جامعة بنها
كلية الآداب

# مجلة كلية الآداب

## مجلة دورية علمية محكمة

# مفهوم الإيقاع في التصور التراثي العربي

## تجليات الحضور والغياب

إعداد

د. محمد عبد الله محمد محمد

مدرس الدراسات الأدبية والنقدية

قسم اللغة العربية – كلية الآداب ـ جامعة بنها

المجلد ٦٢ أكتوبر ٢٠٢٤
https://jfab.journals.ekb.eg/

**الملخص:**

يسعى هذا البحث إلى تقديم مقاربة نقدية لمفهوم الإيقاع في التصور التراثي العربي؛ محاولةً لتواصل أكثر فاعلية مع تراثنا، وإدراكًا لقصدية المعجم العربي ـ سفر سردياتنا الأضخم كما يقال ـ عندما صمت عن تقديم دلالة عامة للفظ "**الإيقاع**"، وطلب استشفاف هذه الدلالة من خلال إدراك المحددات المعرفية الدالة في إيقاع اللحن والغناء، ففي لسان العرب، مادة **(وقع)**:

" **والإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل- رحمه الله- كتابا من كتبه فى هذا المعنى، كتاب الإيقاع** ".

وهذه القراءة تنطلق من التفاعل المعرفي الموضوعي المحايد مع التراث باعتباره منجزًا قيد الاكتمال في كل لحظة، وليست ماضويته أكثر من طور من أطواره، ومرحلة من مراحله، ولحظة من عمر ذهابه في المستقبل استشرافًا لهذا الاكتمال- الذي لا يكتمل- المسكون دائما بقلق التساؤل والكشف وتجاوز المألوف والمعهود، وأمانًا ضد انسحاق الذات، وتغريب الهوية بالسقوط في أيديولوجيات الآخر الغربي الذي نجح في صنع تشوهات عميقة في الحياة الثقافية العربية حتى أن المرء لا يجد إلا الإدانة للثقافة العربية القديمة التي لم يكن مصطلح الإيقاع في فهمها- كما يرى أصحاب القطيعة المعرفية- إلا مصطلحا موسيقيا، أصابه الجمود والتشوه والغموض، ولم يكن قائما في فهم السلف قيامه في فهم المنظومة المعرفية الغربية.

إننا لا نغالي عندما نذهب إلى أن المركزية النقدية الأورو-أمريكية لم تنتج رؤية ناضجة ثرية لمفهوم الإيقاع كما فعلت الثقافة العربية القديمة، وهو أمر أينما يوجهه

المرء يجده قرينَ درسٍ عربيٍ مدهش الثراء والخصوصية والتميز، كما يجده كاشفًا لحياة معرفية معاصرة أبى أصحابها أن يعوا خصوصية هويتهم، أو أن يبحثوا عن مشروعية حضورهم الضامن لكينونتهم وبقائهم في الذاكرة الجمعية الإنسانية.

**الكلمات المفتاحية:** الإيقاع ـ المفهوم ـ التراث العربي ـ الآخر الغربي ـ تجليات الحضور والغياب.

❁❁❁

## المقدمة:

يعد مصطلح الإيقاع من المصطلحات وافرة التردد، وواسعة الانتشار في أكثر من خطاب ثقافي، سواء أكان هذا الخطاب في إطار الحديث عن الفنون الإنسانية كالموسيقي، والشعر، والرسم، والنحت، أم في إطار الحديث عن الظواهر الطبيعية وقوانين الكون التي لم يكن الإنسان طرفاً منتجا في نظامها الإيقاعي.

ورغم هذا الحضور الكثيف للمصطلح في الخطابات المعرفية المختلفة، فإنه تصاحبه إشكالات دلالية تجعله متباين التصور والوعي من حقل معرفي إلى آخر، حتى وصفت دلالته بأنها ملتبسة مراوغة(١)، لا تحوط أفضيتها الجمالية والثقافية والتاريخية نظرية واحدة، ولا نجد تعريفاً يوسمها بالتحديد والجمع والمنع(٢)، ويضبط حركتها التي لا تكف "عن صناعة التوتر الجمالي والقلق التساؤلي عبر إثارة الأسئلة الكيانية الكبرى، ووضع كل جزئيات الحياة على محك الصياغة والاستفهام"(٣)، والتجاوز والإدهاش والتجدد، وتحويل المحتمل إلى تحقق وأثر وتميز.

**•الإشكالية البحثية وسيرورتها المنهجية:**

١ـ لماذا اكتفي المعجم العربي بالإشارة إلى إيقاع اللحن والغناء لإدراك المرجعية النسقية لمصطلح "**الإيقاع**" من حيث المدلول والتصور؟

٢ـ لماذا عجز الفكر النقدي العربي القديم عن نسج شبكة دلالية تلتقط خصوصية ما في مفهوم "**الإيقاع**" من سمتي الإحاطة والإحكام (الجمع والمنع)؟

٣ـ لماذا لم يقع مصطلح "**الإيقاع**" موقعه الصحيح من الإدراك والوعي في الفكر النقدي العربي القديم كما هو الشأن في النظرية الغربية المعاصرة التي جمع لها أحد الباحثين مائة تعريف للإيقاع(٤)؟

٤ـ لماذا لم تلتفت المدونة النقدية القديمة لمصطلح "**الإيقاع الشعري**"، ولا اعتبرت أبوابها وأحكامها بحاجة إليه متى فصلت القول في خصائص الشعر، ونعوت اللفظ والمعنى، والوزن والقافية، والمحاكاة والتخييل... إلخ؟

هذه الأسئلة الأربعة ـ وما قد يتفرع عنها ـ لا بد أن تدور في ذهن كل متلق واع* يقرأ دراسة معاصرة يأتي في عنوانها كلمة "**الإيقاع**"، أو في سواد صفحاتها حديث عن الإيقاع الشعري؛ حيث تذهب هذه الدراسات إلى أن الإيقاع في الثقافة العربية القديمة لم يكن إلا مصطلحا موسيقيا، أصابه الجمود والتشوه والغموض(٥)، ولم يكن قائما في وعي السلف قيامه في وعيها عندما تُطلق عليه الكلمة الإنجليزية "**Rhythm**"، وهي مصطلح اشتَقَّ من جذر لغوي يوناني ـ "**Ruthmos**"ـ يعنى التدفق والجريان، ويقصد بها في دلالتها العامة التواتر المتتابع، أو التكرار الرابط بين المتضادات المتعاقبة دوريا في فترات زمنية محددة، كما هو الحال بين الصوت والصمت، أو النور والظلام ... إلخ، ثم تطور معناها بتطور العصور حتى أصبحت مرادفة لكلمة "**Measure**" الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية(٦).

لقد شكلت الأسئلة الأربعة السابقة، وما قد يتفرع عنها من نتوءات ذهنية نازعة صوب فحص الأزمة، منهجية بحثية لهذه الدراسة التي لا تهدف إلى الدفاع عن التراث وخصوصية الهوية العربية؛ بل الدعوة إلى تواصل أكثر فاعلية مع تراثنا يكافئ

تواصلنا مع المنجز الغربي، ويمكننا من التفاعل المعرفي الموضوعي المحايد مع التراث باعتباره "منجزاً قيد الاكتمال في كل لحظة، وليست ماضويته أكثر من طور من أطواره، ومرحلة من مراحله، ولحظة من عمر ذهابه في المستقبل استشرافاً لهذا الاكتمال الذي لا يكتمل"(٧)، وأماناً ضد انسحاق الذات وتغريب الهوية بالسقوط في أيديولوجيات الآخر الغربي التي انكببنا على ما فيها من تبعية فكرية وفلسفية، فاقدين فرادتنا المائزة، متقزمين أمام فعل غوايتها، مخضعين واقعنا بكل مكوناته لطروحاتها غير الفاعلة في سياقنا العربي العام.

**إن الرؤية الحاكمة للسيرورة التأويلية التكوينية لهذا البحث تتحدد في أمرين:**

**الأول:** ينطلق من رأي د. جابر عصفور في كتابه "**مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**"، حيث يقول: " إننا لا نستطيع أن نفهم القدماء فهما محايداً تماما، وإنما نحن نفهمهم في ضوء ما يؤرقنا من مفاهيم معاصرة، ونبحث لديهم عن إجابات وحلول لمشاكل تحيط بنا .... المهم أن يتسم فهمنا للتراث بأكبر قدر ممكن من الموضوعية، باعتبارها شرطاً لازما لإدراك المنطق الداخلي للمؤلفات القديمة، وأن يؤدي بنا ذلك الفهم إلى إثراء التراث نفسه، باعتباره جانبا أصيلاً في تكويننا، وعاملاً فعالاً في حياتنا المعاصرة"(٨).

**الثاني:** ينطلق من الاعتراف بأن واقعنا النقدي المعاصر لا يزال يظفر بزمرة من النقاد العرب المخلصين، " حاملي المصابيح في النفق المعتم، وأصحاب الأصوات الهادية على الطريق المظلم"(٩)، حراس ثقافتنا المأزومين مخافة الإذلال والمهانة والتلاشي والمحو؛ نتيجة الارتهان للمركزية النقدية الأورو-أمريكية، المدركين

سبل الخلاص وطرق التوقد المعرفي الإنساني في إطار المثاقفة والمفاعلة والحوار والاختبار والإضافة مع الاحتفاظ بهامش الهوية المغايرة والاستقلال المائز. وهذه الزمرة المخلصة من نقادنا يعود لها الفضل في بناء وعى الدراسة، وتشكيل مدركات الباحث فهما وتصورا وحكما.

من هذه الحافة، تأتي هذه الدراسة لتعيد بحث التصور التراثي العربي لمفهوم الإيقاع عبر منهجية بحثية معمقة تعيد النظر في الرؤية السائدة حول ارتباط المصطلح بالمجال الموسيقي فقط، وتحاول الكشف عن زوايا النضج المعرفي في الفكر العربي القديم، ومقارنته بالتصورات الغربية المعاصرة للمفهوم.

جاءت الدراسة في مقدمة، وخمسة مباحث:

**المبحث الأول:** القطيعة المعرفية في سياق الاستقبال المغلق لمفهوم الإيقاع.

**المبحث الثاني:** المعجم العربي والمشترك الإيقاعي العام.

**المبحث الثالث:** في فضاءات الإيقاع الشعري.

**المبحث الرابع:** حضور مصطلح الإيقاع داخل علم الموسيقى.

**المبحث الخامس:** التأصيل اللغوي.

ثم كانت **الخاتمة** التي أجملت نتائج الدراسة.

والله الموفق إلى سواء السبيل

❁❁❁

## المبحث الأول:

## القطيعة المعرفية في سياق الاستقبال المغلق لمفهوم الإيقاع

لم يجعل الله العلم والحكمة قاصرين على أناس دون غيرهم، ولا على أزمان دون غيرها، الكل سواء حين يعمل عقله، و"يستقصي الحقائق، ويبحث عن الجوهري، معلنا في كل لحظة مضيئة من وجوده عن دأبه الساعي إلى القبض على نور الحكمة، وترسيخ الوجود علوما وفنونا ومعارف تسهم في سيادة الإنسان"(١٠)، وخلق متغيرات لا تثبت في تدفقها وتجديدها لإيقاع الحياة. وقد أوجز ابن قتيبة استيعاب الثقافة العربية القديمة لهذا القانون الإلهي في قوله: "ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثًا في عصره، وكل شرف خارجيًّة في أوله"(١١).

وعلى هذا النهج المستبين خاضت الثقافة العربية القديمة ما خاضته الأمم السابقة عليها، وتغربت بين رؤى وأفكار وثقافات أنتجها الفكر البشري عبر تاريخه المتطور، تأملاً وفهما واستيعابا ومناقشة، ثم أسقطت كل ما لا يتوافق مع خصوصية هويتها العقدية والثقافية والاجتماعية والفكرية والتاريخية، واستطاعت أن تكمل ما بنته عطاءات خصبة جوهرية بعد أن "أزاحت منها كل ما هو وقتيٌّ مرحليٌّ متغير، ورفعتها إلى الزماني"(١٢) المعرفي، الذي "لا تنتظم فيه حالات الزمان المختلفة: الحاضر والماضي والمستقبل، بصورة تسلسلية أو تصاعدية أو مطردة، بل تترابط وتختلط بعضها البعض بصورة متشابكة وديناميةً"(١٣) ليلامس فعل المثاقفة والتواصل

الحضاري بعض سياج الصمت الكامن في أسرار الحياة، ويضيء العقل بنور الحكمة والمعرفة، ويكون سبيله سبيل سائر العلوم التي تستشرف للإنسان آفاق آتيه، وتلهو بين غريمين: (( خلف باحث عن المحدث الذي لم يسبق إليه، وسلف ما زالت روحه فاعلة بما هو آت)).

وكان المأمول أن يقترن هذا النهج المستبين بزمن مطلق متجدد في تاريخ الثقافة العربية، إلا أن الذين رأوا في وجودها خطرا يتهدد أطماعهم الذاتية، كانوا قد نجحوا في أن يلتصق هذا النهج بزمن الوقتي المرحلي الذي تم إنجازه، وأغلقت صفحات ماضيه التي لم تعد تنطوي على قابلية فائقة للسيرورة داخل شروط مختلفة عن لحظة وجوده.

