مجلة التربوي

مجلة علمية محكمة تصدر عن

كلية التربية الخمس

جامعة المرقب

العدد السادس

يناير 2015م

هيئة التحرير

رئيس هيئة التحرير

د/ صالح حسين الأخضر

أعضاء هيئة التحرير

د . ميلود عمار النفر

د . عبد الله محمد الجعكي

د . مفتاح محمد عبد الرحمن

د . خالد محمد التركي

استشارات فنية وتصميم الغلاف: أ. حسين ميلاد أبو شعالة

المجلة ترحب بما يرد عليها من أبحاث وعلى استعداد لنشرها بعد التحكيم .
المجلة تحترم كل الاحترام آراء المحكمين وتعمل بمقتضاها .
كافة الآراء والأفكار المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تتحمل المجلة تبعاتها .
يتحمل الباحث مسؤولية الأمانة العلمية وهو المسؤول عما ينشر له .
البحوث المقدمة للنشر لا ترد لأصحابها نشرت أو لم تنشر .
حقوق الطبع محفوظة للكلية .

بحوث العدد

- التصوير البياني في سورة الحاقة.
- عوامل انحسار تجارة القوافل بولاية طرابلس الغرب والآثار الاقتصادية والاجتماعية المترتبة على ذلك 1910- 1911م "مدن وقرى الجبل الغربي أنموذجا".
- بعض مشكلات الشيخوخة بمنطقة الخمس.
- دور الفن التشكيلي في تجميل مؤسسات المجتمع المدني.
- التفسير بالسياق.
- صورتان من أصول التربية في القرآن الكريم.
- زمن الحنين " قراءة أسلوبية لعينية الصمة القشيري".
- إبراهيم بن عبد الصمد بن بشير وتوظيفه للقواعد الأصولية من خلال كتابه "التنبيه على مبادئ التوجيه".
- الحاجات الإرشادية لدى عينة من طلاب كلية التربية جامعة مصراته.
- نظام تدريب المعلمين أثناء الخدمة في ليبيا وفق الاتجاهات الحديثة "تصور مقترح".
- إضافة قيد لمسألة برمجة خطية وتأثيره على الحل الأمثل للمسألة.
- بناء أنموذج لاستخدام التراسل الفوري في تحسين مخرجات العمل .

- الأعذار الشرعية للمرأة وأثرها في تطبيق الحدود "بحث فقهي مقارن".
- اللوحات التشبيهية التمثيلية الممتدة في الشعر الجاهلي "لوحة الحيوان عند امرئ القيس بن جبلة السكوني أنموذجا".
- الأساس الإيقاعي لعروض الخليل بن أحمد الفراهيدي.
- Libyan Bank Perceeptions towards Islamic Finance .
- Lack of Experience in Teaching English For Specific Purposes(ESP) in Some Vocational Training Centres 3rd Year Classes in Misurata .

الافتتاحية

إن الثقافة المجتمعية رافد من روافد بناء الأمة ورقيها الاجتماعي والحضاري، والأمم لا تقاس بمدى جبروتها وتكبرها وإنما تقاس بمدى ثقافة أبنائها، فالثقافة وكما يعرفها بعض أهل الاختصاص" هي الحصيلة الفكرية من أدب وعلم وفن وفلسفة وغير ذلك مما يعبر عن إنجاز الإنسان في مراحل تطورية، يتداولها أو يتعلمها الأفراد بشتّى الوسائل المختلفة للاتصال، فتزداد بالتجارب الجديدة وتنحسر في فترات التدهور والانحطاط" .

والثقافة نتاج عقول الأمة وهي أعظم راسم لهويتها، ومحدد لبناء مستقبلها، وتتمايز الأمم بتمايز الثقافات بينها، وينعكس تغاير ثقافتها عن غيرها على تمايز وجودها بين الأمم، والثقافة ليست سلعة تباع وإنما قيم وأخلاق ومبادئ يعيشها أفراد المجتمع وتنعكس على أبنائه، ومن هذا المنطلق نقول: إن الثقافة التزام، فالفرد يتحرك من مبادئ ثابتة، ويستند دائماً على إطار مرجعية ثابتة، فيُرجع جميع القضايا والمشاكل التي تعترضه، ومن خلالها تتميز لديه المتشابهات، ويعرف الصواب من الخطأ.

ولكي يصبح أبناء الأمة على درجة من الثقافة فلا بد أن تكون قراءاتهم منذ البداية موجهة بما يتناسب مع تكوينهم الفكري الأساسي المتوافق مع التكوين الفكري الاجتماعي، حتى يستشعر معنى وأهمية كونه مسلماً، وكونه عربيًا، فلا يتأثر بالثقافات الوافدة الغريبة على المجتمع الإسلامي .

هيئة التحرير

د. عبد السلام مخزوم الشيماوي
كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية
الجامعة الأسمرية الإسلامية

تحكم النص الشعري ثلاثة أبنية رئيسة، وهي: المضمون، واللغة، والإيقاع. وتتفرع عنها أبنية أخرى، وتحكمها جميعاً علاقات جدلية، تتسرب في هيكل النص الظاهر والخفي، وتعمل في آن واحد على قدر كبير من التشابك والتداخل والتعقيد، وتستمد خصائصها من التراث الثقافي واللغوي بكل ما يحويانه من أبعاد ورموز.

وتُعدّ البنية الإيقاعية واحدة من أهم البنى الرئيسة المكونة للنص الشعري، ومن خلال بعض الدراسات يتضح أنها حظيت باهتمام كبير من الباحثين، مما يجعل الإحاطة بها جميعاً أمراً عسيراً، وبخاصة أن هذا البحث يهدف إلى تجلية الملامح الأساسية والضرورية التي تقود إلى فهم هذه البنية، والكشف عن الأساس الإيقاعي لعروض الخليل بن أحمد الفراهيدي.

