب نظرية الكم. ووسمها بالقصور حتى غدا «التصور السليم الذي تدعمه المعطيات الشعرية هو أن يُلغى نظام الكم من الشعر العربي»[46]. وهذه الفكرة أفضت إلى الفكرة الثاني وهي: التحمس للنظام النبري الذي يراه الكاتب بديلا لنظام الخليل.

– **بنية النبر:** إن دراستنا للنبر لن تنطلق من كونها المشروع البديل للعروض الخليلي، وإنّما سيُنظر إليه بأنّه بنية مكمّلة للمشروع العروضي، ذلك أن الدارسين الذين حاولوا تجاوز العروض أثناء دراستهم للنبر ظلّوا في دائرته، وتعاملوا بمصطلحاته. وهذا ما يبرّر مشروعية النظر إلى بنية النبر بأنّها تابعة ، وليست بديلة.

وموضوع النبر مثّل مَثارَ جدلٍ واسع بين الباحثين المعاصرين. ففي حين ذهب بعض الدارسين[47] إلى أنه ليست للنبر أيّة فاعليّة في اللغة العربية التي تقوم على أساس الكمّ، عوّل دارسون آخرون على أهمّيته في القيام

ببعض الوظائف الحيوية، ومن بينهم محمد النّويهي، وكمال أبو ديب، وسيّد البحراوي. وسيتمّ التّركيز في هذا العنصر على مشروع كمال أبي ديب لسببين:

أولهما أنّه مشروع في النبر يسعى إلى إضفاء الصبغة العربية على الشعر العرب، ويجمع بين النظرية والتطبيق. و**ثانيهما** أنه تعامل مع الشعر بنوعين من النبر هما: النبر اللغوي، والنبر الشعري. وهذا يجعل تطبيقه على الشعر أمرا ممكنا من جهة، ومقنعا من جهة أخرى.

قانون النبر اللغوي: يقع النبر اللغوي في مشروع كما أبي ديب على الكلمات بوصفها وحدة لغوية قاموسية محتفظة بنبرها داخل الجملة وخارجها[48]. وهذا ما نلفيه عند إبراهيم أنيس[49]. ويستبعد الكلمات التي تتألّف من نواة واحدة (–0)، مثل (لم)، أو من نواتين (––0)، مثل (على)، فهي كلمات لا يقع عليها أيّ نبر منفردة. وتُنبر الكلمة المؤلّفة من النواة (–––0)، مثل (سُحُبٌ) بإحدى الطريقتين الآتيتين[50]:

أو

$$(\hat{0}\text{---}\times) \qquad (\times\text{---}\hat{0})$$

أمّا الكلمات المتألّفة من نواتين أو أكثر من هذه النّوى فيكون نبرها كما يلي:

- إذا انتهت الكلمة بالنواة (–0)، أو بالنواة (––0)، فإنّ النبر القويّ يقع على الجزء السابق لهاتين النواتين مباشرة.
- إذا انتهت الكلمة بالنّواة (–––0) فإنّ النّبر يقع على الجزء السابق للتتابع (––0) مباشرة، أي على المتحرك الأوّل في النواة $(\times\text{---}0)$.
- إذا انتهت الكلمة بالتتابع (–00)، أو (––00)، أو (–––00) يمكن اعتبار الجزء (–00) حالة من حالات (–0–0)، كأنّما كانت الكلمة تنتهي بـ (–0)، ثمّ سُكِّن المتحرّك الأخير فيها، فأصبحت نهايتها (––00)، وتُنبر على أساس القانون الأوّل.
- أمّا إذا اجتمعت في الكلمة كلُّ النّوى السابقة كما في كلمة (متباعداتٌ)، فإنّ نبرها يكون كما يلي:

$$(\hat{0}\text{–}\times\text{0}\text{–}\ \text{–}\times\text{0}\text{–––}\hat{0})$$

أي بنبرتين قويّتين متعاقبتين.