ولم يكن للذين نجحوا في أن تلتصق الثقافة العربية بجدران الماضي غير الفاعل في حاضره، أن يصلوا إلى مرادهم بالحروب التي خاضوها ضدها، فهذا كان مكان النجم من يد المتناول كما قدم محمود شاكر بعضا من ملامحه في ((**رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**))(١٤)؛ بل وصلوا إليه بوقف روافد اتصال ماضيها بحاضرها، وبعزل ثوانيها عن أوائلها، وخلفها عن سلفها، وطمس معالم النهج المستبين الذي يأخذ من الوافد الآخر وفق سياق التأمل والمحص والفهم والمناقشة، ثم إسقاط ما لا يتوافق مع خصوصية هويته المستقلة، وحضوره الضامن لكينونته وبقائه في الذاكرة الجمعية الإنسانية، وقد تحقق لها ما أرادت عندما ارتمت الثقافة العربية الحديثة في أحضان أفكارها ومذاهبها ومقولاتها، لا تعي ما تردده وتكرره بحرفية منغلقة، أو تناقش ما تتخذه ـ بأفق الإجراءات الصنمية المسدودة ـ من مناهجها ورؤاها المتباينة.

لقد نجحت المنظومة المعرفية الغربية في صنع "تشوهات عميقة في الحياة الثقافية العربية، ليس بشكلها فحسب، وإنما بجوهرها نفسه" (١٥)؛ إذ أخذناها في سياق الأول (المنتج) / الآخر (المستهلك)، ومن هنا يجب التسليم المطلق لمنظومته المعرفية دون التحفظ على نتاجها، أو مناقشة سماتها الثقافية في إطار خصوصية هويتنا، أو التمييز بين الغث والسمين وفق مشروعيتنا الخاصة الفريدة، حتى صار المثقف المصري خاصة، والعربي عامة، أداة في أيدى الساسة أصحاب السقوط في الأيديولوجيات الموجهة، يطلب منها أن تعلن انتسابها إلى مقدرات الآخر الغربي وقتما شاءوا، "وهذا هو لب المشروع الجديد الذي تحول فيه المثقفون، مثلهم مثل المهندسين والأطباء الممارسين، إلى مجرد تقنيين لا يفكرون إلا في كيفية تنفيذ المشروع الذي يضعه السياسيون دون حق التفكير فيه، أو مناقشته، أو حتى التعرف عليه"(١٦).

وإذا أردنا شاهدا عمليا على هذا الواقع المعرفي الثقافي الذي غابت فيه الذات عن وجودها، عن أن تكون فاعلة في طريق معرفي يسلك ـ عند أصحاب النهج المستبين ـ "اتجاهين متعاكسين يغذي أحدهما الآخر، ينمو به، وينميه في آن معا"(١٧) ـ فلن نجد أفضل من تناول الكتابات العربية المعاصرة لمفهوم الإيقاع الذي رأت أنه لم يكن قائما في إدراك السلف قيامه في إدراكها ـ المفتون بالمرجعية الغربية في طريق الاستقبال المغلق ـ حين يعود المصطلح إلى جذر يوناني يعني التدفق والجريان، ثم تطور معناها بتطور العصور حتى أصبحت تعود إلى الموسيقى وتعني المسافة الموسيقية.

ومن هنا، رأت هذه الكتابات أن لفظ الإيقاع في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة بوجه عام، ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشعر القديمة بوجه خاص(١٨)، وأن "خاصية التردد هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع"(١٩)، وأنه "يمثل في جملة من المظاهر، بحيث كان كل شيء في نفسه ومع غيره أيضا إيقاعا، إذا تكرر على سبيل الانسجام والائتلاف؛ بل إذا تكرر على سبيل التناقض والاختلاف"(٢٠).

وإذا كنا نرجئ مناقشة غياب المفهوم اللغوي العربي للفظ لحين مناقشته من السياق الذي يريد المعجم العربي فهم المصطلح من خلاله (**إيقاع اللحن والغناء**)، فليكن تناولنا من الثقة بالمصطلح الذي تطرحه الكتابات المعاصرة، وقدرته على تحقيق اتصال ناجح بغاياته/ وظائفه.

من المسلم به أن الإيقاع الموسيقي ينشأ نتيجة انسجام وائتلاف أصوات الآلات الموسيقية داخل اللحن والأداء، ومن هنا نقبل أن يعود اللفظ إلى جذر يوناني يعنى التدفق والجريان، وإلى الموسيقى التي تعمل في ظل منظومة إيقاعية منسجمة تتعلق أجزاؤها البعض بالبعض، والبعض بالكل، لا على سبيل التردد أو التكرار الذي يوقف الوقع الجمالي لدى المتلقي؛ بل على سبيل تنمية حركة التواتر الإيقاعي (**قوام الإيقاع**)(٢١) للمسافات الموسيقية داخل اللحن، وبذلك يمكن أن يبني أي انسجام وائتلاف إيقاعا إذا أتى على سبيل التكرار الحامل لقصدية إنتاجه، وهنا ينجح اتصال مصطلح الإيقاع بوظيفته، **لكن هل يمكن أن يبني التناقض والاختلاف أيضًا إيقاعا إذا أتى على سبيل التكرار؟**

الحقيقة أنه لا يمكن أن تكون الإجابة عن هذا السؤال فاعلة ومنتجة في خطاب هذا البحث إلا في إطار قانون أخلاقي قيمي بين حضوره وغيابه تبنى المجتمعات، وتصنع الحضارات، وتنتج المعارف والعلوم والفنون، وهذا القانون يتمثل بين قيم ((**العدل، والخير، والجمال، والصدق، والحق، والصحة**)) من ناحية، وقيم ((**الظلم، والشر، والقبح، والكذب، والباطل، والمرض**)) من ناحية أخرى، فهل يمكن أن ينشأ بين هذه القيم إيقاع يتكرر على سبيل التناقض والاختلاف؟ لأنه من البدهي ألا يكون بينها أي انسجام أو ائتلاف في حياة البشر.

إن الأمم والشعوب التي لديها عقيدة ودين ـ أي عقيدة كانت، وما كان في معنى الدين ـ والتي أصابت قدرا من العلم والثقافة، والمدنية والتحضر، تجعل من حضور القيم والفضائل التي تقيم قانون الحياة المطلق، نحو: ((العدل، والخير، والجمال، والصدق، والحق.....))، وغياب كل ما يوقف تدفق روافدها، أو يحصر دورته في حاضر مؤلم محزن كئيب، نحو: ((الظلم، والشر، والقبح، والكذب، والمرض... ))ـ تجعل من حضور هذا وغياب ذلك قانونا ثابتا لا يتغير؛ لأنها تعي أهمية ذلك في انسجام المجتمع، وشعور الفرد بالطمأنينة تجاه مكتسباته الذاتية والمجتمعية، الأمر الذى يسمح لكل فرد ـ حسب ميوله وثقافاته وقناعاته واجتهاداته ـ بإعمال العقل، وتحمل المشقة الشديدة في اكتساب العلم، وإبداع الفنون، وتطوير الصناعات، وخلق متغيرات لا تثبت في تدفقها وتجديدها لإيقاع الحياة.

ومن هنا، تتضح الصورة المراد إبرازها في هذا السياق، وهي أنه لا ينجح مصطلح الإيقاع في الفكر المعاصر في التدليل على ما اشتمل عليه دون نتوءات تند

عن وسمه بالجمع والمنع؛ إذ لا يمكن أن يبني التناقض والاختلاف إيقاعا، وأينما وجد التناقض والاختلاف وجد التخلف الحضاري، والتأخر الثقافي، والأمثلة في هذا الإطار كثيرة، وكلها من صنع الآخر الغربي في غير مجتمعه؛ حيث يسهل محو الهويات، والسيطرة على المقدرات، والتعايش في ليل الغواية: "أيديولوجيا السيد والعبد، وثقافة نهاية التاريخ، وتقنيات العولمة، وسياسات النظام العالمي(الواحد)"(٢٢).

ولا يتوقف خلل مصطلح الإيقاع في احتواء غاياته مجتمعة في الفكر المعاصر عند حد التكرار الذي يأتي على سبيل التناقض والاختلاف؛ بل هناك الكثير من الأمور التي سنبرزها في سياقات الدراسة.

❁❁❁

## المبحث الثاني:

## المعجم العربي والمشترك الإيقاعي العام

لم ينشغل القائلون بأن الإيقاع في الثقافة العربية القديمة لم يكن إلا مصطلحا موسيقيا أصابه الجمود والتشويه والغموض، بمحاولة تأويل النص الذي يقدمه المعجم العربي مادة (**وقع**):

"**والإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل- رحمه الله- كتابا من كتبه في هذا المعنى: كتاب الإيقاع**"(٢٣).

هذا النص الذي يجعل من الإيقاع -أولاً- دلالة عامة، يمكن استشفاف - ثانيا- محدداتها المعرفية التي تبدو أكثر وضوحا من إدراك العلاقات القائمة في إيقاع اللحن

والغناء، وهي دلالة ـ ثالثًا ـ تركيبية معقدة لا تقبل الاختصار؛ إذ وضع الخليل بن أحمد ـ ذاك العبقرية الفذة في تاريخ الثقافة العربية ـ كتابا في معناها.

وبرغم أن كتاب «**الإيقاع**» للخليل بن أحمد من الكتب المفقودة في تراثنا الثقافي، فإن الضوء الأخضر الذي يضيء السياق المعرفي لما يطرحه المعجم العربي يبقى إمكانية متاحة في ثقافة متكاملة، تتواتر علومها ومعارفها في ثنايا مصادرها، لا للتكرار وملء الصفحات كما تفعل بعض الكتابات الحاضرة؛ بل ليكون منجزًا قيد الاكتمال والإضافة في كل لحظة، وهو ما تجده الدراسة مع هذا النص الذي يأتي في كتاب المخصص:

"**صاحب العين:** اللحن: من الأصوات المصوغة الموضوعة والجمع ألحان ولُحونٌ. ولحَّن في قراءته: طرَّب فيها بألحان. وقال بعض المتفلسفين المهرة باللُّحون وأراه **الموْصلي**: إنه قال: **الإيقاع: حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية،** واللحن صوت ينتقل من نغمة إلى نغمة أشد وأحط، والطّبقة: حدٌّ مختار للصوت **ينبغي أن توضع الألحان فيما شاكَلَها من الأشعار**، فمنها ما يبكي ويُرقّق وهو لما كان من الشّعر في الغزل والتّشوق إلى الوطن والبكاء على الشّباب والمراثي والزهد، ومنها ما يطرب وهو لما كان في نعت الشّراب وذِكْرِ النُّدماء والمجالس والصَّبوح والدَّساكر، ومنها ما يشوق وترتاح له النّفس مثل صفة الأشجار والزهر والمتنزهات والصيد، ومنها ما يسر ويفرح ويحث على الكرم وهو لما كان في المديح والفخر وصفة الملك، ومنها ما يشجع وهو لما كان في الحرب وذكر الوقائع والغارات والأسرى وغير ذلك، **وهذا كله يدعى غناء**"(٢٤).

إن تعريف الإيقاع عند **إسحاق بن إبراهيم الموصلي** الذي صنف كتابا في النغم واللحون، اعتمد فيه على كتاب ((**الإيقاع**)) للخليل[٢٥]، هو القول الفصل في فلسفة الحياة ومقاصدها، كما أن تعريف صاحب العين (**الخليل بن أحمد**) للحن، وتعريف الموصلي للحن، ثم الطبقة، ثم وضع هذا كله في نسق الغناء الذي يبنى في نسق دلالية الخطاب الشعرى الذي يبنى في نسق رؤى ذاتية أبت إلا المغامرة الدائمة في مدارات التخييل، والتجريب المتفلّت من الاعتياد والمقايسة ـ هو قراءة خصبة ثرية في سياق العلوم والفنون، وبناء المعارف والثقافات والحضارات، وتمايز الشعوب والأمم.

*** ***

إننا لا نغالي عندما نذهب إلى أن الثقافة الغربية ـ في جميع سياقاتها المعرفية ـ لم تنتج رؤية ناضجة ثرية للإيقاع كما فعلت الثقافة العربية القديمة، وهو ما ندخل إلى بيانه، وإقامة برهانه ـ كما يضيء المعجم العربي ـ من ((**إيقاع اللحن والغناء**)): "**وهو أن يوقع الألحان ويبينها**"، فتوقيع الألحان وتبيينها في الغناء يكون بالاعتماد على قصيدة شعرية انتهى مبدعها من بنائها على مستوى الصوت والتركيب والدلالة، وعلى صاحب اللحن أن يحسن إدراك جمالية القصيدة، ويخلق رؤيته لجماليات أصواتها ـ وليس التعرف عليها، فما قيمة ثان لا يردد إلا ما قاله الأول؟![٢٦] ـ وأن يشكلها في منظومة تركيبية أوسع تنقل دلالة القصيدة إلى آفاق الإثراء للفعل الإبداعي الدال على خصوصية إيقاع اللحن والغناء، وذلك وفق أوضاع مخصوصة تناسب بين بناء القصيدة المغناة، وبين الآلات الموسيقية، والقدرات الصوتية للمطرب الذي يؤدي

اللحن، بحيث تتآلف في هيئة متماسكة منسجمة، تتعلق أجزاؤها البعض بالبعض، والبعض بالكل، وتنتظم حسب نسب ومقادير وفواصل، تنمي حركة التواتر الإيقاعي على حد يمثل نقطة الانطلاق التي تحمل عبء الأداء النغمي لعلاقات لحنية غنائية تعمل على دفع السياق الموسيقي، وانسياب طبقاته الصوتية وتموجاتها من حدة أو رقة، وارتفاع أو انخفاض، في اتجاه النفاذ إلى روح التجربة الشعرية التي يعزف وترها النغمي النفسي (**ينبغي أن توضع الألحان فيما شاكَلَها من الأشعار، كما يذكر ابن سيده**).