ويمكن في هذا السياق التمييز بين نمطين إيقاعيين مختلفين، فهناك ((النظريات التي تتطلب ـ الدور [1] ـ كشرطٍ لازمٍ للإيقاع ، والنظريات التي تتصور الإيقاع تصوراً متسعاً فتضمنه حتى أشكال الحركات غير المتكررة))[2] ،

[1] – الدور هو: تعاقب الحركة والسكون أو الأصوات المتكررة .

[2] – رينيه ويليك ، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، الطبعة الثانية، 1987، ص 170 .

ولا ريب أن الإيقاع بالوزن يدخل في دائرة النظريات التي تتطلب الدور، في حين تؤكد النظريات الأخرى أن الإيقاع ليس مقصوراً على الأدب بشكله الخاص، أو على اللغة بشكلها العام ((فهناك إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية، كما أن الإيقاع أيضاً ظاهرة لغوية عامة))[1]

ويميز علي يونس بين نوعين من الإيقاع: بسيط، ومركب. فالإيقاع البسيط: ((تتابع منتظم لمجموعة من العناصر))[2]، ويظهر هذا النوع في الحركات المنتظمة التي تصدرها بعض الآلات كالساعة والبندول والقطار، أو الحركات التي تصدر من الطبيعة كحركات التنفس ونبضات القلب، وفي ((أنواع من الفنون، فهو يظهر مثلاً في فنون الجماعات التي لم تمض شوطاً طويلاً في طريق الحضارة ، كالرقص ودقات الطبول))[3]

أما الإيقاع المركب فهو: ((تأليف بين مجموعة من العناصر يجمع بين النسق والخروج على النسق، ويقيم بين هذه العناصر علاقة أو علاقات، فإذا خلت العناصر من النسق ومن العلاقات فهي كذلك خالية من الإيقاع))[4]، ويمكن وصف العلاقات بين العناصر في الإيقاع البسيط بأنها شديدة الوضوح،

---

(1) – رينيه ويليك ، وأوستن وارين، نظرية الأدب ص 170.

(2) – علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، الطبعة الثالثة، 1993، ص 17 .

(3) – نفسه ، ص 18 .

(4) – نفسه ، ص 19 .

وسهلة الإدراك، لأنها ((تنتظم انتظاماً تاماً أو شبه تام))[1]وتنطوي العلاقات بين عناصر الإيقاع المركب على قدر من التمويه، ولابد أن تتوافر في متلقيها درجة من النضج العقلي والثقافي، ولهذا يتفاوت الناس في إدراكها، لأنها ((تجمع بوضوح بين النسق والخروج على النسق))[2]، وإذا كان النوع البسيط " يشبه الخط الهندسي " من حيث تتابع عناصره، فإن النوع المركب ((شبيه بخط تتخلله بعض التعريجات غير المنتظمة، ولكنه في جملته يتخذ اتجاها أو يحتفظ بشكل ما))[3] وهو بهذه المنعرجات والمنحنيات يحاكي الحياة الإنسانية بكل ما تحمله من مفارقات وملابسات وتناقضات، ولا جرم أن النص الشعري يدخل بطبيعته في الإيقاع المركب .

ويسهم في تكوين الإيقاع الشعري بنيتان:

1. البنية الخارجية: وتنتج من حيث صدورها عن تعاقب الحركة والسكون بشكل شبه منظم عبر الأجهزة الصوتية، وقد تكثر مكونات هذه البنية فيطلق عليها مجتمعة اسم تفعيلة، وقد تقل فيطلق عليها اسم وحدة، وهي ما اصطلح العروضيون على تسميتها بالأسباب والأوتاد، وتتوسط في كميتها الصوتية بين الحروف والتفاعيل .

ومن حيث حركتها إلى بداية ونهاية، أو إلى امتداد وانكسار، يتمثل الامتداد

---

[1] – علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي .

[2] – نفسه .

[3] – نفسه .

في الحركة والسكون، ويتمثل الانكسار في القافية، حيث تتجمد حركة البيت .

أما على المستوى العمودي فإن القافية تشكل نسقاً تراكمياً، يعتمد في معظم أحواله على التكرار الصوتي لحروف القافية، وبذلك يربط التجربة الشعورية للنص بوصفه نقطة الالتقاء بين حركة القصيدة أفقياً وحركتها عمودياً .

2 ـ البنية الداخلية: وهذه البنية لا تهمل المستوى الصوتي ولكنها تربط بينه وبين ((مستويات إيقاعية أخرى أكثر اتصالاً ببنى النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام))[1] ولذلك فهي تقوم بالربط بين أبنية النص الخارجية والداخلية ومستوياته المتعددة، فيدخل في إطارها تكرار الحروف والكلمات والمدود، وكل ماله طابع صوتي مستتر فيها، أو ما ليس له طابع صوتي، والمتصل ((ببنية اللغة في مستوييها الداخلي " اللغة الشعرية : الصورة الرمز..." والخارجي " كالتراكيب اللغوية "))[2] .

وتُعدّ البنية الداخلية أكثر تعقيداً وتداخلاً من البنية الخارجية لأنها تتشكل في اللاوعي ولها دورها الأساسي في الاتصال بالبنية الخارجية والانتماء إليها، وهما : ـ أعنى الاتصال والانتماء ـ ((يساعدان على ربط درجات السلم الصوتي وطبقاته المتموجة في البنية الإيقاعية الكلية المكونة للنص على الصعيد الرأسي مما يفتح المجال أمامه للالتحام أفقياً بسائر البنى والربط بينها ربطاً إيقاعيّاً

---

[1] – علوي الهاشمي، جدلية السكون المتحرك، مجلة الفصول الأربعة، العدد 76 لعام 1994 م، ص 37 .

