

Humanities and Educational
Sciences Journal

ISSN: 2617-5908 (print)



مجلة العلوم التربوية
والدراسات الإنسانية

ISSN: 2709-0302 (online)

تحولات النبر في البنية الإيقاعية لبحر المديد (*)

<https://doi.org/10.55074/hesj.vi56.1933>

حسام محمد أيوب

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية

جامعة الشرقية – سلطنة عُمان

تاريخ قبوله للنشر 25/4/2026

<http://hesj.org/ojs/index.php/hesj/index>

(*) تاريخ تسليم البحث 5/3/2026

(*) موقع المجلة:

تحولات النبر في البنية الإيقاعية لبحر المديد

حسام محمد أيوب

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية

جامعة الشرقية – سلطنة عُمان

الملخص

يتناول هذا البحث ظاهرة انزياح النبر في البنية الإيقاعية للتفعيلة الشعرية، بوصفها ظاهرة أسلوبية تؤثر في إدراك الوزن دون أن تؤدي بالضرورة إلى اختلاله العروضي.

وينطلق البحث من فرضية أن العلاقة بين النبر والبنية المقطعية للتفعيلة ليست علاقة ثابتة جامدة، بل تخضع - أحياناً - لتحولات زمنية طفيفة تنشأ في سياق الأداء الصوتي أو التلاحم الإيقاعي بين المقاطع.

ويهدف البحث إلى تحليل هذه الظاهرة بدراسة نماذج شعرية من البحور العربية، مع التركيز على مواضع انتقال النبر داخل التفعيلة أو بين حدودها، وما يترتب على ذلك من تحولات إدراكية في الإيقاع.

ويعتمد البحث منهجاً تحليلياً يقوم على تفكيك البنية المقطعية للتفعيلات، وتتبع مواضع النبر، ورصد حالات الانتقال أو الانزياح الزمني التي لا يفسرها التحليل العروضي التقليدي تفسيراً كافياً.

وقد توصل البحث إلى أن بعض الظواهر التي تبدو للوهلة الأولى خروجاً عن النظام العروضي يمكن تفسيرها بوصفها تحولات زمنية في موقع النبر داخل البنية الإيقاعية، لا خلافاً في الوزن نفسه، كما يبيّن أن التفاعل بين المقاطع المتجاورة قد يؤدي إلى ما يمكن تسميته بالامتداد الإيقاعي، وهو ما يسمح بانتقال النبر أو إعادة توزيعه دون الإخلال بالبنية الوزنية العامة.

وتسهم نتائج هذا البحث في توسيع أفق قراءة الإيقاع الشعري العربي، وتقديم تفسير أكثر مرونة لبعض الظواهر الصوتية التي تظهر في الأداء الشعري، بما يفتح المجال لإعادة النظر في العلاقة بين التحليل العروضي التقليدي والدراسة الصوتية للإيقاع.

الكلمات المفتاحية: النبر، الامتداد الإيقاعي، الإيقاع الشعري، التفعيلة، التحليل العروضي.

Stress Shifts in the Rhythmic Structure of the Madīd Meter Prepared by:

Dr. Husam Mohammad Ayyoub

Assistant Professor, Department of Arabic Language,
A' Sharqiyah University

Abstract

This study examines the phenomenon of temporal stress shift within the rhythmic structure of the Arabic metrical foot, considering it a stylistic feature that affects the perception of rhythm without necessarily causing a metrical violation. The study is based on the assumption that the relationship between stress and the syllabic structure of the metrical foot is not entirely fixed but may undergo subtle temporal shifts arising from phonetic performance or rhythmic cohesion between adjacent syllables.

The research aims to analyze this phenomenon through selected poetic examples from Arabic meters, with particular attention to cases where stress shifts within the metrical foot or across its boundaries, and the resulting perceptual changes in rhythm. The study adopts an analytical approach that involves examining the syllabic structure of metrical units, identifying stress positions, and tracing instances of temporal shift that cannot be sufficiently explained by traditional prosodic analysis.

The findings suggest that some patterns that initially appear to deviate from the metrical system can instead be interpreted as temporal shifts in stress placement within the rhythmic structure rather than as actual metrical irregularities. The study also shows that interaction between adjacent syllables may produce what can be described as rhythmic fusion, allowing stress to shift or redistribute without disrupting the overall metrical framework.

These findings contribute to expanding the analytical perspective on Arabic poetic rhythm and provide a more flexible explanation for certain phonetic phenomena observed in poetic performance, thereby opening the way for reconsidering the relationship between traditional prosodic analysis and phonetic approaches to rhythm.

Keywords: stress, Temporal Rhythmic Extension, poetic rhythm, metrical foot, Arabic prosody.

مقدمة البحث:

يشغل الإيقاع موقعاً مركزياً في البنية الشعرية العربية؛ إذ يتأسس الوزن على انتظامٍ مخصوصٍ للعلاقات الزمنية بين المقاطع الصوتية، وعلى توزيعٍ دقيقٍ لمواضع النبر داخل البيت الشعري.

وقد بذل علماء العروض الأوائل جهداً كبيراً في تععيد هذه البنية، معتمدين - في ذلك - على منظومة من التفاعلات والعلل والزحافات التي مكنتهم من وصف الأوزان وصفاً كلياً يتسم بالضبط والاتساق، غير أنّ هذا الوصف، على دقته وشموله، ظلّ في جوهره وصفيّاً تقليديّاً لا يلتقط بالضرورة الديناميات الزمنية الدقيقة التي تتشكّل عند الأداء الصوتي الحقيقي للبيت الشعري.

ومع تطوّر الدراسات اللسانية والصوتية، ولا سيما في مجالات تحليل الكلام والنمذجة الزمنية والقياس الطبقي، بات من الممكن النظر إلى الإيقاع بوصفه بنيةً زمنيةً قابلةً للرصد الحسابي، وليس مجرد نسق رمزي تُحدّده التفعيلة، وفي هذا الإطار ظهرت اتجاهات بحثية حديثة تسعى إلى إعادة قراءة البحور العربية قراءةً صوتية رقمية، تكشف عن طبيعة توزيع النبر، ومواطن الثقل والخفة، وخصائص الاتساع الزمني بين المقاطع، وما قد يطرأ عليها من انزياحات أثناء النطق.

ويُمثّل بحر المديد مجاًلاً مناسباً لمثل هذا النوع من المقاربات؛ نظراً لخصوصيته الإيقاعية ونوى تفاعلاته التي تتجاوز فيها الوحدات الصوتية على نحو يتيح إمكان حدوث تغيّرات زمنية دقيقة في مواضع النبر بين التفعيلتين المتتابعتين، كما أنّ قِلّة استعمال هذا البحر في الشعر العربي القديم والحديث تُثير تساؤلات حول بنيته الإيقاعية ودرجة ما تتمتع به من استقرار أو مرونة عند الأداء.

ومن هنا تبرز الحاجة إلى دراسة هذا البحر دراسةً صوتية رقمية تكشف عن ملامح بنيته الزمنية، وتوضح طبيعة الانزياحات النبرية المحتملة فيه، تمهيداً لطرح المشكلة البحثية وتحديد الفرضيات التي يسعى البحث إلى اختبارها.

مشكلة البحث:

يتكون بحر المديد من تكرار تفعيلة (فاعلاتن وفاعلن) أربع مرات في البيت الشعري، ولكن هناك ثمة تباين واضح بين التفعيلتين؛ إذ تتكوّن فاعلاتن من أربعة مقاطع صوتية، وتمتدّ على زمن إيقاعي ثلاثي (فا - علا - تن)، في حين تتكوّن (فاعلن) من ثلاثة مقاطع صوتية، وتمتدّ على زمن ثنائي (فا - علن). ومن ثمّ يُثار سؤال أساس: هو: كيف يتحقّق التماثل الإيقاعي داخل الشطر المديدي على الرغم من اختلاف التفعيلتين في طبيعة الزمن الإيقاعي؟

فرضية البحث:

يفترض هذا البحث أنّ بحر المديد يقوم على بنية زمنية ممتدة تتداخل فيها حدود التفعيلات، ولا سيما بين (فاعلاتن) و(فاعِلن)، وأن هذا التداخل يُنتج نمطاً إيقاعياً خاصاً ينفرد به المديد دون سائر البحور، مما يجعل ظاهرة التحول النبري ظاهرةً بنائيةً ناتجة عن انتظام وحداته الإيقاعي.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج اللساني الوصفي في دراسة ثلاثة أبعاد للوزن الشعري: الصوتي، والرقمي، والإيقاعي، ويجمع بين عدة نظريات، منها النظرية الكمية، والنظرية الكيفية الرقمية، والنظرية الإيقاعية، ويُؤكّد أن هذه المقارنات تُعدّ مجرد وسيلة لفهم الظواهر الشعرية وأداة لدعم التعلم، ولا تُعدّ بديلاً عن علم العروض التقليدي.