وبقدر نجاح "**ميزان الطبع السليم**" ـ بتعبير صفي الدين البغدادي(٢٧)ـ لدى الملحن في تحقيق الانسجام والتوافق بين عناصر العمل المغنى، وتشكلها في حركات متساوية الأدوار تمزج بين زمنها الأول ((**القصيدة قبل دخول اللحن والغناء عليها**))، وزمنها الثاني ((**القصيدة بعد دخول اللحن والغناء عليها**))، وتعيد رؤيتها لتموجاتها الصوتية ـ شريطة ألا تخرج عن قصدية الخطاب الشعري ـ بقدر النجاح في ذلك يكون نصيب العمل المغنى من الثراء والخصوبة، وإنتاج الإبداعات المميزة التي تعد مصدرا لإشعاع فني تبعث جمالياته لآفاق عليا من التواصل، وانفتاح الفنون على بعضها.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الوعي بضرورة أن يكون إيقاع اللحن والغناء قراءة جمالية تضيف إلى الشعر ـ لا أن تكون مجرد ثان لا يردد إلا ما قاله الأول ـ كان من الأسس التي حرص عليها أدب الغناء، يقول حسن الكاتب: "**اللحن هو شيء آخر زائد في معنى الشعر وبهائه، والأحسن فيه أن يكون مطابقًا لما ركب عليه مقويا**

**له، فإن كثيرا من الألحان قد تضع كثيرا من الأشعار وتنقص من بهائها، وقد تحسن كثيرا منها وتزيد في بهائها وتغطي عيوبها"**(٢٨).

*** ***

وبين إيقاع اللحن والغناء **(الزمن الثاني)**، وإيقاع الشعر **(الزمن الأول)**، يمكن أن نلمح مجموعة من العلاقات المتشابكة التي تكشف دلالة الإحالة إلى إيقاع اللحن والغناء في المعجم العربي، وتقدم البرهان على نضج السلف في فهم الإيقاع بوصفه حركة حياة، وخصوصية يتميز بها كل فن، وعبقرية لا تعرف التكرار.

إن إيقاع اللحن والغناء هو بنية تركيبة تنشأ من:

أ- **نظام:** هو البناء الشعري الذي لم يكن إيقاع اللحن والغناء طرفاً في إنتاجه.

ب- **حياة:** هي التجربة الشعرية المعبرة عن الذات في القصيدة.

ج- **مشروعية وجود:** مخالفة الثاني الأول، وإنتاج فن مغاير لخصوصية البناء الشعري.

د- **صناعة إيقاع:** خصوصية الأداء اللحني التي تكسبه حضوره المعياري بين الفنون.

و- **انسجام الشعري واللحني وائتلافهما مع الغناء** بما يزيد من بهاء الأشعار، وينتج رؤية موسيقية لها نظمها وتفردها وتميزها في التعبير عنها.

تأسيسا على السالف من المحددات الخمسة السابقة نناقش بعضا من تجليات الحضور والغياب في بناء وعى الدراسة بمفهوم الإيقاع بين التصور التراثي العربي،

في مقابل الثقة بالمفهوم الذي تطرحه الكتابات المعاصرة، وقدرته على تحقيق اتصال ناجح بوظائفه:

**أولاً: في حضور المشترك الإنساني للإيقاع:**

لا يخلو أي حديث عن الإيقاع في الكتابات المعاصرة من الإشارة إلى أنه ظاهرة مألوفة في الطبيعتين الكونية والبشرية، فبين: ((الليل والنهار ـ النور والظلام ـ الحركة والسكون ـ الصوت والصمت ـ المد والجزر ـ اليقظة والنوم ـ الارتفاع والانخفاض ... إلخ)) إيقاع أزلي أبدي يتحكم في كل طبائع الموجودات، ومنها الإنسان الذي خلقه الله في جسم مادي ذي طابع إيقاعي من سريان دمه، وضربات قلبه، ووحدات نفسه، وحركات أطرافه، حتى أفكاره التي ترد على عقله على شكل مد وجزر إيقاعيين(٢٩).

لكن ما مشروعية وجود هذا النظام في حياة البشر؟ وهل تتوقف مهمة الإنسان في هذا الإيقاع الأزلي الأبدي على رصد الثنائيات التقابلية؟ وهل وجدت الإنسانية لتقيس حركة التواتر المتتابع أو المتواتر بين هذه الثنائيات؟

إن هذه الثنائيات التقابلية التي رصدت على أنها تحمل دلالة الإيقاع، ما هي إلا مظاهر منسجمة مؤتلفة يؤدي كل مظهر فيها دوره في النظام الكوني والبشري، ويبرز المظهر الواحد الحاجة إلى مظهر آخر مغاير، لا على سبيل التناقض والاختلاف، بل على سبيل إبراز ضرورات الحياة، فهناك على سبيل المثال النهار الذي جعله الله معاشًا، والليل الذي جعله لباسا، وهناك الشر الذي يفسد في الأرض، والخير الذي يتمسك به الناس لمعرفتهم عواقب الشر. إن النظام "من أعمق الظواهر

الجوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذي يؤدى عبر وظائفه(٣٠)، وبه يكتسب مشروعية وجوده التي تتجاوز فكرة الثنائية التقابلية، أو المألوف المكرر، إلى سر وجود وضعه الله يؤدي إلى التدفق والجريان ـ وفق المشترك الإنساني الذي يقبع تحت المفهوم اللغوي العام للإيقاع(٣١) لا المفهوم اليوناني فقط ـ بين مختلف جوانب الحياة الطبيعية والإنسانية.

إن الذين وعوا الأمانة التي حملها الإنسان: (العقل **اللماح، وحرية الإرادة، واللسان المبين)** لم ينظروا إلى سياق الطبيعتين: الكونية والبشرية على أنه مجرد سياق متكرر في مسيرة الحياة ونشاط الإنسان، بل على أنه سر وجود وضعه الإله ـ سواء أدرك الإنسان ذلك وفق فطرته التي توجه إلى ضرورة وجود خالق، أم وصل إليه بالرسالة وسياق العلم ـ لأن وجود الإنسان الكائن الحضاري المسكون بقلق التساؤل والكشف وتجاوز المألوف والمعهود لا يتحقق إلا وفق هذا النظام الذي يضمن استمرار حركة الكون، ويرسي تجدد الحياة، "وما الحضارة إلا تنظيم الفوضى، أو إخضاعها لنظام معين، ولو عدنا إلى أساطير الخلق القديمة لوجدنا هذه الفكرة واضحة بدقة، فهناك صراع بين آلهة الفوضى والعدم وآلهة النظام والوجود، ينتهي بتغلب الأخير دائما"(٣٢)، وعلى الإنسان ألا يبقى قعيدا إزاء هذا النظام الكوني المطلق، بل عليه التفكير فيه، والتعرف عليه، وإنتاج معيار لقياس حركته، وخلق رؤى لها مقاصدها الخاصة في الانسجام مع قوانينه، "خوفاً من أن ينحدر وجوده ، فيصبح شبيها بالوجود الأعمى للأشياء العمياء"(٣٣).

وقد خطت الإنسانية خطوات كثيرة على هذا الدرب، لم تعرف يوما السكون أو التوقف، ولم يكن في خاطرها- أبدا- أنها وجدت لتقيس حركة التردد المتتابع أو المتواتر بين "الصوت والصمت، والشمس والقمر"، أو لتكتشف التكرار الذي يأتي على سبيل التوافق والانسجام- أو على سبيل التناقض والاختلاف كما ترى بعض الكتابات في بناء مفهومها للإيقاع- بين "الليل والنهار، واليوم والأسبوع والشهر والسنة، والشتاء والربيع والخريف والصيف، والشهيق والزفير، وضربات القلب، وحركات الأرجل أثناء المشي .... إلى آخره"(٣٤)؛ بل وجدت لترسخ قوانين الطبيعتين الكونية والبشرية علوما وفنونا ومعارف تسهم في النطق بحاجات النفس البشرية آلاما وآمالاً، قلقًا وطموحا، ألفة وتجاوزا، رحيلاً وبقاء، كشفًا وابتكارا، سيادة وحرية، وصولاً وتواصلاً بين ثوابت لا تتغير (النظام الكوني والبشري الذي وضعه الله) ومتغيرات لا تثبت (إنتاج العلوم والمعارف والفنون وبناء الحضارات).

*** ***

**ثانيا: في حضور المتوقّد بإيقاعه، وغياب آخرين(٣٥):**

وكما نظرت الإنسانية إلى إيقاع الكوني البشري الذي لم تكن طرفًا منتجا في نظامه متمثلة له بوصفه صناعة إيقاع، ومنفعلة به باعتباره شكلاً من أشكال الكينونة، ومن ثم قادرة على إعادة تشكيله في أنظمة جديدة، وصياغته وفق مدركاتها وتخيلاتها كطريقة خاصة في النظر إلى الأشياء/العالم، فلقد اعتاد أصحاب الفكر والمعرفة والإنتاج في تاريخ الإنسانية الاحتفال اليوم بإيقاع الابتكارات والانزياحات المخالفة والمتجاوزة لما كان أمس، ثم تحويلها في اليوم التالي مباشرة إلى وضع إنساني سائد مألوف، أو صناعة إيقاعية ماضوية تقيس تطور الفكر الإنساني، ومن ثم يجب

تجاوزها في الغد لإحداث مسارات مغايرة تعيد ترتيب علائق الأشياء، ونظام النظر إليها، وإنتاج معايير خاصة لاستنباط ضروراتها، والكشف عن سيرورتها الدينامية الكامنة في تفاصيلها الممتدة حيث تنمو المعارف، وتتجدد العلوم، وتخصب الفنون، ويمتلك كل وقت خصوصيته الإبداعية المتميزة، وحداثته العبقرية الفريدة. وذلك ليس عطاء قاصرا على إنسان بعينه، أو أمة دون أخرى؛ بل لكل من ينادي حركة الحياة، وتنسجم ملكاته مع أسبابها. فهل يمكن أن تعي الصناعات الثقافية والعلمية العربية ذلك؟ هل يمكن أن تعي دورها في بناء الفكر الإنساني الذي لا يقبل أن يكون إيقاعا فاعلاً إلا في سياقات الأخذ والعطاء في حركات لها عودات متوالية تأبى السكون، وترفض الثبات في امتدادها الزمني المطلق المعلق في ذاكرة الإنسانية؟

وهنا نشير إلى فارق حضاري بين ثقافة المجتمع العربي المواجه بالتصفية والتذويب والانسحاق، وثقافة المجتمع الغربي صاحب الثورية المركزية الصناعية والمعلوماتية والاتصالية، ففي الوقت الذي لا يزال المثقف العربي يرى في ((دقات الساعة، وحركات البندول، وأصوات عجلات القطار، ودقات الطبول، وإشارات المرور الضوئية، وتخطيط المدن)) إيقاعا بسيطاً[٣٦]، انتهت المجتمعات الغربية من اكتشاف الفمتوثانية، واختراع القطارات فائقة السرعة، وبناء ناطحات السحاب، وعمل إشارات المرور آليا والالتزام بها بوعي ذاتي، والوصول إلى عوالم الفضاء الرحبة .... والكثير من سياق حياة لا تهدأ في تجاوزها الدائم لما عرفه الإنسان أمس في كافة العلوم والفنون، ومختلف نواحي الحياة.

*** ***

**ثالثًا: في حضور التصور التراثي العربي:**

لقد توقفت سنابك الإيقاع بالثقافة العربية الحاضرة في الزمن المغرق في السآمة، ولذعة التكرار الذي تفننا في قياسه مرة على سبيل الانسجام والائتلاف، ومرات على سبيل التناقض والاختلاف، دون أن نكون عنصرا من عناصر إنتاجه، لكنا لم نفقد بعد طريق الخلاص بفضل الكثير من أبناء هذه الأمة الذين يحاولون إنهاء ليل الغواية، إنهاء علاقة المنتج المتقدم الذي يعلن عن مقاصده الخاصة ومنجزاته المتجددة، والمستهلك المتراجع فكريا وفلسفيا ومعرفيا وثقافيا، والذي يردد مقاصد تغرقه في السآمة والعجز والاستغراق المقيت، وتحكم على حداثته بالخروج من التاريخ، والموت في رؤى وصيغ تعيد اجترار منجز المركزية الغربية بأطرها وأنساقها الحاكمة المتسقة مع مرجعياتها لا مرجعياتنا.

بالفعل لم نفقد الأمل في ظل وجود ـ كما قلنا في المقدمة ـ الكثير من حاملي المصابيح في النفق المعتم، المدركين سبل الخلاص وطرق التوقد المعرفي الإنساني ... لم نفقد الأمل ولدينا صوت هذا المعجم ـ سفر سردياتنا الأضخم كما يقال ـ الذي يعلمنا أن إيقاع اللحن والغناء لم يكن ليصبح له وجود في تاريخ الفنون إذا توقف به مبدعوه عند حد النظام الذي انتهت إليه القصيدة، ولم يتجاوزوه إلى نظام جديد له خصوصيته التنظيمية والبنائية التي تجعله فنا مغايرا لما هو شعري، وبه يكتسب مشروعية وجوده.

ولم يكن لإيقاع اللحن والغناء أن يكتسب خصوصيته وتميزه إلا من خلال أداته الوحيدة: أصوات اللحن والغناء، ومن ثم عمد إلى أن ينتزع من النص الشعري

خصوصية صناعته الصوتية (النغمية) التي ينظمها الوزن كي تتخذ لها تشكلات / نقلات مغايرة ينظمها صناعة الإيقاع اللحني والغنائي، مع الإبقاء على بقية التنظيمات النصية الأخرى، والمسار الشعوري النفسي للتجربة الشعرية التي توضع الألحان فيما شاكلها، وهو ما سنزيد بيانه في المباحث التالية.

