عنوان:	تلقى نظرية العروض للخليل بن أحمد الفراهيدى عند الدارسين قديما وحديثا
مصدر:	فكر وإبداع
ناشر:	رابطة الأدب الحديث
مؤلف الرئيسي:	الغامدي، حنان عبدالله سحيم
مجلد/العدد:	ج101
محكمة:	نعم
تاريخ الميلادي:	2016
شهر:	مايو
صفحات:	101 - 148
رقم MD:	772684
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
لغة:	Arabic
قواعد المعلومات:	HumanIndex, AraBase
مواضيع:	الفراهيدي ، الخليل بن احمد بن عمرو ، ت. 170 هـ، الشعر العربي ، الإيقاع الشعري ، الاوزان الشعرية ، العروض ، الدراسات اللغوية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/772684

© 2022 المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو المنظومة.

ستشهاد بهذا البحث قم بنسخ البيانات التالية حسب إسلوب
ستشهاد المطلوب:

لوب APA

الغامدي، حنان عبدالله سحيم. (2016). تلقى نظرية العروض للخليل بن أحمد الفراهيدى عند الدارسين قديما وحديثا.فكر وإبداع، ج101 - 101 ، 148. مسترجع من http://search.mandumah.com/Record/772684

لوب MLA

الغامدي، حنان عبدالله سحيم. "تلقى نظرية العروض للخليل بن أحمد الفراهيدى عند الدارسين قديما وحديثا."فكر وإبداعج101 (2016): 101 - 148. مسترجع من http://search.mandumah.com/Record/772684

© 2022 المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو المنظومة.

تلقي نظرية العروض للخليل بن أحمد الفراهيدي عند الدارسين قديما وحديثا

د/ حنان عبد الله سحيم الغامدي (*)

استخلص :

شغل عروض الخليل بن أحمد الدارسين قديمًا وحديثًا استدراكًا وتفسيرًا وتطويرًا، فتنوعت طرق تلقي الدارسين لنظرية العروض، وهو ما سعت الدراسة إلى استيعابه، وتنظيم اتجاهاته في أنساق واضحة المعالم؛ تنظيمًا لهذه الجهود، وتنشيطًا للدرس العروضيّ في الثقافة العربية، ودفعًا له نحو آفاق جديدة تتوقع الباحثة بأهليته لورودها، لذا قسمت الدراسة إلى ثلاثة مباحث، ناقشت في الأول: توجيه الخليل بن أحمد للدرس العروضي، وأثره على الدارسين من بعده، ثم صنفت في المبحث الثاني جهود الدارسين للعروض في أربعة أنساق، وتطرقت إلى مفاهيمها وروادها الذين أسهموا في إثراء طروحاتها ورؤاها، وعرضت في الثالث رؤية فكرية تعتقد الباحثة بأهليتها لإعادة توجيه الدرس العروضيّ وجهة نقدية تتطلع إلى الكشف عن البنية السطحية والعميقة للعروض العربي، وأستعنت بالمنهج الوصفي التحليلي للدراسات مجال البحث .

(*) أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، بجامعة الملك فيصل فرع الفيصلية، قسم اللغة العربية.

يم:

مثّل العروض العربي علامة فارقة في الهوية العربية الإيقاعية، للت القوانين التي وضعها الخليل بن أحمد نموذجا للدارسين قديما وحديثا.

وتسعى هذه الدراسة إلى جذب الدرس العروضيّ من أحضان اللغويين ى مهاد النقّاد من خلال استقراء الجهود التي بذلها الخليل ومن أتى بعده من مائنا الأفاضل، والوقوف عند جهودهم في محاولة التطوير لهذه العروض، شفة عن مدى الحركة التي سمحوا لأنفسهم بتجاوزها اجتهادا ورؤية، ثم رّج الدراسة إلى عرض الرؤى التطويرية لدراسة موسيقى الشعر عند ستشرقين واللغويين العرب ممن اهتموا بالبحث في عروض القصيدة ربية، وتفسير فلسفة الخليل فيها.

ود الدراسة:

رية الخليل بن أحمد، والدراسات اللغوية والأدبية التي قامت على شرحها فسيرها والاستدراك عليها قديما وحديثا .

داف الدراسة:

دف الدراسة إلى :

-استقراء جهود الدارسين في نظرية العروض العربي، وتحليل مناهجهم راسية قديما وحديثا.

-تسليط الضوء على الأصول الأولى التي انطلق منها الخليل في وضع أوزان الشعرية.

-استشراف رؤية تطويرية للدرس العروضيّ في ظل الدراسات الحديثة.

منهج الدراسة:

تقوم الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي للآراء المطروحة، ومحاولة تنظيم جهود الدارسين في مسارات محددة ،جمعا للجهود ، وإبرازا للفروق بينها.

هيكل الدراسة:

اقتضت طبيعة الدراسة رسم منهج لها للوصول للغاية المرجوة لذا قسمت الدراسة إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: وقفت فيه على دور الخليل بن أحمد في توجيه الدرس العروضي ، وأثر نظريته العروضية على موسيقى الشعر العربي.

المبحث الثاني: نظمت فيه الجهود العلمية لدراسة نظرية الخليل العروضية في أنساق، فتوقفت عند أبرز الدراسين، وعرضت لدراساتهم، وجمعتها في حقول ليسهل توجيهها، وتقويم جهود الدارسين من خلالها .

المبحث الثالث: قدمت فيه رؤية تتطلع إلى تطوير النظرية العروضية وفق الأسس التى وضعها الخليل بن أحمد .

أسأل الله التوفيق والسداد فيما تتطلع الدراسة إلى بلوغه..

ثر الخليل بن أحمد في توجيه الدرس العروضيّ:

رجع المؤرخون الفضل في ظهور علم العروض العربي للعالم اللغوي خليل بن أحمد فابن خلكان يشير في وفيات الأعيان إلى دور الخليل بن حمد في استنباطه واستخراج بحوره بما لديه من علم واسع بالإيقاع النغم.(١)

ويورد مقولة الأصفهاني في كتابه (التنبيه على حدوث التصحيف) ائلًا: "إن دولة الإسلام لم تخرج أبدع للعلوم التي لم يكن لها عند العرب صول من الخليل، وليس على ذلك برهان من علم العروض الذي لا عن كيم أخذه، ولا على مثالٍ تقدمه احتذاه، وإنما اخترعه من ممر له الصفارين"(٢).

فجمع الخليل بحوره وفق نظرته الشمولية للموسيقى في خمس دوائرٍ، كان الذوق العربي النابع من بيئته الصحراوية محرك الخليل في تأسيس نظريته العروضية استقراءً وتنظيرًا، ولعل هذه الرؤية الفاحصة المتأنية شعر العرب هي ديدن الدراسات العروضية" في بدايتها عند الخليل والأخفش الأوسط، وحماد الجوهري، والكسائي، وغيرهم، فكانت دراستهم بحق تثري الدرس العروضي، وتتعمق في مواطنه وأغواره، فجأت تأسيسًا فإضافة فاستدركًا"(٣) وظل هذا العلم الوليد في القرن الثالث الهجري مقياس الشعر توارثه الشعراء والنقاد للدلالة على استقامة النظم وبراعة الشاعر.

إن نظرة متأنية لجهد الخليل، واستقراء لاستقرائه – إن جاز التعبير– جعل الدراسين يلاحظون المنهج الوصفي الذي سَنَّهُ الخليل في علم العروض بما وقع تحت سمعه وبصره، فأقبل إليه مدفوعًا بإرثه اللغوي، ولم يفرض على الشعر ما ليس من صلبه، ولم يؤسسه على قواعد أسست لغيره كما سعى إلى ذلك المتأخرون.

لقد اعتمد الخليل في أوزانه وحدات معجمية أساسها حركات وسكنات تكرر بعدد معين لتكوّن لنا تفعيلات تجتمع لتكون وزنًا شعريًا؛ وحتى نصل إلى فهم إبداع الخليل لا بد من العودة إلى معجم (العين) الذي وضعه الخليل، ونسترجع الأسس التي اعتمدها الخليل لبنائه حيث بنى معجمه في هيكل واضح، حصر فيه أبنية الكلمة، وجعلها ثنائية أو ثلاثية أو رباعية أو خماسية، ووضع كلماته مجردة من الزيادة، ثم صنف المفردات بنظام التقليبات الرياضية وفق نظرية التوافيق والتباديل الرياضية، فجمع المفردات المؤلفة من حرف واحد في موضع واحد، ثم دعّم شروحه بشواهد قرآنية ونبوية وشعر فصيح، ثم صنف كلمات المعجم في أبواب، بدءًا بأقصى حروف الكلمة نطقًا ولا يعيد تكرارها في باب آخر، حتى تكوّن له من تقليبه لمفردات كَمٌّ صنّفه لما هو مستعمل، وما هو مهمل لتباعد مخارجه أو لعدم اتساق حروفه.(٤)

ومن خلال تلك المنهجية العلمية المنضبطة دخل الخليل إلى علم العروض متسلحًا بعلم النغم والإيقاع اللذين ألّف فيهما تصانيف تشهد بعلو كعبه، واستقرى عددًا كبيرًا من قصائد الشعر الجاهلي والإسلامي إلى زمن تصنيف عمله، وأفاد من علمه بالرياضيات فكوّن لعروضه انساقًا متعددة في المزاوجة وفق تقليباته الرياضية حتى اجتمع له منها فيما وافق كلام العرب نظمهم ثلاثة وستون نسقًا في الأضرب وأربعة وثلاثون نسقًا في العروض، جمع كل مجموعة متشابهة، وضمّ أركانها حتى ضبطت له أوزان البحور الخمسة عشرة، وقد وضح العلمي منهج الخليل بن أحمد في علم العروض بما يأتي:(٥)

١- استقراؤه مختلف الظواهر الإيقاعية العربية.

٢- الاستشهاد بالشعر الجاهلي والإسلامي والأموي (عصور الاستشهاد).

٣- اكتشاف طبيعية الإيقاع الشعري ثم وصفه من خلال خطوات متعددة:

أ- وضع الوحدات الصوتية الوظيفية (الأسباب والأوتاد والفواصل).

ب-وضع الوحدات الإيقاعية (التفعيلات) عن طريق التقليب.

ج-وضع الأنساق الإيقاعية (البحور).

د- جمع البحور في دوائر خمس ربطًا للبحور.

ه- جعل التحولات -الزحافات والعلل- أساس تحديد العلاقة بين النظري والتطبيقي من الوحدات والأنساق.

