البديل الجذري لعروض الخليل عند الدكتور كمال أبو ديب ، دراسة نقدية

الكلمات المفتاحيَّة : إيقاع ، الخليل ، كمال أبو ديب

البحثُ مستلٌّ من أطروحة دكتوراه

م . م غزاي درع فاضل النُّعَيْري أ.م.د علاء حسين عليوي البدراني

جامعة ديالى / كلية التربية للعلوم الإنسانية

ghazzay@hotmail.com d.alaaalbadrani@gmail.com

الملخص

حاولت هذه الدراسة الكشف عن المرتكزات التي قام عليها جهد الدكتور كمال أبو ديب ، في كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) ، سعيا نحو إيجاد (بديل جذري لعروض الخليل) ، وناقشت جدول الدكتور أبو ديب الذي تضمن فكرة تقسيم بحور العروض العربي إلى فئتين هما : ما يبدأ بالنواة (علن) ، والتشكيل الأساس هنا : البحر المتقارب (علن+فا) ، وما يبدأ بالنواة (فا) ، والتشكيل الأساس هنا : البحر المتدارك (فا+علن) .

لقد أراد الدكتور كمال أبو ديب أن يحقق في كتابه غرضين مهمين هما : إيجاد بديل جذري لعروض الخليل ، واكتشاف الطاقات الإيقاعية في الشعر العربي ، وهذان الغرضان مشروعان ويستحقّان البحث الجدي للأهمية الكبيرة التي يحوزان عليها ، ومن أجل معرفة جدية البديل الجذري المقترح ، قامت هذه الدراسة بإجراء مقارنة بين نظام الخليل ونظام الدكتور أبو ديب ، وأجرت مقارنة أخرى بين عروض الخليل وعروض الدكتور أبو ديب ، وأشارت إلى فكرة طرحها جميل صدقي الزهاوي عام ١٩٢٧م تبيّن أن المتدارك والمتقارب يمكن أن يحلّا محل باقي الأوزان الأربعة عشر ، وهذه الفكرة تردُّ الأوزان كلها إلى وزني المتقارب والمتدارك ، ويبدو أن بين هذه الفكرة وفكرة الدكتور أبو ديب شبها واضحا .

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسولنا الصادق الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين ومن والاه إلى يوم الدين .

كانت البنية الإيقاعية للشعر العربي وما زالت حقلا مهما من حقول الإبـــــداع المدهش ، الساعي إلى تقديم الجديد والمتطور في ميدان الفاعلية الشعرية ، وقد انبرى العديد من النقاد والباحثين والشعراء لتقديم تصورات جديدة عن إيقاع الشعر العربي ، سعيا نحو التجديد والتهذيب والتطوير ، أو بحثا عن عروض بديل لعروض الخليل بن أحمد الفراهيدي

(ت١٧٥هـ) ، وكان الدكتور كمال أبو ديب واحدا من النقاد الذين حاولوا إيجاد (بديل جذري لعروض الخليل) ، وقدَّم ما يمكن وصفه بنظرية عروضية جديدة ، ابتغاء تجديد فاعلية الإيقاع في الشعر العربي ، وقد وصف نظام الخليل بأنه معقد وصعب التحصيل وبأنه يتميز بالقصور ، وبيَّن أن هذا القصور راجع بشكل حاسم إلى تعقد الطرق التي وصف بها التحولات ، وإلى وربطها بالنموذج الكامل للبحور ، أما المنهج الذي سارت الدراسة عليه فهو منهج التحليل الوصفي ، الذي جرى بموجبه وصف البديل الجذري لعروض الخليل الذي طرحه الدكتور أبو ديب وتحليله ودراسته دراسة نقدية.

في البنية الإيقاعية للشعر العربي

لكتاب الدكتور كمال أبو ديب [١] أهمية كبيرة ، وقد جاءت هذه الأهمية من الطموح الكبير الذي ناء بحمله وهو البحث عن بديل جذري لعروض الخليل ، وقد وصف الدكتور علوي الهاشمي هذا الكتاب بالكتاب (الشهير)[٢] ، فيما وصفه الدكتور كامل محمود جمعة بأنه ((من المؤلفات التي أثارت جدلا حولها ، اتفاقا واختلافا))[٣] ، ووصف الدكتور محمد جواد حبيب البدراني وعبد الجبار سعد السلامي الدراسة التي تضمنها هذا الكتاب الشهير ، بأنها من الدراسات الرائدة[٤] ، وقالا عنها ((إن هذه الدراسة ذات طبيعة مختلفة ، فهي ليست محاولة لتسهيل نظام العروض بإلغاء دوائره ، أو إنقاص عدد من وحداته الإيقاعية ، إن غرض الدراسة أكثر جذرية ، إنها محاولة لطرح بديل لعمل الخليل على الإيقاع الشعري))[٥] ، وفي الجانب الآخر يقف الدكتور محمد العلمي ، الذي يصف دراسة الدكتور كمال أبو ديب بـ ((الافتقار إلى أبسط شروط البحث العلمي ، ومن أبرز مظاهر الافتقار إلى شروط البحث العلمي ، ما يقع فيه أبو ديب من تناقض ... فهو يقبل مبدأ من أجل الإعتراف بتطور الإيقاع ، ويعود ليرفضه بشدة))[٦] ، ومع احترام جميع هذه الآراء، لا بد من الغوص في غمار الكتاب لاستخراج مكنوناته .

المحور الأول :

في مسألة البحث عن بديل جذري لعروض الخليل

يصف الدكتور كمال أبو ديب الدراسة التي قدمها في كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) ، بأنها ((محاولة لطرح بديل لعمل الخليل على الإيقاع الشعري . يأتي طرح هذا

البديل بشكل أظنه أكثر انسجاما وسهولة من النظام المبدَّل ، لكن التسهيل ليس هدفه الأول ، ويأتي أيضا عن طريق محاولة فهم أسس عمل الخليل ، لكنه يذهب إلى أبعد من ذلك ، إنه يتخذ الفهم معبرا إلى التساؤل عن شيئين : الشرعية والجدوى))[٧]، نافيا أن يكون القصد من محاولته هذه تسهيل العروض ، فهو يقول بوضوح : ((ليس غرضي إنقاص عدد الوحدات التي تشكل النظام ، ولا دمج بحرين في واحد للحصول على عدد أقل من البحور ، كما فعل آخرون ، غرضي أكثر جدية))[٨] ، إذن فإن الغاية من دراسته هو البحث عن بديل ، بل بديل جذري ، لعروض الخليل ، وهذا ما جاء في العنوان الفرعي للكتاب : (نحو بديل جذري لعروض الخليل) .

وقد اقترح الدكتور كمال أبو ديب ، وهو يبسط نظامه البديل ، ثلاثة مصطلحات جديدة اعتمدها في تطوير هذا النظام المقترح ، هي : تسمية كل من (فا) و(علنْ) بالنواة الإيقاعية ، وتسمية التشكيل الناتج من تركيبهما بالوحدة إيقاعية ، وتسمية التشكيل الناتج من تكرار الوحدات أو تركيبها بالتشكل إيقاعيا[٩] ، ووجد أن هذه المصطلحات : (النواة الإيقاعية ، الوحدة الإيقاعية ، والتشكل الإيقاعي) ((أدق وألصق بحركية الإيقاع من مصطلحات الخليل : السبب ، الوتد ، التفعيلة ، البحر))[١٠] ، من دون أن يفسر ذلك ، أو يبين كيف تكون المصطلحات الجديدة أدق وألصق .

وهو يرى ، تماشيا مع ما اقترحه من مصطلحات جديدة ((أن البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن / فاعلن) بتحولاتهما الممكنة))[١١] ، مبينا ((أن هناك بحرين من هذه البحور يتشكل أحدهما باستخدام الوحدة الأولى وتكرارها عددا معينا من المرات ، ويتشكل الآخر باستخدام الوحدة الثانية وتكرارها عددا معينا من المرات ، هذان البحران هما : المتقارب والمتدارك))[١٢] ، ومن أجل وصف البحور الستة عشر ، عمد الدكتور كمال أبو ديب إلى تقسيم البحور إلى فئتين :

A ـ ما يبدأ بالنواة (علن) ، والتشكيل الأساس هنا : البحر المتقارب (علن+فا) .