مصطلحات البحث:**الزمن الإيقاعي:**

هو زمن نسبي مستقل عن الزمن الحقيقي، ويختلف عن كل من الكم الفيزيائي والكم اللغوي للمقاطع الصوتية، يتوزع الزمن الإيقاعي بشكل متناسب بين أجزائه وفقاً للعلامات الإيقاعية مثل: المستديرة، والبيضاء، والسوداء، وأحادية السن، التي يقابلها في الوزن الشعري: الوند المجموع، والوند المفروق، والسببان الخفيفان المتجاوران، والفاصلة الصغرى، والسبب الخفيف المنفرد، بدلاً من الاعتماد على الثواني والدقائق، ويتحدد هذا الزمن بسرعة الأداء، حيث قد يلجأ المنشد إلى التسريع أو التمهّل في الأداء، لكن هذه التغيرات لا تطال جزءاً محدداً من القصيدة، بل تشمل النص كله، لذلك تظل النسب الإيقاعية بين الأجزاء محفوظة^(١).

النبر اللغوي:

هو أحد مكونات الكلمة وجزء لا يتجزأ منها، ونطقه إجباري، تمثل الكلمة الوحدة النبرية، بينما يمثل المقطع الصوتي الوحدة المنبورة وبناء على ذلك، يمكن القول إن كل كلمة، حتى الأحادية المقطع، تحمل درجة نبرية واحدة، كما أن النبر يقع على الصوائت وليس على الصوامت، ويُعطى المد الحركي الأولوية في النبر على الثقل المقطعي، أما النبر التعبيري الإيحائي: فهو إبراز لأهم وحدة دلالية يفرضها السياق، أي: نبر زائر للوحدات الدالة وليس مكوناً ثابتاً في الإيقاع، وعند وجوده، يحل محل النبر اللغوي، فتصبح الكلمة منبورة نبراً واحداً بدلاً من نبرين، أي أن النبر التعبيري يلغي النبر الأصلي، وتجدر الإشارة إلى أن نطقه اختياري، حيث يختار المتكلم المكان

(١) أيوب، حسام محمد: الزمن الإيقاعي في محور الشعر العربي، مجلة جامعة القدس المفتوحة، العدد (٦٢)، (٢٠٢٣م)، ص ٩٨-

الذي يوظفه فيه لتأكيد وحدة دون أخرى، ويعد التنغيم: مجموع النبرات، ويعبر عن تغير سلسلة التردد الأساسي للصوت، ويختص بالجملة بأكملها^(١).

التنغيم العروضي:

إنشاد تعليمي عروضي لحي يبرز بداية الحقل العروضي، أي النواة الأولى من التفعيلة في جميع الأوزان، بالإضافة إلى النواة الثالثة في الأوزان الرباعية، ويتضح ذلك عند إنشاد الشعر، إذ يُشدّد النبر على بعض المقاطع الصوتية أكثر من غيرها، وإذا صاحب الإنشاد الضرب على الدَفِّ، فإن الأصوات الإيقاعية المطابقة لهذه المقاطع تصبح مشددة أيضًا، وينطبق الأمر ذاته على الضرب الإيقاعي دون إنشاد، وتمتلك هذه النبرات الإيقاعية مواضع طبيعية متفقا عليها، حيث تقع على النبضتين الأولى والثالثة في الأوزان الرباعية، وعلى النبضة الأولى في الأوزان الثلاثية والثنائية^(٢).

التحول النبري:

ظاهرة أدائية تنشأ عند الحدّ الفاصل بين تفعيلتي (فاعلاتن) و(فاعِلن) نتيجة امتداد إيقاعي بين السببين الخفيفين المتجاورين، مما يؤدي إلى تكثيف النبر في مشطور المديد أو انتقاله في مجزؤه إلى النواة الإيقاعية التالية، دون أي تغيير في البنية العروضية الخليلية^(٣).

الدراسات السابقة:

تشكل قضية النبر في الشعر العربي محورًا إشكاليًا في الدراسات العروضية الحديثة، إذ تداخلت مع مفاهيم الإيقاع والكمّ والكيف، وسعت هذه الدراسات إلى إعادة قراءة النظام العروضي في ضوء مناهج لغوية وصوتية معاصرة.

١ - استخدم حسن الحساني عبد الله في دراسته (العروض العربي بين الكم والارتكاز، ١٩٥٩م)^(٤) مفهوم "الارتكاز" بوصفه معادلًا قريبًا من النبر، في محاولة مبكرة لتفسير الإيقاع خارج الصرامة الكمية، غير أن طرحه ظل وصفيًا جزئيًا، ولم يتحول إلى نظرية مكتملة الأركان، إذ لم يحدد قواعد دقيقة لتوزيع الارتكاز داخل البنية الوزنية.

(١) زاهيد، عبد الحميد: الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة عرض ونقد، دراسة صوتية، ط١، مراكش، (٢٠٠٠م)، ص ٢٤١-٢٧٣.

(٢) أيوب، حسام محمد: الزمن الإيقاعي في بحر الشعر العربي، مجلة جامعة القدس المفتوحة، العدد (٦٢)، ص: ١٠٠.

(٣) قام الباحث بصياغة هذا التعريف للمصطلح.

(٤) عبد الله، الحساني حسن: "العروض العربي بين الكم والارتكاز"، مجلة الآداب، بيروت، العدد (٩)، سبتمبر (١٩٥٩م).

- ٢- وفي كتاب محمد عوني عبد الرؤوف (بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ١٩٧٦م)^(١)، يظهر توجه تاريخي - تحليلي - يربط بين نشأة الشعر العربي وتداخل العنصرين الكمي والكيفي، يشير إلى أن الإيقاع في بداياته لم يكن خالصاً للكم، ما يفتح المجال نظرياً لتقبل النبر، لكنه لا يقدم نموذجاً تحليلياً واضحاً لتوظيفه.
- ٣- ويُعدّ كتاب شكري عياد (موسيقى الشعر العربي، ١٩٧٨م)^(٢) من المحاولات المبكرة التي وسّعت مفهوم الإيقاع الشعري، حيث لم يقصره على الوزن الكمي، بل نظر إليه بوصفه ظاهرة مركبة تشمل النبر والتنغيم والتوازي الصوتي، ومع ذلك، ظل النبر عنده عنصراً تابعاً لا مؤسساً، إذ لم يُبنَ عليه نظام بديل للعروض وفي سياق أكثر تخصصاً، ناقش سعيد بحيري (ملاحظات حول مسألة الكم والنبر، ١٩٨٦م)^(٣) العلاقة بين النظام الكمي التقليدي والنبر، منتقداً محاولات الإحلال الكامل للنبر محل الكم، وانتهى إلى أن النبر لا يمكن أن يكون بديلاً مستقلاً، بل هو ظاهرة مصاحبة للإيقاع الكمي، وهو موقف يتسم بالحذر العلمي لكنه يُقيي على الإطار الخليلي دون تطوير حقيقي.
- ٤- أما سعد مصلوح في مقالته: (المصطلح اللساني وتحديث علم العروض، ١٩٨٦م)^(٤) فقد تناول القضية من زاوية مصطلحية ولسانية، داعياً إلى تحديث جهاز المفاهيم العروضية بالاستفادة من اللسانيات الحديثة، بما في ذلك مفاهيم النبر والمقطع، غير أن جهده انصبّ على التأطير النظري والمصطلحي، دون بناء نموذج تطبيقي متكامل.
- ٥- أما كمال أبو ديب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ١٩٨٧م)^(٥) فقد قدّم طرحاً أكثر جذرية، إذ حاول إعادة تعريف الإيقاع من خلال مفهوم "البنية الإيقاعية" بوصفها شبكة من العلاقات الصوتية والدلالية، فقد اقترب من فكرة النبر بوصفه عنصراً بنيوياً، لكنه لم يفصله نظرياً بشكل دقيق، بل ظل مدججاً ضمن تصور عام للإيقاع، ولم يفرق بين نبر الكلمة ونبر الجملة والنبر العروضي، ما أضعف إمكانية تحويله إلى أداة تحليل إجرائية واضحة.
- ٦- ويأتي عبد الحميد عليوة (إيقاع الشعر العربي بين الكم والكيف، ١٩٩٧م)^(٦) ليحاول التوفيق بين الاتجاهين، حيث يعترف بدور النبر ضمن الإيقاع، ويقترح تصوراً تكاملياً، إلا أن هذا التصور بقي توفيقياً أكثر منه تأسيسياً، إذ لم ينجح في حل التعارض بين النظامين أو تقديم بديل منهجي صارم.