[2] – نفسه ، ص 38 .

محكماً))[1] . ومما يجدر بالإشارة أن البنيتين الخارجية والداخلية ليستا منفصلتين، بل هما متصلتان، وتعملان معاً على تنظيم وظائف المخ لكل من المبدع والمتلقي ويجمعانهما في حالة شعورية واحدة ويهيآنهما إلى استكشاف واقع جديد .

إن معرفة طبيعة الإيقاع الشعري لا تتم إلاّ بواسطة معرفة الخصائص الصوتية للكلمة [2] ، بوصفها أداة النص الشعري الزمانية، التي تمثل الحركة المادية ، فيما يمثل التنظيم الجانب الذهني، وهذا يعني أن الإيقاع الشعري يتكون من بُعدين أساسيين هما:((الحركة والتنظيم))[3] ، وينبغي في الحركة مراعاة الزمن بين الوحدات الصوتية أو ((النسب العددية بين الأصوات))[4] في تكرارها، ويبدو أن النبر والتنغيم ضروريان في التنظيم، لما يحدثانه من تنوع صوتي بين القوة والضعف، ويؤديان وظيفتيهما في كسر الرتابة وإثراء الإيقاع .

---

[1] – علوي الهاشمي، جدلية السكون المتحرك، مجلة الفصول الأربعة، العدد 76 ص 37 .

[2]– لمعرفة هذه الخصائص، ينظر: إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مطبعة الأنجلو المصرية – القاهرة ، الطبعة الرابعة 1995 ، ص 16 وما بعدها، وستانسلاسجويار، نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة منجي الكعبي الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، 1996، ص 17 وما بعدها .

[3] – كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص 198 .

[4] – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، "مشروع دراسة علمية" ، دار المعرفة ـ القاهرة ، الطبعة الثانية، 1978 ، ص 63 .

ويُقسّم الشعر بحسب خصائصه الإيقاعية إلى ثلاثة أنواع [1] :

1- الشعر الكمي .

2- الشعر النبري " الارتكازي " .

3- الشعر المقطعي .

وتتطلب هذه الأقسام الثلاثة في أدائها على المستوى الصوتي فترة زمنية، ومعنى ذلك أن تنظيم اللغة وفق أي قسم من هذه الأقسام يشغل فترة زمنية بالضرورة، ولكنه يتميز عنها بخاصيته الإيقاعية التي يبرز فيها وتكون أساساً لإيقاعه .

1- الكم: يطلق مصطلح الكم ويراد به ((الطول الصوتي للحركات " أصوات اللين " سواء كان هذا الطول قصيراً أو طويلاً))[2] بناء على ما تقرر عند علماء اللغة من تقسيم الحدث اللغوي إلى مقاطع [3] ، وهو نظام يكشف بواسطته عن الأساس الإيقاعي للغة .

2- النبر: حدد إبراهيم أنيس النبر بأنه: ((نشاط في جميع أعضاء

---

[1] – لمزيد من التفصيل، ينظر: ستانسلاسجويار، نظرية جديدة في العروض العربي، ص 21 وما بعدها ، وإبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة الأنجلو المصرية ـ القاهرة، الطبعة الخامسة 1978 ، ص 149 وما بعدها . وسيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، 1993، ص 12 وما بعدها .

[2] – ستانسلاسجويار، نظرية جديدة في العروض العربي، ص 21 .

[3] – لمزيد من التفصيل ، ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 164 وما بعدها ، وسيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 113 .

النطق في وقت واحد))[1] ، وهو تحديد يتعلق بالحالة الطارئة على أعضاء النطق وقت الأداء، أما ماهية النبر عند إبراهيم أنيس فهي: ((الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله بارزاً أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة))[2] وعرّفه كمال أبو ديب بأنه : ((فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة))[3] .

إن النظام الصوتي للغة يشتمل على خاصية تنتج من كيفية النطق، بحيث يستطيع المتكلم أن يتحكم في كمية الهواء، التي تخرج عبر الجهاز الصوتي في شكل موجات صوتية، ويمكن تمييز خصائص الصوت من ثلاث جهات :

أ- من حيث الشدة أو اللين، وينشأ ذلك من احتشاد الجهاز الصوتي عند إخراج بعض المقاطع دون بعض .

ب- ومن حيث درجة الصوت التي يترتب على اختلافها اختلاف المقاطع حدة وغلظة، وعلى أساس هذه الخاصية تتحدد نغمة الصوت عالية كانت أم هابطة أم مستوية .

ج- ومن حيث نوع الصوت أو نوع الموجات البسيطة المكونة للموجة حاملة الصوت وهي تختلف بحسب اختلاف أعضاء النطق المكونة للصوت بين

---

[3] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 170 .

[4] – نفسه ، ص 171 .

[5] – كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد ، الطبعة الثالثة، 1987، ص 220 .

الرجال والنساء والأطفال، وهذا الاختلاف يؤثر بعامة في إيقاع الكلمات تبعاً لاختلاف شدة الصوت ودرجته ونوعه .