B ـ ما يبدأ بالنواة (فا) ، والتشكيل الأساس هنا : البحر المتدارك (فا+علن) .

وقد أوضح الفئتين في جدول رمز له بـ (Z)[١٣] ، ولا أرى هنا ضرورة لاستخدام الحروف الإنكليزية ، وكان بإمكانه استخدام الحروف العربية عوضا عنها ، علما أن هناك رموزا أخرى غير هذه الرموز الثلاثة جاءت بالإنكليزية أيضا ، ويعترف الدكتور كمال أبو ديب أن

((الظاهرة الوحيدة التي تجسد شيئا من الشذوذ هي حدوث أجزاء إيقاع لا يمكن وصفها بـ (فا) كاملة ، لكن من السهولة التغلب على هذه المشكلة بوصف الجزء الإيقاعي بـ (فَ) فاقدة ساكنها ، عدا ذلك يستقيم الوصف ببساطة))[١٤] ، ويبدو أن هذه الظاهرة التي وصفها بـ (الوحيدة) هي ليست وحيدة ، فإنه سيضطر إلى (القسر) ، وهنا يقول :((أعني بالقسر كون التحليل إلى (فا) و(علن) يفرض على وحدة إيقاعية انقساما ليس فيها ، بما هي تمثيل لكلمة وتبادل فعلي للحركات والسكنات . يبرز هذا القسر في تحليل الكامل والوافر))[١٥] ، ويضيف موضحا ((قسَّمت هذا التتابع إلى (ـ / ـ ـ o) ليمكن وصفه بالنواتين (فَ / علن) ، لكن هذا التقسيم قسر للتتابع الحركي لا يمكن تبريره في الواقع إلا على أساس أنه يخدم النظام النظري المقترح))[١٦] ، وهذا يعني ((أن التتابع (. . . o) هو في الحقيقة نواة إيقاعية ثالثة ، تلعب دورا حيويا في تكوين نماذج الإيقاع الشعري ، رغم أن دورها باعتبار الشكل الكامل للبحور ، يقتصر على تكوين الكامل والوافر فقط))[١٧] ، وهنا يجد الدكتور كمال أبو ديب نفسه مضطرا إلى ((إعادة صياغة الأساس النظري المطروح ... لتقرير أن الإيقاع في الشعر العربي ينبع من الحدوث التتابعي لاثنتين من ثلاث نوى مكونة هي : (ـ ـ ـ o) ، (ـ ـ o) ، (ـ o)))[١٨] ، ولكنه يعود في مكان آخر من الكتاب ليقول : ((حقيقة الأمر أن لدينا ... في الشعر العربي مكونات نووية ثلاثة (ـ ـ ـ o) ، (ـ ـ o) ، (ـ o) ، وأن معظم التشكلات الإيقاعية تنبع من حدوث (فا) في سياق يرتكز على (علن) ، إلا أن ثمة تشكلين ينبعان من علاقة (علتن) بـ (علن)))[١٩] ، وهذان التشكلان كما هو واضح هما : الوافر والكامل ، وعلى الرغم من كل ما تقدم يقول : ((إن لدينا مجموعتين من البحور لا خمسا كما في نظام الخليل))[٢٠] ، متناسيا ما اضطر إليه من (قسر) ، وهو يشير إلى أن ((تحليل البحور إلى النواتين (فا / علن) ، يظهر أن لها نموذجا نظريا مطلقا يتشكل
من اثنتي عشرة نواة إيقاعية))[٢١] .

المحور الثاني :

جدول الدكتور كمال أبو ديب للبحور الشعرية : ما له وما عليه

تألف جدول الدكتور كمال أبو ديب من قسمين : الأول : ضم البحور التي تبدأ بالنواة (فا) ، وعددها عشرة بحور ، وهي على التوالي : البسيط ، الرجز ، الكامل ، المنسرح ، المقتضب ، المديد ، الخفيف ، المجتث ، السريع ، والرمل ، والآخر : ضم البحور التي تبدأ

بـالنواة (علـن) ، وعـددها أربعـة بحـور ، وهـي علـى التـوالي : الطويـل ، الـوافر ، الهـزج ، المضارع.

ولو فحصنا القسم الأول من جدوله ، لوجدنا أن جميع البحور التي جاءت في هذا القسم قد بدأت فعلا بالنواة (فا) ما عدا البحر الكامل الذي بدأ بـ (فَ) ، لكنها لا تستجيب في تكوينها إلى النواتين (فا) و(علن) ، وأن ما يستجيب منها على نحو كامل من دون قسر أو تعديل هي البحور التي يضمها الجدول الآتي فقط :

الجدول رقم (١) : بحور القسم الأول التي تستجيب في تكوينها إلى النواتين (فا) و(علن) من دون قسر أو تعديل

النموذج :	**فا علن** ١ ٢	**فا علن** ٣ ٤	**فا علن** ٥ ٦	**فا علن** ٧ ٨	**فا علن** ٩ ١٠	**فا علن** ١١ ١٢
البسيط :	**فا** ١	**فا علن** ٣ ٤	**فا علن** ٥ ٦	**فا** ٧	**فا علن** ٩ ١٠	**فا علن** ١١ ١٢
الرجز :	**فا** ١	**فا علن** ٣ ٤	**فا** ٥	**فا علن** ٧ ٨	**فا** ٩	**فا علن** ١١ ١٢
المديد :	**فا علن** ١ ٢	**فا** ٣	**فا علن** ٥ ٦	**فا علن** ٧ ٨	**فا** ٩	**فا علن** ١١ ١٢
الرمل :	**فا علن** ١ ٢	**فا** ٣	**فا علن** ٥ ٦	**فا** ٧	**فا علن** ٩ ١٠	**فا** ١١

ولو فحصنا القسم الثاني من الجدول ، لوجدنا أن جميع البحور التي جاءت في هذا القسم قد بدأت فعلا بالنواة (علن) ، لكنها لا تستجيب في تكوينها إلى النواتين (علن) و(فا) ، وأن ما يستجيب منها على نحو كامل من دون قسر أو تعديل هما البحران اللذان يضمهما الجدول الآتي فقط :

الجدول رقم (٢) : بحرا القسم الثاني اللذان يستجيبان في تكوينها إلى النواتين (فا) و(علن) من دون قسر أو تعديل

النموذج	علن فا ١ ٢	علن فا ٣ ٤	علن فا ٥ ٦	علن فا ٧ ٨	علن فا ٩ ١٠	علن فا ١١ ١٢
الطويل :	علن فا ١ ٢	علن فا ٣ ٤	فا ٦	علن فا ٧ ٨	علن فا ٩ ١٠	فا ١٢
الهزج :	علن فا ١ ٢	فا ٤	علن فا ٥ ٦	فا ٨	علن فا ٩ ١٠	فا ١٢

وهذا يعني أن عدد البحور التي تستجيب لاشتراطات النواتين (فا) و(علن) هو : ثمانية بحور فقط ، من ضمنها البحران : المتدارك والمتقارب ، أما ما عداها من البحور وعددها ثمانية أيضا ، ففيها من الإشكالات ما يجعلها ترفض الانضواء تحت أيٍّ من قسمَي الجدول المقصود ، ونتوقف هنا لنبين الملاحظات الآتية :

