ISSN: 2706-9087

Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7

مجلـة العلــوم الإنســانيــة والتطبيــقيــة
العدد 13– المجلــد 7

دور المقطع والنبر في ظواهر الإيقاع الوزني

علي أحمد علي الشارف

كلية الآداب والعلوم قصر الأخيار، جامعة المرقب –الخمس– ليبيا

Abstract

The scrutiny of Al-Khalil bin Ahmed in the interactions of the prosody led him to detail its components to facilitate the learner's perception and analysis, which facilitates the knowledge of the stress positions on these cross-sections and the explanation of the reasons for not identifying the stress positions in determining the prosodic weights without referring to the sections that represent a single rhythmic pattern, based on the fact that the prosodic nature of sentences is limited in length and does not exceed much of the length of the linguistic word, helped by that stress that saturates a section of the syllables by pressing it so that its musical height, intensity, or range or several of these elements at the same time becomes stronger. Therefore, the prosody resorts to discovering the true limits of the weight-bearing poetry in order to match it with the musical sentence in the rhythm, in order to achieve equality with the musical rhythm, so that the balance of hearing is not disturbed in length and shortness, and stress is one of the means for achieving that auditory balance that leads to musical harmony.

مستخلص

إن تدقيق الخليل بن أحمد في تفاعيل العروض أوصله إلى تفصيل مكوناتها، تسهيلا على المتعلم، لتقبلها وتحليلها، الأمر الذي يسهل معرفة مواضع النبر على هذه المقاطع العروضية وبيان أسباب عدم الوقوف على مواضع النبر في تحديد الأوزان العروضية دون الرجوع إلى المقاطع التي تمثل نسقا إيقاعيا واحدا، انطلاقا من أن طبيعة الجمل العروضية محدودة الطول، ولا تكاد تزيد كثيرا عن طول الكلمة اللغوية، ساعدها في ذلك: النبر الذي يشبع مقطعا من المقاطع بالضغط عليه فيقوى ارتفاعه الموسيقي أو شدته أو مداه أو عدة عناصر من هذه العناصر في نفس الوقت، لذلك يلجأ العروضي إلى اكتشاف الحدود الحقيقية للحركة الوزنية في الشعر لمقابلتها مع الجملة الموسيقية في الإيقاع لتحصل المساواة مع الإيقاع الموسيقي، فلا يختل ميزان السماع طولا وقصرا، ويكون النبر أحد الوسائل لحصول ذلك التوازن السمعي الذي يوصل إلى انسجام موسيقي.

إذا نظرنا إلى العلاقة بين اللغة والشعر رأينا أن العلاقة بينهما هي علاقة احتواء، فالشعر جزء من اللغة، يأخذ تعبيره الأول منها، أما العروض فإنه يأخذ ماهيته وطبيعته من اللغة، وهو عندما يسكنها يجعل الكلام شعراً، "فالإنسان عرف العالم،

ISSN: 2706-9087
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7
مجلـة العلــوم الإنســانيــة والتطبيـقيـة
العدد 13– المجلــد 7

أو حاول أن يعرفه يوم أن عرف اللغة، ولم يعرف الشعر إلاّ يوم أن أدرك قوة الكلمة"[1]، وهذه القوة تكمن في تلائم مكونات هذه الكلمة من مقاطع ومورفيمات، ومعرفة ما يعتريها من ظواهر لغوية وعروضية، كالنبر وغيره، الذي يبرز طبيعتها ومدلولها منفردة بنفسها، أو مجتمعة بألفاظ وكلمات أخريات.

مفهوم المقطع

جاء في لسان العرب: "القطع: هو الفصل بين الأجزاء، ومنقطع كل شيء: حيث ينتهي إليه طرفه، والمنقَطعُ: الشيء نفسه ....، والمقطع: غاية ما قُطع ...، ومقَطّعات الشيء: طرائقه التي يتحلّل إليها ويتركب عنها، كمقطّعات الكلام، ومقطّعات الشعر ومقاطيعه: ما تحلل إليه وتركب عنه من أجزائه التي يسميها عروضيو العرب: الأسباب والأوتاد"[2].

أي: معرفة المكبات المتوالية المكونة للتفعيلة، "والمورفيم الذي يعرف بأنه وحدة صغرى دالة على المعنى، فهو أقل وحدة صرفية ذات معنى"[3]، كما أن المقطع يعد أقل وحدة تركيبية في أي تفعيلة.

وعلى اعتبار أن المقطع يتكون من أصوات، فهو إنما في أصل وجوده عبارة عن مجموعة من الأصوات التي تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمة.

ومن ذلك فإن الكلام يمكن تقسيمه إلى مقاطع بمجرد سماعه، ولكن يصعب تحديد نهاية كل مقطع وبداية الذي يليه على اعتبار أن الكلام متداخل الأجزاء، بحيث يطغى المقطع القوي على الضعيف عند تواليها نطقاً وسماعاً.

فكرة تكون المقاطع وأهميتها

راعى العروضيون مسألة القوة والضعف في تكوين المقاطع باعتبارها خفقات صدرية أو وحدات إيقاعية، وجعلوا الإيقاع العروضي قائماً على استخدام: الحركة والسكون، وجعلوا لكل منها رمزاً – شرطة ودائرة- واعترفوا بثلاث إمكانيات إيقاعية وهي:

1- (/) ودلالتها ساكن وحركة قصيرة في الحرف المتحرك، فيمثل الحرف فيها قاعدة المقطع الأولى والحركة التي على الحرف قمته والدرجة المنخفضة التي تصل إليها قبل النطق بالحرف التالي لهذا الحرف قاعدته الثانية كما هو الحال في السين في مثل: سحب.

2- (/ o) ودلالتها ساكن وحركة قصيرة يتبعها ساكن بلا حركة كما في: تاجر، فالتاء المتحركة بفتح هي القاعدة الأولى، والألف الطويلة هي القمة، أما القاعدة الثانية فهي الدرجة المنخفضة التي تصل إليها قبل النطق بالجيم.

3- (/ oo) ودلالتها ساكن وحركة قصيرة يتبعها ساكنان كما في (نأْي) فالنون ساكنة الأصل وحركت بالفتح تمثل القاعدة الأولى، والباء الساكنة هي القاعدة الثانية يحصران بينهما قمة وهي الألف الطويلة.

---

[1] - لغة الشعر العربي الحديث، د. السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2010م، ص63.
[2] - ينظر: لسان العرب، مادة: قطع، لابن منظور، مراجعة وتصحيح نخبة من الأساتذة المتخصصين، دار الحديث، القاهرة، 2003م.
[3] - الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، د. عبدالحميد أحمد هنداوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2007/1م، ص23.

ISSN: 2706-9087
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7
مجلـة العلــوم الإنســانيــة والتطبيــقيــة
العدد 13– المجلــد 7

وهذا التوالي للمتحركات وا لسواكن المنظمة فيما عرف بالأسباب والأوتاد والفواصل يفرض في نطق التفعيلة حداً من السكنات والمتحركات، فيظهر معه المقطع في تصور موسيقى الشعر العربي على أساس أنه خفقة صدرية كلامية، تأخذ دلالتها الموسيقية في نظام خاص تمثله وحدات التفعيلة: الأسباب والأوتاد والفواصل، فارتبط التقسيم المقطعي ارتباطاً وثيقاً بالمفصل الذي يمثل نقطتي الاتصال، أو عدم الاتصال حين تحصل سكتة كلامية بين مقاطع الحدث الكلامي الواحد.