(١) عبد الرؤوف، محمد عوني، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، (١٩٧٦م).

(٢) عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، (١٩٧٨م).

(٣) بحيري، سعيد، "ملاحظات حول مسألة الكم والنبر"، مجلة فصول، ٦(٣)، (١٩٨٦م).

(٤) مصلوح، سعد، "المصطلح اللساني وتحديث علم العروض"، مجلة فصول، القاهرة، مصر، ٦(٤)، (١٩٨٦م)، ص ٢٠٢: ١٨٠.

(٥) أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط ٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (١٩٨٧م).

(٦) عليوة، عبد الحميد، إيقاع الشعر العربي بين الكم والكيف؛ دراسة في النظرية والتطبيق، ط ١، مكتبة القاهرة، (١٩٩٧م).

٧- وتعالج كريمة جادي في دراسة (النبر الفونولوجي والبناء التطريزي ٢٠٢٤م) مسألة النبر بوصفه عنصراً مركزياً في البنية الصوتية، وتسعى إلى بيان دوره في تشكيل الإيقاع عبر ارتباطه بالمقطع اللغوي وتفاعله مع الملامح فوق المقطعية الأخرى كالتنعيم وطبقة الصوت والطول؛ إذ تُعرّف النبر باعتباره ضغطاً صوتياً يُسلط على مقطع معين فيبرز سمعياً مقارنة بغيره، وتؤكد أن موضعه في العربية تحكمه أساساً البنية المقطعية لا الوظيفة الدلالية، مع عرض جملة من القواعد العامة (كوقوعه على المقطع الأخير إذا كان ثقیلاً، أو على ما قبل الأخير أو قبله وفق بنية الكلمة)، مع الإشارة إلى اختلاف الباحثين في تحديده ودرجاته (رئيسي وثانوي وضعيف)، كما يميز البحث بين النبر وطبقة الصوت من حيث الطبيعة الفيزيائية، لكنها تثبت تداخلهما في الأداء الفعلي، حيث تميل القمة النبرية إلى التوافق مع القمة النغمية، وتبرز أن إدراك النبر لا يقوم على عامل واحد بل على تفاعل الشدة والذبذبة والطول، وتنبه إلى أن المقطع المنبور ليس بالضرورة أطول دائماً، وهو تصحيح مهم لبعض التصورات الشائعة، ثم تربط النبر بالإيقاع الشعري معتبرة إياه عنصراً خفياً في تنظيم التفعيلات وأن الخليل أدركه ضمناً دون تطوير صريح له، كما تبين اختلاف اللغات في توظيف النبر، إذ يكون ذا وظيفة تمييزية في لغات كالإنجليزية بينما يظل في العربية أقرب إلى التنظيم الإيقاعي منه إلى التفريق الدلالي، لتنتهي إلى أن النبر ظاهرة كونية لا تُفهم إلا ضمن شبكة الملامح التطريزية المتداخلة، وأن الإيقاع - خصوصاً في الشعر - هو المجال الذي تتجلى فيه فاعليته الحقيقية^(١).

وعليه تتفق هذه الدراسات على الإحساس بقصور التفسير الكمي الخالص للإيقاع الشعري، وتختلف في مدى اعتمادها على النبر:

- بعضها يُقيمه عنصراً ثانوياً (عباد، مجري).
 - وبعضها يقترب من منحه دوراً بنوياً دون استكمال (أبو ديب).
 - وبعضها يحاول التوفيق دون حسم (علوية).
 - وبعضها يقف عند حدود الوصف الفونولوجي للنبر بوصفه ظاهرة جزئية مرتبطة بالمقطع، فتجمع آراء الباحثين وتعرض قواعده وعلاقته ببعض الملامح فوق المقطعية دون بناء تصور نسقي شامل.
- في حين أن دراستي تنطلق من أفق أوسع يعيد تعريف الإيقاع ذاته من خلال تصور نظري متعدد الأبعاد، لا يتعامل مع النبر كعنصر منفصل، بل كجزء من بنية علاقات تولّد الوزن، وبذلك تنتقل من سؤال موضع النبر وقواعده إلى سؤال أعمق يتعلق بكيفية تشكّل النظام الإيقاعي في اللغة والشعر، مع توظيف العروض بوصفه مجاًلاً تطبيقياً لإعادة القراءة والتفسير، لا مجرد إحالة عامة كما في دراسة (النبر الفونولوجي والبناء التطريزي) وتعاني مجتمعة من غياب نموذج إجرائي صارم يجعل النبر أساساً تحليلياً بديلاً أو مكافئاً للكلمة، ويغلب عليها الطابع الوصفي أو التأملي، مع قلة في التطبيق، وبناءً على ذلك، يمكن القول إن مسألة النبر في هذه الدراسات

(١) جادي، كريمة، "النبر الفونولوجي والبناء التطريزي" مجلة المعرفة، العدد (١٢)، يناير، (٢٠٢٤م)، ص ٤٢٣-٤٣٣.

بقيت في طور التمهيد النظري، ولم ترتقِ إلى بناء نظرية عروضية مكتملة قادرة على منافسة النظام الخليلي أو تجاوزه.

يتميّز تصوري في تناوله لمسألة النبر الشعري بخروجه عن المسارين الغالبين في الدراسات السابقة:

- مسار التبعية الذي يجعل النبر عنصراً ثانوياً ملحقاً بالبنية الكمية.
 - ومسار الاستبدال أو التوفيق الذي يسعى إلى إحلاله محل النظام الخليلي أو مزجه به دون ضبط كافٍ.
- إذ ينطلق هذا الطرح من فرضية مغايرة قوامها أن النبر ظاهرة أدائية منتظمة كامنة في صلب البنية العروضية نفسها، تتجلى في مواضع محددة من الوحدات التي قررها الخليل، دون أن تنقض نظامه أو تستبدل به.
- ومن ثمّ، لا يفهم النبر هنا بوصفه بديلاً عن الكم، ولا مجرد أثر صوتي عابر، بل بوصفه بُعداً إيقاعياً إضافياً يكشف عن تنظيم داخلي أدق في النسق الوزني، ويستند هذا التصور إلى مبدأ إيقاعي عام يتمثل في انتظام توزّع النبر داخل البنى الزمنية، كما هو ملاحظ في النظم الموسيقية، غير أنه لا يكتفي بالقياس الخارجي، بل يختبر هذا المبدأ داخل الشعر العربي نفسه، عبر تتبع مواضع النبر في عدد من النماذج، والكشف عن ثباتها النسبي واستقلالها عن الأداء الفردي، وبذلك ينتقل البحث من مستوى الملاحظة الانطباعية إلى مستوى الضبط الإجرائي، حيث يغدو النبر خاصية قابلة للرصد والتكرار داخل البنية العروضية، بما يفتح أفقاً لتفسير الإيقاع الشعري تفسيراً أكثر تركيبيّاً، دون الخروج عن أصول النظام الخليلي.