١ . يرى الدكتور كمال أبو ديب أن تفعيلة (مفعولاتُ) ((لا توجد قائمة بذاتها إلا في السريع))[٢٢] ، ويقول : ((مثلت النواة الأخيرة في السريع بالحروف (عِنْلُ) ... الغرض من هذا إظهار أن هذه النواة تتألف من (ـ o ـ) في الشكل الدوائري للبحر ، هذه هي النواة الوحيدة والبحر الوحيد اللذان يشذان عن الصيغة النظرية المقترحة هنا))[٢٣] ، لكن من المعروف أن كلا من البحور الشعرية (السريع ، المنسرح ، والمقتضب) تتألف من تفعيلتين من نوع (مستفعلن) مع تفعيلة واحدة من نوع (مفعولاتُ) ، مع اختلاف في ترتيب التفاعيل الثلاث ، وهذا يعني أن تفعيلة (مفعولاتُ) توجد قائمة بذاتها ليس في السريع وحسب بل كذلك في المنسرح والمقتضب ، وقد تعامل الدكتور كمال أبو ديب مع تفعيلة (مفعولاتُ) الموجودة في البحر السريع بطريقة تختلف عن تعامله مع التفعيلة نفسها ، الموجودة في البحرين الآخَرَين ، فقد جعلها في البحر السريع (فافاعِنْلُ) ، فيما جعلها في البحرين الآخرَين متصلة مع التفعيلة التي تلحق بها وهي (مستفعلن) ، فجاءت بصيغة (فا فا فا علن فا علن) ، أي (مف عو لا تُمس تف علن) ، بإلصاق الوتد المفروق بما جاء بعده ، معترفا أنه قام ((بإهمال إبراز الخليل للوتد (ـ o ـ) حين يمكن إلصاقه بما يليه))[٢٤] ، وهذا يعد خرقا للمنهجية التي

اعتمدها في بحثه ، والتي توجب عليه أن يكون تعامله مع تفعيلة (مفعولاتُ) واحدا في البحور الثلاثة جميعها .

ومن أجل أن نتجنب القسر ، ومن أجل إعطاء البحور حقها من التفعيلات التي تتألف منها من غير الاضطرار إلى إلصاقها بما يجاورها ، يمكن جمع البحور الثلاثة التي تدخل تفعيلة (مفعولاتُ) في تأليفها ، والتي تبدأ بالنواة (فا) المزدوجة ، أي (فا فا) ، في جدول مستقل ، مع المحافظة على الوتد المفروق (لاتُ) بصيغته نفسها ، من دون الحاجة إلى تحويلها إلى (عِنْلُ) ، وكما يأتي :

الجدول رقم (٣) : البحور الثلاثة التي تدخل تفعيلة (مفعولاتُ) في تأليفها

النموذج :	**فا فا علن** ١ ٢	**فا فا علن** ٣ ٤	**فا فا لاتُ** ٥ ٦	**فا فا علن** ٧ ٨	**فا فا علن** ٩ ١٠	
السريع :	**فا فا علن** ١ ٢	**فا فا علن** ٣ ٤	**فا فا لاتُ** ٥ ٦			
المنسرح :		**فا فا علن** ٣ ٤	**فا فا لاتُ** ٥ ٦	**فا فا علن** ٧ ٨		
المقتضب :			**فا فا لاتُ** ٥ ٦	**فا فا علن** ٧ ٨	**فا فا علن** ٩ ١٠	

٢ . من أجل تبيان خصوصية البحرين : الوافر والكامل ، اللذين يتألفان من التفعيلتين (مفاعلتن ، ومتفاعلن) على التوالي ، فإن من الأفضل إفرادهما في جـــــدول مستقل ، وكما يأتي :

الجدول رقم (٤) : البحران الوافر والكامل

النموذج	علن فَ ١ ٢	علن فَ ٣ ٤	علن فَ ٥ ٦	علن فَ ٧ ٨	علن فَ ٩ ١٠	علن فَ ١١ ١٢	علن فَ ١٣ ١٤
الوافر :	علن فَ ١ ٢	علن ٣	علن فَ ٥ ٦	علن ٧	علن فَ ٩ ١٠	علن ١١	
الكامل:	فَ ٢	علن ٣	علن فَ ٥ ٦	علن ٧	علن فَ ٩ ١٠	علن ١١	علن ١٣

٣ . جاءت البحور (الخفيف ، المجتث ، والمضارع) في جدول الدكتور كمال أبو ديب بالصيغ الآتية :

الخفيف : فا علن فا فا فا علن فا علن فا

أي : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

المجتث : فا فا علن فا علن فا فا علن فا

أي : مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

المضارع : علن فا فا فا علن فا علن فا فا

أي : مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن

وهذه الصيغ الثلاثة مخالفة ، بما تتضمنه من تفعيلات ، للصيغ المعروفة في الدوائر العروضية ، والتي هي :

الخفيف : فاعلاتن مستفعِ لن فاعلاتن

المجتث : مستفعِ لن فاعلاتن فاعلاتن

المضارع : مفاعيلن فاعِ لاتن مفاعيلن

وهنا لا بد من التوقف من أجل إبراز هذه البحور (الخفيف ، المجتث ، والمضارع) بخصائص تفعيلاتها المعروفة (مستفعِ لن ، وفاعِ لاتن) ، يمكن إفرادها في جدول خاص ، وكما يأتي :

الجدول رقم (٥) : البحور الثلاثة (الخفيف ، المجتث ، والمضارع)

النموذج	فا علن ١ ٢	فا فا ٣ ٤	فا عِ لن ٥ ٦	فا علن ٧ ٨	فا فا ٩ ١٠	علن فا ١١ ١٢
الخفيف :	فا علن ١ ٢	فا فا ٣ ٤	فا عِ لن ٥ ٦	فا علن ٧ ٨	فا ٩	
المجتث :		فا ٤	فا عِ لن ٥ ٦	فا علن ٧ ٨	فا فا ٩ ١٠	علن فا ١١ ١٢
المضارع:	علن ٢	فا فا ٣ ٤	فا عِ لن ٥ ٦	فا علن ٧ ٨	فا فا ٩ ١٠	

وهنا لا بد من التوقف والتذكير بأن الدكتور كمال أبو ديب قد قسَّم البحور الشعرية إلى مجموعتين (بدلا من الدوائر الخليلية الخمس) ، ولكنه انجر جرا إلى القسر ، واضطر إلى

ركوب موجة الإضطرار وكذلك إلى مخالفة الأصول التي قامت عليها العديد من البحور الشعرية ، ومن أجل إعادة الأمور إلى مجاريها ، وإعطاء البحور الشعرية حقها من التفاعيل بصيغها المعروفة من دون تحريف ، كـــان لا بد مـــن تقسيم البحور الشعرية إلى خمس مجموعات جديدة ، هي المجموعات السابقة التي تم توضيحها في الجداول المرقمة بالأرقام (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، و٥) ، وهذا يعني أن قول الدكتور كمال أبو ديب الذي جاء فيه : ((إن لدينا مجموعتين من البحور لا خمسا كما في نظام الخليل))[٢٥] ، بعيد عن الواقع ، وفيه اجتماع غير مقبول لبحور مختلفة ، وفي هذا الصدد يقول الدكتور كامل محمود جمعة : ((إن دوائر الخليل منتظمة بشكل جيد ، ولا تلوي عنق الأوزان بالإستثناءات ، في حين أن دمجها في دائرتين يحتاج إلى تعسف وقسر وتعديلات غير منتظمة))[٢٦] .

ونتوقف هنا عند نقطة جوهرية هي الأوصاف التي أطلقها الدكتور كمال أبو ديب على نظامه البديل المقترح ، ومن تلك الأوصاف : ((أظنه أكثر انسجاما وسهولة من النظام المبدل))[٢٧] ، و((إن البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن / فاعلن) بتحولاتهما الممكنة))[٢٨] ، و((إن النظام البديل المقترح هنا ، قادر على وصف نماذج التشكيلات الإيقاعية في الشعر العربي بسهولة فائقة ، لكن الوصف حتى الآن اقتصر على التشكلات الستة عشر المعروفة وتناولها بأشكالها التامة ، إلى هذا الحد ، يمكن القول إن البديل يحقق درجة قصوى من الإنسجام))[٢٩] ، ووصفه للنظام البديل المقترح بالأكثر سهولة وبالسهولة المثيرة وبالسهولة الفائقة وبالأكثر انسجاما وبالدرجة القصوى من الإنسجام ، فيه هروب من الموضوعية وابتعاد عن التواضع ، ومبالغة لا يمكن القبول بها ، علما أنه أعلن بشكل لا لبس فيه أن دراسته ((ليست محاولة لتسهيل العروض))[٣٠] .