لقد فتح الخليل بن أحمد الباب في عمله ولم يسده، ولا أدل على ذلك إشارته إلى وجود بحور مهملة في دوائره العروضية، في إشارة منه إلى كانية استعمالها بعد زمانه، منطلقًا من وعي العالم بعلمه، واستشرافه ستقبله -فانهالت التآليف بعد مصنفه وظهرت متون في عروضه شرحًا صحيحًا وتنقيحًا، من أشهرها (تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها) لابن كيسان ت ٣٨٥هـ)، "كتاب العروض" وَ "مختصر القوافي" لأبي الفتح الله ابن جني ت ٣٩٢هـ)، و(عروض الورقة) لأبي حماد الجوهري (ت ٣٩٣هـ)، الكافي في علمي العروض والقوافي)، و(الوافي في العروض والقوافي) ي زكريا التبريزي (ت٥٠٢هـ)، و(القسطاس المستقيم في علم العروض) ي القاسم الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، و(البارع في علم العروض) لأبي اسم ابن القطاع (ت ٥١٥هـ)، و(دروس في العروض) لأبي محمد سعيد الدهان (ت ٥٦٩هـ)، و(المقصد الجليل في علم الخليل) لابن الحاجب حوي (ت ٦٤٦هـ)، و(كتاب العروض) لابن مالك النحوي (ت٦٧٢هـ)، (العيون الغامزة على خبايا الرامزة) لبدر الدين الدماميني (ت ٨٢٧هـ)، (الكافي في عملي العروض والقوافي) لأبي العباس القناني (ت٨٥٨هـ)، (الكافي الوافي في العروض والقوافي) لعبد الملك الاسفرايني

ت١٠٣٧هـ)[٦]، و(هداية الضليل إلى علم الخليل) للآثاري[٧]،، و(الجوهر المنضد في علم الخليل ابن أحمد) لعبد الوهاب بن أحمد الدمشقي، و(عروض الذهب من أشعار العرب) للجرجاني[٨].

إضافة إلى المصنفات التي تناولت العروض شرحًا وتعليقًا كـ(العقد الفريد) لابن عبد ربه الأندلسي (ت ٣٢٨هـ)، و(العمدة في محاسن الشعر ونقده وآدابه) لابن رشيق (ت٤٥٦هـ).

كما أن كتب التراجم والوفيات وتاريخ الأدب العربي تحدثت عن مؤلفات مفقودة فابن رشيق يشير في عمدته إلى ذلك بقوله: "وللناس في ذلك -أي العروض- كتب مشهورة وتواليف مفردة، وبينهم فيه اختلاف"[٩] أما ياقوت الحموي فيشير إلى مؤلف لابن طباطبا العلوي (لم يسبق إلى مثله)[١٠] إضافة إلى ما قدمه حازم القرطاجني من قراءة إبداعية للعروض حين درسه من منظور بلاغي مقيمًا وزنًا للمنطق من جهة، وللتخيل والإيحاء من جهة أخرى.

وعلى الرغم من هذه الثروة العروضية الكبيرة في التأليف فإن نظرية الخليل العروضية ظلت تراوح مكانها فلا أثر حقيقي لاجتهاد اللغويين والأدباء في ذلك، ولعل العلة التي أصابت العروض العربي حين أخرجه الخليل بن أحمد مستوي البناء ظنّ بعض الدارسين أن ذلك منتهى الاجتهاد وغاية الإبداع فلم يجاوزه معاصروه ولا من أتى بعدهم عمليًا، بل إن البحر السادس عشر المنسوب للأخفش على الرأي المشهور لا حظ له من الصواب على نحو ما يذهب إليه الدكتور أحمد عبد الدايم محقق كتاب العروض (للأخفش) الذي أثبت فيه أن بحر (المتدارك) قد عرفه الخليل، ولكنه رفضه وأبى أن ينظم عليه لعدم حاجته لموهبة أو حرفة وعده بحرًا سوقيًا، وساق

ك جملة من الأدلة استدل بها من كتاب الأخفش ذاته، وأكد أن الأخفش لم سبه إلى نفسه، ولم يفعل ذلك أحد من معاصريه(١١).

إن نشأة علم العروض في أحضان النحاة واللغويين جعلهم يجرون عليه ينًا مشابهًا لما أجروه على النحو العربي ومفردات اللغة فحصروه في وية العلم المعياري ذي القوانين الثابتة ثبات النحو والصرف، وأضحى مة للشعر العربي لا يقرأ الشعر العربي إلا من خلاله، ولا يكتب إلا على لمه، رغم مخالفة هذا لنهج الخليل ومن أتى بعده من العلماء؛ فهاهو ذا مخشري في كتابه (القسطاس المستقيم في علم العروض) يؤكد على حيوية روض وعدم جموده بقوله: "إن من تعاطى التصنيف في العروض من أهل ذا المذهب، فليس غرضه الذي يؤمه: أن يحصر الأوزان التي إذا بني شعر على غيرها لم يكن شعرًا عربيًا ... وإنما الغرض حصر الأوزان تي قالت عليها العرب أشعارها"(١٢).

أما السكاكي فيحيل التجديد إلى استقامة الطبع محذرًا من القدح في قدماء، يقول:"إياك إن نقل إليك وزن منسوب إلى العرب لا تراه في الحصر ن تعد فواته قصورًا في المخترع، فلعله تعمد إهماله لجهة من الجهات، وأية يصة في أن يفوته شيء وهو في زاوية من زوايا النقل لا زوايا العقل".(١٣)

ولم يقف من القدماء في وجه هذا الباب سوى الأخفش، وأبي إسحاق زجاج الذي جعل حد الشعر: "أن يكون الوزن من الأوزان التي عليها شعار العرب وإلا فلا يكون شعرًا"، ثم تعقبه السكاكي قائلًا: "ولا أدري أحد عه في مذهبه هذا".(١٤)

لكن يظل السؤال المثير للدارسين:

لماذا لم يتطور العروض العربي كنظرية عما وضعه الخليل، وظل راوح مكانة لدى سلفنا من الدارسين؟!

أعتقد بأن الإجابة عن هذا التساؤل تحتاج منا التفريق بين أمرين:

لأول: تطور نظرية العروض كنظرية قابلة للنمو.

والآخر: تطور الموسيقى في الشعر العربي القديم.

وسنلاحظ أن ذائقة الشعر العربي وموسيقاه تطورت على يد الشعراء، ولا دل على ذلك من استعمال بحور الخليل المهملة؛ فالمقتضب والمضارع لم كن لهما أصل استخدام في الشعر العربي فيما وصل إلى الخليل من نماذج، ولكن الشعراء العباسيين استحدثوهما ونظموا عليهما، كما استحدث الوليد بن زيد وزن بحر المجتث في العصر الأموي، ثم أكثر منه العباسيون بعد ذلك عند بشار ومطيع بن إياس وأبي نواس وأبي العتاهية[١٥]، بل أثر عن أبي لعتاهية قوله: "أنا أكبر من العروض" فنظم على مقلوب البحور رغبة منه ي التجديد، ثم توالت الأراجيز والمسمطات والموشحات بعد ذلك.

أما نظرية العروض فقد أكب معاصرو الخليل من اللغويين والنحويين ومن أتى بعدهم عليها درسًا وتحليلًا وتفسيرًا واختصارًا، ولا أدل على ذلك من كثرة مصنفاتهم التي لم تخرج عن جهد الخليل، فاحتلت دوائره ي ذلك الوقت حظها من الدرس وإرجاع النظر، كما احتلت مقاطع التفعيلات حظًّا من الاختصار والدمج حينًا، والفك والضم حينًا آخر.

إذن نحن أمام حركة لكنها لا تجاوز حدود النظرية إلى ما وراءها، ولا تأخذها في اتجاه آخر، ولعل الحلقة المفقودة هنا بين الدرس العروضي والدرس الموسيقى هي سر هذا الجمود، فقد تقاعس المنظرون عن تطوير لعروض العربي وفق رؤية موسيقية مما أصاب العروض بالركود المعطل دل الثبات المنتج[١٦]، فعجزنا كدارسين من ورائهم عن تلمس منهج نقدي عربي أصيل يتتبع موسيقى الشعر العربي، ويفسح لها مجالًا في الدرس لنقدي، ولم يعد العروض يحضر إلا للحكم على مقدار النسبة والتناسب

عرية الشاعر من عدمها، وهو ما انعكس على الدرس الأكاديمي بعد ذلك جامعتنا حين ربط العروض بالدرس اللغوي والنحوي لا ينفك عن رهما.(١٧)

لقد تنبه سلفنا إلى هذه العلاقة الوثيقة بين موسيقى الشعر والعروض، ن حفيًا بالدارسين وهم يتوخون لهذا العلم النمو والحيوية رعاية هذه سائج؛ إثراء للدرس العروضي بتجديد أبنيته من جهة، ومواكبة النمو طرد في التجربة الشعرية العربية التي تحولت من الرؤى الوصفية للتجربة شعرنا القديم إلى الانفتاح والغوص في المجهول، وتخطي حدود المنطق شعرنا الحديث من جهة أخرى.

ولعل التجربة الثرية التي قدمها حازم القرطاجني في كتابه (منهاج فاء وسراج الأدباء)(١٨) أكثر الدراسات القديمة نضجًا وأبعدها رؤية فقد ه إلى أهمية التناسبات الصوتية والتنغيمية في الخطاب الشعري، بل ربط الدور بالتخيل، وهي الإشارة المبكرة إلى ربط نقادنا القدماء بين الوزن تجربة الشعرية والخيال(١٩) فالتناسب الذي يطرحه القرطاجني بين شعرية دع وشعرية الوزن تحسب لنظرية الشعر في كتابه مما يعد إسهامًا فاعلًا صياغة هذه النظرية في بابها النقدي.

خييل الوزن عند القرطاجني جزء من التخييل الشعري، الأمر الذي دفعه عقد فصل في كتابه يتناول هذا التخييل، ويقف عند صوره وتجلياته؛ وسيقى الشعر لا تدرس منفصلة عن التجربة الشعرية بعدِّها إحدى وناتها.

إن هذه الريادة للقرطاجني في تلمس هذه العلاقة دفعت الدكتور جابر صفور لتقييم هذه التجربة حين تناول مفهوم القرطاجني للشعر بقوله: "إن يطرحه حازم –هنا– هو المحاولة المنهجية الوحيدة في التراث لإضافة

تصور نقدي للوزن الشعري. كون حازم اهتم بدراسة الشعر مفهومًا وغاية".(٢٠)

أما في درسنا النقدي الحديث فلم يكن الحال مغايرًا لذلك، فقد ارتبط الإقصاء للدور العروضي برغبة الشعراء والنقاد الحداثيين والمجددين في التخلص من المفاهيم القديمة المرتبطة بالقصيدة العربية؛ والعروض أبرزها بعدِّه شكلًا خارجيًا لا يلتحم بتجربتهم المتجددة، ومن ثَمَّ تم إقصاؤه عن الدرس النقدي المعاصر، ويؤكد هذا ما يذهبون إليه من أن: "العروض التقليدي كما وضعه الخليل كان العقبة الأساسية في سبيل تطور الشعر العربي، ما إن أزيح هذا الحاجز بمجيء التفعيلة حتى فتحت أمام هذا الشعر أبواب الحداثة على مصراعيها..."(٢١).