3- **الشعر المقطعي:** وقد وصفه إبراهيم أنيس بأن: موسيقاه سيّالة وأطلق عليه: النغمة الموسيقية [1] ، وسماه سيد البحراوي: ((التنغيم))[2] ويتعلق التنغيم في أساسه بدرجة الصوت صعوداً وهبوطاً، حيث : ((تختلف النغمة الموسيقية في الإنشاد الجيد عند الاستفهام وعند التعجب، وعند الجمل الإخبارية التي يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث))[3] ويكون المنشد على وعي تام بالمعنى الشعري، ليتمكن من ربطه بدرجة الصوت في الصعود والهبوط، فإذا انتهى المعنى هبط الصوت، وأشعر السامع بانتهائه، وإذا لم ينته أشعره بوجوب الانتظار.

وإذا كان للتنغيم أثر في الإيقاع فإن له أثراً في المعنى أيضاً، ويتجلى ذلك بوضوح في نهاية الجملة، ففي الدعاء ـ مثلاً ـ ينتهي بنغمة هابطة، أما الاستفهام بالهمزة أو هل فإنه ينتهي بنغمة صاعدة، وإذا ((وقف المتكلم قبل تمام المعنى وقف على نغمة مسطحة لا هي بالصاعدة ولا بالهابطة))[4]

ويمثل الجهد المتميز للخليل بن أحمد الفراهيدي (175 هـ) نقلة نوعية في إرساء نظرية إيقاعية متكاملة، وهي النظرية المهيمنة على الأدب والنقد،

---

[1]- ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 170 .

[2] - سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص 126 .

[3] - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 170 .

[4] - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 127 .

ولكنها لم تسلم من النقد أحياناً، والهجوم عليها في بعض الأحايين، ابتداءً من أبي العتاهية ـ وكان معاصراً للخليل ـ الذي أعلن أنه: ((أكبر من العروض))[1] ومروراً بالتحولات الإيقاعية التي صاحبت القصيدة العربية في مراحلها جميعا، من الموشحات الأندلسية والحركتين الإحيائية والرومانسية، وانتهاء بحركة الشعر الحر، وما تلاها من قصيدة النثر وما بعد قصيدة النثر.

ولقد كان المبدأ العام الذي وجّه الدارسين إلى إعادة النظر في العروض الخليلي إدراكهم أن القوانين التي وضعها الخليل لا توضّح الطبيعة الإيقاعية للشعر العربي، ((وأن البناء النظري للعروض الخليلي قد أدى إلى مخالفة الواقع من نواحٍ كثيرة))[2] وبدأ الدارسون إثر ذلك يبحثون عن قوانين أخرى تحكم العناصر الإيقاعية في الشعر العربي للكشف عن مستوياتها، وأثمرت تلك الجهود دراسات حول هذا الموضوع من العرب والمستشرقين .

وقد لاحظ محمد مندور أن قوانين الخليل ((لا تبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية)) [3] وكان يعيب على العروض العربي جهله نظام

---

[1] – أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت ، 13/4، وتجدر الإشارة إلى أن النظرية العروضية التي أرساها الخليل بن أحمد الفراهيدي لم تستوعب كل إيقاع الشعر العربي السابق عليها أو المعاصر لها .

[2] – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 12 .

[3] – محمد مندور، الشعر العربي: غناؤه، إنشاده، وزنه، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية ،1943 م ، ص 141 نقلاً عن شكري عياد، موسيقى الشعر العربي،ص9 ، وينظر: محمد مندور في الميزان الجديد، دار نهضة مصر ـ القاهرة ، د.ت ، ص 227 وما بعدها

المقاطع وفي الاتجاه نفسه يبدي إبراهيم أنيس قلقه من الجمود والتعقيد، الذي يكتنف العروض العربي، ويقترح دراسة إيقاع الشعر العربي في ضوء المقاطع بدلاً من التفاعيل، لأن ((نظام المقطع قد يفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل)) [1]وقد وجّه شكري عياد نقداً موضوعياً للأساس النظري في عروض الخليل قائلا إننا ((بحاجة إلى عرض العروض الخليلي نفسه على استقراء جديد للشعر القديم))[2] ومتسائلاً في الوقت نفسه عن ((أي أساس يُعدّ السبب الثقيل جزءً وهو في واقع الأمر مكون من جزأين متساويين " حرفين متحركين " ؟ ، وعلى أي أساس يُعدّ الوتد جزءً وهو سبب خفيف زيد في أوله أو آخره حرف متحرك ؟ ثم كيف يمكن أن تعد الأسباب والأوتاد أجزاء ونحن لا نقدر أن نحلل إليها كلمة مثل " إليه " أو " امتدّ " أو " استقام " ؟))[3] .

إن محاولة دراسة العروض العربي وفق نظام المقاطع ، قد خلقت وضعاً جديداً لمشكلة دراسة إيقاع العروض العربي، وبرز اتجاهان متضادان في هذا السياق .

الاتجاه الأول: ويرى أصحابه أن إيقاع العروض العربي إيقاع نبري، وأبرز من يمثل هذا الاتجاه " فايل " ، الذي كتب مقالة في دائرة المعارف الإسلامية

---

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 146 .

[2] – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 30 ، 31 .

[3] – نفسه، ص 31 .

سنة 1913 م، ثم عدّلها في طبعة حديثة سنة 1960 م[1] ، ويذهب في مقالته إلى أن سبب تركيب الخليل للدوائر هو رغبته في الدلالة على مواقع النبر في كل بحر من البحور التي حددها، وكل دائرة فيما يرى فايل:((تحوي بحراً لا لبس في نبره عدا الرابعة))[2] وملخص فكرة فايل كما حددها بعض الدارسين: ((إن المعيار الذي أقام عليه الخليل بن أحمد توالي الأسباب والأوتاد في عروضه ليس معياراً كمياً))[3] وبهذا كان عمل فايل محاولة إخضاع التراث إلى تصورات حديثة، كما أن بحثه يقوم على قواعد في النبر غير سليمة، حيث يختص النبر عنده بالوتد لأنه يمثل محور التفعيلة، وقد بنى حكمه هذا على ما تقرر عند العروضيين من ابتعاد الزحافات عن الوتد، ثم إنه من ناحية أخرى لم يجعل للأسباب الخفيفة والثقيلة نبراً، والواقع يخالف ذلك ، فالكلمتان ((بل = /0 ، ومع = //)) تحملان نبراً .