❁❁❁

## المبحث الثالث:

## في فضاءات الإيقاع الشعري

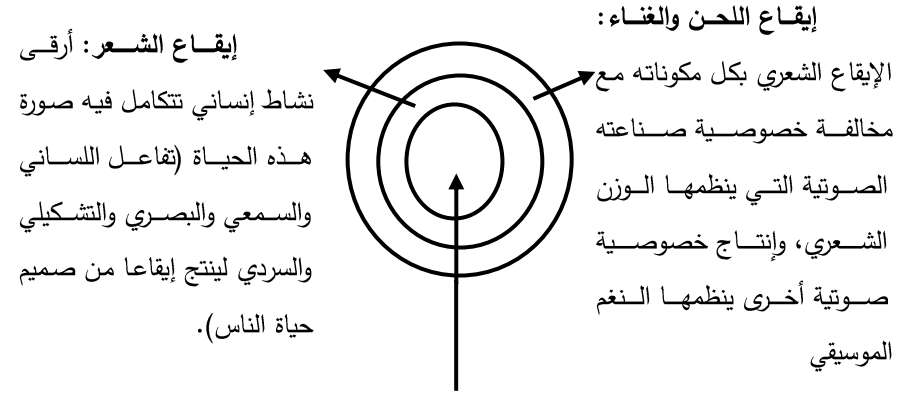
### أولاً: علة الحضور في إيقاع اللحن والغناء:

لم يكن للشعر أن يخرج إلى إيقاع اللحن والغناء لو لم يأخذ بلب صانع اللحن والغناء، ويستفز ـ بتعبير أسامة بن منقذ(٣٧) ـ قلبه فيبعث في نفسه متعة جمالية تحرك فيه الرغبة في نقله من وجوده الشعري إلى وجود اللحن والغناء، وبذلك يصبح فاعلاً في مجاله، وفي مجالات أخرى. **فما الذي استفز الملحن إذن في الشعر حتى ينقله من خصوصية نظامه إلى خصوصية نظام اللحن والغناء؟**

إن الإجابة عن هذا السؤال مما لا يحاط به في آلاف الصفحات؛ لأن إنتاج محدداته المعرفية تستدعي سياقات كثيرة معقدة ومتشعبة، منذ عرف الإنسان الشعر، ومنذ ربط الشعر العربي بالغناء والترنم(٣٨)، وربطت نشأة الموسيقى العربية بالشعر(٣٩)، وسياقات أخري في خصوصية صناعة الشعر التي تكسبه تميزه، ومشروعية وجوده بين الفنون، وفي خصوصية قصائده في بناء تنظيماتها اللغوية،

وتشكيلها بطريقة عضوية تخضع لتقنية بلاغة النص كوحدة واحدة تنمي المسار الشعوري النفسي لتجربة الشاعر، حتى يغدو النص ـ في النهاية ـ بناء منسجما له تميزه في الإيحاء بدلالات متعددة تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى(٤٠).

إن الإجابة عن السؤال السابق، نوضحها بداية في المخطط التالي:




**قدرات الفعل البشري غير المقيدة، والمتفاعلة مع سيرورة الحياة، وتنوع الملكات المسكونة في النفس البشرية**

إن إيقاع اللحن والغناء يبني أول نظمه من خلال النظام الذى انتهت إليه القصيدة المراد العزف على وتر تجربتها الذاتية الوجدانية منتزعا ـ كما قلنا ـ منها خصوصية الشعري ووزنه في إنتاج نقلاته (تشكلات حروفه)، ومنتجها في نقلات مخالفة يجب أن تفصل في إطار خصوصية المكونات النغمية الصوتية، ووضع الألحان داخل الوتر الشعوري النفسي للتجربة الشعرية، الأمر الذي يعني أن إيقاع

اللحن والغناء هو إيقاع حياة (تجربة شعرية لها تميزها وفرادتها ورؤيتها للعالم) دخلت إلى الموسيقى عبر القصيدة الشعرية المغناة، دخلت في تمام نضجها وثرائها وحيويتها، في حين أن تحقق هذه الحياة داخل الشعر لا يأتي من نظام فني سابق، وإنما يأتي من تأمل قدرات الفعل البشري ـ الجمالي والمعرفي والثقافي ـ غير المقيدة، والمتفاعلة مع سيرورة الحياة، وتنوع الملكات المسكونة في النفس البشرية. إنه تأمل جعل "الشعر جذر مؤسس للثقافة العربية، وهو ديوان الأمة، وخزان معارفها، وهو نبع مائها"(٤١)، تأمل جعل الإيقاع الشعري التعبير الجمالي الأكمل الذي "ينطق بوجود الإنسان، ويغذي جميع ملكاته طربا بأصواته وتراكيبه وصوره، وانفتاحه على جميع فنون القول الأدبي، وطاقات الفنون السمعية والتشكيلية، على تباين هذه الفنون في الخصائص وطبيعة البناء"(٤٢).

إنه تأمل ينسج من أوراد الرؤى بقايا من إيقاعات الألفة والحيوية، والدهشة والعجب، ما جعل إيقاع اللحن والغناء يرغب في أن يتردد هذا الصدى في عوالمه، فعمد إلى تغييب خصوصية التشكيل الصوتي الشعري داخل خصوصيته المائزة لأصواته المشاكلة لما ركبت عليه شوراد هذه الرؤي مقويا لها.

ومن ثم ينكشف عوار القراءات المعاصرة التي حكمت على النص الشعري القديم من خلال عموديته وشطريته، وربطت إيقاعه بمفهوم الوزن(٤٣)، غافلة عن رؤى خصبة لشعراء لا تزال قصائدهم مثار إيقاعات مدهشة متجددة في استجابات المتلقين وتأويلاتهم التي ترى أن "أقل الناس حظًا في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفى استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة..."

(٤٤) دون أن يكون له نصيبا من استفزازات متفردة، لها صلة الحلم المبهم الذي يخرج من قلب أصوات مبدعة أطلقت رؤاها عبر الإبداع متخطية كل الفواصل الزمنية، وكل سدود العزلة، فتعلقت بفيض نسيج الروح الخفاقة التي لم تحبسها قبضة إنسان، وبمسالك السحر المرصودة التي تضفي على سر الوجود إيقاعات دهشة واعدة، تضيء العين بنور الحكمة وطاقاتها الاستشرافية الثاقبة، وتزيد معرفة الإنسان "لا بالأشياء المحيطة به فقط، بل المحيطة بنفسه وما تشتمل عليه من قوة وأسى إنساني، وتلذذ بالجمال والعدالة" (٤٥) في زمن مبهم مطلق معلق(٤٦) لا يدل على أي وقتي مرحلي، زمن ينشر بهجته في مختلف جغرافيات الثقافة الإنسانية، ويتوحد مع حقائق الاستبقاء المائز لمقولة العرب: " **ليس كل من عقد وزنًا بقافية فقد قال شعرا، الشعر أبعد من ذلك مراما، وأعز انتظاما**"(٤٧).

لقد استفز الملحن كثير من المعاني التي ارتبطت بالشعر، وبالشاعر الحقيقي:

●استفزه الشاعر الذي "يعاشر الناس ويخالطهم، ويمازج حياتهم ممازجة دقيقة كل الدقة، خفية كل الخفاء، عميقة كل العمق، ثم ينفصل عنهم، فيحلق ثم يحلق عائدا إلى قمته تلك التي يستحبها ولا يستطيع أن يصوغ نفسه إلا فيها ... ثم يرجع إلى الناس بالصيد النادر كونا ورؤى، ومدائن حلم مشهودة، يذوقها منهم من تهيأ لذوقها، ويسيغها منهم من أعد نفسه لإساغتها"(٤٨)، في ثنايا قصائد شعرية مضفورة بخيوط من القدرة على " تولد اللا منتظر من خلال المنتظر"(٤٩)، وإنتاج التجارب الفريدة غير القابلة للاستنساخ، والتراكيب شديد الخصوصية التي تتكامل فيها المعاني في أبنية متجانسة متفاعلة تحفر في طبقات اللغة ذات عطاءات البكارة الأولى

المنغرسة في أسرار الوجود، والمعلنة عما لم يستطعه ـكما قال المعري[٥٠]ـ الأوائل، وعما يجعل لعبارة عبد القاهر الجرجاني: "لا نعلم أحدا أتى في معنى هذا الكلام بما يوازيه أو يدانيه، أو يقع قريبا منه، ولا يقع في الوهم أيضا أن ذلك يستطاع"[٥١] حضورها الدائم في حديث النقاد والبلاغيين عن جماليات المباغت والغريب والموقظ في مسارات الشعراء الخارقة لكل أليف مكرور مجتر، الصادمة لكل معتاد مأنوس مجتلب، الباقي تميز شواردها ـ الدهر ـ يفيض على سياقات الاستدعاء والاستشهاد ومحاولة التحدي والتجاوز، بالغنى والتدفق والتحول، كما قال بشار بن برد:

**كذاك الدهر يبلي كل شيء ولا يفنى على الدهر القصيد**[٥٢]

حقيقة لم يفن على الدهر القصيد الذي ما زال يضيء العين بنور روض المعاني الخارجة من قلب شاعر لم ير الدنيا قط، لكنه هتك حجاب الألفة لدى البصراء، وجعل في كل قصيدة بيت عين[٥٣] يشق دهاليز الظلمة لدى كل طالب للحكمة، أو العبرة، أو العشق، أو الشجاعة، أو مخاطبة ربات البيوت[٥٤]، أو غيرها من جلوات الرؤيا التي نطق بها شاعر خبر الحياة، وعايش الناس. وإذا كان هذا شأن شاعر لم ير الدنيا قط، فكيف بمن رآها واكتسبت شوارده/"أبياته السائرة لما فيها من قوة وجودة"[٥٥] مائزة الاستدامة[٥٦]، وفاعلية الوخز في سكينة التلقي، والإيقاع الجياش الذي لا يمكن زمه بزمام الانتهاء والموت، وإن هلك من قاله؟ كما قالت الخنساء:

**وقافيةٍ مثل حدّ السِّنا ن تبقى ويهلك من قالها**[٥٧]

●استفزه (الملحن) جماليات أبنية صوتية تبنى محملة بشحنات ذاتية وجدانية تلامس تلابيب العقل المتفاعل مع إيقاعات دهشتها الفريدة التي تحلق في فضاءات

البوح الإنساني القائم في النفوس ... استفزه جماليات تراكيب نحوية وبلاغية تبنى في مسار نفسي شعوري تجسد المنحنيات المختلفة لتجربة خصبة ثرية تتقدم الجميع رافعة رايتهم، تنوب عن المصدور الذي يريد أن ينفث، وتلهم المهموم الذي يريد أن يبوح، " ترى الجميع ببصرها وبصيرتها ..... تحمل سيفاً لعنترة وراية حكمة وسلام بيضاء لزهير، تطلب ما لا ينال مع المتنبي، وتعيد بناء الكون مع أبى العلاء، لا ترى الفردوس إلا في وطنها مع أبي فراس"(٥٨)، وغير ذلك من عوالم الشعراء المدهشة، وتجاربهم التي نهضت ـ وستنهض ـ علامة لأنفسنا ولأشياء هذا العالم ومفرداته المؤمنة "بالإنسان، وبالوجدان، وبالمعرفة، وبالفضاء الذي يتسع لإبداعات شتى، تتكامل وتتناغم ... في ظل سعينا الدائم لمزيد من الحرية والتحرر، ومزيد من التنوير والتقدم، ومزيد من الكرامة والكبرياء"(٥٩)، والابتعاد عن الانتسابات والتبعيات ـ الأيديولوجية الراهنة والسياسية المسيطرة(٦٠)ـ التي تحاول أن تمسك في يدها قيودا تقبض ألسنة الشعراء، وحريتهم في التمرد الفني والاجتماعي والسياسي، والحلم بغد مشرق واعد يتجاوز كل أشكال العدم والفناء والتشوه والسيطرة والاستبداد، "وبذلك تكون القصيدة جزءا من الوجود الحي المتكامل الذي يحقق فيه كل منا وجوده"(٦١) المتعلق بجوهر الحقيقة الإنسانية بعثاً وخلقاً وبقاء، والذي يجعل المرء يقول بعد الانتهاء من الاستماع إلى حوارها المدهش معه، أو قراءة ردودها السلسة عن أسئلته العصية: "لو تمنيت أن أقول شعرا ما تمنيت إلا هذه"(٦٢).

●استفزه (الملحن) تنوع من استدرجته جماليات القصيدة للغوص في دلالة ألفاظها وتراكيبها ونظمها، في أعماق أحرفها وأنغام جرسها ودفائن أسرارها المكتمة،

ليجد فيها صوت العلم ( قضايا المعطى اللساني أو اللغوي ) الذي جعله الله مشتركاً مقسوما بين عباده في كل دهر، أو يجد فيها سبيلاً يفتح للناس بابا من الفصاحة تقربهم من دلائل الإعجاز ومكنون الألفاظ وحسان المعاني، أو يجد فيها شفاء من المنايا والرزايا وفساد الأرض، أو يجد فيها استبقاء لسياق الفطرة المركوزة في طبائع البشر(٦٣)، أو يجد فيها قوة تصورية تثير مخيلة المتلقي وانفعالاته حتى كأنه يرى ما يستفزه ـ قبضا وبسطاً ـ بالتوهمات أو المثيرات التخيلية الشعرية رأى العين فتذعن النفس له، وتتأثر به من غير روية وفكر واختيار(٦٤)... أو غيرها من تصورات لها مقاصدها الخاصة في الوعي بالشعر وأساليبه الأنضج والأصفى والأعمق " تأثيرا وتغييرا للحياة والعمل، وللمعرفة وللحب والحرية، والإنسانية المستنيرة الراقية التي تهتدي بمنارته في بحر الظلمات التاريخية والواقعية التي كتب ويكتب عليها أن تخوضه"(٦٥) ؛ ليبقى الحق والخير والجمال هتاف الكون، وقوة الوجود، وسر البقاء.