قانون النبر الشعري: إذا كان النبر اللغوي يقع على الكلمات، فإنّ النبر الشعريّ يقع على الوحدات الإيقاعية. ومثلما حصل في النبر اللّغويّ فإن النواة (–0) بوصفها وحدة إيقاعية مستقلّة بذاتها لا تلقى نبرا، وكذلك النواة (–0) إذا شكّلت وحدة إيقاعية منفردة، بل تظلاّن عائمتين في انتظار تبلور دورهما الإيقاعي في السياق الكلّيّ للتشكّل الإيقاعي. وأمّا النواة (–––0) بوصفها وحدة إيقاعية فإنّها تُنبر بطريقتين:. وعلى الرّغم من أنّ لها دورا كبيرا في البحور الشعرية فإنّ دورها لا يتبلور إلاّ في سياق التّشكّل الإيقاعي.$(\hat{0}\text{---}\times)$ أو $(\times\text{---}\hat{0})$

ويلخّص قانون النبر الشعري (الارتكاز) في أنّ الوحدة الإيقاعية حين تنتهي بالنواة (–0)، أو النواة (––0) فإن نبرا قويّا سيقع على الجزء الذي يسبق هاتين النواتين مباشرة. وحين تنتهي الوحدة الإيقاعية بثلاث نوًى من نوع (–0)، ولا تكون أخيرة فإنّ نبرا قويا تتحمّله النواة الأخيرة. وأمّا إذا انتهت الوحدة بالنّواة (–––0) فإنّ النبر سيقع على الجزء للسابق للتّتابع (––0) مباشرة. وفي حالة ورود الوحدة الإيقاعية بالتّتابع (–00) فإنّ النبر سيقع عليه.

ونخلص إلى أنّه لا فرقَ بين النبر اللغوي والنبر الشعري (الارتكاز) إلاّ فيما يتعلّق بتجلّي كلّ منهما، حيث يتجلّى الأوّل في الوحدة اللغوية، بينما يتجلّى الثاني في الوحدة الإيقاعية. ولذلك يعتمد الأوّل على النظام المقطعي، بينما يعتمد الثاني على النظام العروضي.

وتكمن أهمية هذه الخطوات كلّها في أنها تكشف عن تشكّل أسس النظام الإيقاعي للشعر العربي، وذلك لأن نقاط التفاعل بين النبر اللغوي والنبر الشعري هي «مستوى الحيوية الإيقاعية، وحصيلة تفاعل المؤثّرات الآلية والحيوية المفروضة والنابعة من التجربة الانفعالية في القصيدة»[51].

مدار النبر في المتدارك: يعدّ هذا البحر من أكثر البحور الشعرية انتشارا بين الشعراء المحدثين, فقد «أقبلوا على الكتابة به إقبالا لافتا منذ أواخر السبعينيات حتّى الآن»[52]. ولعلّ السبب في اندفاع الشعراء نحوه هو أنه شكّل أحد أهمّ عناصر الجدّة في البنية الإيقاعية الحديثة، منذ لفتت نازك الملائكة أنظار الشعراء إليه، باكتشافها لقابليته تحمّلَ التفعيلة (فاعلُ) في حشوه. وهي القضية التي جعلت محمد النويهي يفسّرها بأنّ بحر الخبب هو أكثر البحور الشعرية كفاءةً في تحمّل النبر، حتّى أنّ الأساس الكمّي فيه يكاد يكون غائبا. فلا جدوى من ترتيب الحروف الساكنة والمتحرّكة، وإنّما العِبرة فيه بتتابع إيقاع النبر وتخالفه. وقد كان انتقال الشاعرة فيه من (فعلن) إلى (فاعلُ) بسبب تركيزها على نبر المقطع الأوّل (فا) من التفعيلة[53].

ولقد كان تفسير النويهي لقضية إدخال نازك الملائكة (فاعلُ) إلى حشو الخبب عاملا بالغ الأهمّية في تشجيع الشعراء على الكتابة وفقه، حيث راج بينهم أنّ النّظم على بحر الخبب يعدّ مظهرا من مظاهر الحداثة.

وقد تعزّزت هذه الفكرة بصدور كتاب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي–نحو بديل جذري لعروض الخليل) الذي أسند للنّبر دورا إيقاعيا بارزا طمح في أن يكون بديلا جذريا للعروض العربي. وكان وقوفه في مؤلَّف آخر عند قصيدة (كيمياء النرجس) لأدونيس التي كانت على بحر الخبب، محطّة أخرى أثبت فيها أن لهذا البحر فاعلية كبيرة في تحمّل النبر[54].