إذ أشار العروضيون العرب إلى أن أقصى تتابع للمتحركات أربعة أحرف، وبإدراكهم لطبيعة توالي المقاطع وفرار اللسان من توالي هذا الكم من المتحركات استوقفتهم خاصية مقطعية تميل إلى المقاطع الساكنة – أي: المغلقة– فتكونت التفعيلات بأجزائها العروضية والتي حصروها في مجموعتين:

- خ اسة الـ وف، وهي: فع ل ، فاعل .
- سـا ة الـ وف، وهي: مفاعل ، فاعلاتن ، فاع لاتن ، م فع لن ، مفاعلن ، م فاعلن ، مفع لات.

على اعتبار أن توارد هذه الحركات والسكنات على مقاطع كل تفعيلة يخضع لنظام يختلف عنه في تفعيلة أخرى، تتمايز فيما بينها امتداداً وانحناء ونتوء تبعاً لتمايز أشكالها وهياكلها.

ومما يشار بهما من الناحية الصرفية في الدلالة على التركيب في الألفاظ هو ما يعرف بالمورفيم، إلاّ أن استخدام المقطع بمفهومه اللغوي لم يجد اهتماماً فتلاشى استخدامه واقتصر الاستخدام على المفهوم العروضي وذلك لاعتبار ما يصيب التفاعيل العروضية من زحافات كسرت نمطية التقلبات الحاصلة فيها وهو ما أوجدته المبررات الموسيقية التي لم تُذْهب قيمة الوحدة فيها.

وإن اضطرار العربي إلى استخدام المقطع راجع إلى أمرين:

"**الأول** : أن من أراد محاولة تطبيق معطيات علم الموسيقى على العروض لم يجد أمامه وسيلة إلاّ تفتيت المكونات إلى مقاطع حسب تصوره لرصد معطيات الموسيقى عليها، **الثاني**: أن من أراد تمثيل النبر على الإيقاع أضطر إلى تفتيت المكونات إلى مقاطع لغوية؛ لأنه يضع في ذهنه غالباً تصوراً للنبر أساسه المقطع اللغوي، حيث مكانه معروف، سواء أكان ثابتاً أم متنقلاً"[1].

حتى إننا إذا تتبعنا أثر تكون المقاطع في موسيقى الشعر العربي وجدنا أن البعض قد رد الموسيقى الداخلية إلى نسبة السواكن وإلى مجموع ما تشمله حروف أي تفعيلة من متحرك وساكن في الكلام لتؤثر على موسيقاه يحويها التتابع الزمني المنتظم في إطار المقاطع تجمعها تفاعيلها..

إن تلك الوحدات المقطعية تأتي من تفاعيل الإيقاع والجرس الموسيقى المتمثل في تمييز بعض تلك المقاطع بإبرازها أو جعلها عادية الصوت تبعاً لقواعد التنغيم الذي يعمل على إبراز وإخفات الأصوات على المقاطع العروضية لخطة الإلقاء.

بناء على ذلك "كانت الاستعانة بوسائل الشرح والتبسيط ... وفق نسق مطرد من الحركة والسكون الذي ينتج ترتيبها حسب طولها وقصرها"[2].

---

[1] - مجلة كلية الآداب، د. عبدالنبي سالم قدير، جامعة الفاتح، دورية محكمة فعلية، (ع/12)، التمور أكتوبر 2009م، ص312.
[2] - المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر العربي، د. ممدوح عبدالرحمن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006م، بتصرف، ص101.

ISSN: 2706-9087
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7
مجلـة العلــوم الإنســانيــة والتطبيــقيــة
العدد 13– المجلــد 7

وقد لا نخطيء إذا أرجعنا السبب في أن العرب لم تجعل تكوين المقاطع العروضية أقل من حرفين على اعتبار أن الكلمة عندهم لا تقل عن حرفين: حرف للابتداء وحرف للوقوف، وأن الحرف الواحد فيها يستعمل بوجوه الحركات الثلاث – الفتحة، والكسرة، والضمة– والحرف الآخر فيها هو موقف اللسان فيسكت عليه بتسكينه، ولكن الحرف يعتبر وحدة مستقلة لتؤدي فائدة في علم الصرف الذي يعرف فيه باسم المورفيم؛ لأنه ذا دلالة عند اجتماعه مع أحرف أخريات مكوناً للكلمة، فهو – أي المورفيم– أصغر وحدة لغوية ذات معنى مستقل أو ذات وظيفة نحوية.

وهذه المورفيمات والمقاطع تخضع لضوابط وشروط تتحقق بها سلامة اللغة وشعرها، إذ أن وجود بعضها يمنع من وجود أشياء معها، "حيث ذهبت أساليب اللغة العربية من الشعر والكلام إلى تعليقها بالقوانين المتدارسة من كلام العرب"[1]، فصار اللسان أداة كتابة لها، ما لم يثقل عليه بالنطق أجازوه، وما خالف ذلك أبطلوه، فنجد التنوين لا يجتمع مع أل التعريف في نفس المفردة؛ لأن التنوين دلالة التنكير، واللام للتعريف، فلما ترادفا تضادا، فكان الحكم لطارئهما وهو اللام، وكذلك عدم اجتماع ثاء التأنيث مع ياء الإضافة، وحذف تاء التأنيث لوجود علامتها عند جمع المفرد "وهذا جار مجرى الضدين المترادفين في المحل الواحد، كالسواد يطرأ عليه البياض، والساكن تطرأ عليه الحركة، فالحكم للثاني منهما، ولولا أنَ الحكم للطارئ لما تضاد في الدنيا عرضان، أو إن تضادا أن يحفظ كل ضد محله، فيحمي جانبه أن يلُمَّ به ضدٌّ له، فكان: الساكن أبداً ساكناً، والمتحرك أبداً متحركاً، والأسود أبداً أسوداً، والأبيض أبَداً أبيضاً؛ لأنه كان كلما هَم الضد بوروده على المحل الذي فيه ضده، نفي المقيم به الوارد عليه، فلم يوجده إليه طريقاً، ولا عليه سبيلاً"[2].

ومنه أيضاً: وجود العلل والزحافات في علم العروض التي تغير المقاطع العروضية عن أصل ما وضعت عليه إلى أشكال أخرى لتلائم الوزن العروضي.

مفهوم النبر وأهميته

"عند الكلام تقوم الرئتان بإرسال دفعات هوائية متوالية، وإن كلاً من هذه الدفعات تكون مقطعاً من مقاطع الحدث اللغوي – اللفظة أو التفعيلة– ومن الطبيعي أن تختلف قوة الدفعات التي ترسلها الرئتان، وبالتالي تختلف الطاقة التي يؤدَّى بها المقطع، فيكون في مقطع بروز، وفي آخر صوت عادي"[3]، وهذه الظاهرة النطقية المرتبطة بالوضوح والقوة النسبيين في الأصوات تمثل نوعاً من نشاط أعضاء النطق في وقت واحد، من خلال الضغط على مقطع معين من الكلمة لجعله بارزاً وأوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة، مشكلاً ما يعرف بالنبر.