●استفزه (الملحن) النص الشعري الذي يمتلك خصبه الجمالي كثافة حيويته، وألق حركيته، وثراء معانيه، فإذا بمداه أبعد من كل مدارات التأويل المتودد لكشف حجبه، ودورته لا يوقفها قراءة تدعي اليقين التام به، أو يلجمها حضور معياري يدعي استنفاد قوانيته. إن أضواء النص الشعر تنشر طاقتها النورانية "في سياق سرمدي ينتظر كل قارئ حصيف يعرى بعض أستاره، ويقبض على بعض نواصيه"(٦٦) المتغلغلة في جوهر العملية الإبداعية بكل ثرائها، وعمقها وتعقيدها، بما يكتسبه مشروعية تعدد القراءات التي تنطلق من لغته التي " تضيق وتتسع، وتلمع وتخف، وتكبر وتصغر، وتعف وتغوى..."(٦٧) في فضاء التأويل للنص الواحد، على مستوى

الألفاظ، ومستوى التراكيب، ومستوى الصورة، بحسب قدر قوى الناظر في السبر والكشف والتناول، وذخيرته من المعرفة بالينابيع والخبرة باقتناص اللآلئ، وبحسب ما تحتمل ألفاظ النص من معانٍ توجبه، وترجيح ما يترجح منها بدليل نسبي يبعد عن اليقين، فلعل هذه المعاني لم تخطر بخاطر الشاعر في وقت العمل(٦٨)، كما قال ابن رشيق القيرواني معلقاً على تعدد دلالات بيت امرئ القيس: (**مكر مفر مقبل مدبر معا** .....): " ولعل هذا ما مر قط ببال امرئ القيس، ولا خطر في وهمه، ولا وقع في خلده، ولا روعه"(٦٩).

إنه قليل من فضاءات شاسعة، هذا الذي سقناه من استفزازات شعرية متفردة مدهشة ارتبطت بالكينونة والحياة، والخصوبة، والزخرفة والجمال، والاستثنائية والخرق(٧٠)، وجعلت الشعر أرقى نشاط إنساني تتكامل فيه صورة هذه الحياة، فالشعر - في حقيقته الأولى- هو "صوت الحياة الأقوى، ومجلى تحققها الدائم، وهتافها الكوني، والروح النافخة في كيان هذه الأمة وجوهرها، وهو مطلق أشرعتها ومجدد ألوانها، وباعث حيويتها"(٧١)، وبانطفاء الشعر في المجتمعات التي أكلها التقليد والثبات، والركاكات والتشويه، "تظلم الحياة، ويقفر الوجود، ويعتم الكون"(٧٢)، ومن ثم يعلو صوت الباحثين عن ضمان استمرار الشعر فينا... صوت المؤمنين بدور الشعر في اقتحام وخلخلة الثوابت حتى لا تنقطع الروافد عن ينابيعها، وتنكفئ ظلال الشجرة على تاريخها... صوت الداعين إلى التمرد علي صنميات الآخر المستوردة التي ترى في التناقض والاختلاف إيقاعا/" آلة جهنمية يركبها الفرد لتناوئ مجموع الخلق"(٧٣). وما أقدر هذه الأصوات التي تقرع الأجراس، وتطأ اللهيب؛ كي يبقى الشعر صوت

الحياة الدائم، ونجم الهداية على الطرق الوعرة المظلمة، أو كما قال "**عبد الوهاب البياتي**":

**"الشعر أعذبه الكذوب"**

**قالوا، وما صدقوا**

**لأنهم تنابلة وعور**

**كانوا حذاء للسلاطين الغزاة**

**بلا قلوب**

**يا شعر، حطم هذه الأوثان**

**واقتحم الخطوب**

**وتعال، نرتاد البحار**

**ونجتلي نجم الشعوب**

**أنا ذاهب كي أقرع الأجراس**

**كي أطأ اللهيب**(٧٤).

ليت الذين اغتربوا بالشعر لغة ومعجما ودلالات، وتعالوا على المتلقي، وطرقوا مضامين تناوئ مجموع الخلق، وارتدوا الخروج "على المؤسسة الشعرية العربية في أنساقها العامة، وفي شرائطها الحاكمة سيرورتها، والمائزة لهويتها"(٧٥)- ليتهم يدركون أنهم بذلك يحكمون على قصائدهم بالفناء والموت؛ لأنها لم تتماوج بنبض الحياة

الأصيلة، ولم تتداخل أصواتها بأصداء الباحثين عن مفاتيح خباياها، ولم تعزف أوتارها أشجان أزمان ولت على عجل، ولم تشف صورها عن خلايا عيون الْتمعت برايات الحرية والمعرفة الإنسانية، ولم تنفجر تراكيبها روافد ترتشف منها النفوس العطاش لماء الكرامة والمجد "كارتشاف الصديان للبارد الزلال"(٧٦).

إن النص الشعري لم يكن له أن يخرج من وجوده إلى وجود اللحن والغناء ما لم يمتلك مجموعة من الإدهاشات/الاستفزازات الفاعلة التي لا تخلو من مفهوم القوة والغلبة (قوة الأثر، وغلبة التفرد)، والمسئولة عن تحريك الملحن (أحد المؤولين للتجربة الشعرية) لإنتاج قراءة جمالية مغايرة تكسب النص الشعري حياة جديدة في وجود جديد، وتكسب مبدعه حضوره الاستثنائي الدائم في مجاله وزمانه، وفي مجالات أخرى وأزمنة أخرى. **وقليلة هي تلك النصوص القادرة على فعل ذلك!**

*** ***

**ثانيا: علة غياب التعريف المسيج داخل التأطير المصطلحي:**

إن الشعر نشاط جمالي تخيلي يبدأ من الناس وينتهي إليهم، ولا تأتيه الديمومة الأبدية الخالدة من الأسباب التي أوجدته، أو العوامل التي أثرت في نشأته، وهو لا يحظى به لأنه يصور أوضاعا اجتماعية، أو يعكس هياكل اقتصادية، وإنما تأتيه الديمومة الأبدية الخالدة ويحظى بها، إذا كان فاعلاً في اختصامات التلقي، ومحركًا لملكات الخلق، وناطقًا بوجود الإنسان، ومحققًا ما لا سبيل إلى تحقيقه بدون دوره الطليعي في قيادة الوعي (٧٧)، وتعبيد السبل إلى قراءة ذات الإنسان وذات الوجود معا.

تأسيسا على السالف من القول، وفى سياق ما أوضحناه عن الإيقاع بوصفه مشتركًا وجوديا له محدداته العامة والخاصة والمتوقدة بتميزاتها، نضع الجدول التالي، لنبرز نضج الفكر العربي القديم في عدم تسييج الإيقاع الشعري داخل بناء لغوي يكتسب صيغة التعريف:

**إيقاع الشعر**

| ١ | ٢ | ٣ | ٤ |
|---|---|---|---|
| **النظام العام** | **النظام الخاص داخل الإنساني** | **خصوصية صناعته التي تكسبه حضوره المعياري الموضوعي بين الفنون** | **خصوصية صناعته التكوينية التي تكسب حضوره الذاتي المائز.** |
| حياة الناس | بنية لغوية (تراكيب صوتية ونحوية وبلاغية) منتظمة انتظاما جماليا خاصا. | التوازن الكمي الهندسي المنتظم انتظاما حرفيا صارما لمقاطع صوتية في وحدات متناسبة متشابهة في حركاتها وسكناتها، ومتعادلة في فواصلها الزمنية (الانتظام العروضي) | إكساب الوحدات المتناسبة المتشابهة والمتعادلة خصائص صوتية (تموجات نغمية) تبنى محملة بشحنات ذاتية وجدانية تتجادل مع بقية التنظيمات النصية الأخرى بطريقة في الرؤية على درجة عالية من الخصوصية في التعبير عن موقف تجاه ما هو متاح وقائم من وقائع، وقيم، وأعراف، ومعايير. |

لـم يكـن للمعجـم العربـي، ولا للـوعي النقـدي العربـي القـديم، أن يعرِفـا الإيقـاع الشعري؛ لأن في تعريفه تعريفًا لعناصر تمتلك إمكانات متشعبة، ولا سبيل إلى تقييد حركة اختياراتها، واحتمالاتها، وبدائلها داخل التأطيرات المصطلحية:

**العنصر الأول:** تعريف الحياة (الكوني والإنساني) التي تأتي التجارب الشعرية فيما شاكلها منذ نطق الشعراء على سجيتهم، واستمروا في إنتاج رؤاهم للعالم، وأعلنوا عن مواقفهم من السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية والجمالية التي أحاطت بتجاربهم، وتصوراتهم للحياة الإنسانية في أبعادها الماضوية والراهنية والمستقبلية.

**العنصر الثاني:** تعريف اللغة التي تحقق عمقها الإيقاعي المتجدد الخصيب من خلال تعامل الشعراء الخاص معها(٧٨) منذ عرف الإنسان الفصاحة والبيان، وتنازع الناس فيهما ـ بتعبير عبد القاهر الجرجاني(٧٩)ـ قصب الرهان، ثم بحثوا عن العلل التي بها كان التباين في الفضل، واستثناء الشعر من معهود اللغة، ومن اعتياد القول.

**العنصر الثالث:** تعريف خصوصية صناعة الإيقاع الشعري (صناعة العروض) التي أكسبته هويته المائزة الفريدة في تاريخ الفن البشري، واحتفظت له بمرجعيته التي يتم على أساسها التمييز بين صيرورة التجريب، وفاعلية التحول والتجديد في أوزان الشعر العربي وموسيقاه.

**العنصر الرابع:** تعريف حدة الوعي بالشعر الذي ملكه كل شاعر له خصوصيته في إكساب كل قصيدة "وقعا على قارئها يختلف عما سواها من قصائد، وإن تماثل وزنهن العروضي"(٨٠)، يختلف في مراوحة التموجات النغمية (التشكيل الصوتي) التي تبنى عليها التفاعيل بين الجهر والهمس، والمد واللين، والتناغم والتنافر، ويختلف في

القدرة على الخروج من الصفة العروضية المقننة إلى صفة البلاغة المتجددة التي لها قصديتها وفرادتها في الوصول إلى أنساق صوتية، وتوازنات تركيبية، وعناصر تصويرية، يتشكل من مجموعها نص له تميزه البنائي القائم في "سدة الخلق الرؤيوي المسكون بمسئولية وعي المجتمع، والحياة، والإنسان، والوجود، والمغامرة باكتشاف مجاهيل هذه الأشياء، وصناعة قيمها وقوانينها، وصياغة خصائصها المؤطرة لها، والمسيجة مسيرها نحو ..."(٨١) البقاء والديمومة والارتياد.

والعناصر الأربعة مجتمعة لا نجد في الإحاطة بمعانيها إلا ما قاله د. تمام حسان: "تدركها المعرفة، ولا تحيط بها الصفة"(٨٢)، لأنها من المعاني التي "لا يلائمها فعل القسر والجبروت في إخضاعها الشعر لتعريف، أو سجنه في مفهوم، أو حده في تصور دائم واحد، على ما بين هذه الكلمات من تفاوت في الدلالة الاصطلاحية، وإنما يلائمها ويتعشق بها الوعي الذي من شرائطه سلامة الإدراك، ودقه الفهم، ومعرفة الحقيقة كما هي في واقعها، والتماس السياقات والشرائط التاريخية والحضارية التي تمثل حاضنة الشعر وسياقه المؤثرين، وتستلهم رؤاه ونبوءاته عبر طاقتها الاستشراقية الثاقبة والواعدة، وتكفل لنا إمكان الحكم عليه، وتقويمه في أمدائه ـ التكوينية والأدائية والوظيفية ـ ذات الخصائص الدينامية والتغير من لحظة إلى لحظة"(٨٣) وفق رؤى الانفتاح على الإمكان المستقبلي، والبحث عن الحداثة العبقرية الفريدة التي تبقى دهشاتها عصية على النسيان والفناء.

لقد كان الوعي النقدي العربي القديم شديد التميز والتفرد حين أدرك أنه أمام رؤي نسبية ذاتية تختتل النسقي المعياري الثابت، وتحلق في فضاءات التحول والتجدد

والاستثناء، ولا يلائم فرادتها إلا ثاقب الفهم الذي يطرب لصواب معانيها في ميزان الطبع وتدرجاته(٨٤)، وحسن تراكيبها اللغوية والتصويرية، واعتدال أجزائها بين "المحاكاة، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة"(٨٥) قادرة على إعادة تشكيل الواقع وصياغته وفق مدركاتها وتخيلاتها، والوزن الذي لا يحل التشكيل الصوتي من صناعته العروضية المميزة لانتسابه الشعري، في الوقت الذى لا يختزله في الصفة العروضية؛ إذ يخرج إلى الصفة البلاغية المتجددة، ويقترب من أن يكون أحد الدلالات السيميائية التي تتضافر مع بقية التنظيمات النصية ودلالاتها؛ وصولاً إلى إنتاج إيقاع شعري ينفتح على سياقات التواصل ومقتضياتهن في صميم حياة الناس (مطلق الناس)، وعلى تفاضل استجابات المتلقين وتأويلاتهم.