ولا تمثّل هذه الخصائص كل الدوافع التي أغرت الشعراء بالنظم على هذا البحر، فهنالك طواعيته، ومرونة التعامل به، فهو يتيح من الاحتمالات الإيقاعية ما يغني الشعراء عن اللجوء إلى غيره، إذ على الرغم من أنّه وحيد التفعيلة (فاعلن)، إلا أنّ كمّ الزحافات والعلل التي تدخله جعلته أقرب إلى التّعدّد. وسمة الغنى الإيقاعي في هذا البحر هي أقرب ما يبرّر اشتغال البياتي به لفترة زمنية طويلة (1974–1999).

ولا تطرح تفعيلات بحر المتدارك أثناء تحديد مواضع النبر أيّة إشكالية، إذ له مواضعُ ثابتة يحدّدها الناقد كمال أبو ديب بالطريقة الآتية:

$$0--\overset{X}{0}-/\ 0--\overset{X}{0}-/\ 0--\overset{X}{0}-/\ 0--\overset{X}{0}-$$

وفيما يلي نموذج من شعر البياتي تُختبَر فيه فاعلية النبر في بحر المتدارك، ومدى قابليته لتجسيد الحيويّة الإيقاعية من خلال قصيدة (البحر بعيد أسمعه يتنهّد) [55]:

اَلْبَحْرُ بَعِيدٌ لَكِنِّي أَسْمَعُهُ يَتَنَهَّدْ
سُفُنٌ وَنَوَارِسْ
يَحْمِلُهَا الْمَوْجُ إِلَى الْأَبْعَدْ
بَحَّارُونَ سُكَارَى

وَقَعُوا فِي سِحْرِ (أَفْرُودِيتَ)
فَجُنُّوا فِي الْغَيْهَبْ
وَأَنَا بَيْنَ مَعَرِّي النُّعْمَانْ
وَالدُّوَلِي الْأَسْوَدْ
أَبْحَثُ عَنْ مَخْطُوطْ
لاَ أَعْرِفُ مَنْ كَانَ مُؤَلِّفُهُ
أَوْ مَنْ ضَيَّعَهُ:
سَيْفُ الدَّوْلَةِ
أَمْ كَافُورُ الْإِخْشِيدِي؟
فِي زَمَنٍ مَا عَادَ بِهِ أَحَدٌ
يَبْكِي أَحَدًا
أَوْ يَتَمَرَّدْ.

وتتحدّد مواضع النبر في القصيدة بما يلي:

مواضع النبر في النص:

1 . 0-0́-/ --0̂-/ x 0-0̂-/ 0-0́-/ 0-0-̂/ x 0---̂/ 0-0́-
2 . 0̂-/ x 0---̂/ 0---̂
3 . 0̂-/ x 0-0̂-/--0̂- /0---́/ 0-
4 . 0-/ 0̂-/ x 0---̂/ 0-0́-
5 . ̂ / 0-0́-/ 0--x̂-/0-0-̂/ -x̂
6 . 0-0́-/ 0-0-̂/0--
7 . 00-0̂-/ 0-0́-/ --0̂-/0---́
8 . 0̂-/ x 0-0̂- /--x̂0-
9 . 00́-0̂-/0---̂/0-0́-/0-0-̂/ x 0-
10 . 0̂-/ x̂-0̂-/0---̂/ x 0-0̂-
11 . 0---́/0-0̂-/0-
12 . 0--0́- /0-0́-
13 . 0̂-/ x 0-0̂-/ 0-0́-/0-0̂-
14 . 0---́/ 0---̂/ x 0-0̂-/0---́/0-
15 . 00́-0̂- 0---́/ 0--0́- /0-0́-
16 . 0-0́-/ --0̂-