المحور الثالث :

العروض العربي بين الخليل والدكتور كمال أبو ديب

حاول الدكتور كمال أبو ديب فهم طبيعة عمل الخليل ، من أجل تحديد منطلقاته النظرية ، وفهم العلاقة الرابطة بين تلك المنطلقات والصيغة النهائية للنظام العروضي الخليلي ، وصولا إلى رسم الأسس المتعلقة بالمثال النظري والظواهر الموصوفة .

ويقرر الدكتور كمال أبو ديب ، وهو يعرض طريقته في التحليل العروضي باتجاه بديل جذري عن عروض الخليل ((أن نظام الخليل طريقة في التحليل لا تنفي طرقا أخرى ممكنة ،

وإن أسلم الطرق أقدرها على اكتشاف الفاعلية الجذرية في إيقاع الشعر العربي ، وعلى تحديد أسس الإنتظام والإنفلات خارج حدود الإنتظام في هذا الإيقاع))[٣١] ، وهو هنا يبحث عن الطريقة الأقدر على اكتشاف الفاعلية الجذرية في إيقاع الشعر العربي ، وهذا الأمر على درجة عالية من الأهمية في أي بحث عن الإيقاع الشعري العربي ، وفي المقابل ، يؤكد : ((لا ينفي البديل المقترح هنا طرقا أخرى قد تتبع في المستقبل ، ويلزم محاكمتها على أساس منجزاتها ، لا على أساس بقائها من المعطيات التراثية أو خروجها على هذه المعطيات))[٣٢] ، والمحاكمة على أساس المنجز هو ما يفرض نفسه على كل بديل مقترح ، سواء أكان هذا البديل المقترح مقدما في الوقت الحاضر أم سيقدم في المستقبل ، ولقد بين الدكتور كمال أبو ديب أنه وجد ((أن عمل الخليل يخفي النوى الإيقاعية المؤسسة بتركيزه على التفعيلات الوزنية الكبيرة ، التي تُضل البـــاحث بتنوع أسمائها وأشكالها ، وتحجب عن
نظره وجود نوى أساسية تدخل في تركيب الوحدات الإيقاعية كلها))[٣٣] ، وأوضح تركيز الخليل على التفعيلات الوزنية الكبيرة بكلمات أخرى قائلا : ((ورغم أن الخليل ميز النواتين (ـ ـ o) (ـ o) على أنهما مركبان أساسيان في الشعر العربي ، فإنه لم يكتنه دورهما الإيقاعي على أسس موسيقية ، وحجب عن الدارسين الذين تبعوه حقيقة الإيقاع ، إذ أضاف إلى النواتين نواتين معقدتي التركيب هما (ـ ـ) (ـ o ـ) ، ثم صاغ نظامه كله في الوحدات الكبيرة التي لا تفيد في دراسة الإيقاع ، لأنها تعمّي مكوناته الأساسية))[٣٤] ، وأدى هذا الفهم إلى القول : ((كان النظام الذي أقامه الخليل معقدا صعب التحصيل ... وجاء الدارسون بعده لا ليحاولوا تسهيل النظام بإعادته إلى أصول جذرية أقل تعقيدا ، بل ليزيدوا في تفرعاته وتداخل مشكلاته))[٣٥] ، ولا يكتفي الدكتور كمال أبو ديب بهذا ، بل يقول : ((إن الخليل تعلق في عمله بالمثال النظري ، وإن تعلقه ، والطريقة التي اتبعها في وصف ظواهر معينة ، أدّيا إلى التعقيد المحير ، الذي يتصف به نظامه))[٣٦] ، إذن فإن نظام الخليل (معقد) و(صعب التحصيل) بل وإن (تعقيده محيّر) ، وإلى جانب كل هذا يتميز هذا النظام بالقصور و((إن قصور نظام الخليل يرجع بشكل رئيسي إلى تعقد الطرق التي حاول بها وصف التحولات وربطها بالنموذج الكامل للبحور))[٣٧] ، وبالرغم من كل ذلك لا يخفي الدكتور كمال أبو ديب إعجابه بالخليل ، فهو يصفه بـ ((العقل البارع الفذ))[٣٨] ، ويقول أيضا : ((كان العقل الذي اهتدى أولا إلى إدراك التشكلات الإيقاعية وأنماطها ، في القرن الثاني للهجرة ، عقلا مكتنها

منقِّبا يعود إلى الجذور ، وامتاز هذا العقل بميزتين قد تكونان ألصق السمات بالعقل المبدع الكاشف : القدرة على الملاحظة الدقيقة والإستقراء المتقصي بين الركام الهائل من الوحدات المحلِلة ، ثم التمكن من صياغة نظام نظري قادر على وصف الأنماط واحتوائها))[٣٩] ، وهذا عين الصواب ، فلا يمكن صياغة نظام متكامل من دون القدرة على (الملاحظة الدقيقة) و(الاستقراء المتقصي) .

ويرى الدكتور كمال أبو ديب ((أنه ليس ثمة بحر يستوفي تركيب النموذج النظري تماما))[٤٠] ، ويخالفه في هذا الرأي الدكتور كمال محمود جمعة الذي يقول : ((وهذا غير صحيح ، فكثير من الأوزان تطابق التركيب النظري كالكامل والوافر والرمل والرجز وغيرها))[٤١] .

المحور الرابع

الإيقاع والنبر : إعادة خلق الإيقاع النابع من النبر

كان موضوع النبر من أبرز المواضيع التي درسها الدكتور كمال أبو ديب في كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) ، فقد شغل هذا الموضوع الصفحات (١٩٣ ـ ٣٨٠) أي ما يساوي تقريبا ثلث صفحات الكتاب الذي بلغ عدد صفحاته (٥٥٠) صفحة ، وتطلبت دراسته أربعة فصول (هي : الرابع والخامس والسادس والسابع) من مجموع تسعة فصول تألف منها الكتاب ، وهذا يعطي انطباعا مؤكدا عن الاهتمام الكبير الذي حاز عليه موضوع النبر لدى الدكتور كمال أبو ديب .

ويحاول الدكتور كمال أبو ديب الإجابة عن السؤال المهم : هل لإيقاع الشعر العربي أساس كمي[٤٢] ، فيقول وهو يتحدث عن مفهوم الكم في الإيقاع الشعري إنه ((ينبع من وجود نوعين من المقاطع اللغوية ، لأحدهما نظريا ، زمن يستغرقه في النطق يعادل نصف زمن الثاني ، النوع الأول هو المقطع القصير (V) ، والنوع الثاني هو المقطع الطويل (ــ) ، وتتألف من اجتماعهما وحدات يُفترض أنها تشغل الزمن نفسه ، لكن هذا بذاته ليس وحده سر تعادلها ، وإنما السر هو ترتيب المقاطع في كل وحدة))[٤٣] ، لكنه يجد أن ثنائية المقطع القصير والمقطع الطويل وحدها لا تستجيب لرؤيته ، فهو يقول : ((يظهر التحليل الكمي لإيقاع الشعر العربي ، الذي يعتمد على المزدوجة (قصير ــ طويل) التي تصلح لوصف الشعر اليوناني ، يظل قاصرا ونظريا ولا يمكن تطويره إلى نظام حقيقي عملي متناسق))[٤٤] ،