كما كان الوعي النقدي العربي القديم شديد التميز والتفرد ـ أيضا ـ حين لم يقف موقف المتفرج العاطل إزاء هذه الرؤى الشعرية الذاتية الفريدة التي لا يحبس مستقبلها قبضة إنسان أو منطق تعريفي جامع مانع؛ إذ أدرك بعقله اللماح، وفهمه الثاقب أن الماضي/ التاريخ/ قصص الرؤى الشعرية التي حبستها الذاكرة الإنسانية والكتابية، يمكن أن يتّخذ منها عبر ومقايسات وصناعات:

- عبر لمائز التجارب القادرة على سبر مغارس الفطن، وكشف معادن الحقائق، واصطفاء اللغة فصاحة للفظ وتوليدا للمعنى، وانتقاء لطائف الصور اختراعا ونقشا وصبغا، ونحت الأوزان والقوافي تنظيما وتموجا وعزفا، وانتخاب التركيب نسجا وسبكا وانسجاما، وبناء النصوص دهشة وتجاوزا وجمالاً، وتعبيد سبل الحداثة إضاءة ووصلاً وتحديا، وتحريك المتلقي جسدا وروحا وزمانا مطلقا.

●مقايسات للحكم على منازل الشعراء من التميز والتفرد والإبداع والانتماء إلى شجر الشعر، ولبيان جودة القصائد لفظًا ومعنى ووزنا وقافية وتركيبا ووحدة عضوية، وللكشف عن خصوصية كل قصيدة في إنتاج رؤيتها الخاصة للعالم، وتهيئة الفهم للقبض على حقيقتها وفهم أبعادها ومعرفة مدلولاتها لدى العامة، ولدى الناقد المختص.

●صناعات للدربة والمزاولة والتجويد والارتياض والتمهر لكل من أراد الانتساب إلى الشعراء- أو نقاد الشعر- من خلال ثقافة فسيحة الأرجاء، رحبة الأكناف، متعددة المشارب: شفاهية مسموعة، ومدونة مقروءة، وعلوم لغوية ودينية، ومعارف تاريخية، ووعي بطرائق الشعراء الحذاق وأحوال المتلقين، حتى تقوم السليقة، ويقدح وقدة الذكاء، وتشحذ الطرق الموقعة، وترسخ الملكة في النفس وتتحول من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، ومن الانتساب الشعري إلى تكوين "عقيدة المسئولية الإبداعية تجاه الشعر، تلك المسئولية التي تملي كلفة العكوف الوئيد، وضريبة الغوص الغائر في دنيا المعاني؛ تعبد السبل إليها، وتشق مساراتها الدفينة في جهد وعنت مضنيين. هذه المسئولية الإبداعية التي تفرض على الشاعر أن يتصرف تصرف الرواد المناضلين من أجل مذاهبهم، والمصلحين المبشرين بأفكارهم الكبيرة التي تعاند السائد والعام، وتنقض التليد المكين في المخيال الجمعي إبداعا وتلقيا"(٨٦).

ولقد تعددت نعوت هذه العبر، وتلك المقاسات والصناعات في المواضعات النقدية القديمة، ودرست تحت مفردات متعددة مثل: الفحولة والشعراء الحذاق وعبيد الشعر، وسر الفصاحة في اللفظ والتركيب وأبكار المعاني، والعيار والمقايسة والموازنة

والاتساع والاستحالة والبراعة، وقوانين النظم والسبك والنسج والتناسب، والتصوير والمحاكاة والتخييل، والصدق والكذب والغلو والمبالغة، وصناعة الشعر في النحو والتصريف والبلاغة والعروض والخبر، وثقافة الشاعر وتجاوبه مع وصايا النقاد والإصغاء إلى بلاغة القرآن والحديث، والذكاء والقريحة والملكة، والطبع والتكلف، والفكر النافذ الناقد والاختيار والرواية، والذوق والقبض والبسط والتحسين والتقبيح وتحريك النفوس، والصراع والسجال والجدل حول القديم والمحدث، والتنبيه على مضرة قولهم: لم يدع الأول للآخر شيئًا... إلخ(٨٧).

عبرٌ ومقايسات وصناعات شاهدة ـ مجتمعة ـ على نضج الوعي النقدي العربي القديم، وإيمانه بقدرات الفعل الشعري السابح في فضاءات البكارة والإدهاش والخرق والاستثناء والتغيير والفاعلية، هذه الفضاءات المطلقة التي لم يكن الوزن والقافية إلا إطارها المميز لخصوصية صناعتها الشعرية وتفردها بين الفنون.

إن هذا الوعي النقدي العربي القديم في فهم طبيعة الإيقاع الشعري لا يلائمه إلا الأخبار بوجوده، ولا يدركه إلا الفهم الثاقب الذي يضع نصب عينيه مقولة ابن طباطبا: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"(٨٨).

*** ***

**ثالثًا: حضور الوعي الناضج في تقدير صناعة العروض:**

لم يكن للخليل بن أحمد وهو ينتج معياره لقياس الوحدات المتناسبة المتشابهة والمتعادلة في الأوزان والقوافي التي يبنى عليها الانتظام الصوتي داخل القصائد

الشعرية- أن يبقى على خصوصية شحناتها الوجدانية المعنوية التي تعمل على تخلق الفكرة "وتجسيد المنحنيات المختلفة في جسد التجربة ونموها"(٨٩). ومن هنا، فقد عمد إلى النظر إليها باعتبارها "مجرد قالب يعتمد على التوازن الكمي الهندسي المنتظم انتظاما حرفيا صارما لمقاطع صوتية دون أدنى فارق بين الصوت الصائت والصوت الصحيح الساكن، وكذا بين الحروف المتحركة بأي حركة"(٩٠).

ولقد كان لمعرفة الخليل بن أحمد بالإيقاع الموسيقي والنغم دور في نجاحه في إنتاج معيار لقياس الأوزان الشعرية (علم العروض) فإنهما متقاربان في المأخذ، كما يقول ابن خلكان(٩١)، وسنوضح ذلك بالتفصيل في المبحث الرابع.

ومن هذه الحافة، نشير إلى أننا لا نتفق ومن يقول بأن الخليل بن أحمد اخترع علم العروض عن ممر له بالصفارين من وقع مطرقة على طست(٩٢)؛ لأن في ذلك ظلما كبيرا للرجل، وظلما لتاريخ الشعرية العربية، ولشعرائها الذين نطقوا على سجيتهم لا سجية مطرقة على طست.

لقد اخترع الخليل بن أحمد علم العروض من عبقرية أدركت تمايز التموجات النغمية داخل القصائد، وإن تماثل انتظام النقلات النغمية بين أزمنتها... أدركت تمايز التموجات النغمية داخل القصائد وإن تماثل وقعها عندما تدخل إيقاع اللحن والغناء. لقد اخترعه من ذائقة أدركت أنها أمام طبيعة إيقاعية تمنح "الشاعر أكبر مساحة ممكنة من الحركة والفعل الشعريين غير متقيد بكيان شكلي معد سلفاً"(٩٣)، ومن هنا بحثت عن المشترك الإيقاعي الذي يوحد بين كل القصائد، فوجدته في العنصر الثالث

الذي أَطلق على معياره علم العروض الذي يعود الفضل إليه في تأسيس مصطلحاته بلا أساس معرفي سابق(٩٤).

يجب ألا ننسى ـ ردا على من قال بثغرة العروض المتمثلة في التعامل مع الأصوات وفق العنصر الثالث في الجدول السابق(٩٥) ـ أن الخليل بن أحمد كان من أوائل اللغويين الذين قسموا "الحروف بحسب مخارج أصواتها للدلالة على الفرق في الشحنة الصوتية بين حرف وآخر، مع ما يترتب على ذلك من فرق في الشحنة الوجدانية المعنوية"(٩٦).

يجب ألا ننسى أيضا ـ ردا على من قال بحرص العروضيين على الوزن في حشو البيت بالجرام، وفى القافية بالشعرة(٩٧)؛ حيث تكرار حروف بذاتها وحركات بذاتها وليس بدائل لها تساويها كميا(٩٨) ـ أن الخليل بن أحمد كان يقيس زمن التنقلات النغمية بين الوحدات/التفاعيل المتناسبة المتشابهة كما وجدت في النصوص الشعرية، ولم يكن يناقش طبيعة استخدام القافية في علاقاتها الجدلية مع بقية التنظيمات النصية، لم يكن ينظر إليها ـ كما نظر د. أحمد كشك ـ باعتبارها قمة وتاجا للإيقاع الشعري(٩٩)، قمة تضفي على نهايات الأبيات تجانسا نغميا "يتوقع السامع ترديده، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"(١٠٠)، وتاجا يعمل على تكثيف التنوع السابق عليها في علاقة أو علاقات كاشفة عن اتساق النغم الصوتي والدلالي داخل النص.

❁❁❁

## المبحث الرابع:

## حضور مصطلح الإيقاع داخل علم الموسيقى

إن إيقاع اللحن والغناء ـ كما أوضحنا ـ هو قراءة منتجة أو مبدعة للتجربة الشعرية بكل أبعادها المخصبة بقدرات الفعل البشري ـ الجمالي والمعرفي والثقافي ـ غير المقيدة، والمتفاعلة مع سيرورة الحياة، وتنوع الملكات المسكونة في النفس البشرية... قراءة اتخذت من الشعري ـ كما قلنا ـ تحققه الدائم للحياة، ولغته شديدة التميز والخصوبة، ثم انتزعت منه خصوصية صناعته الصوتية التي ينظمها الوزن الشعري كي تتخذ لها وظائف مغايرة تكسب الإيقاع الموسيقي النغمي مشروعية الوجود في مدار أوسع في سياق تنوع التلقي الإنساني.

يفاد من السالف، ويعمقه في الوقت نفسه، أن نستوعب مجموعة من الأمور التي ارتبطت بإيقاع اللحن والغناء، وخصوصية صناعته النغمية الموسيقية التي لا يمتلك غيرها في سياق التفرد بين الفنون:

**الأمر الأول:** من البدهي أن يأتي تعريف الإيقاع داخل السياقات التأليفية التي ارتبطت بإيقاع اللحن والغناء قاصرا على خصوصية الصناعة النغمية الموسيقية الموصولة بالتشكيل الصوتي:

- **الكندي:** "فعل فصل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة"(١٠١).
- **الفارابي:** "النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير والنسب"(١٠٢).

- **أبـو حيـان التوحيـدي:** "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة، ومتعادلة"(١٠٣).
- **الحسن الكاتب:** "قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية، وكل واحد منها يسمى دورا"(١٠٤).
- **صفى الدين البغدادي:** "جملة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة، بأدوار متساوية، يدرك تلك الأدوار ميزان الطبع السليم"(١٠٥).

**الأمر الثاني:** تؤكد التعريفات على بعدي "**النظام والانسجام**" في الإيقاع، فلسنا هنا إزاء حركة فوضوية متناقضة- كما أوضحنا في المشترك الإيقاعي- بل حركة منتظمة تنتجها أزمنة محددة المقادير والنسب، وأدوار متوالية متساوية متعادلة، يدرك تلك الأدوار ميزان الطبع السليم الذي يخرج اللحن الموسيقي من النظام الإيقاعي الذي تعلو فيه قيمة المعيار وإجراء العد والقياس إلى النظم الإيقاعي الذي تعلو فيه حرية الرؤى الذاتية في اختيار طبقات الصوت وانتقالها من نغمة إلى نغمة أشد وأحط، واقترانها "بالحروف التي تركب منها الألفاظ المنظومة على مجرى العادة في الدلالة بها على المعاني"(١٠٦). وهنا يبدو تحديد "**نصير الدين الطوسي**" للعلمين اللذين يتألف منهما علم الموسيقى دقيقاً: "..... علم الموسيقى يتألف من علمين:

**أحدهما:** العلم بالتأليف، وهو نسب الأصوات الواقعة في النغم المختلفة في الثقل والحدة .... على وجه تقبله الطباع.

**الثاني:** العلم بالإيقاع، وهو النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات، ومنه أوزان الشعر"(١٠٧).

أي أن الإيقاع الموسيقي – بدون العلم بالتأليف– هو المماثل لوزن الشعر بصناعته في علم العروض.

**الأمر الثالث:** تلح التعريفات على الإيقاع (النظام) الواقع بين أزمنة السكونات (الفواصل/النقلات) المتخللة بين النقرات والنغمات، حيث يسهل فصل الوحدات وقسمتها ووزنها بمعيار جامع مانع، لا علاقة له بالخصائص الصوتية الفيزيائية التي تتشكل منها الوحدات (النقرات والنغمات)، ودلالاتها الوجدانية المعنوية التي تبكي وترقق، أو تطرب، أو تشوق وترتاح له النفس، أو تسر وتفرح، أو تحث على الكرم، أو تشجع، أو غير ذلك من سياقات شعرية ذاتية ترجع (النقرات والنغمات) مشاكلة إليها(١٠٨).

ولقد أحدثت معرفة **الخليل بن أحمد** بالإيقاع والنغم وفق النظام الثابت أو الصناعة المعيارية التي تحكم علم الموسيقى، أحدثت له علم العروض؛ فإنهما_الإيقاع المفصل ووزن الشعر_ متقاربان في المأخذ(١٠٩)، كما ورد في **مقولة الفارابي:** "نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل إلى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة على النغم ذات فواصل، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل"(١١٠).