تتوزّع الدائرة الدلالية لهذا النصّ على حركتين. هما: حركة (البحر) التي تستغرق الأشطر الستّة الأولى . وحركة (الأنا) التي تشمل الأشطر العشرة الباقية. وبقدر ما بين الحركتين من مظاهر الائتلاف، بينهما –أيضـــا– من مظاهر التّوتّر والاختلاف. وفيما يلي رصد لنتائج النبر اللغوي، والنبر الشعري، ومواضع التقاطع بينهما من خلال هذا الجدول:

تعدد النبرات في الشطر						تطابق النبر اللغوي والنبر الشعري			
حركة (البحر)			حركة (الأنا)			حركة (البحر)		حركة (الأنا)	
الشطر	نبر	ارتكاز	الشطر	نبر	ارتكاز	الشطر	التطابق	الشطر	التطابق
أ(1)	5	7	ب(7)	3	5	أ(1)	3	ب(7)	3
أ(2)	2	3	ب(8)	2	3	أ(2)	1	ب(8)	0
			ب(9)	2	3			ب(9)	1
أ(3)	2	4	ب(10)	3	5	أ(3)	1	ب(10)	1
			ب(11)	1	2			ب(11)	1
أ(4)	2	3	ب(12)	2	2	أ(4)	1	ب(12)	2
			ب(13)	2	4	أ(5)	2	ب(13)	1
أ(5)	3	4	ب(14)	3	4			ب(14)	2
أ(6)	2	2	ب(15)	2	2	أ(6)	1	ب(15)	2
			ب(16)	1	3			ب(16)	1
المجموع	16	23	المجموع	21	33	المجموع	9	المجموع	14

تعكس البنية الإيقاعية لحركتي (البحر) و(الأنا) في هذا النص البنية الدلالية بصورة جليّة،حيث أنّ مظاهر التناظر لافتة للانتباه، إذ الملاحظ أنّ مواضع الحيوية الإيقاعية تتشابه في تجلّياتها بين الحركتين. فتُستهلّ حركة (البحر) بتوافق نبري ارتكازي في بداية الشطر الأوّل، وفي نهايته. كما تُختم بتوافق نبري ارتكازي في نهاية الشطر السادس. وكذلك تُستهلّ حركة (الأنا) بتوافق نبري ارتكازي في بداية الشطر الأوّل، وفي نهايته. كما تُختم بتوافق نبري ارتكازي في نهاية الشطر السادس عشر.

تُستهلّ كِلا الحركتين استهلالا حافلا بالحيوية الإيقاعية النابعة من تقاطع النبر اللغوي والارتكازي في ثلاثة مواضعَ متناظرةٍ في الشطر الأوّل من كلّ حركة. وهي : بداية الشطر، ووسطه، ونهايته. وحيث تتركّز فاعلية الإيقاع تتكثّف نسبة التوتّر على المستوى الدلالي. وهذا ما تعكسه بنية الشطر الأوّل من كلّ حركة. ففي حركة (البحر) هناك هيجان، وموج مصطخب، يتجسّد في هذه البنية المجازيّة الدالّة (البحر بعيد لكنّي أسمعه يتنهّد). لذلك لا تنعم السفن، ولا النوارس باستقرار، فهو يحملها إلى الأبعد.

أمّا حركة (الأنا) فلا تقلّ توتّرا عن حركة (البحر)، حيث أنّ الذات المتكلّمة متشظّية في رحلة بحث عن مخطوط مجهول الهويّة. ومع أن بنية الشطر غير مكتملة دلاليا، بسبب غياب الوقفة النظمية (تأجيل الخبر)، واكتفائه بالوقفة العروضية –فإنّ التطوّر الذي شهدته الوحدة الإيقاعية من (فعِلن) إلى (فاعلُ)، ثمّ (فعْلن)، وانتهاءً بـ (فعلانْ) عوّض عن ذلك النقص بالتمهيد لحركة دلالية أكثر تعقيدا وتشابكا. حيث تتّسع دائرة البحث عن المخطوط من محاولة العثور على مَن ألّفه، إلى البحث عن مالكه. وهو ما يرفع من نسبة الغموض في النص، ويزيد من علاقات التوتّر فيه.