وعلى الرغم من النقد الشديد الذي وجهه كمال أبو ديب إلى عمل فايل، من حيث المنهجية، والدقة العلمية والتاريخية، فإنه لا يكاد يخرج في إطار بحثه العام عن فكرة فايل الأساسية، وهي أن العروض العربي عروض نبري، وكانت

---

[1] – عرض هذه المقالة وناقشها، كمال أبو ديب، في كتابه: في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ص401 وما بعدها.

[2] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص 403 .

[3] – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 115 .

الدراسة التي أجراها كمال أبو ديب تنطلق من رفض الزحافات والعلل [1] ، وعلى الرغم من إلحاح كمال أبو ديب الشديد على اقتراح نظام جديد لإيقاع الشعر العربي يخرج عن نظام الخليل، فإنه قد وقع في أسر هذا النظام، وسمح لنفسه أن يأخذ ((المادة الشعرية التي عمل عليها الخليل))[2] ، وعزا تغير البحور والنماذج الإيقاعية في الشعر العربي إلى ((تغير العلاقة الأفقية للنوى "علن . فا .علتن " وعدد النوى المضافة))[3] ، وينشأ الإيقاع من العلاقات التي تنشأ بين هذه النوى ، حيث تتركب في استخدام فني .

وينبع قانون النبر عند كمال أبي ديب من أن النواتين: (/0) و (//0) مستقلتان ولا تحملان نبراً، ما لم تلتئما في السياق الكلي، أما النواة (///0) فيقع النبر فيها بطريقتين: ˇ /// ˆ /// ˇ [4] ، ويلخص كمال أبو ديب قانون النبر بقوله: ((حين تنتهي الوحدة الإيقاعية أو الكلمة بالنواة (–0) أو النواة (––0) يقع نبر قوي على الجزء من الوحدة الذي يسبق هاتين النواتين مباشرة ، وحين تنتهي الوحدة بثلاث نوى من النوع (–0) ولا تكون وحدة أخيرة، ففي هذه الحالة تحمل النواة الأخيرة نبراً قويّاً بالإضافة إلى النواة الأولى في الوحدة . أما حين تنتهي الوحدة الإيقاعية بالنواة (–––0) فإن النبر القوي يقع على الجزء

---

[1]– ينظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 105،75، 106، 107 ، 111 ، على سبيل المثال .

[2] – نفسه، ص 109 .

[3] – نفسه، ص 329 .

[4] – الإشارة × نبر قوي ، والإشارة ^ نبر خفيف .

السابق مباشرة للتتابع (--0) من النواة المذكورة . وحين تنتهي الوحدة بالتتابع (-00) فإن النبر يقع عليه سواء أكان مستقلاً أو جزءاً من نواة أكبر))[1] ، ومن الجدير بالإشارة أن هذا القانون يتأسس لدى كمال أبي ديب ـ كما يقول ـ : على ((فرضية في النبر الشعري وتشكل نماذجه، مبنية على فهم شخصي لأسس عمل الخليل واحتمال اعتماده على النبر))[2] فكيف يصاغ قانون يبنى على الفرضية والفهم الشخصي والاحتمال ؟ ثم إن الباحث قد تجاهل الواقع اللغوي عندما اعتبر النواتين: (-0) و(--0) لا تحملان بمفردهما نبراً إلا إذا التأمتا في السياق الكلي، وقد كان في هذا متابعاً أميناً لفايل، عندما حاول اكتشاف النبر في التفعيلة المجردة بوصفها تتابعاً حركياً معيناً، وليست تجسيداً لكلمة في اللغة، ويدرك الباحث نفسه خطورة هذا المنهج ويحاول تبريره بقوله : ((قد يوحي ما يقال بأن النبر الشعري لا يمكن أن يحدد بطريقة نظرية دقيقة تكشف نماذجه مسبقاً على أساس من الوزن نفسه، وهذا الاستنتاج صحيح إلى درجة كبيرة لكنه نسبي في انطباقه على اللغات المختلفة ثمة لغات كالعربية تخف فيها درجة اللامحدودية))[3].

وقد ربط الباحث بين البنية الصوتية للكلمة في اللغة العربية وموقع النبر فيها من ناحية، وبين معناها من ناحية أخرى، وأشار إلى أن مفهوم النبر يرتبط بالمقاطع الدالة معنوياً، ويعتمد في ذلك على وجود الجذر الذي لا يحمل في ذاته

[1] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، 337 .

[2] – نفسه، ص 328 .

[3] – نفسه، ص 307 .

نبراً، لأنه لا يمكننا معرفة ((المركب الأكثر أهمية))[1] ويكتفي بإعطاء وظيفة إشارية رمزية إلى مفهوم هذا الجذر، لأنه في حالة مائعة ينتظر السياق ليعطيه نبراً، أما مشتقات هذا الجذر فهي التي تحمل النبر، نظراً لوجود عنصر ذي أهمية لمدلول الكلمة، وهو الذي يحمل النبر، كما في كلمة (قاتل) المشتقة من القتل، وقد أعطى الباحث بعض حروف الجذر نبراً، فالكلمتان : ((مستقتلن ، ومقتلة)) تنبران على حرفين أصليين من الجذر (ق . ت . ل) ، ومن ناحية أخرى لا تجد هذه الفكرة صداها في الجوامد .