وللعمل على تطويره ، ينبغي ((أن يُدرس الكم في الشعر العربي على أساس جديد))[٤٥]، وهذا الأساس الجديد هو الذي يدفع باتجاه النبر ، وقد قالها الدكتور كمال أبو ديب صراحة : ((التصور السليم الذي تدعمه المعطيات الشعرية ، هو أن نلغي دور الكم من الإيقاع الشعري العربي))[٤٦] ، مبينا أنه ((لم يستطع الدارسون الذين تبنوا النظرية الكمية الوصول إلى قانون أساسي بسيط يحكم التحولات الوزنية في الشعر العربي ، ولعل هذه الحقيقة أن تكفي لوصف محاولاتهم بالقصور الفادح ، لأنها لم تخلص نظام الخليل من تعقيده الأساسي ، المتمثل في فكرة الزحاف ، والعدد الكبير للزحافات الممكنة في كل تفعيلة وكل بحر في النظام الكلي))[٤٧] ، وهنا لا بد من الرد بالقول : إن كثرة الزحافات في كل تفعيلة وكل بحر
ليست سببا في تعقيد نظام الخليل ، بل هي سبب في توسيع المساحات الإيقاعية المتاحة أمام الشعراء ، وفي خلق التلوين الإيقاعي الذي يكسر الرتابة ، وإن التعقيد في نظام الخليل كان يمكن أن يحصل لو تقلص عدد الزحافات ، الأمر الذي يضيِّق على الشعراء إمكانيات القول ويحصرهم في زوايا ضيقة .

ومن الطبيعي بعد ذلك القول ، إن التحولات الوزنية في الشعر العربي ليست سائبة ، وليست (غير محكومة بقانون أساسي) ، فهي محكومة بالإمكانيات الصوتية للغة العربية من جهة ، وبالذائقة العربية من جهة أخرى ، ويرى الدكتور علاء حسين البدراني أن ((للزحافات والعلل قدرة على التنويع النغمي وكسر الرتابة في الأنساق الوزنية ، فعملت على رسم تضاريس البنية الوزنية داخل القصيدة ، ومن هذه الإنزياحات ، استطاعت أن توظف عناصر الإيقاع في إثراء الصورة الشعرية ، النابعة من التحام هذه الأنساق مع الدلالات الشعرية))[٤٨]

ومن أجل الانتقال من موضوع الكم في الشعر العربي إلى موضوع النبر والعلاقة بين الكم والنبر ، يطرح الدكتور كمال أبو ديب سؤالا آخر ، هو : ((أليس من الطبيعي والممكن أن نعيد للشعر العربي بعضا من حيويته الأساسية وحريته الجوهرية ، بأن نعيد خلق إيقاعه النابع من النبر ، ونفكّه من إسار صيغ التركيب الصوتي والتتابعات الوتد ـ سببية الصارمة في تطلبها للتعادل الحركي؟))[٤٩] ، وبدا الدكتور كمال أبو ديب هنا متواضعا في مطلبه حين رضي بأن يعيد للشعر العربي بعضا من حيويته الأساسية وحريته الجوهرية وليس كل حيويته الأساسية وحريته الجوهرية ، ثم مَن قال إن الشعر العربي أسير وهو بحاجة إلى فكِّ إساره من صيغ التركيب الصوتي والتتابعات الوتد ـ سببية الصارمة في تطلبها للتعادل الحركي ، وهكذا

راح الدكتور كمال أبو ديب يتحدث عن ((حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المميزة))[٥٠] ، معلنا : لقد ((نوقشت النظرية الكمية في إيقاع الشعر العربي ، ورُفضت ، على الأقل بشكلها الحاضر ، واقتُرح وجه معقول يسمح بتقبل بعض من الأسس التي تقوم عليها هذه النظرية))[٥١] ، والقول برفض النظرية الكمية في إيقاع الشعر العربي قول متسرع بحاجة إلى دليل يسنده ، وهذا القول وما يشبهه من أقوال لا تقال إلا من أجل الترويج لما يسمى بـ (حيوية النبر) ، علما بأن هذه الحيوية بحاجة إلى اختبار وتدقيق .

ويرى الدكتور كمال أبو ديب ، بعد أن قام بتحليل أمثلة الخليل العروضية ((أن الخليل لا بد أن يكون اتخذ أساسا لنسبة بعض هذه الأمثلة ، على الأقل ، فاعليةً أخرى غير تركيبها الوتد ـ السببي ، واقترح أن هذه الفاعلية هي النبر الشعري المجرد الذي يبدو أن إنشاد الشعر أو غناءه يبرزانه إبرازا يجعل دوره في تحديد الشخصية الإيقاعية لبيت شعري أو قصيدة دورا جذري الأهمية))[٥٢] ، ولا يمكن لأي أحد أن يجزم أن الـ (فاعلية الأخرى) هي النبر ، ويظل هذا الأمر في حدود الظن لا أكثر .

ويتوقف الدكتور كمال أبو ديب عند نقطة تقاطع الخليل والنبر ، باحثا عن سبيل يأخذ بيده من الظن ليوصله إلى اليقين ، فيقول : ((ثمة حقيقة يجب أن تؤكَّد ، هي إن التفسير الذي يطرحه هذا البحث ، لا ينكر احتمال أن يكون الخليل أدرك وجود النبر في الشعر العربي ، بل ينكر أن تكون مواقع النبر التي ميزها هي المواقع التي حددها فايل ، وينكر أن يكون الخليل ربط ربطا مطلقا بين أوتاده وبين النبر ، ويمكن قبول افتراض إدراك الخلل للنبر ومواقعه دون أن يعني ذلك أن هذه المواقع هي الأوتاد))[٥٣] ، وكل هذا الكلام يدور في دائرة الإحتمال ، وفي محيط الإفتراض ، من دون وجود ما يدعم أو ينفي ذلك الإحتمال وذلك الإفتراض ، ومما لا يمكن التغاضي عنه أن الدكتور كمال أبو ديب قال بعد تأمل ومراجعة : ((إن الخليل في كل ما بقي لنا من عمله ، لم يذكر النبر ، أو عاملا موسيقيا شبيها ، يعتبره الأساس الفعلي لتركيب نظامه ، ولا يُعقل أن يكون الخليل الذي عرف الموسيقى والرياضيات واللغة ، قد استخدم مفهوما إيقاعيا محددا كالنبر ثم أغفل ذكره إغفالا مطلقا))[٥٤] ، إذن فإن النتيجة النهائية التي توصل إليها الدكتور كمال أبو ديب ، هي أن الخليل لم يستخدم النبر بوصفه مفهوما إيقاعيا .

أما عند الدكتور كمال أبو ديب نفسه فقد ((يتأكد تلاحم الكم والنبر في الإيقاع الشعري : الكم بشكل عام ، كتلة حركية لا تخلق إيقاعا وتحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية ، وتركيبها الموسيقي في حقول موسيقية لها خصائصها المنفردة ، والنبر عنصر الحيوية في الإيقاع ، لا يأتي اعتباطا))[٥٥] ، فهو يرى أن الكم وحده غير قادر على خلق الإيقاع ، ويظل بحاجة إلى النبر ، وهو يرى ، من جانب آخر ((أن النبر الشعري يمتلك خصيصتين : الأولى آلية (ميكانيكية) مفروضة بطبيعة الكلمـــــات اللغوية وتركيبها الصوتي ، والثانية (حيوية) تنبع من علاقات الكلمات والدلالة المعنوية والتجربة الشعرية المتكاملة))[٥٦] ، وهكذا فإن النبر يتكون من تفاعل الخصيصة الميكانيكية مع الخصيصة الحيوية ، في إطار تفاعل التركيب الصوتي مع الدلالة المعنوية النابعة من التجربة الشعرية المتكاملة ، وفي الإتجاه نفسه ، يقول الدكتور كمال أبو ديب : ((إن الشعر العربي يقوم على نظام إيقاعي ذي أسس معقدة ، يلعب التركيب النووي والعلاقة بين النوى والنبر المجرد من هذه العلاقة ، أدوارا جوهرية في صياغتها))[٥٧] ، وفي كل الأحوال ، يصر الدكتور كمال أبو ديب على وجود العلاقة بين النوى الإيقاعية والنبر ، وحاجة أحدهما إلى الآخر .