ولا يقتصر هذا التصور على عرض النماذج التطبيقية لمواضع النبر في محور الشعر العربي، بل يمتد إلى توظيف المفهوم في تفسير بعض الظواهر الإيقاعية المرتبطة بالتلقي، مثل الإحساس بانخفاض جمالية بحر المديد وندرة النظم عليه، إذ يُقترح أن هذا الإحساس قد يرتبط بطريقة الأداء وتوزّع النبر داخل بنيته العروضية، لا بعيب في الوزن ذاته، ومن ثمّ يسعى البحث إلى تقديم تفسير بنوي لهذه الظاهرة، مع بيان الطريقة الأدائية التي قد تعيد استثمار طاقتها الإيقاعية، في إطار يحافظ على النظام الخليلي ولا يخرج عنه.

المبحث الأول: مواضع النبر العروضي في محور الشعر العربي

ذكرت في المقدمة أن التنعيم العروضي هو إنشاد تعليمي عروضي لحي يبرز بداية الحقل العروضي، أي النواة (الأولى) من التفعيلة في جميع الأوزان، بالإضافة إلى النواة (الثالثة) في الأوزان الرباعية، ويتضح ذلك عند إنشاد الشعر، إذ يُشدّد النبر على بعض المقاطع الصوتية أكثر من غيرها، وإذا صاحب الإنشاد الضرب على الدف، فإن الأصوات الإيقاعية المطابقة لهذه المقاطع تصبح مشددة أيضاً، وينطبق الأمر ذاته على الضرب الإيقاعي دون إنشاد، وتمتلك هذه النبرات الإيقاعية مواضع طبيعية متفقاً عليها، حيث تقع على النبضتين الأولى والثالثة في الأوزان الرباعية، وعلى النبضة الأولى في الأوزان الثلاثية والثنائية^(١).

(١) أيوب، حسام محمد: الزمن الإيقاعي في محور الشعر العربي، مجلة جامعة القدس المفتوحة، العدد (٦٢)، ص ١٠٠.

المسألة الأولى: البحور الثلاثية: (الرمل - الخفيف - المجتث)

تتكون جميعاً في بنيتها العميقة من: (سبب خفيف + وتد مجموع أو مفروق + سبب خفيف) أي من ثلاث نوى إيقاعية تمثل ثلاث نغمات صوتية متساوية من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر العروضي دوماً على النغمة الأولى كما هو معروف في الموسيقى^(١).

أولاً: بحر الرمل

يقول إبراهيم ناجي:

والمصلّين صباحاً ومساءً^(٢)

هذه الكعبة كنّا طائف فيها

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر الرمل من ثلاث نوى إيقاعية تمثل ثلاث نغمات صوتية متساوية من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي: على السبب الخفيف، وينشد تعليمياً على النحو الآتي:

هَآ - ذِهْل - كَغ

بَب - تُكُنْ - نَأ

طَأ - نِفِي - هَأ

وَلْ - مُصَلْ - لِي

نْ - صَبَأ - حَنْ

و - مَسَأ - ءِ

ثانياً: بحر الخفيف:

يقول سودة بن زيد بن عدي بن زيد:

كيف والشَّيبُ كلَّ يوم يزيْدُ^(٣)

ليت ما فات من شبابي يعودُ

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر الخفيف من ثلاث نوى إيقاعية تمثل ثلاث نغمات صوتية متساوية من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي على السبب الخفيف، وينشد تعليمياً على النحو الآتي:

لِي - مَمَأ - فَأ

تَ - مَنَشَ - بَأ

لِي - يَعُو - دُو

(١) أيوب، حسام محمد: أصالة الوند المفروق دراسة صوتية رقمية، مجلة الأندلس، ١٢ (١٤١)، نوفمبر، (٢٠٢٥م)، ص ١٧١ - ١٩٨، ص ١٨٣.

(٢) ناجي، إبراهيم: ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، (١٩٨٠م)، ص ١٣.

(٣) الخطيب التبريزي، (ت: ٥٠٢هـ)، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ط ٣، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، القاهرة، مكتبة الخانجي، القاهرة، (١٩٩٤م)، ص ١١٠.

كَي - فَوْش - شَي
بُ - كُلَل - يُو
مِنْ - يَزِي - دُو

ثالثًا: بحر المجتث

يقول ابن عبد ربه:

البطن منها خميص والوجه مثل الهلال^(١)

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر المجتث من ثلاث نوى إيقاعية تمثل ثلاث نغمات صوتية متساوية من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي على السبب الخفيف، وينشد تعليميًا على النحو الآتي:

أَل - بَطْن - مِنْ
هَأ - حَمِي - صُنْ
وَل - وَجْه - مِثْ
لُن - هِلَأ - لِي

المسألة الثانية: البحور الثنائية

أقصد بالثنائية أنها تتكون في بنيتها العميقة من نواتين إيقاعيتين تمثلان نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى دومًا، وهنا نجد أنفسنا أمام تشكيلات مقطعية متنوعة.

المطلب الأول: بحور (الرجز - السريع - المنسرح - المقتضب)

وهو بحور تشترك جميعًا في بنيتها العميقة المكونة من (سببين خفيفين + وتد مجموع أو مفروق) أي من نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي ويقع النبر على النغمة الأولى دومًا^(٢)

أولًا: بحر الرجز

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

دَارْ لَسَلَمِي إِذْ سُلَيْمِي جَارَةٌ فَفَرَّ تَرَى آيَاتَهَا مِثْلَ الرُّبْرِ^(٣)

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر الرجز من نواتين إيقاعيتين تمثلان نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي: على السببين الخفيفين المتجاورين، وينشد تعليميًا على النحو الآتي:

دَارُنْ - لَسَلْ

(١) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ١٢٢.

(٢) أيوب، حسام محمد، أصالة الوتد المفروق دراسة صوتية رقمية، مجلة الأندلس، ١٢ (١٤١)، ص ١٨٦.

(٣) الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ٧٧.

مَا إِذْ - سَلَى

مَا جَا - رُنْ

فَقَرُنْ - تَرَى

آيَا - هَا

مِثْلُزْ - زُرْ

ثانيًا: بحر السريع:

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

وما تُطِيقُهُ وما يَسْتَقِيمُ^(١)

أَرِدْ مِنْ الْأُمُورِ مَا يَنْبَغِي

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر السريع من نواتين إيقاعيتين تمثلان نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي: على السببين الخفيفين المتجاورين، وينشد تعليميًا على النحو الآتي:

أَرِدْ - مَنَلْ

أُمُو - رَمَا

يَنْبَ - غِي

وَمَا - تُطِي

فُهُو - وَمَا

يَسَتْ - قِيمْ

ثالثًا: بحر المنسرح

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

للخيرِ يُفْشِي فِي مَصْرِهِ الْعُرْفَا^(٢)

إِنَّ ابْنَ زَيْدٍ لَا زَالَ مُسْتَعْمِلًا

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر المنسرح من نواتين إيقاعيتين تمثلان نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي: على السببين الخفيفين المتجاورين، وينشد تعليميًا على النحو الآتي:

إِنْبَ - نَزِي

دِنَالْ - زَالَ

مُسْتَع - مَلَنْ

(١) الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ٩٩.

(٢) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ١٠٣.

لِلْحَيِّ - رِيْثُ
شَيْفِي - مِصْرُ
هَلْعُ - رُفَاُ

رابعاً: بحر المقتضب

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

عارضانِ كالبرَدِ^(١)

أقبلتُ فلاحَ لها

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر المقتضب من نواتين إيقاعيتين تمثلان نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي على السببين الخفيفين المتجاورين، وينشد تعليمياً على النحو الآتي:

أَقْب - لَثَفَ
لَا حَ - هَلَاُ
عَارٍ - صَانِ
كَلْب - رَدِيْ

المطلب الثاني: بحرا (الهزج - المضارع)

وهما بحران يتكونان في بنيتهما العميقة من (وتد مجموع أو مفروق + سببين خفيفين)، أي من نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى دوماً^(٢).

أولاً: بحر الهزج

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

فما عليك من بَأْسٍ^(٣)

فقلْتُ لا تَحْفُ شَيْئاً

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر الهزج من نواتين إيقاعيتين تمثلان نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي: على الوتد المجموع، وينشد تعليمياً على النحو الآتي:

فَقُلْ - ثُلَاُ
تَحْفُ - شَيْئَنْ
فَمَا - عَلِيْ
كَمِنْ - بَأْسِيْ

(١) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ١٢٠

(٢) أيوب، حسام محمد: أصالة الوتد المفروق دراسة صوتية رقمية، مجلة الأندلس، ١٢ (١٤١)، ص ١٩١.