ففي لسان العرب: "النبر: صيحة الفزع، ونبرة المغني: رفع صوته عن خفض، والنبر بالكلام: الهمزة، وكل شيء رفع شيئاً فقد نبره، ونبرة الرجل إذا تكلم بكلمة فيها علو، والمنبر: مرقاة الخاطب لارتفاعه وعلوه"[4].

---

1 - المقدمة، عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، ت: إيهاب محمد إبراهيم، مكتبة القرآن، القاهرة، 2006م، بتصرف، ص397.
2 - ينظر: الخصائص، أبوالفتح عثمان بن جني، ت: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4/1999م، ج64/3.
3 - ينظر: أصوات اللغة العربية، د. عبدالرحمن أيوب، مكتبة الشباب، القاهرة، 1999م، ص150.
4 - لسان العرب، مادة: نبر، ابن منظور، مراجعة وتصحيح نخبة من الأساتذة المتخصصين، دار الحديث، القاهرة، 2003م.
* يستعمل النبر في اللهجات العربية الدارجة، وهو مختلف فيما بينها، وقد ألقى بعض المحدثين الضوء على هذه الظاهرة فدرسوها، محاولين إيجاد القاعدة التي تحكم النبر في اللهجات العربية، فمن هؤلاء: د. إبراهيم أنيس، حيث قارن بين مواقع النبر في لهجة الصعيد ولهجة القاهرة

ISSN: 2706-9087
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7
مجلـة العلــوم الإنســانيــة والتطبيـقيـة
العدد 13– المجلــد 7

وإنما سمي نبراً لإشباع مقطع من المقاطع فيرتفع الصوت به، وهو يستخدم في بعض اللغات كالإنجليزية وغيرها للتفريق بين المعاني، ولذلك يهتم اللغويون بتحديده في المعاجم على خلاف العربية، فإن أصحابها مع اختلافهم في قواعد النبر تبعاً للهجاتهم فإنهم لا يختلفون في معاني الكلمات* ولعل ذلك كان من الأسباب التي أدت إلى عدم التفات اللغويين القدامى لهذه الظاهرة – النبر– .

أما في العصر الحديث فقد زاد الاهتمام بظاهرة النبر من زاويتين:

- الأولى: ا يعط ب راسة اللهـ ات الـ لـة، والـ ازنة بـ ـ ها الـ ـ .
- الـ انـة: تـعط ب راسة الأوزان الـ ـ ة مـ ـ جـ اذها الـ لة الـ لـ ة أو الـ ، والـ لاف الـ ذ ـ حـ ل أهـ ة أ مـ هاذيـ الـ اذ وغلـ ه في العـ وض العـ ي.

وعلى هذا فإن المحدثين لم يزيدوا على القدماء في تصور فكرة النبر أكثر من تنظيمه وتخصيصه بالمقطع، فكان النبر في العربية غالباً لا يؤثر في تحديد معنى الكلمات، إلاّ أن بعض المحدثين قالوا بأنه ربما يفرق بين وزن ووزن.

ومع ذلك لا يمكن الاعتماد على النبر في تحديد الأوزان الشعرية؛ لأنه ثمة أسساً أكثر فاعلية يتم فيها تحديد الأوزان في دقة أكبر، وإن كان يمكن القول بأن هذا الأمر الملاحظ للنبر في التفريق بين بعض الأوزان هو أثر جانبي، وقد بالغ بعض الباحثين في درجة تأثيره إلى حد أنهم حاولوا بناء نظام عروضي شامل من خلال هذا النوع من الملاحظات المتفرقة، ومن هذه الملاحظات والآثار الجانبية ما نجده في بعض الضروب، حيث يلاحظ انتقال النبر من مكانه المألوف على أحد مقاطع الكلمة إلى موضع آخر يستوجبه الوزن، كما في قول الشاعر:

أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنثني وبياض الصبح يغري بي[1]

فلكي يستقيم الإيقاع في إنشاد هذا البيت لابد من نقل النبر من كلمة: (يغري) من مقطعها الأول إلى الثاني، وبذلك يمكن القول بأن النبر هنا يفيد في مساواة النغم ووزن البيت، فالشعر العربي شعر غنائي إنشادي، مرهف الحس، لا يسمح بحرف يعكر سلاسة الوزن، "لذا وجب أن نميز بين الأداء وطراز الصوت"[2].

مما سبق نخلص إلى أن النبر في عمومه نبران: شعري ولغوي، ومن جهة اعتبار "أن المحدثين لم يزيدوا على القدماء شيئاً في تصور فكرة النبر سوى تنظيمه وتخصيصه بالمقطع، فإن في هذا إشارة إلى أن النبر يكون على أشكال ثلاث هي:

- النبر الموسيقي (النبر المقطعي العادي).
- نبر توتر (نبر الهمز، مثل شأبه، دأبه).
- نبر طول، وهو الناشئ عن إطالة صوت المد"[3].

والوجه البحري، فمثال ذلك: كلمتي (ربنا، عملهم) فقرر أن الصعيدي ينبر المقطع: رب، والمقطع: م، على حين أن القاهريين وسكان الوجه البحري ينبرون المقطع: ب، والمقطع: ع، ومثل ذلك أيضاً كلمة: كتب، فالقاهريون ينبرون المقطع الأول منها، ومثلها كلمة: مطر، على حين أن أهل بعض البلاد العربية من ينبر المقطع الثاني منها، وذلك (أصوات اللغة العربية)، مرجع سبق ذكره، ص224.

1 - ديوان المتنبي، شرح ومراجعة نخبة من الأدباء، مكتبة الحياة، بيروت، 1968م، ص93.

2 - نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن واربن، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م، ص165.

3 - أصوات اللغة العربية، مرجع سبق ذكره، ص216.

ISSN: 2706-9087
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7
مجلـة العلـوم الإنسـانيـة والتطبيـقيـة
العدد 13– المجلـد 7

استخدام اللغة للمقطع والنبر وتأثير ذلك في الشعر

بما أن الكلام العربي يبتدئ بالمتحرك ويقف على الساكن، عمل الخليل بن أحمد الفراهيدي على إعادة تركيب رموزه إلى أجزاء، وذلك وفقاً لعدد المتحركات التي تسبق السكون، فنشأت من ذلك الترتيب ما يعرف عروضياً بالمقطع المكون للتفعيلة، وكان دافعه إلى ذلك ما استخلصه مما سمعته أذناه من وقع مطارق الصفارين، فيما يشبه النقرات الموسيقية، متمثلاً إياها في: تن، تتن، تن، تتتن، تنن، تان، تتان...

حيث إن الخليل جعل التفاعيل قوالباً لإيقاع الكلمات، لتكون مقياساً لها في الوزن والصورة، فتم الاستغناء موسيقياً عن حدود التفاعيل لتأتي بحدود الإيقاع الموسيقي المتمثل في الدندنات أو التمتمات، هكذا: دنْ دنْ ددنْ = مُسْتَفْعِلُنْ.

ومثلها: تَن تتَن تَن = فاعلاتن.