بناء على السابق كله نؤكد على مجموعة من الإضاءات الواعية في الدرس العربي القديم، وذلك على النحو التالي:

**أولاً: مماثلة صناعة الإيقاع الموسيقي بصناعة العروض:**

مماثلة القوانين الكلية للإيقاع الموسيقي المفصل (البعيد عن خصوصية التموجات النغمية داخل كل لحن، سواء أكانت مؤتلفة عن النغم الكائنة بالآلات الموسيقية فقط أم مؤتلفة عن النغم الكائنة بالآلات الموسيقية والتصويت الإنساني)(١١١)، بوزن الشعر ـ فقط ـ في صناعته العروضية المنتظمة انتظاما صوتيا متعادلاً في الفواصل الزمنية، يؤكد ما ذهبنا إليه سابقًا من الإدراك الناضج الواعي في الدرس العربي القديم من أن القوانين الكلية للإيقاع الشعري لا تتجلى وزنا فقط، وإنما تتجلى في أنساق صوتية، وتوازنات تركيبية، وعناصر تصويرية لها صناعتها في ((العروض، والنحو، والبلاغة، والثقافة، والطبع، وتحريك النفوس)).

ومن ثم، فإن مقولة أحمد بن فارس: "... وأهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"(١١٢)، هذه المقولة يجب أن توضع في إطار ما بيَّناه عن "**حضور الوعي الناضج في تقدير صناعة العروض**"؛ حيث إدراك أهل العروض لضرورة قياس النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين المقاطع والتشكيل الصوتي وفق قانون الثبات الكاشف عن المشترك الإيقاعي بين النصوص الذي نطقت به الشعراء.

وليت الذين قالوا: إن الإيقاع لم يكن إلا مصطلحا موسيقيا في الدرس العربي القديم يجيدون الاستماع إلى الحسن بن أحمد الكاتب، في كتاب "**كمال أدب الغناء**" حين يرى أن الانتظام الصوتي وانسجامه في صناعة الإيقاع الموسيقي (اللحن فقط) كي يلحق الحواس "منه لذة فقط، من غير أن يوقع في النفس شيئًا آخر"(١١٣).

وليت- أيضا- الذين قالوا: إن الإيقاع لم يقع في فهم السلف وقوعه في فهمهم المستعار من الآخر الغربي يزيلون عمى الأيديولوجيا، ويبصرون النور الأخضر الساطع من عبارة المعجم العربي: "**من إيقاع اللحن والغناء**"؛ إذ مع إيقاع اللحن والغناء- لا إيقاع اللحن فقط - تأتي التآليف الموسيقية الكاملة لتفيد "النفس مع اللذة شيئاً آخر من تخيلات وانفعالات، ويكون بها محاكيات أمور أخر .... هي التابعة للشعر"(١١٤)، وإيقاعه المنفتح على سياقات التواصل، واستجابات المتلقين، ومقتضيات الحياة، وأسرار الوجود.

**ومن الضروري هنا التأكيد على الآتي:**

أصبحت كلمة "**الإيقاع**" لكثرة دورانها في علم الموسيقي، وارتباطها بخصوصية الصناعة اللحنية المميزة لفنه، بعيداً عن التأليف مع الشعر/ اللغة، ومقابلتها بوزن الشعر في حده المميز لخصوصية صناعته المائز له بين الفنون - أصبحت أكثر ارتباطاً بما هو معياري مفصل مشترك بين جميع الألحان، وجميع القصائد. يقول "**ابن واصل الحموي**" حين عرف علم العروض: "هو علم يتعرف منه صحيح أوزان الشعر وفاسدها، وإنما خصصنا الأوزان بالشعر ليخرج عنه علم الإيقاع الذي هو أحد فني الموسيقى لأنه ينظر في الوزن لا من حيث هو متقيد بالشعر"(١١٥).

ومن ثم، فإن الوعي الناضج لدى النقاد والبلاغيين القدماء بحقيقة الإيقاع الشعري الفاعل في اختصامات التلقي، والمحرك لملكات الخلق، وتعبيد السبل إلى قراءة ذات الإنسان وذات الوجود، وغيرها من دلالات سقناها عندما طرحنا سؤالنا: ما الذي استفز الملحن إذن في الشعر حتى ينقله من وجوده إلى وجود إيقاع اللحن

والغناء؟، ذلك كله جعلهم يغيبون كلمة "**الإيقاع**" من أي سياق متصل بالشعر، إلا في موضعين: **الأول:** في كتاب "**عيار الشعر**" لابن طباطبا: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"(١١٦).

**الثاني:** في كتاب "**شرح ديوان الحماسة**" للمرزوقي: " وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن، الطبع واللسان ..... وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه"(١١٧).

إنه الإيمان الكامل بقدرات الفعل الشعري الذي لم تحبسه قبضة إنسان في تعريف جامع مانع إلا الإشارة، بل اكتفت بالإشارة إلى خصوصية صناعته التي أكسبته تفرده بين الفنون ـ كما قلنا ـ والإشارة إلى جماليات المباغت والغريب والموقظ في مسارات الشعراء الباحثة عن المحدث الذي لم تسبق إليه.

*** ***

**ثانيا: بين الإيقاع المعياري المفصل، والإيقاع الذاتي المطلق:**

تأتي كلمة المفصل الواصفة لكينونة الإيقاع (النظام أو النسب المشتركة) في عبارة الفارابي السابقة دالة على وجود الإيقاع غير المفصل الذي لا يخضع لاستراتيجية محددة سلفاً، وإنما يتم تركيبه وتشكيله وفقاً لرؤية الملحن الذاتية، ولمقومين بنائيين متناقضين: أحدهما يعمل على تغذية قوة القصور الذاتي في البنية اللحنية ويضفي عليها طابعا أوتوماتيكيا (إرساء أسس النظام وتدعمها من خلال مجموعة من الإشباعات والتوقعات)، والآخر يعمل على انتزاع البنية اللحنية من هذا

الوضع الأوتوماتيكي (انتهاك آلية النظام وتحطيمها من خلال مجموعة من المفاجآت وخيبة الظن)[١١٨] في اتجاه تشكيل ركائز صوتية وتموجات نغمية تنفذ إلى دلالية الخطاب الشعري الذي يعزف على أوتاره الشعورية النفسية.

إن النظام/الإيقاع المفصل ليس موجودا لمجرد كونه موجودا ولا علة؛ إذ يأتي تمثله كصناعة إيقاع مائزة لخصوصيته الفنية، في حين أن العلة خلق الإيقاع غير المفصل الذي تنتجه رؤى ذاتية لها مقاصدها الخاصة في الانسجام مع قوانينه المائزة لخصوصيته، مع إعادة تشكيلها وتنظيم عناصرها في بنية تركيبة معقدة لا تعتمد على علاقة التكرار وحدها؛ بل هناك علاقات أخرى مثل: "التوازي، والتوازن، والتداخل، والتآلف، والتجانس، والتماثل، والتقابل، والتخالف"، وغيرها من علاقات تنظيم الفاعلية الإيقاعية، وإنتاج جمالياتها وصياغتها وفق مدركاتها وتخيلاتها بوصفها طريقة خاصة في النظر إلى الواقع.

والإيقاع غير المفصل/المطلق المتجدد في كل لحن، وفي كل قصيدة، هو الذي قصده ابن سينا في تعريفه للإيقاع: "**والإيقاع من حيث هو إيقاع هو:** تقدير ما لزمن النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً"[١١٩].

إن للرؤى الفردية الإبداعية مطلق حريتها في تقدير النظام الكلي للإيقاع (**تقدير ما**) سواء أكان ذلك في الإيقاع اللحني أم الإيقاع الشعري، وفق خصوصية الأدوات والمنطلقات، ووفق مقاصد التقدير الخاص الذي يشبه أنداده في تقاطعهم وتداخلهم

والتباسهم بالنسقي/الإيقاع المفصل، والذي لا يشبه آخر في نواتج الاختيار والتنويع والمخالفة، وتحقيق التباعد والتميز والتفرد، وهو ما يعود ابن سينا ليؤكده بقوله: "ونرجع فنقول: إن النقرات التي تتخللها أزمنة محسوسة، فقد يجوز أن تختلف أزمنتها حتى يكون بعضها أقصر وبعضها أطول، ولا يجوز أن يكون التخلل القصير كالتخلل الطويل، **ولا تخلل أي قدر اتفق كتخلل أي قدر اتفق؛ فواجب إذن ضرورة أن يكون للتقدير مدخل معتد به في هذا الباب**.

وهذا التقدير قد يقع على وجهين: أحدهما قد يختلف بحسب طبقة الحركة في السرعة والبطء، والثاني يختلف لا بحسب الحركة في السرعة والبطء، بل بحسب التقطيع المقصود"(١٢٠).

هو الوعي الناضج نفسه الذي كشفناه عند نقاد الشعر، هو تماسك الطرح وانسجامه في ثقافة عربية أدركت أنها إزاء إبداعات ذاتية لها تقديراتها الخاصة في بناء رؤى للعالم، تقديراتها التي لا تعترف بالموضوعي والمحايد والمرحلي، فواجب إذن ضرورة أن يكون للتقدير مدخل معتد به في مضمار هذه الأمور التي تدرك بالفكر اللطيفة، والدقائق التي يوصل إليها بثاقب الفهم(١٢١).

*** ***

**ثالثًا: عود على بدء: (على النهج المستبين للثقافة العربية القديمة):**

إن تعجب فعجب شأن هذه الثقافة العربية التي تحمل بين سياقاتها العلمية المختلفة أسرار الحياة، وعلل تميز الوجود الإنساني عن غيره من المخلوقات، تلك

العلل التي تجدها الدراسة أينما توجهها مرتبطة في الكثير من روافدها بالخليل بن أحمد.

فبالرغم من إيجاز حديث ابن خلكان- الذي سبق الإشارة إليه- في كتابه "**وفيات الأعيان**" عن معرفة الخليل بن أحمد بالإيقاع والنغم، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض؛ فإنه يحمل الكثير من الدلالات التي نشير- أولاً- إلى ركائزها الآتية:

١- المعرفة هي سبيل إنتاج العلوم والفنون.

٢- السؤال يقدح زناد الخاطر، ويوقظ أبصار الفطنة لسبل الإضافة والتفرد التي تَبقى- الدهر- معانيها.

٣- كثير من الابتكارات والاختراعات والعلوم التي أنتجها الفكر البشري كانت قريبة المأخذ من الكثيرين، لكنها لم تهب نفسها إلا لأصحاب التحنث في تقري قوانين الأشياء على تؤدة الانتخاب والتساؤل والاستصفاء، والتفنن في المكث في ظلال صناعة قيمها وخصائصها المؤطرة لها في مفارقات الماضي، ومجاوزات الحاضر، وآمال الحلم المستقبلي الواعد حيث تنمو المعارف وتتجدد العلوم وتخصب الفنون.

ثلاث ركائز في سياقات دلالات تميز الوجود الإنساني عن غيره من المخلوقات، دلالات الذين وعوا- كما قلنا في البدء- الأمانة التي حملها الإنسان: "حرية الإرادة، والعقل اللماح، واللسان المستبين"، دلالات كل من يتسمع صوت الحياة وتنسجم ملكاته مع حركة أسبابها التي لها - بتعبير شوقي- "إلى الغيب بالأقلام إيماء"(١٢٢).

لم يكن للخليل بن أحمد أن يحدث (الوجود على غير مثال سابق) علم العروض لو لم يكن له ـ أولاً ـ معرفة بالألحان التي أحدثتها "فطر ما غريزية للإنسان، منها الهيئة الشعرية التي هي غريزية للإنسان ومركوزة فيه من أول كونه، ومنها الفطر الحيوانية التي يصوت بها عند حالٍ من أحوالها اللذيذة والمؤذية، ومنها محبة الإنسان الراحة بعقب التعب، أو أن لا يحس بالتعب في أوقات الشغل، فإن الترنمات مما قد تشغل عن التعب في أوقات الأعمال فلا يحس بها"(١٢٣).

ولو لم يكن له ـ ثانيا ـ معرفة بتطور الألحان التي أحدثتها الفطر الغريزية للإنسان، ودخولها في علاقة جدلية منسجمة ـ من باب الصوت ـ مع الأشعار التي تبنى على بنية لغوية منتظمة أساسها وعمادها التشكيل الصوتي(١٢٤)، وهكذا في طريق جمالي يسلك اتجاهين متعاكسين يغذي أحدهما الآخر، ينمو به، وينميه في آن معا:

الصوت

الشعر ⟵⟶ اللحن والغناء

طريق جمالي ربط الشعر العربي في نشأته بالغناء، وربط نشأة الموسيقى العربية بالشعر، وجعل للعقلية المتوقدة المتسائلة عند الخليل بن أحمد سبيلاً للكشف عن علة الانسجام بينهما؛ حيث عمد ـ أولاً ـ إلى وضع إيقاع اللحن والغناء وفق صناعة نغمية موسيقية في هيئة الألحان، وحدوث الصوت، وتفاضل الأنغام بتفاضل أسباب الحدة والثقل، ومقادير الأبعاد الوترية حتى تنسجم مع مقاصد التجارب الشعرية، وليس هذه بهدف تقييد حرية المبدعين، بل من أجل شحذ الطريق الذى

يمكن لمن وجد في نفسه طبعا سليما في التآليف الموسيقية أن يسلكه للتعلم والارتياض والمزاولة والتمهر وترسيخ الملكة. وقد أتقن الخليل تناول مكونات هذه الصناعة (صناعة إيقاع اللحن والغناء) وفتح أبوابها الموصدة في كتابه "**الإيقاع**"(١٢٥).