ولقد قدم الدكتور كمال أبو ديب ، وهو يدرس الإيقاع الشعري ، تعريفات عدة للإيقاع الشعري ، وماهيته التي يستند إليها ، فالإيقاع عنده ((حيوية نغمية موسيقية ، ترتبط ارتباطا حميما بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي ، من جهة ، وبطبيعة التشكلات التي تمثلها الفاعلية الفنية العربية ، من جهة أخرى))[٥٨] ، والإيقاع عنده أيضا هو ((الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ، ذات حيوية ، تمنح التتابع الحركي في وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ، تختلف تبعا لعوامل معقدة))[٥٩] ، وهو ((حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه))[٦٠] ، وفضلا عن ما تقدم : الإيقاع ((تفاعل للكم والنبر))[٦١] ، وأخيرا : ((الإيقاع ، بلغة الموسيقية ، هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلاقات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية))[٦٢] .

ولا بد هنا من وقفة عند هذه التعريفات المتعددة للإيقاع ، لتسجيل الملاحظات عنها ، وأول ملاحظة حول التعريفات التي قدمها الدكتور كمال أبو ديب للإيقاع ، هو تميزها

بالضبابية ، وعدم استنادها إلى مرتكزات واضحة ، وتعدد التعريفات بحد ذاته يعد أمرا يبعث على الحيرة وينم عن عدم الوصول إلى تعريف شامل قار ، وكان للدكتورة ربيعة الكعبي رأي مشابه ، إذ قالت : ((لا تكاد تخلو بعض تعريفاته من طول وتعقيد وغموض وتناقض))[٦٣] ، وفي ذات الاتجاه ذهب سعيد بحيري الذي وصف بعض جوانب التعريفات بالغموض[٦٤] ، ولكن وصف الدكتور كمال أبو ديب للإيقاع بأنه يتميز بالحيوية النغمية الموسيقية وبالحركة المتنامية وبالفاعلية له أهميته .

وبعد أن درس الدكتور كمال أبو ديب النبر ، قال وهو موقن : ((إن فرضية النبر التي أقدمها هنا محاولة أولى لا أدعي الكمال لها ، بل إنني لواثق من أن ثمة عددا من النقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق واستقصاء))[٦٥] ، وهذا يعني :

١ . أنه يسمّي ما قدمه بشأن النبر (فرضية) ، والفرضية تظل بحاجة إلى إثبات .

٢ . أن هذه الفرضية هي (محاولة أولى) ، وكل محاولة أولى تظل بحاجة إلى أن تتبعها محاولات أخرى ، سعيا نحو الوصول إلى نتائج راسخة .

٣ . أن في هذه الفرضية (عددا من النقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق واستقصاء) ، وهذا يعني عدم إمكانية التعويل على هذه الفرضية لوجود نقاط فيها ما زالت بحاجة على التدقيق والاستقصاء .

وبيَّن الدكتور أحمد كشك أن الدكتور أبو ديب ((خالف في إيقاعه رأي معظم الدارسين ، الذين أكَّدوا قوة الوتد المجموع من خلال نبره القوي ، حيث لا يلزم عنده أن يتحمل الوتد المجموع نبرا قويا ، فكثيرا ما تحمل عنده نبرا ثانويا ... ولعل ذلك راجع لتفتيت التفعيلات إلى مكونات خاصة به تتبع في بعض أمرها النبر اللغوي ، والعروضيون حين ركزوا القوة في الوتد لم تكون اللغة هي أساس الارتكاز عندهم ، وإنما كانت وحداتهم الإيقاعية هي الأساس))[٦٦] ، وكما هو واضح فإن الدكتور كمال أبو ديب لا يؤكد على النبر القوي لقوة الوتد المجموع ، في مخالفة واضحة لما يراه العروضيون عموما ، وذلك ناجم كما يبدو عن نظرته إلى التفاعيل وتحولها إلى مكونات خاصة بعد إصابتها بالزحافات .

ومن اللافت للنظر أن الدكتور كمال أبو ديب يرى أن ((كل تشكيل جديد يصبح ، هكذا ، تحقق طاقة كامنة على يد شاعر خلاق ، لا خروجا على أسس الإيقاع العربي ـ كما يمكن أن يوصف إذا أصررنا على أن نظام الخليل هو الوصف الأصدق لمكونات الإيقاع في

الشعر العربي))[٦٧] ، وهذه فكرة متقدمة ترفض التحجر والانغلاق ، وتنفتح على كل إبداع إيقاعي خلاق ،

ولقد قارن الدكتور بين نظام الخليل ونظامه[٦٨] ، ويمكن عرض هذه المقارنة من خلال الجدول الآتي :

جدول رقم (٦) : مقارنة بين نظام الخليل ونظام الدكتور كمال أبو ديب

ت	نظام الخليل	نظام د. كمال أبو ديب
١	يحتضن صورة جامدة محددة الأبعاد للعالم	يحتضن صورة حيوية ديناميكية للعالم والخالق
٢	أشار إلى المستقبل : لكن العقل العربي ، في تياره الرئيس ، احتضن الماضي	أشار إلى المستقبل إشارة أكبر قدرة على تفجير الطاقات
٣	تصور الخليل للإيقاع قائم على أنه يتألف من وحدات كبرى منعزلة لا تتفاعل	تصور النظام الجديد قائم على أن الإيقاع حركة معينة لنواتين أو ثلاث ، واحدتها في سياق الأُخريَين
٤	يحصر جانبا من جوانب النظام المقترح ، جانبا محدودا صغيرا	النظام الجديد أوسع من عروض الخليل
٥	عجز عن وصف أنماط إيقاعية أنتجتها الفاعلية الشعرية العربية ذاتها قبل أن يُبنى هو .	قادر على وصف الفاعلية الشعرية العربية بدقة
٦	النظام ليس أكثر من وصف يقرر أن هناك أنماطا معينة قليلة من التتابعات الكامنة ، اتخذت أطرا واضحة .	إن الإيقاع الشعري يتشكل من تتابعات وعلاقات نامية حيوية بين نواتين أو ثلاث هي المؤسسات الفعلية لحركية اللغة وفاعليتها
٧	أخفق الخليل ، عن طريق الوحدات الكبيرة المركبة التي تصورها ، في أن يستوعب ضمن نظامه قصائد جاهلية عديدة ، فتركها خارج نظامه، إيقاع المتدارك مثل على ذلك.	تمكن من ان يستوعب من القصائد الجاهلية ما لم يتمكن نظام الخليل من استيعابه

ويتحدث الدكتور محمد العلمي عن عمل الدكتور أبو ديب ، فيقول : ((إن ما يميز هذا العمل هو افتقاره إلى أبسط شروط البحث العلمي ، فهو لم يعتمد مثلا من كتب العروض إلا

على العقد الفريد ، وعلى طبعة من طبعاته المتعددة هي طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ورغم أن هذه الطبعة محققة ، فإنها لم تسلم في القسم المخصص للعروض من تصحيف واضح ، وقد بنى الدكتور كمال أبو ديب على هذا التصحيف أحكاما كبيرة)) [69] ، ومن الغريب أن يعتمد كتاب موضوعه إيقاع الشعر العربي على كتاب عروضي واحد فقط ، مع عدم الانتباه إلى ما في هذا الكتاب العروضي من تصحيف ، ومن أجل الطعن بصحة النظرية الكمية ، فإن الدكتور أبو ديب ((يقبل بمبدأ من أجل الاعتراف بتطور الإيقاع ، ويعود ليرفضه بشدة ، من أجل عدم الاعتراف بصحة النظرية الكمية التي تشرح إيقاع الشعر)) [70] ، وهذا تناقض واضح كان من المفروض أن لا يقع فيه ، ويصف الدكتور العلمي البديل الذي اقترحه الدكتور أبو ديب بأنه ((ليس جذريا كما وصفه ، ولكنه لم يعتمد إلا على عقد ابن عبد ربه ، ولم يلق بالا إلى من سبقه في الاستدراك على الخليل ، وهاتان صفتان تميزان عمله وتجعلانه يفتقر إلى أهم شروط البحث العلمي)) [71] .