ولم تقفْ علامات التناظر على المستوى الدلالي والإيقاعي عند الشطر الأوّل، بل إنّ الشطر الأخير من كلّ حركة يتضمّن تناظرا إضافيا، يتمثّل في انتهائه بنبر ارتكازيّ قويّ على المقطع الطويل الأوّل من الوحدة الإيقاعية

(فعْلن). والنبر حين يقع على المقاطع الطويلة يعدّ تكثيفا للدائرة الدلالية، حيث أنّ نشاط المقاطع الطويلة ونشاط المعنى هو شيء واحد في حركة النص الكلّية. فالتناظر بين الوحدة الإيقاعية (فعْلن) التي ينتهي بها الشطر الأخير من كلّ حركة، يقابله تناظر دلاليّ يتجسّد في الرؤية الضبابية التي خُتم بها كلّ شطر منهما. فالبحّارون الذين وقعوا في حبّ (أفروديت) انتهوا إلى الجنون في حركة (البحر). وكذلك رحلة الذات المتكلّمة في بحثها عن المخطوط في حركة (الأنا) انتهت إلى العبثيّة واللاّجدوى، حيث لا قيمة للأشياء في زمن التشتّت والتمزّق والاستسلام.

ويبدو أن الحركتين توغلان في التناظر إلى درجة التداخل، بما في ذلك مظهر التباين العروضي الذي يبدو في الوحدة الإيقاعية الأولى من كلّ حركة، حيث تستهلّ حركة (البحر) بوحدة ذات مقاطع طويلة (فعْلن)، بينما تستهلّ حركة (الأنا) بوحدة ذات مقاطع قصيرة (فعِلن). فإنّ هذا التباين يمّحي بدخول المقطع الزائد الطول على تفعيلة الضرب في حركة (الأنا). وهو ما يعني تعويضا صوتيا ثابتا لمَا حدث في بداية الشطر، إذ المقطع الزائد الطول يساوي مقطعين قصيرين –في عرف علماء الأصوات[56]– وبالتالي فإن ما فُقد في بداية الشطر من المقاطع الطويلة، عُوّض في نهايته. وهذا الموضع للنبر القويّ على المقطع القصير لم يتكرّر في القصيدة كلِّها، حيث أن مواضع النبر القويّ لازمت المقاطع الطويلة.

ولا يعدم الاجتماع بين مواضع النبر القويّ والمقاطع الطويلة بعده الجمالي والدلالي في النص. ولْننظر – مثلا– كلمة (لكنّي) في سياق الشطر الأوّل:

اَلْبَحْرُ بَعِيدٌ لَكِنِّي أَسْمَعُهُ يَتَنَهَّدْ

فهي تحمل نبرا ارتكازيا قويا على مقطعها الطويل الأول. وإنّ لموقعها المحوري في الشطر سلطة التوزيع الدلالي. فهذا الاستدراك الذي حدث من خلال دخولها على التركيب كشف عن ميلاد حركة دلالية جديدة غيّرت المجرى الدلالي للنص كلّه، بإعلانها عن أنّ البحر (يتنهّد). وهذا التنهّد عاد بالمأساة على السفن والنوارس. بالإضافة إلى ما نجده في الشطر الرابع في لفظة (سكارى) ذات البنية المقطعية الطويلة، وكلمة (مخطوط) في الشطر التاسع. وكلّها ذات أثر قويّ في السياق الدلالي إلى جانب أهمّيتها الإيقاعية.

يتبيّن أن بحر المتدارك ذو حساسية ارتكازية قوية. فطبيعة وحداته الإيقاعية ذات الانحراف الدائم نحو البنية المقطعية الطويلة التي هي جذر الفاعلية الإيقاعية القوية حين يتقاطع عندها النبر اللغوي والنبر الارتكازي – تُسهم في تغذية هذه الحساسية.

ونخلص –أخيرا – إلى أنّ التشكّلات الإيقاعية الذي مسّته الدراسة (بحر المتدارك) والذي مثّل بؤرة العمل الإبداعي في الشعر العربي الحديث بعامة ، وفي شعر البياتي– بصورة خاصّة– قد كشف عن قابلية واضحة لتجسيد التجاذب القائم بين النبر اللغوي والارتكاز. وذلك في نظرية كمال أبي ديب هو موضع جذري تتركّز فيه الحيوية الإيقاعية في النص الشعري. ويرجع السبب في هذه القابلية لتمثيل حيوية الإيقاع إلى مرونة انزلاقها نحو البناء المقطعي الطويل الذي يجسّد موضع التقاطع الارتكازي الأقوى في النص.