هذا على الرغم من أن شعر التفعيلة لم يخرج عن رداء عروض الخليل إلا فيما يتعلق بالشكل الهيكلي المكون من شطرين إلى شطر واحد تقول نازك الملائكة عن ذلك: "علينا أن نتذكر كذلك أن الشعر الحر ليس خروجًا على قوانين الأذن العربية والعروض العربي، وإنما ينبغي أن يجري أمام الجريان على تلك القوانين خاضعًا لكل ما يرد من صور الزحافات والعلل والضروب، والمجزوء والمشطور، وأن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم، الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي –فهى قصيدة ركيكة الموسيقى مختلفة الوزن".(٢٢)

لذلك ظل نقدنا عاجزًا عن تكوين اتجاه نقدي تحليلي يستكشف الطاقة الموسيقية للشعر العربي ويعيد توظيفها، ويشير الدكتور سيد البحراوي وهو يدرس موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو إلى هذا الإغفال قائلًا: "إن هذا العنصر لم يحظ بالاهتمام الكافي عبر تاريخ الشعر العربي كله منذ العصر الجاهلي حتى النصف الثاني من القرن العشرين".(٢٣)

وفي ظل هذا الإهمال لا نعجب من إقبال الدارسين من المستشرفين
ى دراسة العروض العربي لسد شح المصادر العربية في الدرس
روضي من خلال جذب هذا الدرس لنظرية عالمية موحدة، على الرغم
ا في هذا المسلك من مغامرة لا تقيم وزنًا لاختلاف خصائص اللغات وما
ها من فروق وصفية عروضيًا وموسيقيًا.

ستعمد الباحثة في الصفحات التالية إلى تصنيف الدراسات التي تناولت
روض الخليل في محاولة لتوجيه الدرس العروضي وفق رؤية داخلية
روض الخليل.

جاهات الدارسين في تفسير نظرية العروض:

تلقفت الثقافة العربية عروض الخليل أعظم تلقف حتى ظل علامة فارقة
ي جبين الثقافة العربية، تدور في فلكه التأليفات تحليلًا وتفسيرًا.

وحاول الدارسون قديمًا وحديثًا تفسير عروض الخليل وتحديد الفلسفة
تي انطلق منها في صياغة نظريته؛ تمهيدًا لتطويرها، فخرجت جهودهم في
ساق مختلفة ورؤى متضادة أحيانًا؛ لذا سنصنف جهود الدارسين في تفسير
روض الخليل في أربعة أنساق:

١- نسق الدوائر العروضية.

٢- النسق الكمي.

٣- النسق النبري.

٤- النسق الرقمي.

نسق الأول: نسق الدوائر العروضية:

وضع الخليل بن أحمد خمس دوائر عروضية جمع فيها المقاطع
متشابهة من حيث الأسباب والأوتاد. والدائرة العروضية :هي سلسلة من
تفعيلات التي ينتجها التبديل الدوراني لسلسلة التفعيلات المكونة من الأسباب

والأوتاد، وهي دوائر أشبه بالدوائر الهندسية يمكن الانطلاق من أية نقطة على محيطها للحصول على وزن محدد، ويمكن تمثلها من خلال الجدول الآتي:

الدائرة العروضية	بحر ١	بحر ٢	بحر٣	بحر ٤	بحر ٥	بحر ٦
المختلف	الطويل	المديد	البسيط			
المؤتلف	الوافر	الكامل				
المجتلب	الهزج	الرجز	الرمل			
المشتبه	السريع	المنسرح	الخفيف	المضارع	المقتضب	المجتث
المتفق	المتقارب	المتدارك				

جدول (١) دوائر الخليل وتوزيع البحور فيها.

ثم صنف الخليل بحور دوائره إلى بحور مستعملة وأخرى مهملة، و"تلقف علماء العربية القدامى فكرة الدوائر العروضية عنه وأخذوا يدرسونها في القديم دراسة لم تضف شيئًا حديثًا إلى دراسته هادفين من ذلك التوضيح للدارسين وتقريب الفهم".[٢٤]

ومن هذه الدراسات دراسة ابن عبدربه (ت ٣٢٨هـ) في (العقد الفريد)[٢٥] حيث وقف في أبواب متفرقة من كتابه على دوائر الخليل ملخصًا إياها فيما سماه (صفة الدوائر)، ودراسة إسماعيل بن حماد الجوهري (ت ٣٩٣هـ) صاحب كتاب (عروض الورقة)(٢٦) الذي يقيم نظريته على تصويب ما يراه خطأ في عروض الخليل، فيضم تفعيلتي (مستفعلن) و(مستفع لن) في تفعيلة واحدة (مستفعلن) ويجمع (فاعلاتن) و(فاع لاتن) في تفعيلة أخرى (فاعلاتن) مسقطًا الوتر المفروق من مقاطع الخليل مما أثر على بحور

وائر بعد ذلك؛ فتقلصت التفعيلات إلى ست سباعية، وهو ما عاد سلبًا على البحور الشعرية.

أما السكاكي (ت ٦٢٦هـ) فقد اقترح نظامًا جديدًا للدوائر يقوم على تخلاص البحور من بحر الوافر يقول في ذلك: "وإن لك أن تتخذ الوافر سلًا، وتفرع عليه جميع البحور الأخرى"[٢٧] ثم عمد إلى تطبيق ذلك على وافر منطلقًا من حس توافقي لمقاطع التفعيلات مع إيقاعات الشعر العربي، هي محاولة لمضاهاة جهد الخليل بن أحمد في التقعيد للعروض إلا أنها لا خرج عن بحور الخليل ولا دوائره، فظل يراوح في فلكه.[٢٨].

على الجانب الآخر انتقد طائفة من العروضين هذه الدوائر، ووضعوا ي ذلك مؤلفات، ومنهم برزخ بن محمد الكوفي صاحب كتاب (النقض على خليل وتغليطه في كتاب العروض) حيث أبطل دوائر الخليل وما يتصل بها ن علل وألقاب[٢٩]، ولعلي بن هارون بن يحيى كتاب في الرد على عروض خليل، ولابن عاصم كتاب (الرد على الخليل في العروض).[٣٠]

أما حديثًا، فلعل أقدم الدراسات في هذا النسق دراسة المستشرقة جوان ا لينج عام ١٩٧٣م، التي استخدمت المنهج التوليدي في تفسير عمل الخليل ألحقت به مجموعة من القواعد المنظمة، مؤكدة في دراستها على أهمية دوائر في تنظيم الأوزان، وتفسير السبب في وجود ستة عشر بحرًا ممكنًا، م ألحقت بنظام الخليل عددًا من القواعد التوليدية، فابتكرت رموزًا للأسباب الأوتاد مأخوذة من الأبجدية الإنجليزية واليونانية، ورمزت للسبب بنوعيه الرمز (k)، ورمزت للوتد المجموع بالرمز (p)، ورمزت للوتد المفروق الرمز (Q)، ثم قدمت بمعاونة أستاذها المشرفة على أطروحتها د.هايل-ذلك لغة علمية معاصرة- و(kkp) ترمز إلى (مستفعلن)، وكانت تسعى من خلال ذلك إلى توليد صياغات جديدة على نسق ما سبق.[٣١]

وتأتي دراسة الدكتور عبد الصاحب المختار في كتابه (دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي)[٣٢] محاولة لضم دوائر الخليل الخمس في دائرة واحدة أسماها (دائرة الوحدة) رادًا أوزان العروض إلى أربعة أصوات يتألف كل منها من حركة فسكون (دن) (ثم يجمعها في دائرة رباعية النقرات ويستخرج منها سبع تفعيلات على وجه الحصر، مقسمة إلى فئتين خماسية وسباعية، يصل في نظمها إلى بناء دائرته التي طرحها. وهي تجربة تتبعها الدكتور أحمد كشك في كتابه (التجديد في الشعر العربي) مشيرًا إلى أن دائرة عبد الصاحب تختلف عن دوائر الخليل؛ لأنها لا تفضي في النهاية إلى دوران البحور وعودتها إلى النقطة ذاتها التي تتم البحر عند الخليل، وإنما تسير بها في خطوط مستقيمة تحلل على نطاق الدائرة قبل اكتمال مسارها، بشكل لا يتناسب مع سير بقية البحور، مؤكدًا في الوقت ذاته على استحالة بناء الفكرة عمليًا.[٣٣]

النسق الثاني: النسق الكميّ:

بنى الخليل بن أحمد العروض على أساس المتحرك والساكن، والمكونات الناتجة عن اجتماعهما (الأسباب، الأوتاد، الفواصل) وأطلق على التغييرات التي تنتاب أسباب التفعيلات (زحافات) في دلالة على اعتقاده بنظرية الكم أساسًا لبناء عروضه، ولعل هذا الوضوح عند العروضين القدماء بعد الخليل لم يدفعهم إلى إثارة قضية التفسير لصنع الخليل في مؤلفاتهم التي وصلت إلينا باستثناء التوضيح الذي قدمه لنا الأخفش في كتابه العروض حين تحدث عن وضع علم العروض قائلًا: "أما وضع العروض، فإنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب، فعرفوا عدد حروفها، ساكنها ومتحركها، وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعرًا، فما وافق هذا

بناء الذي سمته العرب شعرًا في عدد حروفه ساكنة ومتحركة فهو
عر".[٣٤]

فالمقطع العروضيّ واضح البناء كما وضعه الخليل؛ فالحركة والسكون تكوّنان سببًا خفيفًا، أما الحركتان فتكونان سببًا ثقيلًا، أما إذا اجتمعت حركتان مع السكون فسينتج عنها وتد مجموع، خلاف المتحركان المفصولان ساكن فسيكوّنون وتدًا مفروقًا، أما إذا اجتمعت ثلاث حركات أعقبها ساكن سنكون بإزاء الفاصلة.

وهو الإيضاح الذي تناوله الأخفش في كتابه (العروض) حين حلل الحروف ساكنة ومتحركة، وجعله مدخلًا لعلم العروض[٣٥] ، ليصبح هذا الأساس واضحًا عند خلفه من الدارسين، ولعل هذا يوضح لنا السبب الحقيقي في عدم عناية قدمائنا العروضيين بتفسير الفرضية التي انطلق منها الخليل؛ فقد بدا لهم الأمر جليًا، فلم يدخلوا في جدل حول معرفة الأسس التي أقام الخليل عروضه عليها.