المحور الخامس

جميل صدقي الزَّهاوي : المتدارك والمتقارب يمكن أن يحلّوا محل باقي الأوزان

قال الدكتور زكي عبد المالك في الفصل الأول من نظريته (نحو نظرية جديدة للعروض العربي) ، تحت عنوان (اقتراح الزهاوي لتحقيق التبسيط)[٧٢] : ((في مقال صغير لكنه مكتوب جيدا ، يوضح الزَّهاوي أن وزني المتدارك والمتقارب يمكن أن يحلّوا محل باقي الأوزان الأربعة عشر))[٧٣] ، وقد لخَّص اقتراح الزَّهاوي بقوله إن ((كل شطر من المتدارك من التتابع : فاعلن فاعلن فاعلن ، وكل شطر من المتقارب يتكون من التتابع : فعولن فعولن فعولن فعولن ... وإن التفعيلتين فاعلن وفعولن تتكونان من نفس المكونات : عِلُنْ وسبب ... وإن التفعيلتين تختلفان في موقع السند النسبي إلى عَلُنْ))[٧٤] ، و(السند) هنا هو (السبب) ، ومن المتدارك والمتقارب يمكن تشكيل الأوزان الأربعة عشر ، إذ((يمكن تشكيل عشرة أوزان من المتدارك ، وأربعة من المتقارب ، بتبديل التفاعيل حسب الضرورة ، والتبديل يكون بتكرار سند أو سبب أو حذفه أو تغيير موقعهما تجـــاه بعض))[٧٥] ، وكمثال

على تشكيل الأوزان ، يمكن تشكيل البسيط ، وهو : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ، بتعديل تشكيل التفعيلة (مستفعلن) إلى (فا فاعلن) ، وبذلك يكون البسيط :

فا فاعلن فاعلن فا فاعلن فاعلن .

ويمكن تشكيل الطويل ، وهو : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ، بتعديل تشكيل التفعيلة (مفاعيلن) إلى (فعولن لن) ، وبذلك يكون البسيط :

فعولن فعولن لن فعولن فعولن لن

وهكذا بالنسبة للأوزان الأخرى .

لكن الدكتور زكي عبد المالك يشير إلى أن الزَّهاوي ((فشل في توضيح قاعدة مهمة : الأسماء وتخفيض عدد التفاعيل في عملية استنتاج وزن من الآخر))[٧٦] ، ويمكن التوقف هنا للقول : يبدو التشابه واضحا إلى درجة كبيرة بين الأسس التي قام عليها اقتراح الزَّهاوي والأسس التي قام عليه البديل الجذري للدكتور كمال أبو ديب ، ويؤكد سيد البحراوي أن ((هناك محاولة لجميل صدقي الزهاوي ، في المقتطف (١٩٢٧م) ، لرد الأوزان كلها إلى وزني المتقارب والمتدارك))[٧٧] ، وهي المحاولة التي ذكرناها .

المحور السابع

البحث عن المتحقق من محاولة إيجاد البديل الجذري

يبدو للباحث أن الدكتور كمال أبو ديب أراد أن يحقق في كتابه غرضين مهمين هما : إيجاد بديل جذري لعروض الخليل ، واكتشاف الطاقات الإيقاعية في الشعر العربي ، وقد حدد هذان الغرضان منذ بداية كتابه وأعلن عنهما بشكل صريح لا لبس فيه ، وهذان الغرضان مشروعان ويستحقّان البحث الجدي للأهمية الكبيرة التي يحوزان عليها ، ولكن ما الذي تحقق منهما ، في النهاية ؟ .

إن ما تحقق من الغرضين ، في النهاية ، يقوله الدكتور كمال أبو ديب نفسه : ((وإذ يُختم البحث الآن ، يؤكَّد من جديد منطلق أساسي فيه هو : أنه لا يدعي لنفسه تقديم قوانين أو نتائج نهائية التشكل ، بل يطمح إلى إثارة التساؤل من جديد ، إلى اكتناه آفاق طرية تنفتح مدى الرؤية الباحثة ، وإلى الإنفلات من شرنقة القداسة والإستسلام إلى فضاء حرية تؤكد قدرة الذات المنقبة الواعية على اكتشاف العالم وصياغته في صورة جديدة ، فإن يكن البحث قد حقق بعضا مما طمح إليه ، فقد اكتسب لنفسه مبرر وجود ، وإن يكن أخفق فلعل هامزا آخر ، أو محاولة قادمة ، أن يُفلحا))[٧٨] ، وهذا يعني أنه لم يقدم قوانين أو نتائج نهائية التشكل ، وظل يطمح إلى إثارة التساؤل من جديد ، وكأنه عاد إلى نقطة البداية ، وبهذا ظلت النتيجة غير واضحة ، ومتأرجحة بين تحقيق الطموح والإخفاق ، من غير ترجيح كفة على

أخرى ، ونظر إلى الأمام في انتظار هامزٍ آخر أو محاولة أخرى ، متمنيا للهامز الآخر وللمحاولة الأخرى أن يُفلحا في تقديم ما عجز عنه هو .

ولا بد أن يكون الدكتور كمال أبو ديب قد بالغ حين ربط ما سماه بـ (تجمد العقل العربي ضمن حدود الإيقاعات المتحققة في نظام الخليل) وتجمد العقل العربي كله ، وذلك في قوله : إن ((تجمد العقل العربي ضمن حدود الإيقاعات المتحققة في نظام الخليل ، لا بد أن يكون قد أسهم في عملية تحجر العقل العربي كله ، في تعبيره عن نفسه إزاء العالم في مختلف المجالات ، وانعدام قدرته على ارتياد المستقبل واحتضان ما سيكون))[٧٩]، ثم إن تجمد العقل العربي كله مسألة فيها نظر ، ثم إن الواقع يثبت أن العقل العربي مازال متوقدا ومتفجرا بالألق والإبداع في شتى ميادين الفكر والمعرفة والحياة .

الخاتمة

١ . حاول الدكتور كمال أبو ديب في كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) ، البحث عمّا أسماه بـ (بديل جذري لعروض الخليل) ، وبيَّن أن البحور الستة عشر بالإمكان الحصول عليها باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن وفاعلن) ، ولكنه لم يتمكن من تحقيق غايته هذه إلا بعد أن عمد إلى القسر والتعديل .

٢ . دعا الدكتور أبو ديب إلى إلغاء دور الكم في إيقاع الشعر العربي ، واقترح أن يُدرس الكم في الشعر العربي على أساس جديد هو الدفع باتجاه التبر ، وعاد ليؤكد تلاحم الكم والنبر في الإيقاع الشعري العربي .

٣ . رأى الدكتور أبو ديب أن نظام الخليل طريقة في التحليل لا تنفي طرقا ممكنة أخرى ، ورأى كذلك أن (البديل المقترح) هنا لا ينفي طرقا أخرى قد تتبع في المستقبل .

٤ . تبيَّن أن لجميل صدقي الزهاوي محاولة تماثل محاولة الدكتور أبو ديب ، فحواها ردُّ البحور كلها إلى البحرين المتقارب والمتدارك .