(٣) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ٧٤.

ثانيًا: بحر المضارع

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

دَعَانِي إِلَى سُعَادٍ دَوَاعِي هَوَى سُعَادٍ^(١)

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر المضارع من نواتين إيقاعيتين تمثلان نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي: على الوند المجموع فالوند المفروق بالتناوب، وينشد تعليميًا على النحو الآتي:

دَعَا - نَبَا
لَأَسْ - عَادِنْ
دَوَا - عِيَه
وَأَسْ - عَادِيْ

المطلب الثالث: بحرا (الوافر - الكامل)

وهما بحران يتكونان في بنيتهما العميقة من (وند مجموع + فاصلة صغرى) أو (فاصلة صغرى + وند مجموع) أي: من نواتين إيقاعيتين تمثلان نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى دومًا^(٢).

أولًا: بحر الوافر

يقول دريد بن الصمة:

إِذَا لَمْ تَسْتَطِعْ شَيْئًا فَدَعُهُ وَجَاوِزُهُ إِلَى مَا تَسْتَطِيعُ^(٣)

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر الوافر من نواتين إيقاعيتين تمثلان نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي: على الوند المجموع، وينشد تعليميًا على النحو الآتي:

إِذَا - لَمْ تَسْ
تَطْعُ - شَيْئًا
فَدَعُ - هُوَ
وَجَا - وَرْهُوَ
إِلَى - مَا تَسْ
تَطِي - عُو

(١) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ١١٧.

(٢) أيوب، حسام محمد: النوى الإيقاعية في بحور الشعر العربي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات العدد ٩، (٢٠١٢م)، ص ١٥٧-٢٠٢، ص ١٩١، ١٩٢.

(٣) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ٥٤.

ثانيًا: الكامل:

يقول عنتره:

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصِرُ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتَ شَتَائِلِي وَتَكْرُمِي^(١)

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر الكامل من نواتين إيقاعيتين تمثلان نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي: على الفاصلة الصغرى، وينشد تعليميًا على النحو الآتي:

وَإِذَا - صَحَوُ

تُقَمَّا - أَقْصُ

صِرْعَن - نَدَنُ

وَكَمَا - عَلِمُ

تَشَمَّا - ئِلِي

وَتَكْرُ - رُمِي

المطلب الرابع: بحرا (المتقارب - المنتدرك)

وهما بحران يتكونان في بنيتهما العميقة من (وتد مجموع + سبب خفيف) أو (سبب خفيف + وتد مجموع)

أي: من نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي ويقع النبر على النغمة الأولى دومًا^(٢).

أولًا: بحر المتقارب

يقول بشر بن أبي خازم:

فَأَمَّا تَمِيمٌ تَمِيمٌ بَنُ مَرِّ فَأَلْفَاهُمُ الْقَوْمُ رَوِي نِيَامًا^(٣)

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر المتقارب من نواتين إيقاعيتين تمثلان نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث

الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي: على الوند المجموع، وينشد تعليميًا على النحو الآتي:

فَأَم - مَأْ

تَمِي - مُنْ

تَمِي - مُبْ

تَمُر - رَنْ

فَأَل - فَاْ

هُلْ - قَوْ

مُرَو - بَأْ

(١) عنتره بن شداد: ديوان عنتره، شرح الخطيب التبريزي، تقديم مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، (١٩٩٢م)، ص ١٧٠.

(٢) أيوب، حسام محمد: النوى الإيقاعية في بحور الشعر العربي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات، العدد ٩٤، ص ١٩٠، ١٩١.

(٣) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ١٢٩.

نيأ - مأ

ثانيًا: بحر المتدارك

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

بعدها كان ما كان من عامر^(١)

جاءنا عامرٌ سالما صالحًا

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر المتدارك من نواتين إيقاعيتين تمثلان نغمتين صوتيتين متساويتين من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمة الأولى أي: على السبب الخفيف، وينشد تعليميًا على النحو الآتي:

جأ - عأ

عأ - مرئ

سأ - ليمئ

صأ - لحن

بع - دمأ

كأ - ممأ

كأ - مئ

عأ - مري

المبحث الثاني: البحور الرباعية: (الطويل - البسيط - المديد)

على الرغم من أن بحري الطويل والبسيط ينطبق عليهما القانون نفسه من حيث انضباط مواضع النبر، فلإني أثرت فصلهما مع المديد في مبحث مستقل، فالبحور الثلاثة من دائرة عروضية واحدة من جهة، كما أنها تتكون من أربع نوى إيقاعية تمثل أربع نغمات صوتية متساوية من حيث الزمن الإيقاعي من جهة ثانية، مع التأكيد على أن ظاهرة تحول النبر تقتصر على بحر المديد فحسب.

المطلب الأول: بحر الطويل

يتكون بحر الطويل في بنيته العميقة من (وتد مجموع + سبب خفيف) + (وتد مجموع + سببين خفيفين) أي: من أربع نوى إيقاعية تمثل أربع نغمات صوتية متساوية من حيث الزمن الإيقاعي ويقع النبر على النغمتين: الأولى والثالثة^(٢).

وتفصيل ذلك: يتكون بحر الطويل من تكرار التفعيلتين: (فعلن مفاعيلن) أربع مرات

١ - وتتكون تفعيلة (فعلن) من نواتين:

- النواة الأولى: الوند المجموع (فعو)

(١) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ١٣٨.

(٢) أيوب، حسام محمد: النوى الإيقاعية في بحور الشعر العربي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات العدد ٩، ص ١٩٤.

- والنواة الثانية: (لن).
 ٢- وتكون تفعيلة (مفاعيلن) من نواتين أيضاً هما:
 - النواة الأولى الوتد المجموع (مفا)
 - والنواة الثانية: السببان الخفيفان (عيلن).
 ٣- وعند الجمع بين التفعيلتين أربع مرات يتشكل إيقاع بحر الطويل.

جدول (١)

أزمنة النوى الإيقاعية في بحر الطويل

مفاعيلُنْ		فَعُولُنْ		مفاعيلُنْ		فَعُولُنْ		النوى الإيقاعية
سببان	وتد	سبب	وتد	سببان	وتد	سبب	وتد	
خفيفان	مجموع	خفيف	مجموع	خفيفان	مجموع	خفيف	مجموع	
عيلن	مَقَا	لُنْ	فَعُو	عِيلُنْ	مَقَا	لُنْ	فَعُو	الزمن الإيقاعي
١	١	١	١	١	١	١	١	مجموع الأزمنة الإيقاعية
٤				٤				

يقول امرؤ القيس:

قِفَا نَبَكْ مِنْ دَكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسْفَطِ الْوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْلِ^(١)

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر الطويل من أربع نوى إيقاعية تمثل أربع نغمات صوتية متساوية من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمتين: الأولى والثالثة أي: على الوتدين المجموعين، وينشد تعليمياً على النحو الآتي:

قَفَا - نَبْ - كِمِنْ - دَكْرَى

حَبِي - بِنْ - وَمَنْ - زِلِي

بِسْفَ - طِلْ - لَوَى - بَيْنَدْ

دَخُو - لِ - فَحَو - مَلِي

المطلب الثاني: بحر البسيط

يتكون بحر البسيط في بنيته العميقة من (سببين خفيفين + وتد مجموع) + (سبب خفيف + وتد مجموع) أي: من أربع نوى إيقاعية تمثل أربع نغمات صوتية متساوية من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمتين: الأولى والثالثة^(١).

(١) امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي (ت: ٥٦٥م)، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل، ط٥، دار المعارف، ١٩٩٠م، ص٧.

وتفصيل ذلك: يتكون بحر البسيط من تكرار التفعيلتين (مستفعلن فاعلن) أربع مرات

١- وتتكون تفعيلة (مستفعلن) من نواتين:

- النواة الأولى: السببان الخفيفان المتجاوران (مستف)

- النواة الثانية: الوند المجموع (علن).