1) _ الصكر، حاتم: حلم الفراشة _ الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر_ وزارة الثقافة، اليمن، 2004،ص11.
2) –مندور، محمد : في الميزان الجديد ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط2 (د.ت) ص187.
3) – نفسه: ص187.
4) – مندور، محمد : في النقد والأدب ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة (د.ت) ص30.
5) – نفسه ، ص30.
6) – مندور، محمد : الشعر العربي ,ص30، نقلا عن : محمد شكري عياد : موسيقى الشعر العربي،دار المعرفة،القاهرة، ط2،1978، ص35.
7) – مندور، محمد : في الميزان الجديد , ص193.
8) – أنيس، إبراهيم : الأصوات اللغوية , مكتبة الأنجلو المصرية , ط4, 1999 , ص139.
9) – نفسه :ص141.
10) – ينظر : نفسه ، ص140.
11) – نفسه, ص143 .
12) – ينظر: يونس, علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص10.
13) – مندور, محمد: في الميزان الجديد، مؤسسات ع.بن عبد الله، تونس، ط1، 1988، ص261.
14) – مندور, محمد: في الميزان الجديد ، ص244.
15) – نفسه ، ص264.
16) – عبد الرؤوف, عوني: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف،مكتبة الآداب، القاهرة،ط2، 2005،ص104.
17) – نفسه، ص102.
18)– أبو ديب, كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص245.
19) – نفسه، ص181.
20) _ ينظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط6، 1988. ص12_17.
21) _ الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2005. ص99.
22) _ أبو ديب, كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص353.
23) _ النويهي, محمد: قضية الشعر الجديد، ص156.
24) _ حمدان، ابتسام أحمد : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي ، سوريا ، ط 1 ، 1997م ،. ص37 .
25) _ النويهي, محمد : قضية الشعر الجديد، ص245.
26) _ ينظر: إسماعيل، عز الدين : الشعر العربي المعاصر، ص75.
27) _ ينظر: عياد، محمد شكري: موسيقى الشعر العربي،ص49.
28) – البحراوي، سيد: الإيقاع في شعر السياب، ص17.
29) _ ينظر: نفسه،ص17.
30) _ الحمداني، أبو فراس: الديوان،دار الكتاب العربي ، بيروت،ط2، 1994.
31) _ البحراوي، سيد: الإيقاع في شعر السياب، ص18.
32) – أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر ، ص349 .
33) – نفسه، ص349 .
34)– ينظر النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد،ص12–79

35) _ خير بك، كمال: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر،بيروت،ط2 ،1982،ص306.
36) – النويهي، محمد : قضية الشعر الجديد ص235.
37) – نفسه، ص239.
38) – النويهي، محمد : قضية الشعر الجديد ، ص244.
39) _ ينظر:خير بك، كمال: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر،ص307.
40) – عياد، محمد شكري : موسيقى الشعر العربي ، ص49.
41) – ينظر : نفسه، ص53 .
42) – عياد، محمد شكري : مدخل إلى علم الأسلوب ، ص157.
43) – نفسه ، ص160.
44) – نفسه ، ص156.
45) – الورتاني، خميس : الإيقاع في الشعر العربي،ج1 ،ص83.
46) – أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي – نحو بديل جذري لعروض الخليل– ص195.
47) – ينظر: الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا،ج2، ص162.
48) – ينظر: أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص302.
49) – ينظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ص139.
50) – ترمز العلامة (×) للنبر القويّ، والعلامة للنبر (٨) الضعيف.
51) – أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص338.
52) – المعداوي، أحمد: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص74.
53) – النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ص316.
54) – ينظر: أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلّي، ص300–308.
55) – البياتي، عبد الوهاب: البحر بعيد أسمعه يتنهّد، ص77–78
56) – ينظر: الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا،ج2، ص234.