فإذا ما وصلنا إلى العصر الحديث برزت عناية المستشرفين بالعروض، وأسقط هؤلاء المستشرقون ثقافتهم العروضية في الدرس اليوناني واللاتيني، على العروض العربي، وبدأوا في توزيع بحور العروض العربي على نظائرها في العروض اليوناني معتمدين المقطع المفتوح والمغلق أساسًا في التصنيف، ويأتي في مقدمة هؤلاء المستشرق الألماني أيوالد (Euald) في كتابه: (Dametris Caminum) عام ١٨٣٣؛ حيث قسم البحور تقسيمًا كميًا إلى مقاطع بناء على ما يقابلها في العروض اليوناني القديم، وبتتابع المقاطع القصيرة والطويلة تتكون الأوزان.[٣٦]

فمحاولة أيوالد تتعلق بتصنيف العروض العربي في نمط يسهل عملية النمو العضوي للأوزان العربية، لكن تجربته لم تجد أصداءً تطبيقية في

الأوساط الدراسية، و"لم تكن نتائج أيوالد غير قابلة للإثبات فحسب بل كانت فعليًا غير ممكن الركون إليها أو اعتمادها؛ لأنها تبدأ بافتراض إمكانية الحصول على الإيقاع نفسه في البحور العربية والإغريقية جميعًا دون أن يقدم دليلًا واحدًا يثبت ذلك، ودون أن يأخذ في الحسبان أن وجود النبر الإيقاعي في الشعر الإغريقي القديم هو نفسه محل خلاف".(٣٧)

ولعل اللافت في فرضية أيوالـــد ليس فقط استخدام المقاطع الإغريقية وتصنيف البحور العربية على أساسها فقط، بل سنلاحظ اختلاف المقاطع التي أقام الدراسة عليها وهي المقاطع الصوتية. ولعل هذا الاتجاه في ربط الدرس العروضي العربي بالدراسات الصوتية تطوّر عند المستشرقين؛ فـــ(الفريد بلوخ) يفرق بين المقاطع الطويلة والقصيرة، ويذهب إلى أن اللغة العربية القديمة تمتلك مميزات صوتية نموذجية وحقيقية تتناسب مع نظام الأوزان الكمية؛ لذا عَدَّ الكمية هي العامل الوحيد لتشكيل إيقاع الشعر.(٣٨)

أما روجر فينش فقدم لنا عام ١٩٨٤م "إعادة صياغة مختلفة قليلًا، فهو يقترح استخدام تعبير المقطع المفتوح في مقابل المقطع المغلق بدلًا من السواكن والمتحركات، مستخدمًا في ذلك مقاييس صوتية قياسية، وتتابع من الصوامت (ص) والحركات (ح)"(٣٩)، فالحروف المتحركة تمثل (ص ح) المقطع القصير، أما الحروف المتحركة المتبوعة بحرف أو حرفين ساكنين فسيكونان لنا المقاطع الطويلة نحو (ص ح ح)، (ص ح ص)، (ص ح ح ص) .

ثم تلحق الدراسات العربية الحديثة بهذا الاتجـــاه. فدراسة الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر)(٤٠) تعني بدراسة المقاطع الشعرية من خلال التقصير والحذف والتأخير والتقديم، معيدًا أصل البحور إلى تفعيلة (فاعلاتن)، ثم يستبعد بحري المضارع والمقتضب من بحور الخليل بناء على

درة، ويسقط بحر المتدارك، ثم يستثنى الكامل والوافر باعتبارهما توالي
طعين قصيرين :

/ / / o ⟸ //+/o) مما يندر رؤيته في الأوزان الأخرى، فيضطر
سمه إلى تفعيلة أخرى، ليصل بفكرته في النهاية إلى الاكتفاء بثلاث تفاعيل
ى عليها الأوزان.

(فعولن – فاعلن– مستفعلن)

ويبني تفاعيله بإضافة مقطع (تن) كمقطع ساكن للتفعيلات:

فعولن	تتحول	تن + فعولن	فاعلاتن
//o /o/ إلى	/o + //o/ o/	⟵	o/ o// o/
فعولن	**تتحول**	**فعولن + تن**	**مفاعيلن**
//o /o/ إلى	⟵	⟵ //o /o/ + o/	o/ o/ o//

وهكذا مع بقية التفعيلات ليعود مصنفًا البحور وفق هذه الرؤية إلى
ور كثيرة المقاطع وأخرى قليلة المقاطع.(٤١)

والمتأمل لمشروع إبراهيم أنيس يجده محاولة لاختزال التفاعيل غير
ضحة الأسس، فقد دمج بحري (المديد) و(الرمل) دون إيضاح طريقة
مج، كما أنه عمد إلى إسقاط الوتد المفروق من التفاعيل كمقطع مؤثر في
روض الخليل، وهو ما أثر على عدد البحور الشعرية التي تعتمده في بنية
عيلاتها (مستفع لن – مفعولات – فاع لاتن)، ومن ثم فطرحه لا يتناول
ميع البحور الخليلية.

لقد خرجت هذه البحوث التفسيرية لنظرية الخليل متأثرة بالأبحاث
صوتية الحديثة في اللغات الأصلية لهؤلاء المستشرقين؛ اعتقادًا منهم أن
صطلح الساكن والمتحرك في عروض الخليل غير دقيق، فالساكن يدل على
يئين مختلفين: على الحرف الصامت (السين والعين مثلًا) وعلى الحركات

الطويلة (المدود)، بينما يفرّق المقطع الصوتي بينهما من حيث التكوين، ولعل هذا التفسير الصوتي للمقاطع يحتاج التوقف عنده لأسباب:

الأول: عدم إدراك هؤلاء المستشرقين الذين تتبع الدارسون العرب بعد ذلك خطاهم أن أية حركة أو صامت في الكلمة لا يقومان بذاتهما، ولا بد وجود أحدهما من وجود الآخر، فلا قيمة لأي منهما منفصلًا عن الآخر، ذلك فالمقطع القصير في الدرس اللغوي الذي يتألف من (صامت + حركة قصيرة) هو ذاته المتحرك في عروض الخليل الذي كان يرمز إلى متحركاته كـ(حروف) لا إلى الحركات كـ(إشارات)؛ أي أن رمز (/) معناه حرف + متحرك.

المقطع الطويل مفتوح أو مغلق يساوي الأسباب عند الخليل:

المقطع المفتوح (صامت + حركة قصيرة + حركة قصيرة) = متحرك + حركة قصيرة

/ + / = // (سبب ثقيل)

أما المقطع المغلق (صامت + حركة قصيرة + صامت) =

متحرك + صامت

/ + o = /o (سبب خفيف)

ومن ثم فما عبر عنه الخليل من رموز تؤدي دورها في موسيقى الشعر بشكل سليم، ولا أدل على ذلك مما أورده الأخفش في كتابه (العروض) حين درس كمية الحروف في باب تفسير الأصوات بقوله: "اعلم أن الكلام أصوات مؤلفة فأقل الأصوات في تأليفها الحركة، أطول منها الحرف الساكن؛ لأن الحركة لا تكون إلا في حرف، ولا تكون حرفًا،

المتحرك أطول من الساكن؛ لأنه حرف وحركة، والساكن أقل من المتحرك .. والساكن أقل الحروف وألطفها وهو حرف ميت".(٤٢)

وتشير الدراسات العربية الصوتية إلى استخدام الفارابي (ت ٣٣٩هـ) مصطلحات (المقطع الطويل والقصير، والمصوت القصير والطويل، وغير مصوت)(٤٣) وعلى الرغم من أن الفارابي كان متقدمًا في القرن الرابع هجري فإن العروضين من بعده لم يستخدموا مصطلحاته؛ لما وجدوا في مصطلحات الخليل (السبب والوتد والفاصلة) من كفاية.

الأمر الآخر: غاب عن هؤلاء الدارسين وهم يدرسون العروض الخليلي ن يفرقوا بين دراسة الإيقاع الموسيقي والدراسة المقطعية للغة، متناسين قاعدة التي أقام عليها الخليل الكتابة العروضية للغة المنطوقة لا المكتوبة: ما ينطق يكتب، وما لا ينطق لا يكتب) وهو ما لا ينطبق على دراسة مقاطع الصوتية التي تقوم على تقطيع الحروف الأصلية في الكلمة، وتحليل كوناتها.

نسق الثالث: النسق النبري (الارتكـــــازي):

وهو النسق الذي يقوم على إعطاء النبرة المناسبة للمقطع، وقد عرفت نبرة على "أنها قوة التلفظ النسبية التي تعطي للصائت في كل مقطع من قاطع الكلمة أو الجملة، وتؤثر في طول الصائت وعلو الصوت".(٤٤)

ولعل أقدم الإرهاصات لظهور هذا الاتجاه في تفسير إيقاع القصيدة عربيـــــة والتجديد فيها المحاولة التي قام بها حازم القرطاجنـــــي في تابه (منهاج البلغاء وسراج الأدبـــــاء)؛ حيث ركـــــــــز عـــلى تناسب الصوتي، وحقيقته التنغيمية في الخطاب الشعـــــري، وعاب- في تابه-على أولئـــــــك الـــــذين يدرسون الشعر من زاوية القياسات عروضية كالدوائر وحدها، مهملين الاحتكام إلى عنصر التناسب في

لمسموعات، وأعاد عجزهم عن تقديم وصف دقيق لموسيقى الشعر لمحدودية معرفتهم بأصول البلاغة، وعجزهم عن النظرة الشمولية للجانب الموسيقي.(٤٥)

هذه الأفكار عند القرطاجني في كتابه كان لها أن تؤثر في درسنا العروضي ولا إهمال الدارسين لتطوير أفكاره، والبحث فيها.

غير إن المحدثين من مستشرقين ومن تبعهم من الدارسين العرب اتجهوا بهذا النسق اتجاهًا أبعد؛ حيث حاولوا من خلال جهودهم استحداث أنظمة بديلة لصنع الخليل؛ وتأتي جهود المستشرقين سباقة في هذا الباب، فستانسلاس جويار(٤٦) صاحب كتاب (نظرة جديدة في العروض العربي) عام ١٨٨١م قدم دراسة رائدة في بابها تعنى بدراسة المقاطع المنبورة، وتفسير عروض الخليل من خلال النبر، حيث صنف النبر إلى نوعين:

- النبر الناتج عن الارتكاز والشدة في نظم الصوت وهي نبرة ثابت في الكلام.

- النبر المقامي: وهو النبر أو النغم (Intonation) الذي صاحب التحول بالكلام من سياق الإثبات إلى سياق النفي أو التعجب، وهو نبر غير ثابت.

ويشير في نظريته إلى أن البحور العربية ليست موزونة؛ إذ ليس أساسها التكافؤ بين عدد المقاطع القصيرة والطويلة، ولا التساوي في عددها. مشيرًا إلى مسافات الإيقاع في الشعر مما لا تقيسه التفعيلات، ثم يفسر تغير البحور في الدوائر بتغير المتواليات المنبورة وفق ما يطلق عليه قانون (الفك) الذي يكون بتعديل يدخله الدارس العروضي على ترتيب المقاطع المنبورة فتتغير وفق ذلك الأوزان.