٢- وتتكون تفعيلة (فاعلن) من نواتين أيضاً:

- النواة الأولى: السبب الخفيف (فا)

- النواة الثانية: الوند المجموع (علن).

٣- وعند الجمع بين التفعيلتين أربع مرات يتشكل إيقاع بحر البسيط.

جدول (٢)

أزمة النوى الإيقاعية في بحر البسيط

فَاعِلُنْ		مُسْتَفْعِلُنْ		فَاعِلُنْ		مُسْتَفْعِلُنْ		النوى الإيقاعية
وتد	سبب	وتد	سببان	وتد	سبب	وتد	سببان	
مجموع	خفيف	مجموع	خفيفان	مجموع	خفيف	مجموع	خفيفان	
عِلُنْ	فَا	عِلُنْ	مُسْتَفْ	عِلُنْ	فَا	عِلُنْ	مُسْتَفْ	
١	١	١	١	١	١	١	١	الزمن الإيقاعي
٤				٤				مجموع الأزمنة الإيقاعية

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

ارتحلوا عُدُوَّةً فانطلقوا بَكْرًا
في زُمَرٍ منهم يتبعها زُمَرٌ^(١)

يتكون كل حقل إيقاعي في بحر البسيط من أربع نوى إيقاعية تمثل أربع نغمات صوتية متساوية من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمتين: الأولى والثالثة أي: على السببين الخفيفين المتجاورين ثم على السبب الخفيف بالتناوب، وينشد تعليمياً على النحو الآتي:

إِرْتْ - حَلُوْ - عُذْ - وَتَنْ

فَنَطْ - لَقُوْ - بْ - كَرَنْ

فِيْزْ - مَرِنْ - مِنْ - هُمُوْ

يَتَبْ - عَهْأْ - زْ - مَرُوْ

(١) أيوب، حسام محمد: النوى الإيقاعية في بحور الشعر العربي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات العدد ٩٩، ص ١٩٣.

(٢) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ٤٥.

المطلب الثالث: بحر المديد

يتكون بحر المديد من تكرار التفعيلتين (فاعلاتن - فاعلن) أربع مرات في التام لكنه يرد مجزؤاً وجوباً أي: يتكون من ست تفعيلات (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)، والمشطور من أربع تفعيلات (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن).

١- وتتكون تفعيلة (فاعلاتن) من ثلاث نوى:

- النواة الأولى: السبب الخفيف (فا)

- النواة الثانية: الوند المجموع (علا)

- والنواة الثالثة: السبب الخفيف (تن).

٢- وتتكون تفعيلة (فاعلن) من نواتين:

- النواة الأولى: السبب الخفيف (فا)

- والنواة الثانية: الوند المجموع (علن).

٣- وعند الجمع بين التفعيلتين أربع مرات يتشكل إيقاع بحر المديد.

جدول (٣)

أزمنة النوى الإيقاعية في مشطور المديد

فاعلن		فاعلاتن		فَاعْلُنْ		فَاعْلَاتُنْ			
سبب	وند	سبب	وند	سبب	وند	سبب	وند	سبب	وند
خفيف	مجموع	خفيف	مجموع	خفيف	مجموع	خفيف	مجموع	خفيف	مجموع
فَأْ	عُلْنْ	تُنْ	عَلَأْ	فَأْ	عُلْنْ	تُنْ	عَلَأْ	فَأْ	عُلْنْ
١	١	١	١	١	١	١	١	١	١
١ امتداد إيقاعي		١	١	١	١	١ امتداد إيقاعي	١	١	١
٤				٤				مجموع الأزمنة الإيقاعية	

هناك تباين واضح بين التفعيلتين؛ إذ تتكوّن (فاعلاتن) من أربعة مقاطع صوتية، وتمتدّ على زمن إيقاعي ثلاثي (فا - علا - تن)، في حين تتكوّن (فاعلن) من ثلاثة مقاطع صوتية، وتمتدّ على زمن ثنائي (فا - علن)، ومن ثمّ يشار سؤال أساس هو: كيف يتحقّق التماثل الإيقاعي داخل الشطر المديدي على الرغم من اختلاف التفعيلتين في كم الزمن الإيقاعي؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تلخص في امتداد إيقاعي داخل النسق الوزني، ينتج عن تداخل وحدات الوزن أدائيًا، ويؤدي إلى تجاوز النبرة للفواصل الإيقاعي المتوقع بين التفعيلات، دون الإخلال بالبنية الوزنية الخليلية، أي أن البنية الخليلية تظل ثابتة ظاهريًا في التقطيع الخطي، لكن الأداء الإنشادي العروضي سيكسر هذا الفاصل الإيقاعي بين التفعيلتين، ويعيد تشكيل البنية أدائيًا، بحيث تتشكل أربع نوى إيقاعية من جديد بدلاً من

خمس نوى إيقاعية، تمثل أربع نغمات صوتية متساوية من حيث الزمن الإيقاعي مثل: بحر الطويل وبحر البسيط، وهذا هو المسوغ الذي أتاح للخليل جمعها جميعاً في دائرة عروضية واحدة. ويبدو أن البناء العروضي الذي وضعه الخليل بن أحمد قد استُقبل في التراث بوصفه نسقاً وصفيّاً مكتملاً، أكثر من كونه مشروعاً تحليليّاً مفتوحاً، وهو ما أسهم في تثبيت نتائجه الشكلية، مع تراجع الاهتمام بمنطقه الإيقاعي الزمني الذي يمكن استعادته عبر التحليل الأدائي.

المسألة الأولى: تكثيف النبر في مشطور المديد

وللتوضيح لابد من تقديم نماذج تحليلية أدائية لبحر المديد كي تتضح الصورة، وبما أن المديد يرد مجزئاً وجوياً فمن المناسب أن نبدأ بعرض مشطور المديد الذي يضمن لنا اجتماع التفعيلات الأربع معاً. تقول أم السليك:

طَافَ يَبْعِي نَجْوَةً مِنْ هَلَاكِ فَهَلَكٌ^(١)

يتكون كل حقل إيقاعي في مشطور المديد من أربع نوى إيقاعية تمثل أربع نغمات صوتية متساوية من حيث الزمن الإيقاعي، ويقع النبر على النغمتين: الأولى والثالثة أي على السبب الخفيف ثم على السببين الخفيفين بالتناوب، وينشد تعليمياً على النحو الآتي:

فا - علا - تن فا (امتداد إيقاعي + تكثيف نبري) - علن

طأ - قَيْبٌ - غَيْتَحْ (امتداد إيقاعي + تكثيف نبري) - وَتَنْ

مِنْ - هَلَا = كَيْفَ (امتداد إيقاعي + تكثيف نبري) - هَلَكْ

ويلحظ في النموذج السابق أن الإنشاد اتبع النسق الآتي: (فا - علا - تن فا - علن) أي أن الأداء الإنشادي العروضي كسر هذا الفاصل الإيقاعي بين التفعيلتين وأعاد تشكيل البنية أدائياً من خلال الجمع بين السبب الخفيف (تن) من التفعيلة الأولى والسبب الخفيف (فا) من التفعيلة الثانية، والتعامل معهما على أنهما نواة إيقاعية واحدة تتكون من نغمة صوتية واحدة وقع عليها النبر الثاني في الوزن الرباعي، لها زمن إيقاعي واحد يساوي الزمن الإيقاعي لبقية النغمات في البحر الشعري.

(١) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، (د. ت): شرح ديوان الحماسة، تعليق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص ٦٤٥.