فنزن بيتاً مثل الآتي بوزنه العروضي بالتفاعيل المعروفة، ونزله بالدندنات، كالآتي:

وفارس في غمار الموت منغمس إذا تَأَلَّى على مكروهة صدقاً[1]

وفا	رسن	في	غما	رل	مو	تمن	غمسين
تتن	تتن	تن	تتن	تن	تن	تتن	تتتن
إذا	تأل	لى	على	ملك	رو	هتن	صدقن
تتن	تتن	تن	تتن	تن	تن	تتن	تتتن

ولنا أن نتخيل فكرة انتقال الخليل من المقاطع الوزنية إلى التفاعيل بملاحظته التكرار المنتظم لبعض المقاطع المتجاورة داخل النسق الواحد، وعلى هذا الأساس من تجاور المقاطع وتكرارها تتكون البحور بدوراتها في دوائرها العروضية، وعلى نسق هذه البحور وبنائها ينشد الشعر وينظَم.

"هذه المقاطع يجوز أن نعبر عن وظيفتها بأنها تعبير عن تنظيم الإيقاعات الحديث، وفق ضوابط العروض، بانتظام في توزيع شدة الحديث الذي لا يجوز له بحال من الأحوال أن يصل إلى تساوٍ واضح في الزمان، أي: انتظام الفواصل الزمنية بين الوحدات الإيقاعية، وهذا ما يحققه لنا ما يعرف بالنبر"[2].

إن أول ما يتبادر إلى الذهن هو ارتباط الموسيقى بالوزن بوجود بحر يحدد مسافات وحركات تخص الإيقاع، فقد تحدد الوزن بمجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت الذي يعد الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية، والإيقاع بوصفه تكرار دوري لوضع يمكن أن يلعب دوراً ثنائياً في تشكيل بنية القصيدة.

والنبر لا يظهر بقراءة الشعر؛ بل يكون بإنشاده، مراعياً في ذلك السلامة التامة للبيت من ناحية الصرف والنحو والدلالة. ونتمثل للنبر – الواقع في الفاصلة الصغرة– في مثل قول جميل بثينة:

---

1 - ديوان الحماسة، اختيار أبي تمام الطائي، مطبعة التوفيق، مصر، 1312هـ، ص11.
2 - نظرية الأدب، ص171، بتصرف.

رَحَلَ الْخَلِيطُ جَمَالُهُمْ بسَوَاد وَحَدَا على إثْرِ الحبيبة حاد

فالبيت من الكامل التام، والتفعيلة الأولى في الشطر الثاني: (وحدا على) = (متفاعلن)، (وحدا) = فاصلة صغرى، والأداء المستقيم لها يقضي بالضغط على حركة الواو وحركة الحاء، ليتضح استقلال الواو عن (حدا)، وهذا الأداء يؤكده ما يلي:

1) **المستوى المعجمي**: فالواو يكشف عنها في بابها، (حدا) يكشف عنها في (ح، د، و).
2) **المستوى الصرفي**: الواو: حرف مبني لا يدخل في إطار الدرس الصرفي، (حدا) فعل ثلاثي مجرد معتل ناقص، على وزن (فعل).
3) **المستوى النحوي**: الواو: حرف عطف مبني لا محل له من الإعراب، (حدا) فعل ماض مبني على الفتح المقدر منع من ظهوره التعذر، وفاعله (حاد) في آخر البيت.
4) **المستوى الدلالي**: يُخْبِرُ جميل عن رحيل حبيبته مع قومها، وردّد الحادي غناء حزيناً معبراً عن الرحيل.

أما عدم النبر بالضغط على حركة الواو وحركة الحاء من (وحدا) فإنه يؤدي إلى فساد، حيث يلتبس بالفعل: (وحد) مع ألف الاثنين في آخر الفعل الأول، ويؤكد هذا الكلام التفصيل التالي:

1) **المستوى المعجمي**: (وحد): يكشف عنه في مادة: و ، ح ، د.
2) **المستوى الصرفي**: (وحد): فعل ثلاثي مجرد معتل مثال، على وزن: فَعل وألف الاثنين ضمير: مبني لا يدخل الدرس الصرفي.
3) **المستوى النحوي**: (وحد): فعل ماضٍ مبني على الفتح الظاهر، وألف الاثنين: ضمير مبني على سكون المد في محل رفع فاعل.
4) **المستوى الدلالي**: كأنَّ الشاعر يُخْبِرُ عن شخصين قد صار كلٌّ منهما بمفرده بعد رحيل الحبيبة.

مما سبق نجد أنه في حالة عدم نبر الفاصلة الصغرى قد أدى إلى:

1) تداخل المعاني المعجمية.
2) التباس الفعل المعتل الناقص بالفعل المثال.
3) التباس وجود عطف بعدم وجوده.
4) التباس كون الفاعل اسماً ظاهراً أو ضميراً بارزاً.
5) التباس البناء على الفتح المقدر بالبناء على الفتح الظاهر.
6) التباس المعنى.

وإن الفطرة التي هَدَتْ العربي إلى استخدام النبر لَدَليلٌ فطري على وجود هذه الحدود المقطعية، التي لا تعد حدوداً وهمية على الإطلاق، يفرضها تكرار الجملة المقطعية (التفعيلة) التي يتركب منها كل بحر على حده، والتي يمكن أن تمثل إيقاع بحرها سواء أكانت مفردة أو مركبة، متشابهة أو متنوعة.

إذا دققنا النظر فيما سبق ذكره، فإننا نجد أنفسنا أمام سؤال مفاده:

ISSN: 2706-9087
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7
مجلـة العلــوم الإنســانيــة والتطبيـقيـة
العدد 13– المجلــد 7

– لماذا لا يعتمدَ على المقاطع وحدها دون الاضطرار لتركيبها في تفاعيل لتؤدي الوزن الشعر؟

– إن المقاطع تضيع على المتلقي إحساسه بإيقاع البحر الشعري الذي تحمله الكلمات، حيث إننا إذا أردنا أن نصف وزن بيت مستعيضين عن ذكر التفاعيل بتسمية مقاطعها المكونة لهذه التفاعيل بأجزائها من سبب ووتد وفاصلة، كلٌّ بأنواعها، فإن هذا سيرهق السامع ويشتت ذهن من يقوم بهذا العمل — وزن البيت– ويكثر من ذكر مصطلحات الوزن وتكرارها.

إن تبسيط المصطلح الوزني الذي يبشر به المقطع لا علاقة له بإلغاء حدود التفاعيل، فأسماء الزحافات والعلل التي شكلت عبئاً ثقيلاً من المصطلحات العويصة في حقيقة الأمر لاصقة بالمقطع لا بالتفاعيل، فالزحافات والعلل واقعة أصلاً على المقطع المكون للتفعيلة، وهو تغيير واقعي، سواء أنتظم المقطع ضمن تفعيلته أو ضمن شطره، أو بقي له الاعتبار مفرداً.

وكذلك النبر، فهو واقع على المقطع في التفعيلة، الذي يسمح بإعطاء صوت يسمح به في الشعر، لتسهيل موسيقاه "التي تقاس فيها الأزمنة قياساً دقيقاً لا تسمح بإطالته ارتجالاً"[1].