والطريف في هذه الدراسة جذبها الدرس العروضي للموسيقى من خلال إقامة القوانين الموسيقية، كنظائر للتفعيلات، معرجًا في نظريته على

زحافات باعتبارها إشارات ظاهرية وثابتة في العروض العربي، حافظ
يها من خلال نظريته.(٤٧)

أما غوستاف هولشر، فقد طور نظريته الاشتقاقية "من بحر الرجز
عتباره أبسط البحور وأقدمها، وهو الوزن الذي نشأ من النثر الإيقاعي وهو
لسجع) وذلك عن طريق تنظيم عدد المقاطع وكميتها، واصفًا هذا البحر
لإيقاع المتصاعد ... ومعيدًا نشأة البحور إلى هذا البحر حيث كان السريع
الكامل والهزج أولًا ثم جاء الوافر والبسيط"(٤٨)، ويطرح في رؤيته مقاييس
منية معينة لوزن البحر معترفًا بوجود نبرة إيقاعية صاعدة، وأخرى هابطة
ي كل وزن.

بينما ذهب المستشرق الألماني جوتلد فايل عام (١٩٥٨م) إلى أن
مقاطع التي تشكل عنصر الوتد هي ذات النبر الإيقاعي مرجعًا وضع الخليل
دوائر للتعبير "عن شيء إضافي آخر يتعلق بإيقاع الشعر العربي" ألا وهو
لإشارة إلى وجود مقطع واحد في كل واحدة من هذه الكلمات يجب أن يكون
نبورًا"(٤٩) ثم طبق فرضيته أولًا على (الطويل– الوافر– الهزج– المتقارب)
م عممها على الدوائر الأربع مؤكدًا على مبدأ الإيقاع المتصاعد الناشيء عن
مقطع المنبور في مقابل الإيقاع المتنازل"(٥٠) وبضم هذه المقاطع إلى بعضها
تكون لنا نظام مطابق للأوزان التي استخدمها الشعراء القدامى.

ويمكن استخلاص موقف المستشرقين من الوتد في موضوع النبر من
خلال الدراسة التي قدمتها المستشرقة هازيل سكوت في مقالها (أسباب وأوتاد
وغيلان) وفيها صنفت الأوتاد في ثلاث صور:

١- الاعتراف بالوتد كما أقره الخليل بن أحمد كأساس لصياغة الأوزان
كصنيع مالينج (١٩٧٣م) التي ألحقت الدرس العروضي بالدرس
التحويلي.

٢- اختيار وحدة قياسية أكبر من التفعيلية وأصغر من الشطر عند برينس (١٩٨٩م) من خلال تتابع المقطع القوي والضعيف.

٣- تجاهل الوتد في تفسير عروض الخليل ووضع مقياس جديد عند جولستون ورياض (١٩٩٧م) وطرحا عوضًا عنه مقياس التفعيلة الكبرى وما يدخلها من الكلاش (امتناع نبر مقطعين متجاورين) واللابس (امتناع توالي حرفين منبورين).[٥١]

وألقت أفكار المستشرفين هذه بظلالها على الدرس العروض العربي، فالدكتور كمال أبو ذيب[٥٢] يقدم محاولة لاستحداث نظام بديل لصنيع الخليل بن أحمد مستخدمًا المتحرك والساكن أساسًا لفهم إيقاع الشعر العربي وفق منهج رياضيّ تركيبيّ، ويرجع أنماط الإيقاع في الشعر العربي إلى تفعيلتي (فعولن – فاعلن)، كما يعيد تغير الإيقاع إلى ظاهرة رياضية تتمثل في حدوث عدد من الأسباب في سياق عدد من الأوتاد، ويرمز لكل مقطع منهما بالنواة، واضعًا في نظريته ثلاثة مصطلحات حديثة:

- النواة الإيقاعية: في إشارة للسبب أو الوتد، مع اعتبار الوتد (نواة جذرية) والسبب متغير.
- الوحدة الإيقاعية: تتمثل في التفعيلية الناتجة عن اجتماع النواتين.
- التشكيل الإيقاعي: ناتج عن تكرار التفعيلة (البحر).

ثم يرجع البحور إلى نموذج نظري يتصف بالكمال، يجمع بين نواتي (السبب/ الوتد المجموع)، ويشكل منهما اثنتي عشرة نواة إيقاعية تتناوب فيها النواتان لتشكل البحور، مع استبعاده للزحافات والعلل.[٥٣]

والمتأمل لتجربة أبو ديب يلاحظ في البداية أن دوائر الخليل الخمس تقلصت إلى اثنتين، تبدأ الأولى بـــ فا (سبب خفيف) والثاني بـــ علن (وتد مجموع) والبحور تتشكل بفقدان هذا أو ذاك في بداية التفعلية أو نهايتها،

وعلى الرغم من مظاهر التجديد في هذه الدراسة فإنها في الأصل تتكيء على عروض الخليل من حيث المقاطع التي اعتمدها أو التفعيلات التي سماها تشكيلات، ولا تخرج إلا في النهاية التي يصل إليها بإطلاق الحرية للشاعر ليبدع إيقاعه الذاتي، يقول في ذلك واصفًا فرضيته: "فرضية في النبر الشعري وتشكيل نماذجه مبنية على فهم شخصي لأسس عمل الخليل، واحتمال اعتماده على النبر ...".(٥٤)

كما يلاحظ على تجربته عدم وضوح موقع النبر الذي يتغير بتغير الكلمات بغض النظر عن مكوناتها وفق النماذج التي طرحها في كتابه.

لقد طرحت الدراسات السابقة النبر كبديل إيقاعي لضبط موسيقى الشعر العربي، غير أنها لم تتفق في مجملها على تحديد موطن لهذا النبر ولا لصورته، كما أنها لم تشر في مجملها إلى نوع النبر المقصود هل هو النبر اللغوي الذي يعد قياسيًا في كل لغة وفق خصائصها، أو النبر الشعري الذي يرتبط بالإيقاع والانشاد، ومن ثم سيكون متنقلًا في البيت الشعري لا ثابتًا في موطن واحد، مما يجعل من العسير علينا استخلاص قوانينه وأسس عمله؛ نظرًا لما يدخل التفعيلة من علل تغير من وجهها وقد تحذف بعض هذه المقاطع المنبورة "فكل الذين قدموا فيه دراسات جادة من أمثال شكري محمد عياد، ومحمد النويهي، وكمال خير بك، وكمال أبو ديب، وغيرهم لم يصلوا إلى تحديد مواضعه في الشعر تحديدًا دقيقًا حيث وصل لهم الرأي في نهاية المطاف إلى القول بأن الشعر العربي شعر كميّ وأن دور النبر فيه ضئيل، كما أن العلاقة بين الكم والنبر بحاجة إلى دراسات عميقة".(٥٥)

النسق الرابع: النسق الرقمي:

وهو نسق يفسر العروض الخليلي تفسيرًا رياضيًا معتمدًا الأرقام والاختصارات والرموز الرقمية أساسًا لفهم النظرية، ويذكر أصحابه أن النظرة الشمولية للعروض العربي هي الحقيقة الكاملة وراء صنع الخليل بن أحمد.

وتنوعت جهود رواد هذا النسق بين صورية تعتمد الأرقام وسيلة للتعبير كعلامات ورموز[٥٦] كأبي الريحان البيروني الذي أفاد من دراسته للفلك والهندسة في علم العروض، والشيخ جلال الدين الحنفي الفقيه اللغوي الذي وضع كتاب (مقدمة في الموسيقى العربية)[٥٧]، وثريا محيي الدين شيخ العرب[٥٨].

وبين تنظيرية تعتمد المعايير الرياضية قاعدة للتركيب والبناء وفق فلسفة خاصة كتجربة د. أحمد مستجير، والمهندس طارق الكاتب، ود. حسام أيوب، والأستاذ خشان خشان. وكانت دراسات هؤلاء تعنى بترتيب الأسباب والأوتاد وفق أرقام ثابتة بناء على أحوالها.

وستستعرض الباحثة ثلاث تجارب لإيضاح تفسيرهم الرياضي للعروض، تأتي في مقدمتها دراسة الدكتور طارق الكاتب (عام ١٩٧٠م) في كتابه (موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية)[٥٩]، وهي من أوائل الدراسات التي اتسمت بالدرس المنهجي، والنظرة المتأنية، والعلمية الضابطة للوزن الشعري، وارتبطت بمنظور الخليل ولم تخرج عنه إلى حد كبير .

فالأرقام الثنائية في نظريته رقمين (صفر) و (١)؛ أي (١٠) وهي البديل عن المقاطع والتفعيلات فالصفر يمثل الحرف المتحرك و(١) يمثل الحرف الساكن، وهو يقابل ما يستخدمه الخليل في موازين الشعر.

لاختصار وجهة نظره التي اعتمدها بعده أغلب الرقميين العروضيين مع جراء تغيرات طفيفة في طبيعة الرموز نورد الجدول الآتي:

تفعيلة	الأرقام الثنائية	الأرقام العشرية	الحركات والسكنات
فولن	١٠٠ ١٠	٤ ٢	o/ o//
ا علن	١٠ ١٠٠	٢ ٤	o// o/
متفاعلن	١٠٠ ١٠٠	٨ ٤	o// o///
مفاعلتن	١٠٠ ١٠٠	٤ ٨	o/// o//
مفاعلين	١٠٠ ١٠ ١٠	٢ ٢ ٤	o/ o/ o//
فاعلاتن	١٠ ١٠٠ ١٠	٢ ٤ ٢	o/ o// o/
مستفعلن	١٠ ١٠ ١٠٠	٢ ٢ ٤	o// o/ o/
مفعولات	١٠ ١٠ ١٠	٢ ٢ ٢	/ o / o / o /

جدول (٢) جدول الأرقام الثنائية عند الدكتور طارق الكاتب.

وهو الجدول الذي طوره بعد ذلك إلى جدول البحور جامعًا فيه ما يحدث فيها من احتمالات للزحافات والعلل.

ويوضح الكاتب أن دخول الزحافات والعلل يؤدي لحذف ما يقابها من رقم (١) فالخبن حين يدخل (فاعلن ١٠ ١٠٠ يحوله إلى فعلن ١٠٠٠) وهكذا... فإن بقي (٠) في آخر التفعيلة كـ(مفعولات ١٠ ١٠ ١٠ ٠) فيضم الصفر (الحركي) إلى ما بعده في التفعيلة التالية ، وهكذا ...

لقد ربط الكاتب في دراسته الرياضية بين علم العروض وعلم الموسيقى من خلال الأرقام الثنائية التي طرحها، ثم وضع نظائرها في علم الموسيقى، ووضع لتدعيم هذه الرؤية جدولًا أسماه (طيف البحور).[٦٠]

أعاد صياغته في دائرة أسماها (دائرة البحور) جمع فيها دوائر البحور خمس وقلصها إلى دائرة واحدة إلا أنه يشير إلى أنها "لا زالت ناقصة بسبب وجود الفواصل الشاغرة، إضافة إلى أنها تمثل أوزانًا لا وجود لها في الشعر العربي فرضتها علينا الدوائر العروضية". (٦١)

وهي دراسة حديثة في نهجها، وفكرة استوقفت عددًا من الدارسين، واستهوت آخرين لتطويرها على نحو ما نجد من عناية بالعروض الرقمي وعلى الشبكة العنكبوتية.