وثمة قرينة ترجيحية تدعم كون هذين السببين الخفيفين نواة إيقاعية واحدة وهي تقييد تناوب الزحاف بينهما في بحر

المديد^(١) وهو ما عرف "بالمعاقبة"^(٢) مما يعني وجود ثلاثة احتمالات فقط لتوالي (فَاعِلَاتُنْ) مع (فَاعِلُنْ) وهي:

الاحتمال الأول: (فَاعِلَاتُنْ) سالمة من الكف + (فَاعِلُنْ) سالمة من الحبن

ومثال ذلك قول المهلهل:

يا لَيْكُرٍ أَنْشُرُوا لِي كَلْبًا يا لَيْكُرٍ أَيْنَ أَيْنَ الْفِرَارُ^(٣)

(فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلُنْ) / (فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلُنْ) فَاعِلَاتُنْ

الاحتمال الثاني: (فَاعِلَاتُنْ) مكفوفة + (فَاعِلُنْ) سالمة من الحبن

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

لن يَزَالَ قَوْمُنَا مُخْصِبِينَ صَالِحِينَ مَا أَتَقَوَّا وَاسْتَقَامُوا^(٤)

(فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلُنْ) / (فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلُنْ) فَاعِلَاتُنْ

الاحتمال الثالث: (فَاعِلَاتُنْ) سالمة من الكف + (فَعِلُنْ) مخبونة

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

ومَتَى مَا يَعْ مِنْكَ كَلَامًا يَتَكَلَّمُ فَيُجِجُكَ بِعَقْلٍ^(٥)

(فَعِلَاتُنْ / فَعِلُنْ) / (فَعِلَاتُنْ / فَعِلُنْ) فَعِلَاتُنْ

(١) ينظر:

- الأخفش، سعيد بن مسعدة (ت: ٢١٥هـ): كتاب العروض، تحقيق ودراسة: سيد البحراوي (١٩٩٧م)، ص ٥٥.
- الزجاج، أبو اسحق إبراهيم بن السري (ت: ٣١١هـ)، كتاب العروض، مجلة الدراسات اللغوية، تحقيق: سليمان أبو سته، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات، ٦ (٣)، (٢٠٠٤م)، ص ١٤٦.
- ابن السراج، أبو بكر، (ت: ٣١٦هـ)، "كتاب العروض"، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مجلة كلية الآداب، بغداد، العدد (١٥) ١٩٧٢م، ص ٤٢٠.

- أبو الحسن العروضي، أحمد بن محمد (ت: ٣٤٢هـ)، الجامع في العروض والقوافي، ط ١، تحقيق: زهير غازي زاهد، وهلال ناجي، دار الجبل، بيروت (١٩٩٦م)، ص ١٠٥.

(٢) يعرف ابن السراج المعاقبة: "أن أحد السببين إذا زُوحِفَ لم يُزاحِفَ الآخر، فلا يَعْْمَهَا جميعًا الزحاف" ابن السراج، كتاب العروض،

ص ٤١٧، ويفرق الزجاج بين ثلاثة أنواع من المعاقبة: هي

- عجز: وهو ما زوحف آخره لمعاقبة ما بعده.

- صدر: ما حذف أوله لمعاقبة ما قبله.

- طرفان: ما حذف أوله وآخره لمعاقبة ما قبله وما بعده، ينظر: الزجاج، كتاب العروض، ص ١٤٧.

(٣) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ٣١.

(٤) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ٣٧.

(٥) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص ٣٦.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الظاهرة موجودة في الموسيقى أيضاً، ويختلف ما يمكن تسميته بتحول النبر في بحر المديد عن مفهوم انتقال النبر في الموسيقى اختلافاً جوهرياً؛ إذ يُعدّ انتقال النبر في الموسيقى خياراً إيقاعياً تعبيرياً غير مطّرد، يمكن للمؤدّي أن يختاره أو يتجاوزه دون أن يختلّ النسق الإيقاعي العام، في حين يظهر التحول النبري في بحر المديد بوصفه ظاهرةً بنائيةً مطّردة، تفرضها طبيعة انتظام التفعيلات ذاتها، ولا يتحقّق الأداء الإيقاعي المستقيم للشطر المديدي إلا بحدوثها، وفي حال غياب هذا الأداء تظهر الشكوى من انخفاض جمالية هذا الوزن وندرة النظم عليه دون معرفة السبب الحقيقي وراء ذلك.

المسألة الثانية: انتقال النبر في مجزوء المديد

وحتى تكون الصورة كاملة سأعتمد إلى معالجة نماذج إضافية من مجزوء المديد، وبيان شكل الأداء المناسب لبنية الزمن الإيقاعي، وعلى الرغم من تداخل وحدات الوزن أدائياً، وتجاوز النبرة للفواصل الإيقاعي المتوقع بين التفعيلات، دون الإخلال بالبنية الوزنية الخليلية إلا أن هذا الجزء حوّل هذا الزمن الإيقاعي إلى زمن ثلاثي وكأنا أمام وزن جديد مثل: بحر الرمل وبحر الخفيف وبحر المجتث، مما يعني بدء النبر بالنغمة الأولى التي تكون سبباً خفيفاً ثم يتم الانتقال إلى الوند مجموع بشكل متناوب على النحو الآتي:

فا - علا - ثُنْ فا (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)

عِلْنْ - فَاْ - عِلَاْ

فا = علا = ثُنْ فا (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)

عِلْنْ = فَاْ = عِلَاْ

جدول (٤)

أزمنة النوى الإيقاعية في مجزوء المديد

فَاعِلَاْ		فَاعِلْنْ		فَاعِلَاثْنْ			
وتد مجموع	سبب خفيف	وتد مجموع	سبب خفيف	سبب خفيف	وتد مجموع	سبب خفيف	النوى الإيقاعية
عِلَاْ	فَاْ	عِلْنْ	فَاْ	ثُنْ	عِلَاْ	فَاْ	
١	١	١	١ امتداد إيقاعي		١	١	الزمن الإيقاعي
٣			٣				مجموع الأزمنة الإيقاعية

ولنشرع ببيان طريقة الإنشاد التعليمي للأنواع الخمسة من مجزوء المديد:

النوع الأول: تفعيلة العروض صحيحة (فاعلاتن) الضرب صحيح (فاعلاتن).

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

ليثَ شعري هل لنا ذات يوم
وينشد تعليميًا على النحو الآتي:

يُ - تَشِعْ - رِيْهَلْ (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)
لَنَا - ذَا - تَيَوْمُنْ
ب - جَنُوءَ - بِنَقَا (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)
رِعْنُ - مِنْ - تَلَأَقِي

النوع الثاني: تفعيلة العروض محذوفة (فاعلاً) والضرب مقصور (فاعلاً).

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

لا يَغُرَّنْ امْرَأَ عَيْشُهُ
كُلُّ عَيْشٍ صَائِرٌ لِلزَّوَالِ^(١)
وينشد تعليميًا على النحو الآتي:

لا - يَغُرْ - رُنْئَمْ (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)
رَأْن - عِي - شُهُو
كُل - لُعِي - شِنْصَا (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)
يُرُنْ - لِرْ - زَوَالْ
لا - يَغُرْ - رُنْئَمْ (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)

النوع الثالث: تفعيلة العروض محذوفة (فاعلاً) وتفعيلة الضرب (فاعلاً).

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

اعْلَمُوا أَنِّي لَكُمْ خَافِظٌ
شَاهِدًا مَا كُنْتُ أَوْ غَائِبًا^(٢)
وينشد تعليميًا على النحو الآتي:

إِغ - لَمُو - أَنْنِي (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)
لَكُمْ - حَا - فُظُنْ
شَا - هِدَنْ - مَاكُنْ (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)
تَأُو - غَا - يَأْ

النوع الرابع: تفعيلة العروض محذوفة (فاعلاً) والضرب أبتر (فاعل).

ومثال ذلك وهو غير منسوب لقائل:

(١) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ٣٨.

(٢) الزجاج، كتاب العروض، ص ١٤٦.

(٣) ابن السراج، كتاب العروض، ص ٤١٩.