وفي الاتجاه نفسه كانت دراسة ستانسلاسجويار (1884 م) نظرية جديدة في العروض العربي [2] ، تقوم في أساسها على إدراك العروض ودراسته من الناحية الموسيقية، ويخالف جويار علماء اللغة في تحديده للمقطع، إذ يعده أصغر وحدة ينقسم إليها الكلام المنطوق [3] ، وتتكون من (صامت + صائت) ، أما السكون عند جويار فَيُعدّ صائتاً مكتوماً ويسميه: رنيناً فموياً [4] ، وعلى هذا تتفق عنده المقاطع مع الحروف العربية، أي أنه ((يعتبر الكتابة العربية كتابة مقطعية))[5]، ولا يختلفان إلا في أن بعض المقاطع المتحركة يقع عليها النبر

---

[1] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، 296 .

[2] – عرض هذه الدراسة وناقشها، شكري عياد في كتابه موسيقى الشعر العربي، ص 40 وما بعدها، وهي دراسة منشورة.

[3]– ينظر: ستانسلاسجويار ، نظرية جديدة في العروض العربي، ص 22 .

[4]– ينظر: نفسه، ص 23 .

[4] – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 41 .

فتكتسب به طولاً.

وقد استخرج جويار قواعد النبر من أساس موسيقى، حيث ربطها بالحقول والأقدار، والأوزان العربية عنده كلها تتكون من مقطع منبور قيمته زمن موسيقي، يليه مقطع ثان غير منبور قيمته زمن موسيقى أيضاً أو مقطعان أو ثلاثة، قيمتها مجتمعة زمن موسيقى كذلك، ثم مقطع يقع عليه نبر ثانوي وقيمته زمن موسيقي، يليه مقطعان منبوران قيمتهما زمن موسيقي أيضاً، وعنده أن التفاعيل الخليلية تصور عدد المقاطع ومواضع النبر فيها.

أما النبر فيقع عندجويار على أول مقطع طويل من التفعيلة ثم يترك مقطعين قصيرين أو مقطعاً طويلاً، ثم يضع النبر على المقطع الطويل الثاني، وبناء على ذلك حدد مواضع النبر في التفاعيل السبعة عدا مفعولات التي يراها مجافية للذوق العربي [1]، وليس من غرض هذه الدراسة أن تستقصي هذه النظريات، بقدر ما تهدف إلى توضيح الاتجاه العام لكل نظرية، والأساس الذي بنيت عليه، وهو عند جويار أساس موسيقي، ومن المحقق أن النظرية الموسيقية قد تطورت، ((بحيث إن بعض المبادئ الأساسية لم تعد كذلك، وأهم هذه المبادئ مبدأ تساوي القدر الموسيقي))[2] ، مما يجعل نظرية جويار في حاجة ماسة إلى التعديل .

الاتجاه الثانـــي : ويميل أصحابه إلى القول: إن الكم هو أساس العروض

[1]– شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 74، 75 .

[2] – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص 121 .

العربي وإن النبر عامل مساعد له، ومن أبرز من يمثل هذا الاتجاه إبراهيم أنيس، وشكري عياد.

ويحاول إبراهيم أنيس استقراء قانون النبر في اللغة العربية من طريقة التلاوة التي يتبعها القراء في مصر، وبناء على ذلك يرى إبراهيم أنيس أن النبر يقع في الكثرة الغالبة من الكلمات العربية على ((المقطع الذي قبل الأخير))[1]، ولهذا القانون استثناءات [2] وعلى الرغم من ذلك لم يول النبر اهتماماً زائداً، بل قدم عليه الكم والتنغيم، وعده كما يقول شكري عياد: ((وسيلة في يد الشاعر للتخفيف من شدة هذه القاعدة))[3] قاعدة صنع الشعر العربي، لأن إبراهيم أنيس قد وصل إلى الطريق المسدود، وهو غياب الدليل العلمي، إذ ((ليس لدينا من دليل يهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية كما كان يُنطَق بها في العصور الإسلامية الأولى، إذ لم يتعرض له أحد من المؤلفين القدماء))[4] .

ويؤكد شكري عياد وجود النبر في اللغة العربية، غير أن وجوده ((ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة، وإن بكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها))[5] بناء على ما استخلصه من قوانين النبر عند جويار وأنيس، ويتفق مع إبراهيم أنيس في أن النبر وسيلة مساعدة بها ((يفسح المجال للشاعر لتنويع

[2] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 173 .
[3] – لمعرفة هذه الاستثناءات، ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 173 وما بعدها .
[4] – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 51 .
[5] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 172 .
[6] – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 49 .

الإيقاع))[1] ولكنه في سياق حديثه يميل إلى القول بأن: ((اللغة العربية ليست لغة نبرية بل لغة إنسانية))[2]، مع إقراره بوجود النبر كما اتضح، ولعل ما جعله يميل إلى ذلك هو غياب الدليل العلمي وعليه ((فإن القول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر الإنجليزي والألماني قول ليس له ـ حتى الآن ـ ما يسنده من نتائج البحث اللغوي، ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمي أن يكون أدنى إلى الصواب))[3] وعلى الرغم من هذا نجده يقوم بتطبيق فاعلية النبر على أنموذج من الشعر القديم، وهو أبيات من قصيدة أبي العلاء المعري:

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلَّتِي وَاعْتِقَادِي نَوْحُ بَاكٍ وَلاَ تَرَنُّمُ شَادِ [4]

واستطاع أن يفسر اجتماع طول المقاطع والنبر وافتراقهما تفسيرات فنية جميلة، تكشف عن أثر النبر في المعنى الشعري، معلناً في الوقت نفسه عن تهيبه الشديد وخوفه من الرجم بالظنون؛ لأنه لم يثبت لديه وجود النبر بوصفه محصلة رئيسية في إيقاع الشعر العربي، وعلى هذا يكون شكري عياد وإبراهيم أنيس أبرز من يمثل الاتجاه الثاني من الدارسين العرب .