"لأن النبر الشعري يعتمد أساساً على ما في اللغة من ظواهر صوتية؛ لأن الميزان صورة لغوية تحاول بفاعليتها أن تطابق اللغة المنطوقة"[2]، فالنبر يقع على مقطع ليبرزه دون باقي المقاطع في التفعيلة، الذي يعدُّ هذا المقطع جزءاً من مقاطع مجاورة له في تفعيلة واحدة يتم تحديده بسهولة.

– وجب علينا أن ننظر إلى المقاطع كوسيلة لا كغاية، ومرجع لا مناص من التعامل مع التغيرات التي تطرأ على الوزن إلاّ بدلالتها.

إذ هي ليست غاية حدود الوزن، إنما هي وسيلة توضح ما يصيب المقاطع العروضية، وما يحصل لها من تغيرات من علل وزحافات، فتتبين بها تفاعيل البحور، متماشية في ذلك مع النبر الذي يقع على هذه المقاطع فيغير شكلها من حال إلى حال، "ويفرق بين المعاني، ومثال ذلك قولنا: كاتب الدرس، وكاتبوا الدرس، فهل التمييز بين الجمع والمفرد كان بالنبر، فالنبر على المقطع في الجملة الأولى للدلالة على المفرد، وعلى المقطع في الجملة الثانية للدلالة على الجمع، معنى هذا أن ظهور الحركات على المقطع المنبور، وسقوط أخرى على المقطع التالي للنبر يؤدي إلى اختلاف المعنى"[3].

ومثل ذلك نبر المدَّ في (لا) في قول الشاعر: (لا أطلب):

لا أطلُب الرزق الذليل منالُه قَوتُ الْهَوَان أقل من مَقْتَاته[4]

إذا وردت بصيغة النفي، فـ(لا) هنا نافية، تمييزاً لها عن صيغة الأمر في حالةَ عدم النبر، حَيث يلتبس الحال بنطقها وإظهارها، وكأنّ أصلها: (لأطلب) على أن هذا الأمر ليس قاعدة ثابتة، وهو في أغلبه لصيق بلغات أخرى غير العربية.

---

1 - أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، د. أحمد رجائي، دار الفكر، دمشق، ط1/1999م، بتصرف، ص67.
2 - مجلة كلية الآداب، جامعة الفاتح، د. عبدالنبي اقدير، ص325.
3 - الظواهر اللغوية في أدب الكاتب، رسالة ماجستير، للطالب: مجدي إبراهيم محمد إبراهيم، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1998م، ص52.
4 - البيت لأبي فراس الحمداني، الديوان، رواية: أبي عبدالله الحسين بن خالوية، جمع: د. سلمى الدهان، تقديم وشرح: أحمد عكيدي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004م، ص51.

ISSN: 2706-9087
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7
مجلـة العلــوم الإنســانيــة والتطبيـقيـة
العدد 13– المجلــد 7

الالتقاء والافتراق بين المقطع والنبر

النبر يؤدي دوره عن طريق بروز الصوت، فمنشؤه التغير الملحوظ في نسبة ذبذبة الصوت ارتفاعاً عن الأصوات المجاورة، فيكون الاعتماد في النبر أولاً وأخيراً على طريقة النطق بالكلام، إذ أن العرب تعتمد على الأداء في إفادة المعنى وإبانة الغرض.

وليس أدل على ذلك من حادثة إقواء النابغة، وكيف عرفوه خطأه من خلال إنشاد الجارية، ومدَّها للصوت الذي أريد صوابه.

فـ " النبر يستلزم جهداً زائداً يبذل من أعضاء النطق بأسرها من الرئتين والوترين، والحلق واللسان، والشفتين، فيصحب المقطع المنبور هذا الجهد الزائد فيعطيه قوة في الوضوح والظهور أكثر من المقاطع المجاورة له في الكلمة، أما المقطع غير المنبور، فيفتر معه نشاط هذه الأعضاء، حتى يقل وضوحه في السمع، ولذا فإن – المقطع – المنبور يكون أطول من سواه في الكلمة، وأكثر تصويتاً"[1].

فمن ذلك "تقارب مخارج الحروف، الذي يحد ث نبراً، فيه صوت انفجاري، كالدّال والتاء في مقطعي: فا، علا، في تفعيلة (فاعلاتن) لبحر الكامل المجزوء، صحيح العروض والضرب"[2].

يظهر من نطقنا لهما في مثل قول الشاعر:

يا هلالاً قد تجلّى في ثياب من حرير

– صورته عروضياً:

يا هلالن قد تجللى في ثيابن من حريري

0/0// 0/ 0/0// 0/ 0/0// 0/ 0/0//0/

موضع النبر

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومثل ذلك قول الشاعر– من بحر الرمل الصحيح، فعروضه محذوفة "فاعلن"، وضربه صحيح "فاعلاتن":

أبلغ النعمان عني مألكاً أنّه قد طال حبسي وانتظاري[3]

– صورته عروضياً:

أبلغنن مانَ عني مألكن أنْنهوقد طال حبسي ونتظاري

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

موضع النبر

---

[1] - أصوات اللغة العربية، ص217.
[2] - موسيقى البحر الشعري، ص138.
[3] - البيت لعدي بن يزيد، – الأغاني–، ج111/2.

ISSN: 2706-9087
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7
مجلـة العلــوم الإنســانيــة والتطبيـقيـة
العدد 13– المجلــد 7

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

"إن ميل الأصوات العربية في مجاورتها إلى الانسجام في صفتي الشدّة والرخاوة يغلب فيه أن تتغير صفة أحدهما، فإذا تجاور صوتان لمقطع – أو مقطعين– أحدهما شديد، والآخر رخو، على مثل ما سبق ذكره من اجتماع الدال والتاء – والدال والطاء– هو في الحقيقة جعل الصوتين شديدين"[1].

وهذا ليس ثابتاً، فقد لا ينشأ من الإدغام وجود صوتين شديدين، ففي مثل قولك: لقد ذَرَّأت "فإدغام الدال في الذال هنا يجعل من الصوتين رخوين"[2]، فكل ذلك ناتج من إدغام المقطعين أو الفونيمين حيث نتج منهما نبر.

ومثل ذلك قول الشاعر[3]:

لان حتى لو مشى الذَر ر عليه كاد يدّميه

ففيه إدغام الذال في الراء المشددين، ما يجعل من اجتماعهما تكوّن صوت رخو، يمثل نبراً خفيفاً.

– وإن إشباع الحركة ينتج لنا صوتين، فيتكون منهما مقطع، " إذ أن العرب أنشأت عن الحركة الحرف من جنسها، فَتُنْشِئ بعد الفتحة الألف، وبعد الكسرة الياء، وبعد الضمة الواو، فالألف المنشأة عن إشبع الفتحة نجدها في مثل قول عنترة:

زيافة مثل الفبنق المقرم ينباع من ذِفْرَى عَضُوب حَسْرَة

حيث أراد: ينبع، فاشبع الفتحة، فانشأ عنها ألفاً"[4]، وهذا الإشباع هو أصل فِي مقطع من مقاطع التفعيلة.