Abstract

The root alternative to Hebron's presentations at Dr. Kamal Abu Deeb, cash study

Keywords: Rhythm, Hebron, Kamal Abu Deeb

Research of a doctoral dissertation

M . Mghai Shield Fadel Al - Nairi ALS Alaa Hussein Al - Badrani

University of Diyala / College of Education for Human Sciences

This study tried to reveal the focus of Dr. Kamal Abu Deeb, in his book (in the Arabian poetry structure), in order to find a radical alternative to Hebron presentations, and discussed the table of Dr. Abu Deeb, who included the idea of dividing the Arab presentation into two categories : What begins with nucleus (public), the foundation formation here: Rolling Sea (Ocean + Fa), and what begins with the kernel (Fa), and the foundation consolidation here: Sea Mold (Fa + public.(

Dr. Kamal Abu Deeb wanted to achieve two important purposes: find a radical alternative to Hebron presentations, and discover the rhythmic energies in Arab poetry, and two of their draft research and the serious search for the great importance they have, and for the serious knowledge of the proposed radical alternative, Make a comparison between the Hebron system and Dr. Abu Deeb system, and made another comparison between Hebron's offers and Dr. Abu Deeb offers, referring to the idea of a beautiful edition of the Zauzi in 1927 showing that the mortality and convergence can replace the rest of the fourzons, and this idea will respond all weights to my weight The congestion and nuclear, seems to be between this idea and the idea of Dr. Abu Deeb is clear.

الهوامش

(١) في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة فـــــي علم الإيقاع المقارن ، د. كمال أبو ديب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٧ .

(٢) فلسفة الإيقـــاع في الشعر العربي ، د. علوي الهاشمي ، المؤسسة العربيـــــة للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦ : ١٢٧ .

(٣) نظريات العروض ، د. كامل محمود جمعة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠١٤ : ١٣١ .

(٤) مدرسة العراق العروضية ، نقد وتقويم ، الشيخ جـــــــــلال الحنفي أنموذجا ، دار دجلة ناشرون وموزعون ، ط١ ، ٢٠١٦ : ٢٢ .

(٥) المصدر نفسه : ٢٢ .

(٦) العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ، محمد العلمي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٣ : ١١ .

(٧) في البنية الإيقاعية للشعر العربي : ٤٦ .

(٨) المصدر نفسه : ٤٦ .

(٩) ينظر : المصدر نفسه : ٤٨ .

(١٠) المصدر نفسه : ٤٩ .

(١١) المصدر نفسه : ٤٨ .

(١٢) المصدر نفسه : ٤٨ .

(١٣) ينظر : المصدر نفسه : ٤٩ .

(١٤) المصدر نفسه : ٥٢ .

(١٥) المصدر نفسه : ٥٣ .

(١٦) المصدر نفسه : ٥٣ .

(١٧) المصدر نفسه : ٥٣ .

(١٨) المصدر نفسه : ٥٣ .

(١٩) المصدر نفسه : ٦٤ .

(٢٠) المصدر نفسه : ٥٤ .

(٢١) المصدر نفسه : ٥٤ .

(٢٢) المصدر نفسه : ٥٨ .

(٢٣) المصدر نفسه : ٥٨ .

(٢٤) المصدر نفسه : ٥٦ .

(٢٥) المصدر نفسه : ٥٤ .

(٢٦) نظريات العروض : ٣٧ .

(٢٧) في البنية الإيقاعية للشعر العربي : ٤٦ .

(٢٨) المصدر نفسه : ٤٨ .

(٢٩) المصدر نفسه : ٦٨ .

(٣٠) المصدر نفسه : ٦٨ .

(٣١) المصدر نفسه : ٥٣١ .

(٣٢) المصدر نفسه : ٥٣١ .

(٣٣) المصدر نفسه : ٨ .

(٣٤) المصدر نفسه : ٢٣٣ ـ ٢٣٤ .

(٣٥) المصدر نفسه : ٤٦ .

(٣٦) المصدر نفسه : ٥٣٣ .

(٣٧) المصدر نفسه : ٦٨ .

(٣٨) المصدر نفسه : ٤٤ .

(٣٩) المصدر نفسه : ٤٤ .

(٤٠) المصدر نفسه : ٥٤ .

(٤١) نظريات العروض : ١٣٧ .

(٤٢) ينظر : في البنية الإيقاعية للشعر العربي : ١٩٦ .

(٤٣) المصدر نفسه : ١٩٦ .

(٤٤) المصدر نفسه : ٢٠٨ .

(٤٥) المصدر نفسه : ٢٠٨ .

(٤٦) المصدر نفسه : ٢١١ .

(٤٧) المصدر نفسه : ٢١٥ ـ ٢١٦ .

(٤٨) فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري ، د. عـــــلاء حسين البدراني ، دار غيـــــــــداء للنشر والتوزيع ، عمّان ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١٥ : ١١٨ .

(٤٩) المصدر نفسه : ٥١٩ .

(٥٠) المصدر نفسه : ٢٣٠ .

(٥١) المصدر نفسه : ٥٣٢ .

(٥٢) في البنية الإيقاعية للشعر العربي : ٥٣٣ .

(٥٣) المصدر نفسه : ٤٦٢ .

(٥٤) المصدر نفسه : ٤٦١ .

(٥٥) المصدر نفسه : ٣٠٦ .

(٥٦) المصدر نفسه : ٣٠٧ .

(٥٧) المصدر نفسه : ٥٣٢ .

(٥٨) المصدر نفسه : ٢٣٠ .

(٥٩) المصدر نفسه : ٢٣٠ ـ ٢٣١ .

(٦٠) المصدر نفسه : ٢٣١ .

(٦١) المصدر نفسه : ٣٠٦ .

(٦٢) المصدر نفسه : ٢٣١ .

(٦٣) العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي ، د. ربيعة الكعبي ، مـــــــركز النشر الجامعي ، تونس ، ط١ / ٢٠٠٦ : ١٢٤ .

(٦٤) ملاحظات حول مسالة العلاقة بين الكم والنبر فـــــي الشعر العربي ، سعيد بحيري ، (بحث) ، مجلة فصول ، المجلد السادس ، العدد الثالث ، ١٩٨٦ :١٩٦ .

(٦٥) في البنية الإيقاعية للشعر العربي : ٣٣ .
(٦٦) الزحاف والعلة ، د. أحمد كشك ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٥م : ٢٩٧.
(٦٧) في البنية الإيقاعية للشعر العربي : ٩٤ .
(٦٨) المصدر نفسه : ٩٣ ـ ٩٨ .
(٦٩) العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك : ١٠ .
(٧٠) المصدر نفسه : ١١ .
(٧١) المصدر نفسه : ١٢ .
(٧٢) ينظر : نظريات العروض : ٢٥٤ ـ ٢٥٥ .
(٧٣) المصدر نفسه : ٢٥٤ .
(٧٤) المصدر نفسه : ٢٥٤ .
(٧٥) المصدر نفسه : ٢٥٤ .
(٧٦) ينظر : المصدر نفسه : ٢٥٤ ـ ٢٥٥ .
(٧٧) العروض وإيقاع الشعر العربي ، سيد البحراوي ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٣م : ٦ .
(٧٨) في البنية الإيقاعية للشعر العربي : ٥٣٥ .
(٧٩) المصدر نفسه : ٩٦ .

المصادر والمراجع

- الزحاف والعلة ، د. أحمد كشك ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٥م .
- فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري ، د. علاء حسين البدراني ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمّان ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١٥م .
- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، د. علوي الهاشمي ، المؤسسة العربية للدراسات للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦م .
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، د. كمال أبو ديب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٧م
- العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، د. سيد البحراوي ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٣م .

- العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي ، د. ربيعة الكعبي ، مركز النشر الجامعي ، تونس ، ط١ ، ٢٠٠٦م .
- العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ، محمد العلمي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٣م .
- مدرسة العراق العروضية ، نقد وتقويم ، الشيخ جلال الحنفي أنموذجـــــــا ، دار دجلة ناشرون وموزعون ، ط١ ، ٢٠١٦م .
- ملاحظات حول مسالة العلاقة بين الكم والنبر فـــــــي الشعر العربي ، سعيد بحيري ، (بحث) ، مجلة فصول ، المجلد السادس ، العدد الثالث ، ١٩٨٦م .
- نظريات العروض ، د. كامل محمود جمعة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠١٤م .