لكن الكاتب في جدوله ودائرته أهمل الأوتاد المفروقة فلم يقم لها وزنًا في موزه، إضافة إلى أن البحور التي أمتدت في دائرته لم تكن تفضي إلى بناء دائري وإنما تسير في خطوط مستقيمة بفعل الشواغر التي توقف الدوران، ومن ثم لا يتم البناء الدائري من خلالها.

ثم تأتي دراسة الدكتور أحمد مستجير عام ١٩٨٠م في كتابه (في بحور الشعر العربي الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي)(٦٢) لتؤكد هذا التوجه عند الدارسين، فقد نظر مستجير إلى عقلية الخليل نظرة تجريدية رياضية من خلال دوائره، وأفصح عنها من خلال المفهوم التقليبي للتفعيلية، ثم نظر لعمل الخليل بصورة متكاملة، فعمد إلى تحويل الأوزان إلى أرقام داخل حدود القوانين العروضية الخليلية، وكانت فرضيته تقوم على استخلاص ما في بحور الشعر العربي من الأسباب الخفيفة؛ حيث بلغت ١٢ سببًا خفيفًا في الشطر الواحد، ثم استخلص من ذلك أربع تفعيلات رباعية بناء على حذف الساكن لسبب خفيف من هذه الأسباب في كل مرة، وإعطائه قيمة ثابتة، ثم فرق بين بحور سباعية التفعيلات وأخرى خماسية التفعيلات، وقدم بعد ذلك تطبيقًا على فرضيته.

وقد استعصى بحري الوافر والكامل على فرضية الكاتب فلجأ إلى سقاط والتحريك الذي أدى إلى تكوين أوزان جديدة[٦٣].

وتناول الدكتور أحمد كشك هذه الدراسة في كتابه (محاولات جديد في الإيقاع) وعلق على جمع مستجير تفعيلتي (مستفعلن–مستفع لن) دها تفعيلة واحدة (مستفعلن) فأسقط الأوتاد وتبعًا لها أسقط القيمة الايقاعية في الوزن الشعري، كما عاب عليه نسبة الدوبيت إلى أوزان الشعر ربي وبناء وزن جديد له.[٦٤]

وأخيرًا دراسة الأستاذ خشان خشان في موقعه الرقمي (العروض ميًا) وهي أحدث التجارب في بابها التي استقطبت كبار العروضين عاصرين للتنظير لأفكارها، وقد حاول من خلالها فرض العروض الرقمي لًا للعروض التقليدي مقيمًا فرضيته على مفردتين أساسيتين هما:

= سبب = متحرك + ساكن = /o

= وتد = متحرك + متحرك + ساكن = //o

وبناء على تعاقب هذه الأرقام يتم تصنيف الوزن، وتنطلق فكرته من كر الرياضيّ، وينظر إلى البيت الشعري على أنه معادلة ذات شقين ازيين، ولتقريب فرضيته وضع مفتاحًا رقميًا لكل وزن، أعيد تصنيفه في رة أطلق عليها (ساعة البحور) حيث جمعت الدوائر الخمس ببحورها في عة واحدة تنظيمية لعروض الخليل.

ولعل التجريد الذي يتسم به هذا النسق من الدراسات يسهم في توضيح رة العروض على الرغم من ملاحظة توجيهه الدروس العروضي وجهة مية خالصة تخضع الدرس الشعري لمقاييس علمية قد لا تستهوي من لا ك حسًا رياضيًا.

قراءة متأنية لنظرية العروض في ضوء الدراسات السابقة:

أبرزت الأنساق السابقة التفاوت الواضح بين معالجة سلفنا لعروض الخليل ومعالجة المحدثين، فبينما اختلف سلفنا من العروضيين والنحويين مع عروض الخليل ضبطًا وتوجيهًا، اتفقوا معه في جدارة البنية التركيبية للتفعيلة كوحدة قياسية للنظام الوزني العربي ولذلك لم تخرج جهودهم عن الإيضاح والفهم والاختصار لعمل الخليل.

وهو ما نلاحظه في مؤلفاتهم، ويمكن أن نستثني جهد حازم القرطاجني الذي بدأ أبعد ممن سبقه في مجال ربط العروض الشعري بالموسيقى من خلال تمثل التجربة الشعرية بما فيها من موسيقى من جهة، والإيحاء والتخييل من جهة أخرى.

وهي تجربة ثرية في بابها كان حفيًا بها أن تأخذ الدرس العروضي اتجاهًا أبعد في سبيل تطوير نظرية العروض العربي.

أما تجربة المحدثين فقد توزعت في اتجاهين بارزين:

الأول: يحاول تفسير عروض الخليل بن أحمد؛ لمعرفة الأسس الفلسفية التي انطلق منها لتطويرها، وهنا يمكن أن نضم جهود اللغويين في النسقين الكمي والرقمي الذين حاولوا توليد صياغات قياسية تلتمس خطا الخليل، وتضيف إليها، ولا أدل على ذلك من جهد مالينج التي حاولت توليد صيغ جديدة في العروض العربي، إضافة إلى المحاولة التي بذلها أصحاب العروض الرقمي على الشبكة العنكبوتية لتعليم منهجهم، وتوليد دلالات جديدة، نحو ما تعززه (ساعة البحور) التي وضعوها.[٦٥]

و**الاتجاه الآخر:** يتمثل في نبذ العروض الخليلي، والعمل على اكتشاف أبنية وأنظمة حديثة لضبط إيقاع الشعر العربي تتوافق مع معطيات العروض

لاتيني والأوربي الحديث؛ تمهيدًا لوضع نظرية عالمية للعروض يضم إليها عروض العربي، ويمكن تطبيقها لتطوير إيقاع الشعر عالميًا.

وهو مسلك غير واضح المعالم؛ لأنه لا يراعي الخصائص اللغوية لكل لغة رغم أن الظواهر والسمات في كل نظام لغوي تستمد من الخصائص اللغوية لهذه اللغة أو تلك، وبما أن اللغات تختلف فيما بينها فتبعًا لذلك تختلف الخصائص الوزنية لها.

ومن جهة ثانية إن جل هذه النظريات تعتمد على النبر أساسًا في وزن المقاطع التي يسعون لإقاماتها، على الرغم من عدم وضوح هيئة النبر، ولا مكانه، معتمدين الدرس الصوتي أساسًا لتحديد هذه المقاطع المنبورة، إضافة إلى عدم إدراكهم لاختلاف النبر اللغوي عن النبر الشعري لاعتماد الأخير على الإيقاع والإنشاد بالمقام الأول، وما يؤدي إليه من الاختلاف من منشد إلى آخر بل مع المنشد ذاته من وقت إلى وقت، وهو باب أشار إليه محدثون من الدارسين العرب إلى فقر بابه في الشعر العربي(٦٦).

وبناء على ذلك تحاول الباحثة في هذا الجزء من الدراسة وضع خطوط عريضة لفرضية تدعو الدارسين والباحثين لإكمالها، تتخذ من عروض الخليل قاعدة تنطلق منها، وتضيف رؤية جديدة لعمل الخليل تتمثل في التأكيد على العلاقة الوثيقة بين علمي العروض والموسيقى العربيين كحلقة مفقـــودة لتصحيح مسار الدراسات العروضية العربية، وهو الجانب الذي أغفله الدارسون، ولم يطرح في الدرس العروضيّ إلا على يد القرطاجني كما أوضحنا سابقًا.

هذا الاتجاه في الدرس العروضي كفيل بأن يكشف لنا الطاقة الإيقاعية في الشعر العربي من خلال الميزان العروضي، وهو اتجاه سيوضح لنا الفلسفة التي انطلق منها الخليل في اختيار مقاطعه وبناء تفعيلاته، كما

تكشف لنا القيمة الحقيقية للأوتاد في التفعيلات من ناحية إيقاعية، وسيمكن ن خلال هذا الربط دراسة الإشارات الفلسفية التي وجدت عند الفلاسفة سلمين كالفارابي وابن سينا، والتي أفاد منها القرطاجني في دراسته.

علاوة على ما في هذا الربط من توثيق العرى بين الموسيقى الداخلية ي بنية الشعر العربي والبنية الخارجية التي تمثلها الأوزان الخليلية، وهو ما يح لنا كدارسين دراسة العروض وفق بنيته السطحية والعميقة؛ لاستكناه صائصه وسماته.

إن هذا الاتجاه البحثي للدرس العروضي سيخرج العروض من الجمود ذي وسم به، وينقله من الطور المعياري الخالص كعلم لغوي يحدد مواطن صحة والكسر في البيت الشعري إلى طور وصفي يعنى بتتبع الظواهر يعيد قراءتها وتفسيرها، ويقبل التطورات الوزنية في القصيدة العربية بناء لى مستجدات التجربة الشعرية، كأداة فاعلة في الدرس الأدبي، تسهم في طوير الشعر العربي، وبيان الخصائص المستجدة لكل عصر.

وتعتقد الباحثة أن أخذ الدرس العروضي في هذا الاتجاه سيكون مثمرًا لا على العروض بعدّه أوزانًا للشعر العربي، وإنما على علم العروض بعدّه ا إيقاعيًا للشعر العربي.

كما تدعو الباحثة إلى محاولة استكشاف النظام الوزني للشعر العربي فق رؤية الخليل ذاته دون إسقاط طروحات خارجية لا تراعي ما للغات من صوصية، وفي سبيل ذلك تؤكد الباحثة على أن النظام العروضي الخليلي و نظام كميّ يتم فيه مقابلة الحرف المتحرك بحركة والساكن بسكون، ولا بغي لمن يريد دراسة العروض تفريغه من قالبه حتى يتسنى له الانطلاق ن حيث انطلق الخليل إكمالًا لمسيرته، مستندة على جملة من الأدلة التي عتمد عليها الخليل كقاعدة في وضع نظريته العروضية:

ًا: نظام الزحافات والعلل:

لم تثر كثرة الزحافات والعلل القدماء من سلفنا على عروض الخليل بلوا ورودها عنه واستوعبوها كرخص للشعراء، حتى أتى المتأخرون من ارسين ووجدوا فيها صعوبة لكثرتها على الرغم من وجود نظائر هذه نحرافات الإيقاعية في أوزان الشعر في الإنجليزية، وما استخدام الكلاش للابس " وهما فكرتان إيقاعيتان عالميًا"(٦٧). إلا دليل على ذلك، وفي هذا ظام للانحرافات الوزنية دليل على طبيعة النظام الكمي للشعر العربي، حديد الزحافات تم بناءً على مكانها في التفعيلية، ولنتأمل الجدول التالي عض الزحافات والعلل في العربية.