– ويرتبط النبر بالمقطع على أساس الالتقاء بينهما، إذ أن النبر محله وموقعه هو المقطع، وبحسب المقاطع تتحدد مواضع النبر في اللغة العربية، فقد حُدِّدَت مواضع النبر فيها على النحو التالي[5]:

1– النبر على المقطَع الأول: وذلك إذا توالت ثلاث مقاطع أو أكثر متماثلة من النوع المفتوح القصير، مثل "مورفيمات" عزم، غَمر، فالمنبور هو: ع، غ، وهما المقطعان الأولان من الكلمتين، وما كانت مكونة من أكثر من ثلاث مقاطع، نحو: رقَبة، عقَبة، فالمنبور هو: ر، ع.

وكذا إذا كانت الكلمة كلها مقطعاً واحداً "أحادية المقاطع" نحو: بأس، نار... فالنبر يقع على كل منها كاملة، إذ هي مقطع واحد.

2– النبر على المقطع الأخير، إذا كان هذا المقطع مكون من حركة قصيرة قبلها حكة قصيرة، أي: مقطع مفتوح طويل، قبله مفتوح قصير، نحو: نستعين، فالمنبور هو "عين".

وإذا كان المقطع مكون من حركة قصيرة ، وحركة قصيرة مفتوحة، وحركة قصيرة، نحو: مُسْتَقِرّ، فالمنبور هو "قر"، وهو المقطع الأخير من كلا الكلمتين.

---

1 - الأصوات اللغوية، ص 254، بتصرف.
2 - الأصوات اللغوية، ص254، بتصرف.
3 - البيت لابن عبد ربه الأندلسي، دواوين الشعر العربي على مر العصور، الموسوعة الشاملة، قصيدة رقم: 41236.
4 - الخصائص، 3/123–124.
5 - ينظر: أصوات اللغة العربية، ص219-221.

ISSN: 2706-9087
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7
مجلـة العلــوم الإنســانيــة والتطبيــقيــة
العدد 13– المجلــد 7

3– النبر على المقطع الذي قبل الأخير، وذلك إذا لم يكن المقطع الأخير من النوعين الأولين: أحادية المقاطع، المكون من ثلاث مقاطع أو أكثر من نوع المفتوح القصير، وأن لا يكون المقطع مكون من حركة قصيرة قبلها حركة قصيرة – أي: – مقطع طويل قبله مفتوح قصير، أو مقطع مكون من حركة قصيرة وأخرى قصيرة مفتوحة وأخرى مفتوحة.

فيكثر نبر المقطع الذي قبل الأخير، في مثل: انصر، أخاك... فنجد النبر قد وقع على المقطع الذي قبل الأخير، وهو على: "ان"، في"انصر"، وعلى المقطع "خا" في: "أخاك"

4– النبر على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير، وهذا في حالات:

أ- إذا ان الـ ق ع الـ ق الأخ م الـ ع الأول – الـ ف ح الق – وسُ َ أ اً ب له م الـ ع الأول –الـ ف ح الق – ذ : ازدهـ ، ابـ ، فالـ فـ ها قع على: د، ت، وهي الـ قا ع الـ ا اقة لـ ا ق الأخ .

ب- إذا ان الـ ق ع الأخ م الـ ع الـ ال – أ ما ق الأخ لـ أحاد الـ ق ع، ولا ن م ح ة ق ة، قلها ح ة ق ة، أ : ه مقـ ع قله مقـ ع مف ح ق ــ ، وذل م : قَ َمُ ْ ، حال الـ ق علـ ها، فالـ فـ ها على: ق ، وهي تعـ ساقة للـ ق ع الـ ق الأخ ، وم لها: رَكْ ُ ْ ، فالـ فـ ها على: رَكْ .

ج– إذا كان المقطع الأخير من النوع المفتوح الطويل، والذي قبله من المفتوح القصير، مثل: قَدّمُوا، بَكّرُوا، فالنبر فيها على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير، وهو الأول: قد، بك، على اعتبار أن ذلك داخل تحت مظلّة النبر اَللغوي أحياناً، والنبر الشعري أحياناً.

ذلك إذاً: "النبر وارتباطه بالمقطع الذي يعد وحدة لغوية تمثلها قمة بين صوتين، فكلمة مثل: من، مقطع قمته الحركة، وقاعدتاه: الميم والنون، وذلك تصور عام للمقطع: اللغوي – الفونيم– والعروضي.

ويتفق المحدثون من دارسي العربية أن المقاطع في العربية خمسة:

1– المقطع الأول: يتكون من حرف صامت وحرف مد "حركة طويلة" ويرمز له بالرمز: ص م أو: ص ح ح، فالرمز: ص، للحرف الصامت، والرمز: م أو: ح ح: لحرف المد، ونماذجه في اللغة: يا، لا، وا، ما، فا.

2– المقطع الثاني: ويتكون من حرف صامت وحركة قصيرة، ويرمز له بالرمز: ص ح، والرمز: ص، للصامت، والرمز: ح للحركة القصيرة، ونموذجه: الحرف حين يتحمل حركة قصيرة، مثل: لَ، ب، كَ.

3– المقطع الثالث: ويتكون من: حرف صامت وحركة قصيرة وحرف صامت، ويرمز له بالرمز: ص ح ص، ونموذجه من كلمات: من – عن – إنْ.

4– المقطع الرابع: ويتكَون من حرف صامت وحرف مد وحرف صامت، ويرمز له بالرمز: ص م ص، أو: ص ح ح ص، ونموذجه: ريّم، لاْم، عاْم.

ISSN: 2706-9087
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7
مجلـة العلــوم الإنســانيــة والتطبيـقيـة
العدد 13– المجلــد 7

5– المقطع الخامس: ويتكون من حرف صامت وحركة قصيرة وحرف صامت، ويرمز له بالرمز: ص ح ص ص، ونماذجه: بكر، عمروا، ذئب، بئر"[1].

"والمقطعان: الرابع والخامس، قليلا الشيوع، ولا يكونان إلا في أواخر الكلمات، وحين الوقف، وهو من قبيل القيم الإيقاعية التي تتصل بقافية الشعر العربي"[2].

"والمقطع هنا هو الوحدة التي يمكن أن تحمل درجة واحدة من النبر... ويتضح النظام المقطعي للغة العربية بناء على قيمها وقوانينها الصوتية من كراهية لالتقاء الساكنين أو توصلاً إلى النطق بالساكن، أو دفعاً للتوالي المكروه، إلى آخر ذلك من السمات الصوتية للغة العربية"[3].

إن المقطع الشعري يتبلور فيما حدده علم العروض الخليلي من مكوناته الأساسية: السبب والوتد والفاصلة، كل بنوعيه المختلفين، والنبر واقع على هذه المقاطع، يتحرك غالباً في اتجاه تتابع هذه المقاطع، وما تشكله من وحدات صوتية في كل فئة من البحور، بتفعيلاتها على اعتبار "إن اللغة ليست في الحقيقة إلا عادات صوتية"[4]، والنبر أحد هذه العادات الصوتية"، وإن إيقاع الشعر العربي لا يقوم على تتابع نواتين – أي: مقطعين– مختلفين فقط، وإنما ينتج أحياناً كثيرة من تتابع نواتين من الطبيعة نفسها"[5]، فيقع النبر على هذه المقاطع حسب تواليها، وترتيبها التركيبي، حسب تتابع الظواهر الصوتية التي يكون النبر إحداها، فتتكون أصوات مرتفعة عما يجاورها من أصوات مقاطع أخرى "إذ بالنبر الشعري، ودراسة مواقعه يبسط القدرة على الوصول إلى صيغ لها درجة عالية من الانتظام الصوتي والمقطعي، فتعتبر طبيعة البحور العروضية تجسيداً لفاعلية النبرين: الشعري واللغوي، بما تحويه من مقاطع في تفعيلاتها ، وألفاظاً يتركب منها شطري البيت الواحد وما يحدثه من حيوية إيقاعية من زاوية الانتقال من الصوت إلى سلسلة أخرى من الأصوات، كل على مستوى صوتي منفرد في البروز، في حالة وجود النبر، وانعدامه في حالة عدم وجود النبر"[6].