أُخْرِجَتْ مِنْ كَيْسٍ دِهْقَانٍ^(١)

إِنَّمَا الدَّلْفَاءُ يَاقُوتَةُ

وينشد تعليمياً على النحو الآتي:

إِنْ - مَدَّ - دَلْفَاً (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)

ءِيَا - فُو - تَثُنْ

أُخْ - رَجَتْ - مِنْكِي (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)

سِدْهْ - قَا - يِ

النوع الخامس: تفعيلة العروض محذوفة مخبونة (فَعِلَاً) والضرب محذوف مخبون (فَعِلَاً)

كما في قول طرفة بن العبد:

حَيْثُ تَهْدِي سَاقَهُ قَدَمُهُ^(٢)

لِلْفَتَى عَقْلٌ يَعِيشُ بِهِ

وينشد تعليمياً على النحو الآتي:

لِلْ - فَتَى - عَقْلُنْ (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)

يَعِي - شُ - يَحِي

حِي - تُتْهَ - دَيْسَاً (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)

قَهْوُ - قِ - دُمُهُ

النوع السادس: تفعيلة العروض محذوفة مخبونة (فَعِلَا) والضرب أبتر (فاعِلْ)

كما في قول الشاعر عدي بن زيد:

تَقْضِمُ الْهِنْدِيَّ وَالْعَارَا^(٣)

رُبُّ نَارٍ بَتْ أَرْمُقُهَا

وينشد تعليمياً على النحو الآتي:

رُبْ - بَنَّا - رُنْبُ (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)

تَأْر - مْ - قُهَا

تَقْ - ضِمْلُ - هِنْدِي (امتداد إيقاعي + انتقال النبر)

يَوْلُ - عَا - رَا

(١) أبو الحسن العروضي، الجامع، ص ١٠٤.

(٢) الصاحب بن عباد، أبو القاسم اسماعيل (ت: ٣٨٥هـ)، الإقناع في العروض وتخريج القوافي، ط ١، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، بغداد، العراق، ص ١٣.

(٣) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت: ٣٩٢هـ): كتاب العروض، ط ٢، تحقيق: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت (١٩٨٩م)، ص ٧١.

الخلاصة:

سعي هذا البحث إلى تحليل البنية الإيقاعية لبحر المديد من منظور يجمع بين التحليل العروضي والتحليل الصوتي الزمني، للكشف عن طبيعة توزيع النبر داخله، وتفسير الإشكال الإيقاعي الناتج عن اختلاف البنية الزمنية بين تفعيلتي فاعلاتن وفاعلن، وقد أفضى التحليل إلى عدد من النتائج الرئيسة، يمكن إجمالها فيما يأتي:

- يتبين أن مواضع النبر في البحور العربية ترتبط بالبنية الإيقاعية العميقة للحقل الوزني، إذ يقع النبر على النغمة الأولى في البحور الثنائية والثلاثية، وعلى النغمتين الأولى والثالثة في البحور الرباعية.
- يختص بحر المديد بظاهرة أدائية تتمثل في امتداد إيقاعي ينشأ عند الحد الفاصل بين تفعيلتي (فاعلاتن) و(فاعلن)، نتيجة التحام السببين الخفيفين المتجاورين.
- يترتب على هذا الامتداد الإيقاعي إعادة تنظيم البنية الزمنية للشطر المديدي أحياناً؛ إذ تتحول البنية التفعيلية الظاهرة إلى أربع نوى إيقاعية متساوية الزمن أثناء الإنشاد، وهو ما يفسر انسجام المديد مع البحور الرباعية الأخرى في الدائرة العروضية نفسها.
- يتخذ التحول النبري في بحر المديد صورتين أدائيتين أساسيتين: تكثيف النبر في مشطور المديد، وانتقال النبر في مجزؤه، بما يؤدي إلى إعادة توزيع النبرات داخل الحقل الإيقاعي.
- تشير ظاهرة المعاقبة بين الزحافات في التفعيلتين المتجاورتين إلى قرينة عروضية تدعم تفسير الالتحام الإيقاعي بين السببين الخفيفين، الأمر الذي يعزز تفسير التحول النبري بوصفه ظاهرة بنائية لا مجرد اختيار أدائي.
- يتيح التحليل الصوتي الزمني تفسير بعض الأحكام التراثية المتعلقة بندرة النظم على بحر المديد أو ضعف الإحساس بجماليته، إذ يبدو أن هذا الإحساس يرتبط بطبيعة أدائه الإيقاعي لا ببنيته العروضية في ذاتها.

ويخلص البحث إلى أن فهم الإيقاع الشعري العربي يقتضي الجمع بين التحليل العروضي التقليدي والتحليل الصوتي الزمني، لأن التقطيع التفعيلي وحده لا يكشف جميع الخصائص الإيقاعية التي تتجلى في الأداء الفعلي للنص الشعري.

المراجع:

- الأخفش، سعيد بن مسعدة. (ت: ٢١٥هـ). كتاب العروض. تحقيق ودراسة: سيد البحراوي، (١٩٩٧م).
- امرؤ القيس بن حُجر بن الحارث الكندي. (ت: ٥٦٥م). ديوان امرئ القيس. تحقيق: محمد أبو الفضل، ط٥، دار المعارف: (١٩٩٠م).
- أيوب، حسام محمد. "أصالة الوجد المفروق دراسة صوتية رقمية". مجلة الأندلس، ١٢ (١٤١)، ١٧١-١٩٨، نوفمبر، (٢٠٢٥م).
- أيوب، حسام محمد. "الزمن الإيقاعي في بحور الشعر العربي". مجلة جامعة القدس المفتوحة، العدد (٦٢)، ٩٨-١١٧، (٢٠٢٣م).

أيوب، حسام محمد. "النوى الإيقاعية في بحر الشعر العربي". مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات، العدد(٩)، (٢٠١٢م)، ١٥٧-٢٠٢.

بحيري، سعيد. "ملاحظات حول مسألة الكم والنبر". مجلة فصول، ٦(٣)، (١٩٨٦م).
جادي، كريمة. "النبر الفونولوجي والبناء التطريزي". مجلة المعرفة، العدد(١٢)، يناير (٢٠٢٤م)، ٤٢٣-٤٣٣.
ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت: ٣٩٢هـ). كتاب العروض. تحقيق: أحمد فوزي الهيب، ط٢، دار القلم للنشر والتوزيع: الكويت، (١٩٨٩م).

أبو الحسن العروضي، أحمد بن محمد. (ت: ٣٤٢هـ). الجامع في العروض والقوافي. تحقيق: زهير غازي زاهد، وهلال ناجي، ط١، دار الجليل: بيروت، (١٩٩٦م).
الخطيب التبريزي. (ت: ٥٠٢هـ). كتاب الكافي في العروض والقوافي. تحقيق: الحسين حسن عبد الله، ط٣، مكتبة الخانجي: القاهرة، (١٩٩٤م).

أبو ديب، كمال. في البنية الإيقاعية للشعر العربي. ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، (١٩٨٧م)
زاهيد، عبد الحميد. الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة عرض ونقد، دراسة صوتية. ط١، مراكش، (٢٠٠٠م).

الزجاج، أبو اسحق إبراهيم بن السري. (ت: ٣١١هـ). كتاب العروض. مجلة الدراسات اللغوية، تحقيق: سليمان أبو سته، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات، ٦(٣)، (٢٠٠٤م).
ابن السراج، أبو بكر. (ت: ٣١٦هـ). "كتاب العروض". تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مجلة كلية الآداب، بغداد، العدد(١٥)، (١٩٧٢م).

الصاحب بن عباد، أبو القاسم إسماعيل. (ت: ٣٨٥هـ). الإقناع في العروض وتخريج القوافي. تحقيق: محمد حسن آل ياسين، ط١، منشورات المكتبة العلمية: بغداد، العراق.

عبد الرؤوف، محمد عوني. بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف. مكتبة الخانجي: القاهرة، (١٩٧٦م).
عبد الله، الحسين حسن. "العروض العربي بين الكم والارتكاز". مجلة الآداب، بيروت، العدد(٩)، سبتمبر (١٩٥٩م).
عنتر بن شداد. ديوان عنتر. شرح الخطيب التبريزي، تقديم مجيد طراد، دار الكتاب العربي: بيروت، (١٩٩٢م).
عليوة، عبد الحميد. إيقاع الشعر العربي بين الكم والكيف؛ دراسة في النظرية والتطبيق. ط١، مكتبة القاهرة: (١٩٩٧م).

عياد، شكري. موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة: القاهرة، (١٩٧٨م).
المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد (د. ت). شرح ديوان الحماسة. تعليق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية: بيروت، لبنان.
مصلوح، سعد. "المصطلح اللساني وتحديث علم العروض". مجلة فصول، القاهرة، ٦(٤)، مصر، (١٩٨٦م)، ١٨٠-٢٠٢.

ناجي، إبراهيم. ديوان إبراهيم ناجي. دار العودة: بيروت، (١٩٨٠م).