حاف أو العلل	موقع التغيير
خبن	حذف الحرف الثاني من التفعيلة
طيّ	حذف الحرف الرابع الساكن من التفعيلة
بض	حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة
كفّ	حذف الحرف السابع الساكن من التفعيلة
حذف	حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة
إضمار	تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة
عصب	تسكين الخامس المتحرك من التفعيلة
تسبيغ	زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف
وقص	حذف الثاني المتحرك من التفعيلة

جدول (٣) من الزحافات والعلل في النظام العروضي.

فتحديد أماكن الحروف المحذوفة أو المسّكنة أو المزيدة يتم بناء على كانها ثانيًا أو رابعًا أو سابعًا وهكذا، مما يشير إلى الأساس الكمي للغة عربية:

فاعلن ← فعلن حذف الثاني خبن

٥٤٣٢١ ← ٥٤٣١

ثانيًا: بناء القافية:

حدد الخليل بن أحمد موطن القافية على أساس رياضي صوتي "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله".(٦٨)

ثم حدد أسماء القوافي بناء على ما يجتمع بين ساكنيها من متحركات فالمترادفة يترادف الساكنان في آخر الكلمة، والمتواترة يفصل بين ساكنيها متحرك، والمتداركة يفصل بين ساكنيها متحركان، والمتراكبة يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات، والمتكاوسة يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات في دلالة على أهمية الكم في تحديد موقع القافية، وأسمائها وحروفها بناء على عدد الحركات بين ساكنيها، وهذه إشارة صريحة على المنطق الكميّ الذي بنى الخليل تصنيف القافية عليه، وهو ما يقاس على علم العروض باعتباره توأم له ومكمل لرسم صورته.

وقد تنبه الدكتور سيد البحراوي إلى أهمية القافية يقول في ذلك: "الحرص على وحدة الضرب أي ضرورة تكراره بنفس الصورة في كل أبيات القصيدة هو حرص على توفير الأساس الكمي الذي تقوم عليه القافية؛ أي البنية المقطعية الموحدة التي تشتمل على عدد ثابت من السواكن أو الصوائت".(٦٩)

ثالثًا: الضرورات الشعرية:

تأتي الضرورات الشعرية استدراكًا لما ينقص في البيت فتتمه، أو حذفًا لما يزيد فيستقيم الوزن، فيضطر الشاعر للمحافظة على استقامة الوزن إلى الخروج عن قواعد اللغة؛ منعًا لهذا الخلل، وتتنوع الضرورات بين زيادة ونقصان وتغيير، ولنتأمل النموذج الآتي:

لامُ الله يامطرٌ عليها وليس عليك يا مطر السلام

لام للاه يا مطرن عليها وليس عليك يا مطر سسلامو

o/o// o///o/ /o/o/o o// o/// / o/ o/// o// o/

فمطر منادى مبني على الضم لكن الشاعر نون الراء ولو لم ينون والى في البيت خمسة متحركات؛ لذا أتى التنوين لإكمال السابع الساكن في تفعيلة (مفاعلين).

نتأمل في النقصان البيت الآتي:

بد من صنعا وإن طال السفر وإن تحنى كل عود ودبر

بدد من صنعا وإن طال سسفر وإن تحننى كلل عودن ودبر

o//o/o/ o//o/o/o//o/o o//o/o/ o//o/o// o//o//

ستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن مستفعلن/ مستفعلين/ مستعلن

فقصر (صنعاء)؛ منعًا من زيادة متحرك في تفعيلة مستفعلن بعد السببين خفيفين.

فزيادة الحرف أو نقصانه في موضعه يؤدي إلى خلل في بيت الشعر، لجأ الشاعر للضرورة؛ سدًا لهذا الخلل.

واهر مقطعية في النظام الكمي للعروض العربي:

يمكن من خلال إعمال الذهن والملاحظة تتبع عدد من الظواهر مرتبطة بالنظام الكمي للمقاطع العروضية، ومنها:

ولًا: الأوتاد مقاطع محورية في العروض العربي:

فالأوتاد مؤثرة في البناء العروضي، ولذلك لا نعجب من ربط الخليل علل الواجب التزامها بالأوتاد؛ نظرًا لتأثيرها الإيقاعي في البيت الشعري، لعل أبرز الملاحظات المرتبطة بالأوتاد عدم اجتماع وتدين أصليين في

عيلة واحدة، ولا تواليهما في تفعيلتين متتاليين، ولنتأمل مطالع الأوزان ممزوجة الآتية:

فعولن مفاعيلن	مستفعلن فاعلن	فاعلاتن مستفعلن
//o /o //o /o /o	o// o /o// o /o	o// o// /o //o

كذلك الحال مع الأوتاد المفروقة:

مفاعيلن فاع لاتن	مفعولات مستفعلن
//o /o /o//o/o	o// o/ o/ /o /o / o
وتد وتد	وتد
مجموع مفروق	مجموع

ومن هذه القيمة الإيقاعية للأوتاد يمكن الانطلاق في توليد تفعيلات جديدة وفق نظام التقليبات عند الخليل بحيث لا يجتمع وتدان أصليان في تفعيلة الواحدة ولا يتعاقبان في تفعيلتين.

٦. الفواصل الصغرى أصول ثابتة في بحري الكامل والوافر فقط:

تحتل الفواصل الصغرى مكانة في بحري الوافر والكامل كمقاطع طويلة

مفاعلتن	مفاعلتن
//o /// O	//O O///

وهما من دائرة المؤتلف، ومن ثم فوجود الفاصلة في غير البحرين غير مقبول، وهذا يستوجب التنبيه إلى أن كل فاصلة لا تتبع أو تلحق بوتدٍ مجموع ليست أصلية في تفاعيل العروض أي أنها سقط بعض أجزائها بفعل دخول الزحافات عليها، ولنتأمل النموذج الآتي:

/ //o /o	←	/o //o /o
فعلاتن	←	فاعلاتن
o /// o	←	O // o / o / O
مُسْتَعِلن	←	مُسْتَفعْلن

وبناء على ذلك فتكوّن فاصلة كبرى أمرُ طارئ لا يمكن الركون إلى
سالتها في النظام الكمي.

o//// ⟵ /o /o /o //

مُتعِلُنْ ⟵ مُسْتَفْعِلُنْ

لذلك فظهورها في التقطيع الشعري دلالة على وجود انحرافات
حافات يستقيم الميزان بعوده السواكن الساقطة، وبهذا تستقيم انحرافات
فعيلة، ويسهل تصنيف البيت، وهو أقصى بنية متحركة تتركب منها
فعيلات.

-الأسباب الخفيفة:

الأصل فيما بين أيدينا من التفعيلات توالي سببين أو ثلاثة على أقصى
دير في التفعيلة الواحدة، فـ (مفعولات) يتوالى فيها ثلاثة أسباب، وكذا
حال مع (مستفعل) المقطوعة، ومن ثم فوجود أكثر من سببين خفيفين في
ن ما ذكر فهو زحاف ينبغي التنبه له.

إن تتبع هذه الظواهر وفق نظامها الكمي كفيلة بأخذنا إلى رؤية واضحة
نجاز الخليل توافق المكانة اللائقة بهذا الإبداع المتميز ليظل علامة بارزة
شعر العربي.

خلاصة:

سعت هذه الدراسة إلى تتبع صور التلقي التي حظيت بها نظرية العروض عند الدارسين قديمًا وحديثًا التي برزت في الأنساق الأربعة دائريًا وكميًا ومقطعيًا ونبريًا، وحاولت الدراسة التعريف بهذه الأنساق وقراءة معطياتها للإفادة منها في توجيه الدرس العروضي الحاضر الذي يعاني الركود والجمود؛ وذلك من خلال الربط المنهجي بين علمي العروض والموسيقى العربيين كرؤية جديدة تتوقع الباحثة أن تثمر في تأصيل نقدٍ عروضي أصيل في ثقافتنا العربية ينبع من أصولها الفكرية، ويمضي بها نحو التطور معتمدًا على أساسه الكمي في استقراء المعطيات، وتفسيرها وتوليد صيغ ورؤى جديدة.

وتدعو الباحثة الدارسين للعروض العربي إلى توجيه العناية لاستكناه جذور هذه العلاقة ومعالمها، والارتكاز على معطياتها في تكوين نقد عروضي يواكب القصيدة العربية، ويكشف عن بنيتها الإيقاعية السطحية والعميقة.

وامش:

١- ابن خلكان، أحمد بن محمد، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. إحسان عباس، الطبعة الثانية (بيروت: دار صادر) ج١، ص٣٤٢.

٢- المرجع السابق: ص٣٤٣.

٣- القحطاني، عبد المحسن، بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر، نماذج من الشعر القديم، ط (د) (جدة: النادي الأدبي، بجدة ١٤١٧هـ)، ص١٧٠.

٤- فواز، كشلي: كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي دراسة تحليلية، الطبعة الثانية، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥م)، ص٨٦.

٥- العلمي، محمد: العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك، الطبعة الأولى (الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٥م)، ص١٥٩ وما بعدها.

٦- خليفة، حاجي: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ترجمة وتحقيق/ غوستان فلوغل، ط(د) (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر) ج١، ص٨٣٠.

٧- المرجع السابق، ج٢، ص١٦٣٤.

٨- المرجع السابق.

٩- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، ط(د) (بيروت: دار الجبل ، ١٩٧٢)، ج١، ص١٢٥.

١٠- معجم الأدباء، ت (د) تحقيق نادر أحمد عبدالخالق ت (د) ، مصر: عيسى البابي الحلبي، مادة الخليل.

١١- عبد الدائم ، صابر: موسيقى الشعر العربي ط (د) ، (القاهرة: مكتبة الخانجي) ص٨٠.

١٢- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر(١٩٨٩) القسطاس المستقيم في علم العروض ، تحقيق د. فخر الدين قباوة، بيروت: مكتبة المعارف .ص٥٧.

١٣- السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم ، تحقيق: د. أكرم عثمان يوسف ، الطبعة الأولى، (بغداد : ، ١٩٨٢م)، ص٢٤٥.

١٤- المرجع السابق: ص٥١٧.

١٥- موسيقى الشعر العربي: مرجع سابق، ص٢٠٢/ ٢٠٣.

١٦- فرق الدكتور صابر عبد الدائم بين مصطلحي (الثبات – الجمود) في كتابة موسيقى الشعر العربي تفريقا مقنعاً، ينظر: موسيقى الشعر العربي: مرجع سابق، ص٥٣.

١٧- ظهرت في العقدين الأخيرين دراسات إيقاعية تعني بدراسة الإنزياح والإيقاع في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وخصائها. انظر على سبيل التمثيل:

- نظرية الإيقاع عند المسعدي في ضوء الأسلوبية المعاصرة، د. محمد عبد المطلب.
- شعر سبط ابن التعاويذ دراسة أسلوبية في الإيقاع، رسالة ماجستير.