وهناك من يربط النبر الشعري بالتجربة الشعرية للشاعر ، إذ أن "النبر الشعري ليس عنصراً آلياً "ميكانيكياً" خالصاً تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية في الشعر، أي أن النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة – وهذا ما يمكن أن نربطه بحالة تعلق النبر الشعري بالحالة النفسية للشعر وتجربته– وإنما له جانبه الحيوي الذي ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلة للتركيب الشعري.

---

[1] - ينظر: مجلة كلية الآداب، د. عبد النبي اقدير، ع: 12 – جامعة الفاتح، ص 310 -311.
[2] - من وظائف الصوت اللغوي، ص25.
[3] - من وظائف الصوت اللغوي، ص 23.
[4] - الأصوات اللغوية، ص231.
[5] - ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص334.
[6] - ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص334.

ISSN: 2706-9087
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7
مجلـة العلــوم الإنســانيــة والتطبيـقيـة
العدد 13– المجلــد 7

والحركة الداخلة يقصد بها هنا: التفاعل الخلاّق بين عناصر العمل الفني، التي تنسج بنية القصيدة، والبنية كما نفهم هنا، هي ما يسميه عبد القاهر الجرجاني بـ "صورة المعنى"، وقد يقود هذا التفاعل إلى اختيار وجه معين للنبر يجمع بين النبرين – اللغوي والشعري– دون أن يكون أيهما بصورة مطلقة صافية"[1].

"وهذا ما نجده يتردد في أشعار الجاهليين في مثل قول الشاعر: من البسيط.

يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد

حين أحسن الابتداء في مطلعها، والانتهاء في مقطعها، وسار في رتم حزين، تكامل فيه الرنين، فتعمد أن يوجب النبر في مقاطع عروض وضرب هذا البيت في تفعيلته "فاعلن" وهي: "فَسْسَنَد، فُلأ بد" في شطري البيت الأول في مطلع قصيدته – أي: النابغة الذبياني–، وقد ابتغى به ضرباً من الكمال في الإيقاع الصوَتي، لكي يجسد حالة الانفعال، والجيشان، التي تغلي به نفسه في ذلك البيت، فَقَسَّم البيت بهذا النبر في نهاية كل شطر، فجعل منه قطعتين موسيقيتين، وكأنه قد أراد أن يعطي نسخة لامتداد الصوت، وبروزه، ولم يدفعه إلى ذلك إلا أنه كان يريد به تكثيف النغم، بما احتوته هذه التفعيلة المنظومة من أصوات موسيقية، ذات نبر إيقاعي نغمي... ليجسد فيها حالة التأثر التي يعاني منها في مخاطبته لهذا الطلل البالي، ... والخراب الذي حلَّ بهذه الديار، وانعكاس حالة الشعور بالمرارة في نفس الشاعر الداخلية، فرضت عليه التعبير في اختيار ألفاظ رنانة ذات وقع نبري، مؤثر في النفس، مثلما بدأ الشاعر قصيدته بها، فقط ابتدأ فيها بالنداء "يا" وهو مقطع ذا صوت يتردد فيه الجرس الموسيقي عالي النبرة، يتناغم بتناغم حالة الشاعر النفسية"[2].

هل يصح استعمال النبر في بيان حدود الكلمات على أساس صوتي؟.

إذا كان النبر يعمل على إعطاء البروز المناسب للمقطع، فتؤثر درجة النبرة في طول الصائت، وعلو الصوت، فهل يصح تقعيد واستعمال النبر بدلاً من نظام التفعيلة في تحديد وبيان حدود الكلمات على أساس صوتي؟.

– "إن بعض اللغويين المحدثين يحاولون جاهدين أن يبنوا لنا حدود الكلمات على أساس صوتي بحت، وذلك بالاستعانة بالنبر وقواعده في اللغة المراد بحث كلماتها[3]، فمن اللغات ما تلتزم النبر في نهاية الكلمات، ومنها ما تلتزمه في بدئها[4].

وهنا يمكن أن يقال أن حدود الكلمات تميزت بوسيلة صوتية، ولكن هذه المحاولات قد باءت في آخر الأمر بالفشل"[5].

---

1 - في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص353.
2 - فن الغناء في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، ص217 وما بعدها، بتصرف.
3 - يكون ذلك على اختلاف اللغات، ومواطن النبر في مقاطعها.
4 - النبر في الكلمة يلعب دوراً تمييزياً – في بعض اللغات– فيفرق بين الصيغ أو المعاني فيها، بحيث لا يفهم المراد إلا بوجوده، ومن هذا الصنف: لغات الهند والأوروبية القديمة، ففيها تميز النبرة بين الصيغ النحوية، أو بين الكلمات، وذلك بحسب مكان وقوعها منها، أو بحسب جنسها، ولذلك عالج النحاة الهنود واليونانيون واللاتينيون مسألة نبرة الكلمة الموسيقية وتحديد مكانتها، واللغة الانجليزية من هذا القبيل، فالنبر فيها يحدد صيغة الكلمة فعلاً أو اسماً... كما يفرق النبر فيها بين المعاني.... والنبر في هذه اللغات يسمى بالنبر الحر، حيث لا تتيح تلك اللغات طريقة واحدة للنبر، أو تحدد مكاناً معيناً له... وهناك لغات لا تأثير للنبر فيها على الصيغ أو المعاني، والنبر فيها ثابت على مقطع معين، كالفنلندية والتشيكية، فالنبر فيهما على المقطع الأول، والبولندية والفرنسية النبر فيهما على المقطع الأخير "ينظر أصوات اللغة العربية، ص217 - 218".
5 - دلالة الألفاظ، ص39.

ISSN: 2706-9087
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
Issue 13 – Volume 7
مجلـة العلــوم الإنســانيــة والتطبيـقيـة
العدد 13– المجلــد 7

فمن محاولات بعض الباحثين أنهم تكلفوا إيجاد بدائل للتفعيلة منها:

1– نظام المقاطع: إذ المقطع وحده صوتية تتكون من صائت واحد على الأقل، بالإضافة إلى احتمال وجود صامت واحد أو أكثر قبل الصائت أو بعده، أو قبله وبعده، إذ يذهب إبراهيم أنيس إلى أن المقاطع تفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل؛ لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات.

لكن علماء العروض لم يكن غرضهم تحليل جميع اللغات، بل تحليل الشعر العربي فحسب، كما أن العربية لغة اشتقاقية لا مقطعية.