---

[1] – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 53 .

[2] – نفسه، ص 49 .

[3] – نفسه .

[4]–أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، شرح الدكتور، رضا ، دار مكتبة الحياة – بيروت ، 1987، ص 111 .

وفي ضوء ما سلف، فإن النبر حقيقة صوتية موجودة في اللغة العربية، غير أن وجودها ليس ضرورياً في العروض العربي، كما أن إقرار الدارسين لحقيقة النبر لا يزال قيد البحث والدراسة، ولم يتوصلوا في شأنه إلى نتائج نهائية، غير أن هناك دلائل تعضد وجهة النظر القائلة بكمية اللغة العربية لا بنبريتها، فحروف المد ـ على سبيل المثال ـ حين تدخل في الكلمة تؤثر في معناها تأثيراً واضحاً، فالفعل " كتب " يختلف عن اسم الفاعل " كاتب " ، ولا يمكن التمييز بينهما إلا على أساس كمي على هذا النحو:

كتب – كَاتب [1]

حيث حدد عدد الأصوات طول المقطع . وإذا كان طول المقطع في اللغة العربية يتحدد بعدد الأصوات، فلن يخرج العروض العربي عن هذا النظام، ذلك أن الخليل بن أحمد الفراهيدي قد استنبط الوحدات العروضية من خصائص اللغة، ولا يعدو العروض أن يكون صورة مجردة لها، لكن قيام العروض العربي على اللغة ليس معناه أنه احتوى كل فاعلياتها الإيقاعية، مما يجعل إدراكه لإيقاع الشعر العربي أمراً مبالغاً فيه، لأنه يقوم أساساً على التساوي في كم المقاطع، وإن ((العلاقة بين الأسباب والأوتاد ، وبصفة خاصة، موقع الوتد بين الأسباب، هي العلاقة التي ميزت التفعيلات عن بعضها البعض، رغم تساويها كمياً))[2]

[1] – لمزيد من التفصيل والأمثلة، ينظر: علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص 28 وما بعدها .

[2] – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص 85 .

ثم إن التفعيلة صورة مجردة أحادية في إيقاعها، ولا تتحد مع صورة الكلمة إيقاعياً، ومن ثم لا تصلح أن تكون مقياساً لوضع النبر، كما أن وجود الضرورات الشعرية، وإباحتها للشاعر، من الأدلة الواضحة على كمية العروض العربي، مثال ذلك قول امرئ القيس :

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلاَتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي [1]

حيث صرف مالا ينصرف، وهو اسم صاحبته: " عنيزة " ، وتغيرت حركة التاء من حركة واحدة تمثل مقطعاً قصيراً، إلى التنوين " عنيزةٍ " الذي يمثل مقطعاً طويلاً، ولو لم يفعل ذلك لظهر خلل في وزن هذا البيت.

أما وجود النبر أو عدمه فلا يحدث خللاً أو كسراً في الوزن [2] ، بدليل أنه إذا تغير موضع النبر من مقطع إلى آخر، فلن نلاحظ ذلك بسهولة، وقد لا نلاحظه على الإطلاق، وإن كنا نسلم بوجوده، ونجد لذلك مسوغاً موضوعياً، وهو اختلاف اللهجات .

وإذا كانت مسألة الأساس الكمي للعروض العربي يكتنفها بعض الغموض، فإن هذا الأساس يبدو أكثر وضوحاً في القافية، لأنها تقوم على بنية مقطعية

---

[3]– امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف – القاهرة ، الطبعة الخامسة، 1969، ص 11 .

[2] – لمزيد من التفصيل والأمثلة ينظر:علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص 31 وما بعدها .

موحدة، وتتحقق فيها((الدقة الكمية المطلقة لكل العناصر))[1] ، وإن حجة القائلين بنبرية العروض العربي ــ وهي: وجود الزحافات والعلل في الوزن الذي يؤدي إلى الاختلاف الكمي بين المقاطع المتناظرة ـ تبدو ضعيفة، ويمكن أن يقال فيها بإجمال: إن وجود الزحافات والعلل قليل ونادر في الشعر هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فالموجود منه لا يشكل اختلالاً كبيراً في كمية المقاطع [2]، ومن كل ما تقدم يتضح أن العروض العربي عروض كمي، وإن وجود عناصر غير كمية فيه لا تكتسب الصفة الجوهرية، وتبقى في حدود الأدوات الثانوية المساعدة.

[2] – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 87 .

[3] – لمزيد من مناقشة هذا التصور، ينظر: علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص 34 ، 35

المصادر والمراجع:

(1) ـ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة الأنجلو المصرية ـالقاهرة، الطبعة الرابعة 1995 .

(2)ـ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ـ القاهرة ، الطبعة الخامسة، 1969.

(3) ـ رينيه ويليك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، الطبعة الثانية، 1987 .

(4)ـ ستانسلاسجويار ، نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة منجي الكعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ، 1996.

(5)ـ سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، 1993.

(6) ـ موسيقى الشعر العربي " مشروع دراسة " ، دار المعرفة ـ القاهرة ، الطبعة الثانية 1978 .