- ظاهرة الانزياح في شعر الصعاليك رسالة ماجستير، ا.زيدان محمد صالح عودة.
- الإيقاع وحدود الانزياح في الشعر العربي المعاصر ، دراسة في تجربة أدونيس ، د. عبد الغني حسني.
- خصائص الإيقاع في الموشحات العربية، د. عبد الحميد سلامة.

١٨- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيقه: محمد الحبيب بين الخوجة، ط (٢) (بيروت: دار العرب الإسلامي، ١٩٨٦م).

١٩- كواكبي، ليلى: نظام تناسب المسموعات وفاعليتها على المتلقي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مجلة انسانيات العدد ٤٩/ ٢٠١٠م.

٢٠- عصفور، جابر: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ط١ (٢) (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٢م) ص٢٩.

٢١- المعداوي، أحمد: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ، ط(د) (المغرب: دار ضفاف ، ١٩٩٣م) ص٨.

٢٢- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر ، ط(٥) (بيروت، دار العلم للملايين ، ١٩٨٢م) ص٩٢.

٢٣- البحراوي ، سيد: موسيقى الشعر عند شعراء أبو لك ، ط(٢) (القاهرة: دار المعارف ، ١٩٨٦م)، ص٢٢.

٢٤- كشك، أحمد: محاولات التجديد في إيقاع الشعر، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م) ص٦٧.

٢٥- ابن عبدربه، أحمد بن محمد: العقد الفريد، تحقيق: مفيد قميحة ، ط(١) (القاهرة: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م).

٢٦- الجوهري، أبو نصر إسماعيل: عروض الورقة تحقيق: تحقيق: د.محمد العلمي، بيروت، دار الثقافة.

٢٧- المرجع السابق: ص٦

٢٨- محاولات التجديد في إيقاع الشعر، ص

٢٩- وفيات الأعيان: ج٣ ص٣٦٧.

٣٠- المرجع السابق.

٣١- ما لينج، جوان: نظرية العروض العربي، نص مترجم من مجلة mit @Dspace رابط المثال الأصلي على الشبكة: http//hd/.haidle.net/172.1.112g73

٣٢- الطبعة الأولى (تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٥م)

٣٣- محاولات التجديد في إيقاع الشعر، ص١٨.

٣٤- الأخفش، أبي الحسن سعيد، كتاب العروض، تحقيق وتقديم: د. أحمد محمد عبد الدايم، ط(١) (مكة المكرمة: مكتبة الفيصلية ، ١٩٨٠م)، ص١٣٦.

٣٥- المرجع السابق، ص١٣٨.

٣٦- مندور، محمد: أوزان الشعر، مجلة الرسالة: القاهرة العدد ٥٤١ ، الرابط على الشبكة ar.m.uskisource-org

٣٧- فايل، غونهولد: العروض، مقال مترجم لدكتور: علي عبد الله إبراهيم، مجلة الدراسات اللغوية، (الرياض، العدد (١) فبراير ٢٠٠٦م)، ص١٧٦

٣٨- العروض لفايل: مرجع سابق ص١٧٧.

٣٩- سكوت، هازيل: أوتاد وأسباب وغيلان، مجلة اللغويات الدولية على الرابط: www.swarthmore.edu/socs.ci/linguisties/2

٤٠- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، الطبعة الثالثة (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٢).

٤١- المرجع السابق، ص٢٨

٤٢- كتاب العروض: ص١٢٦.

٤٣- الفارابي، أبو نصر محمد، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة/ محمد أحمد الحفني ط(١) (القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية)، ص١٠٧٢.

٤٤- الخولي، محمد: معجم علم اللغة النظري، ط (بيروت، مكتبة لبنان)١٩٩١ م، ص٢٦٨.

٤٥- نظام التناسب الصوتي: مرجع سابق.

٤٦- جويار، ستانسلاس، نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة منحي الكعبي مراجعة وتعليق: عبد الحميد الدواخلي، ط(د) (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م)، ص١٥.

٤٧- المرجع السابق

٤٨- مقبل، علي أصغر: آراء العروضيين العرب والمستشرقين حول أساس النظام الوزني العربي، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، العدد١٦(٤) للعام ٢٠٠٩، ص١٢١

٤٩- العروض لفايل: مرجع سابق:١٨٢

٥٠- المرجع السابق

٥١- أسباب وأوتاد وغيلان: مرجع سابق

٥٢- أبو ديب، كمال: البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن) ط(١) (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٤م).

٥٣- انظر تفاصيل ذلك في كتابه، ص٣٣/٦٥.

٥٤- المرجع السابق: ص٣٨٨.

٥٥- الدوش، صلاح أحمد: بين العروض والنقد الأدبي الحديث، مجلة كلية الآداب جامعة الخرطوم، انظر رابط الموقع على الشبكة العنكبوتية: http//adabjour.nal.usfk.edu/salah .

٥٦- موقع العروض الرقمي الشبكة العنكبوتية على الرابط: arood.com

٥٧- ١٩٨٩م، أوردته الموسوعة الشاملة، ولم أعثر عليه.

٥٨- أيوب ، حسام: النوي الإتباعية لبحور الشعر العربي، موقع العروض الرقمي: sites.google.com

٥٩- (البصرة: ١٩٧٠م).

٦٠- انظر التفاصل في كتابة السابقة، ص٦٨ وما بعدها.

٦١- المرجع السابق، ص٨٥.

٦٢- (الفجاله: مكتبة غريب، ١٩٨٠م).

٦٣- المرجع السابق، انظر على التوالي ٨٣/٢٧/٢٣.

٦٤- محاولات التجديد: مرجع سابق، ص٤٥ وما بعدها.

٦٥- انظر: العروض الرقمي على الشبكة العنكبوتية. Avood.com

٦٦- موسيقى الشعر: مرجع سابق، ص١٢٩.

٦٧- أوتاد وأسباب ونبلان، مرجع سابق.

٦٨- كتاب العروض: مرجع سابق، ص٦.

٦٩- البحراوي، سيد: العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، ط(٥) (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م) ص٨٧.

المصادر والمراجع:

-ابن خلكان، أحمد بن محمد(١٩٩٤) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حقيق: د. إحسان عباس، الطبعة الثانية ،بيروت: دار صادر، الجزء الأول

- ابن عبدربه، أحمد بن محمد (١٩٨٣) العقد الفريد، تحقيق: مفيد قميحة ، ـ(١) (القاهرة: دار الكتب العلمية.

- أبو ديب، كمال(١٩٧٤) البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري روض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن) ط(١) ، بيروت: دار العلم ملايين.

- الأخفش، أبي الحسن سعيد(١٩٨٠) كتاب العروض، تحقيق وتقديم: د. حمد محمد عبد الدايم، ط(١) ، مكة المكرمة: مكتبة الفيصلية.

- أنيس ، إبراهيم (١٩٦٠) موسيقى الشعر، الطبعة الثالثة ،القاهرة: مكتبة لانجلو المصرية، ١٩٦٠م.

- البحراوي ، سيد(١٩٨٦) موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو ، ط(٢) ، قاهرة: دار المعارف .

(١٩٩٣) العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج عرفة علمية: ط(٥) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م

- الجوهري، إسماعيل(١٩٨٤) عروض الورقة تحقيق: د.محمد العلمي، روت :دار الثقافة.

جويار، ستانسلاس(١٩٩٦) نظرية جديدة في العروض العربي ، ترجمة
ي الكعبي مراجعة وتعليق : عبد الحميد الدواخلي، ط(د) ، القاهرة: الهيئة
سرية العامة للكتاب.

حموي، ياقوت(٢٠١٢) معجم الأدباء، تحقيق نادر أحمد عبدالخالق ت
مصر: عيسى البابي الحلبي.

يفة، حاجي(١٩٩٩) كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ترجمة
فيق: غوستان فلوغل ، ط(د) ،بيروت: دار صادر للطباعة والنشر،
ء الأول.

خولي، محمد(١٩٩١) معجم علم اللغة النظري، ط (د)، بيروت :
ة لبنان.

زمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر(١٩٨٩) القسطاس المستقيم في
العروض، تحقيق د. فخر الدين قباوة، بيروت: مكتبة المعارف .

سكاكي، أبو يعقوب(١٩٨٢) مفتاح العلوم، تحقيق: د. أكرم عثمان
ب، الطبعة الأولى، بيروت : دار الكتب العلمية .

بد الدائم، صابر (١٩٩٢) موسيقى الشعر العربي ط (د)، القاهرة:
ة الخانجي.

صفور، جابر(١٩٨٢) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ط١ (٢)،
ت: دار التنوير للطباعة والنشر.

العلمي، محمد (١٩٨٥) العروض والقافية دراسة في التأسيس
ستدراك، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: دار الثقافة.

- الفارابي، أبو نصر محمد،( ) كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد
ملك خشبة/ محمد أحمد الحفني ط(١)، القاهرة : دار الكتب والوثائق
قومية.

- فواز، كشلي(١٩٨٥) كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي دراسة
حليلية، الطبعة الثانية، (بيروت: دار الكتب العلمية.

- القحطاني، عبد المحسن(١٤١٧) بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر،
اذج من الشعر القديم، ط (د) ،جدة: النادي الأدبي.

- القرطاجني، حازم (١٩٨٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيقه:
حمد الحبيب بين الخوجة، ط (٢)، بيروت: دار العرب الإسلامي.

القيرواني، ابن رشيق (١٩٧٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،
حقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، ط(د) ،بيروت: دار الجبل .

الكاتب، طارق (١٩٧٠) موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية،
صرة: مصلحة الموانئ العراقية – مستجير ،أحمد (١٩٨٠) في بحور
شعر العربي الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي، الفجالة :مكتبة غريب.

كشك، أحمد(٢٠٠٢) محاولات التجديد في إيقاع الشعر، القاهرة: دار
ريب للطباعة والنشر والتوزيع.

ختار، عبدالصاحب (١٩٨٥) دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي،
نس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

المعداوي، أحمد(١٩٩٣) أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط(د) ،
غرب: دار ضفاف .

ملائكة، نازك (١٩٨٢) قضايا الشعر المعاصر، ط(٥)، بيروت، دار للملايين .

ريات:

لة إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثربولوجيا والعلوم الاجتماعية، ٤٩،٢٠١٠ .

لة الدراسات اللغوية، الرياض كدارة الملك عبدالعزيز، العدد (١) ر٢٠٠٦

لة الرسالة: القاهرة ،العدد ٥٤١ عام ١٩٤٣

لة العلوم الإنسانية الدولية ،العدد ١٦ (٤) للعام ٢٠٠٩

جلة اللغويات الدولية/ الرابط:

www.swarthmore.edu/socs.ci/linguisties

لة كلية الآداب، جامعة الخرطوم على الرابط:

http//adabjour.nal.usfk.edu/sa