2– نظام النبر: وهو إعطاء النبرة المناسبة للمقطع، والنبرة قوة التلفظ النسبية التي تعطي للصائت في كل مقطع من مقاطع الكلمة أو الجملة، وتؤثر في درجة النبرة في طول الصائت وعلو الصوت.

وقد حاول الباحثون عن بديل لنظام التفعيلة أن يقعدوا للنبر قواعد، كالدكتور إبراهيم أنيس، وكمال أوديب، حيث لم تسلم هذه القواعد من الطعن، أما قواعد الأول: فيعيبها كما يقول سيد البحرواي في كتابه: "العروض وإيقاع الشعر، ص911 : "عدم الدقة في صياغة بعض الأحكام ترتب عليه خلاف غير معلن بين التابعين"، "وأما الثاني، فيقول فيه أيضاً: سيد البحراوي في نفس الكتاب – ص421– "فيحدد قاعدة غير منطقية لكي يسمح لنفسه بحرية وضع النبر على الكلمات التي تساعد تحليله"[1].

"فأنت ترى أن نظاماً هذا شأنه، غير منضبط، ومفتقد للموضوعية، بدليل أنك تجد من يتخذونه ينبرون في مواضع مغايرة لنبر الآخرين، فكيف يصلح بديلاً لنظام التفعيلة، التي لا يختلف فيها اثنان في تصوير بيت الشعر بها؟.

ولهذا نقرر مع الدكتور مندور أن: تقسيم العرب الشعر إلى تفاعيل، كسب ثابت لا سبيل إلى نقضه، وهو جوهر الوزن"[2].

"واللغة العربية تستخدم النبر، ولكن ليس له أثر تمييزي فيها"[3]، ولذا "فإننا نجد الآراء تجمع، أو تكاد، على أن النحاة والقُرَّاء لم يتناولوه في العربية... ونحن وإن كنا نقبل عدم إدراك دارسي العربية له، باعتباره ظاهرة تحتاج إلى درس وتقعيد، فإننا لا نقبل نفيه على أنه ظاهرة صوتية كانت تراعي، وليست الظواهر التجويدية للقرآن الكريم إلا تمثلاً صوتياً للقراءات، تراعى فيه قيم النغمات من مدّ إلى قلقلة إلى غنة إلى آخر هذه الظواهر التجويدية.

ويتفق الباحثون المحدثون على سبيل المثال: الدكتور كمال بشر، والدكتور أيوب، على أن لغويي العرب لم يهتموا بالنبر، ومن ثم لم تنشأ له قواعد، بالرغم من وجوده حقيقةً واقعة في تركيب اللغة ونظامها"[4].

فبداية البحث في هذه الموضوعات والدراسات التي قامت حوله قرينتا العصر الحديث.

"وإذا كان رأي البعض: الاتفاق على نفس الدور الذي يقوم به النبر في العربية، فإن ذلك لا يجب أن يكون سبباً لنفي هذه الظاهرة اللغوية؛ لأن لها كثيراً من الدلائل التي تثبت وجودها على مستوى الإيقاعين:

---

[1] - بحث: تجدد موسيقى الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع، د. مصطفى عراقي، مجلة التراث العربي، مجلة فصيلة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع: 65، تشرين الأول – أكتوبر– 1996م، جمادى الأولى، 1417هـ.

[2] - مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، د. سعد مصلوح، 1993م، ع، 112، ص143.

[3] - أصوات اللغة العربية، ص219.

[4] - محاضرات في اللغة، د. عبد الرحمن أيوب، جامعة بغداد، سنة 1966م، ص145.

الشعري والنثري"[1] – اللغوي– "ولو على اعتبار أن طبقة الصوت – التي يحدثها النبر– تلفت الانتباه ، وتؤلف بذلك جزء لا يتجزأ من التأثير الجمالي"[2].

إذ "يتوقع بعض الباحثين أن في العربية أمثلة للنبر الذي يفرق بين المعاني، مما يشير إلى أن العرب القدامى استخدموه في هذا التفريق، ومما ساقه في ذلك، مثل: كريم الخلق، وكريموا الخلق، فلعل التمييز بين المفرد والجمع كان بالنبر، فالنبر على المقطع الأول للدلالة على المفرد، وعلى المقطع الثاني للدلالة على الجمع"[3]، "على اعتبار أن وجود النبر ينتج عن إطالة بعض المقاطع، أو تقصيرها"[4].

إذاً من ذلك كله يمكن أن نخلص إلى نتيجة مفادها أن النبر: "لا يكفي لتحديد الكلمة أو التفعيلة؛ لأنه لا يعين حدودها إلا بصورة ناقصة"[5].

إذ إن "اللغة تفرض قوانينها وحدودها، ولا تسمح إلا بالإجازات التي تناسب طبيعتها"[6].

ثبت المصادر والمراجع

- أصوات اللغة العربية، د. عبد الرحمن أيوب، مكتبة الشباب، القاهرة، 1999م.
- الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، د. عبد الحميد أحمد هنداوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2007/1م.
- أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، د. أحمد رجائي، دار الفكر، دمشق، ط1999/1م.
- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، ت: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1999/4م.
- ديوان أبي فراس الحمداني، رواية: أبي عبد الله الحسين بن خالوية، جمع: د. سلمى الدهان، تقديم وشرح: أحمد عكيدي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004م.
- ديوان الحماسة، اختيار أبي تمام الطائي، مطبعة التوفيق، مصر، 1312هـ.
- ديوان المتنبي، شرح ومراجعة نخبة من الأدباء، مكتبة الحياة، بيروت، 1968م.
- دواوين الشعر العربي على مر العصور، الموسوعة الشاملة، قصيدة رقم: 41236
- الظواهر اللغوية في أدب الكاتب، رسالة ماجستير، للطالب: مجدي إبراهيم محمد إبراهيم، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1998م.
- لسان العرب، لابن منظور، مراجعة وتصحيح نخبة من الأساتذة المتخصصين، دار الحديث، القاهرة، 2003م.
- لغة الشعر العربي الحديث، د. السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2010م.

---

[1] - مجلة كلية الآداب، جامعة الفاتح، ع: 12، ص326.
[2] - نظرية الأدب، ص165.
[3] - أصوات اللغة العربية، ص219.
[4] - الظواهر اللغوية في أدب الكاتب، رسالة ماجستير، ص52، بتصرف.
[5] - دلالة الألفاظ، ص40، بتصرف.
[6] - نظرية الشعر "تأليف: منيف موسى"، ص449.

- مجلة التراث العربي، مجلة فصيلة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، تجدد موسيقى الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع، د. مصطفى عراقي، دمشق، ع: 65، تشرين الأول – أكتوبر– 1996م، جمادى الأولى، 1417هـ.
- مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، د. سعد مصلوح، 1993م، ع، 112.
- مجلة كلية الآداب، جامعة الفاتح، دورية محكمة فعلية، (ع/12)، التمور أكتوبر 2009م.
- محاضرات في اللغة، د. عبد الرحمن أيوب، جامعة بغداد، سنة 1966م.
- المقدمة، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، ت: إيهاب محمد إبراهيم، مكتبة القرآن، القاهرة، 2006م.
- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر العربي، د. ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006م.
- نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن واربن، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م.
- نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة)، منيف موسى"، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1984/1م.