(7) ـ أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، شرح: الدكتور. رضا ، دار مكتبة الحياة ـ بيروت، 1987.

(8)ـ علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة الطبعة الثالثة، 1993.

(9) ـ كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، " قراءة في معضلة المقياس النقدي "، مصر العربية للنشر والتوزيع ـ القاهرة، الطبعة الأولى، 1997 .

(10) ـ علوي الهاشمي، جدلية السكون المتحرك، مجلة الفصول الأربعة، العدد 76 لعام 1994 م.
(11) ـ أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، د.ت.
(12) ـ كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشئون الثقافية العامة ــ بغداد، الطبعة الثالثة، 1987.
(13) ـ محمد مندور، في الميزان الجديد، دار نهضة مصرـ القاهرة ، د ـ ت .

الفهرس

ر.ت	عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحة
1	الافتتاحيـــــــــــــــة		5
2	التصوير البياني في سورة الحاقة	أ/ سليم مفتاح الصديق	6
3	عوامل انحسار تجارة القوافل بولاية طرابلس الغرب والآثار الاقتصادية والاجتماعية المترتبة على ذلك 1910-1911م "مدن وقرى الجبل الغربي أنموذجا".	د/ مصطفى أحمد صقر	39
4	بعض مشكلات الشيخوخة بمنطقة الخمس	د/ مفتاح ميلاد الهديف	68
5	دور الفن التشكيلي في تجميل مؤسسات المجتمع المدني	أ/ حسين ميلاد أبو شعالة	103
6	التفسير بالسياق	د/ مفتاح علي محسن	118
7	صورتان من أصول التربية في القرآن الكريم	د/ مصطفى رجب الخمري	152
8	زمن الحنين " قراءة أسلوبية لعينية الصمة القشيري"	د/ عادل بشير الصاري	180
9	إبراهيم بن عبد الصمد بن بشير وتوظيفه للقواعد الأصولية من خلال كتابه "التنبيه على مبادئ التوجيه"	د/جمال عمران سحيم	199
10	الحاجات الإرشادية لدى عينة من طلاب كلية التربية جامعة مصراته	د/ أحمد حسانين أحمد أ/ سما محمد الجروشي	236

ر.ت	عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحة
11	نظام تدريب المعلمين أثناء الخدمة في ليبيا وفق الاتجاهات الحديثة "تصور مقترح"	د/ نبيلة بلعيد سعد شرتيل	271
12	إضافة قيد لمسألة برمجة خطية وتأثيره على الحل الأمثل للمسألة	د/ مناف عبد المحسن عبد العزيز	307
13	بناء أنموذج لاستخدام التراسل الفوري في تحسين مخرجات العمل	أ/عماد عبد الأمير الحسيني أ/ نورس كاظم يوسف	344
14	الأعذار الشرعية للمرأة وأثرها في تطبيق الحدود "بحث فقهي مقارن"	د/أحمد علي معتوق الزائدي	370
15	اللوحات التشبيهية التمثيلية الممتدة في الشعر الجاهلي "لوحة الحيوان عند امرئ القيس بن جبلة السكوني أنموذجا"	د. حسن أحمد الأشلم	387
16	الأساس الإيقاعي لعروض الخليل بن أحمد الفراهيدي	د/ عبد السلام مخزوم الشيماوي	424
17	Libyan Bank Perceptions towards Islamic Finance Users' perspectives	د/ الصادق حسين غيث	446
18	Lack of Experience in Teaching English For Specific Purposes (ESP) in Some Vocational Training Centers 3rd Year Classes in Misurata	د/ إسماعيل فرج القماطي	475
19	الفهرس		497

يشترط في البحوث العلمية المقدمة للنشر أن يراعى فيها ما يأتي :

- أصول البحث العلمي وقواعده .
- ألا تكون المادة العلمية قد سبق نشرها أو كانت جزءا من رسالة علمية .
- يرفق بالبحث المكتوب باللغة العربية بملخص باللغة الإنجليزية ، والبحث المكتوب بلغة أجنبية مرخصا باللغة العربية .
- يرفق بالبحث تزكية لغوية وفق أنموذج معد .
- تعدل البحوث المقبولة وتصحح وفق ما يراه المحكمون .
- التزام الباحث بالضوابط التي وضعتها المجلة من عدد الصفحات ، ونوع الخط ورقمه ، والفترات الزمنية الممنوحة للعديل ، وما يستجد من ضوابط تضعها المجلة مستقبلا .

تنبيهات :

- للمجلة الحق في تعديل البحث أو طلب تعديله أو رفضه .
- يخضع البحث في النشر لأوليات المجلة وسياستها .
- البحوث المنشورة تعبر عن وجهة نظر أصحابها ، ولا تعبر عن وجهة نظر المجلة .

Information for authors

1- Authors of the articles being accepted are required to respect the regulations and the rules of the scientific research.

2- The research articles or manuscripts should be original, and have not been published previously. Materials that are currently being considered by another journal, or is a part of scientific dissertation are requested not to be submitted.

3- The research article written in Arabic should be accompanied by a summary written in English.
And the research article written in English should also be accompanied by a summary written in Arabic.

4- The research articles should be approved by a linguistic reviewer.

5- All research articles in the journal undergo rigorous peer review based on initial editor screening.

6- All authors are requested to follow the regulations of publication in the template paper prepared by the editorial board of the journal.

Attention

1- The editor reserves the right to make any necessary changes in the papers, or request the author to do so, or reject the paper submitted.

2- The accepted research articles undergo to the policy of the editorial board regarding the priority of publication.

3- The published articles represent only the authors viewpoints.