وكان اطلاعه ـ ثالثاً ـ على ما ترجم عن علم الإيقاع الموسيقي عند اليونان(١٢٦)، واستنباطه إمكانية عزف الأداء اللحني وفق خصوصية الموسيقي وصناعتها المتمثلة في الأصوات النغمية التي تنتجها الآلات الموسيقية بعيدة عن الغناء وخصوصية اللغة (المميز الثقافي لجماعة ما)، وعقليته الاستقصائية الشمولية التي تؤمن بالحقائق الرياضية بوصفها ثوابت مشتركة لمختلف تجليات التفكير الإنساني(١٢٧)، وقوانين العودات المتوالية، والنظام والتغير والتبادل، وعلاقات الجزء والكل، والقليل والكثير، والنصف والضعف، والمساواة واللا مساواة، والقواعد الاستدلالية الذهنية المعتمدة على التباديل والتوافيق، ذلك كله كان له دور في وضعه لعلم العروض وتأسيس مصطلحاته، وتبيان نظام الدوائر العروضية بعيدا عن طبيعة الأصوات وطاقاتها اللحنية، والمستعمل والمهمل من البحور الشعرية.

❁❁❁

## المبحث الخامس:

## التأصيل اللغوي: قراءة أدلة المعجم العربي

إن جميع الأبعاد التي أفرزتها سيرورة التأويل على نحو ما سلف في المباحث السابقة، والسياقات التي استشفتها الدراسة في جدلية العلاقة بين "**إيقاع اللحن والغناء**"، و"**إيقاع الشعر**"، تفضي بنا إلى استبصار قواسم دلالية مشتركة بين محددات الإيقاع في التصور التراثي العربي، والمفردات الموجودة داخل مادة "**وقع**"(١٢٨)، وهو ما نبرزه على النحو الآتي:

**١ـ الإيقاع تحقق دائم للحياة، ومبادرة الخلق، وفعل الخصوبة والتجدد:**

ارتبط مفهوم الإيقاع في سياقات الدراسة بتحقق دائم للحياة، حيث تنمو المعارف، وتخصب الفنون، وتتجدد العلوم، وتبرز مبادرات الخلق الطامحة إلى المحدث الذي لم تسبق إليه، وأفعال الخصوبة المتجددة الناطقة بوجود الإنسان، وهذه المعاني تشير إليها بعض الدوال اللغوية داخل مادة ((**وقع**)):

فـ ((**وقع**)) دالة على تحقق دائم للحياة بنزول المطر القادر على حمل البشرى للأرض بانتهاء زمن الجدب والجفاف مع بداية فصل الربيع: " **وقع**. وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا: سقط .... ووقَع المطر بالأَرض، ولا يقال سقَطَ، هذا قول أَهل اللغة، وقد حكاه سيبويه فقال: سقَط المطر مكان كذا فمكان كذا. ومواقِعُ الغيث: مساقِطُه. ويقال: وقَع الشيء موقِعه، والعرب تقول: وقَع رَبِيع بالأرض يقَع وقُوعا لأَوّل مطر يقع في الخَرِيف. قال الجوهري ولا يقال سقَطَ".

وتشير مفردة ((**الوقاع**)) إلى فعل الجنس الذي هو مبادرة الخلق والتناسل: "**والوقاع**: مواقَعةُ الرجل امرأَته إذا باضَعها وخالَطَها. وواقَع المرأَة ووقَع عليها: جامعها". كما تشير مفردة ((**التوقيع**)) إلى فعل الإنبات والخلق الناتج عن إصابة

المطر بعض الأرض دون الآخر: "**والتوقيع**": إصابةُ المطر بعضَ الأَرضِ وإخطاؤه بعضاً، وقيل: هو إنباتُ بعضها دون بعض، قال الليث: إذا أَصاب الأَرض مطرٌ متفرّق أَصاب وأَخْطأَ فذلك توقِيعٌ في نبتِها"٠

*** ***

**٢- لا يخلو مفهوم الإيقاع من تصور قوة الغلبة والأثر، ومقاصد الخرق والاستثنائية والمخالفة:**

وتشير بعض الدوال اللغوية في مادة ((**وقع**)) إلى قوة الغلبة المتكئة على شدة الفعل وإثباته، وقوة الأثر الشعوري النفسي والجسدي المتكئ على الإدراك السمعي والبصري، وخرق عادي الفعل ومستقر الحال: " ... ويقال: سمعت **وَقْعَ المطرِ** وهو شدّةُ ضربِه الأَرض إذا وبل. ويقال: سمعتُ لحوافرِ الدوابّ وقْعاً ووُقُوعاً .... **والميقَعةُ**: داءٌ يأْخذ الفصيل كالحصبة فيقَعُ فلا يكاد يقوم. **ووَقْعُ السيفِ ووَقْعَتُه ووُقُوعه**: هبَّتُه ونُزُولُه بالضَّريبة، والفعل كالفعل، ووقع به كره يقَعُ وُقُوعاً ووقيعةً: نزل .... **ووقَعَ القولُ والحكْم** إذا وجب. وقوله تعالى: "وإِذا وقَع الْقَول عليهِم أَخرجنا لَهم دابَّةً من الأَرضِ"، قال الزجاج: معناه، والله سبحانه أَعلم، وإِذا وجب القول عليهم أَخرجنا لهم دابة من الأَرض، **وأَوقَع به ما يسوءه كذلك**. وقال عز وجل: "ولَمَّا وقَع عَلَيهِم الرِجزُ"، معناه أَصابهم ونزل بهم. **ووقَع منه الأَمر موقِعاً حسناً أَو سيِّئاً**: ثبت لديه".

فالدلالة على قوة الصوت الناشئ طبيعيا أو صناعيا (وقع المطر والحوافر والسيف)، والدلالة على قوة الداء (كالحصبة)، والدلالة على قوة وجوب القول وإثبات

الأمر والحكم، هي لحظات خرق متجاوزة لمستقر الفعل والحركة والحال، قادرة على إحداث التغيير والتحول في مناشط الإنسان والحيوان.

ولحظات الخرق المتجاوزة لمستقر الفعل والحركة والحال تشير إليها أيضا مفردة ((**الواقعة**)): "**والواقِعةُ**: الدّاهيةُ. **والواقعةُ**: النازِلةُ من صروف الدهرِ". ونتقرى دلالتها مع مفردتي ((**الوقَعة، والوَقيعة**))؛ حيث أهوال الحروب، وصدمات القتال، ودوائر المعارك: "**والوقْعةُ والوَقيعةُ**: الحرب والقتالُ، وقيل: المعركةُ، والجمع الوَقائعُ. وقد وقَع بهم وأَوقَع بهم في الحرب والمعنى واحد، وإذا وقَع قوم بقوم قيل: واقَعوهم وأَوقَعوا بهم إيقاعا. **والوقْعةُ والواقعةُ**: صدْمةُ الحرب، وواقَعوهم في القتال مواقَعةً ووِقاعا. وقال الليث: الوقْعةُ في الحرب صدْمةٌ بعد صدْمة. ووقائعُ العرب: أَيام حروبِهم. **والوِقاعُ**: المواقَعةُ في الحَرْبِ". ومفردة ((**الوِقاع**)) هنا تحمل كما أشارنا في النقطة (١) فعل المبادرة والاستطاعة.

كما نتقرى دلالات التجاوز والمخالفة والاستثنائية مع مفردات ((**الوقْع، والوقيع، والتوقيع**)): "**والوقْعُ والوَقيعُ**: الأَثَر الذي يخالف اللونَ. **والتوقيعُ**: سحج في ظهر الدابة، وقيل: في أَطراف عظامِ الدّابّة من الركوب، وربما انْحصَّ عنه الشعرُ ونَبَتَ أَبيضَ، وهو من ذلك. **والتوقِيعُ**: الدَّبر. وبعير موقع الظهرِ به آثار الدَّبرِ".

"**والتوْقِيعُ**: إِصابةُ المطر بعضَ الأَرضِ وإِخطاؤه بعضا، وقيل: هو إِنباتُ بعضها دون بعض، قال الليث: إِذا أَصاب الأَرض مطرٌ متفرق أَصاب وأَخْطأَ فذلك تَوْقِيعٌ في نبتِها.

**والتوقيع** في الكتاب إلْحاق شيء فيه بعد الفراغ منه وقيل هو مشْتَقٌّ من التوقيع الذي هو مخالفةُ الثاني للأَوّل. قال الأَزهري توقيع الكاتب في الكتاب المكْتُوب أَن يُجمل بين تضاعيف سطُوره مقاصد الحاجة ويحذف الفُضُول وهو مأْخوذ من توقيع الدَّبر ظهر البعير فكأَن الموقِّع في الكتاب يُؤَثِّر في الأَمر الذي كُتب الكتاب فيه ما يُؤَكِّده ويوجبه".

*** ***

**٣ـ لا يخلو مفهوم الإيقاع من تصور التقدير والإنزال والإصابة والتخيل:**

إن التجربة الاختبارية التي عايشها الإنسان ضمن شروط بيئية واجتماعية ومعرفية متنوعة منذ نظر إلى نظام الطبيعتين الكونية والبشرية بوصفهما شكلاً من أشكال الكينونة التي لابد من إعادة النظر إليها، واستنباط ضروراتها، ومحاولة إنتاج معرفة فردية تعتمد على خبرة الاستبطان والكشف والغوص في الأعماق الإنسانية والحياتية ـ تحيل إليها مفردات النقطة السابقة، ونقتنص دلالتها أيضا في: "... **وأَوقَع ظَنَّه على الشيء ووقَعه** كلاهما: قدَّره وأَنْزَله. **ووقع بالأَمر**: أَحدثه وأَنزله".

"**والتوقِيع**: رمي قريب لا تُباعِدُه كأَنك تريد أَن توقِعه على شيء، وكذلك توقِيع الأَركانِ. والتوقِيع: الإِصابة".

كما أن لحظات التقدير والإنزال والإصابة، يصاحبها أثر شعوري نفسي من التنظّر والتخوف والتظني والتخيل، نستشفه داخل مادة ((**وقع**)) مع مفردتي ((**التوقّع، والتوقيع**)): "**والتَّوَقُّع**: تَنَظُّر الأَمْرِ، يقال: توقعت مجيئه وتنظّرته. **وتوقّع الشيء**

**واستوقَعه**: تنظَّره وتخوَّفه. **والتوقِيع**: تظَنِّي الشيء وتوهُّمه، يقال: وقِّعْ أي أَلْقِ ظَنَّك على شيء، والتوقِيع بالظن والكلام والرَّمي يعتمِده ليقع عليه وهمه".

*** ***

**٤ـ لكل إيقاع نظامه (عوادته المتوالية) الخاص الذي ينتج من خلاله وظائفه، ويألفها المرء في صناعته المحددة المميزة له:**

ومما له صلة بذلك داخل مادة ((وقع)): "... **والوقْعةُ**: النَّومة في آخر الليل. **والوقْعةُ**: **أن** يَقْضي في كلّ يومٍ حاجةً إلى مثل ذلك من الغد، وهو من ذلك. وتبرَّز الوقْعة، أي الغائطَ مرَّة في اليوم: قال ابن الأعرابي ويعقوب: سئل رجل عن سيرِه كيف كان سيرك؟ قال: كنت آكل الوجبة، وأُنجو **الوقْعةَ** ... الوجبةُ: أَكْلة في اليوم إلى مثلها من الغد ... وأُنْجو من النَّجو الحدث، أي **آكُلُ مرَّةً واحدة وأُحْدثُ مرة في كل يوم** .... الأَصمعي: **التوقِيع** في السير شبيه بالتلقيف وهو **رفعه يده إلى فوق**".

".... **ووقِيعةُ الطائر وموقَعتُه**، بفتح القاف: موضع وقُوعه الذي يقَع عليه ويعْتادُ الطائرُ إتيانه، وجمعها مواقِع. ومِيقَعةُ البازي: مكان يأْلَفُه فيقع عليه. وقال الليث: **الموقِع** موضع لكل واقِعٍ. تقول: إنَّ هذا الشيء لَيَقَعُ من قلبي **موقِعاً**، يكون ذلك في المسرة والمساءة".

"**الوقِيع** الحافرُ المحدَّد كأَنه شُحذَ بالأَحجار كما يُوقَعُ السيفُ إذا شُحذ وقيل :**الوقِيع** الحافرُ الصُّلْبُ والناعلُ الذي لا يحفى كأَنَّ عليه نعْلاً. ويقال: طريق موقَّعٌ مذلَّلٌ".

إن جميع الأبعاد التي أفرزتها سيرة تأويل الإحالة إلى إيقاع اللحن والغناء في المعجم العربي من: النظام والانسجام والائتلاف، ومخالفة الثاني ( إيقاع اللحن والغناء ) للأول ( الشعر )، والموضع الذى يألفه إيقاع اللحن والغناء في إيقاع الشعر ( الصوت )، والنقلة والأثر اللذان يجعلان تقدير زمان الصوت في إيقاع اللحن والغناء مخالفاً لتقديره في إيقاع الشعر، وتقدير الأصوات وإنزالها على المقررات اللحنية وفق الرؤى الذاتية والأوضاع المخصوصة ومقاصد الحاجة، جملة النقرات أو الضربات الدالة على تحقق دائم للحياة وغلبة الوجود وخلق النظام الخاص، والطريق الموقع المذلل الذى يتخذه صاحب اللحن لتنمية حركة التواتر الإيقاعي، والأدوار المتساوية، والعودات المتوالية .... وغير ذلك من علاقات متشابكة منسجمة، تأتي جميعها لتؤكد مجيء كلمة «**الإيقاع**» من داخل المعجم العربي: مادة «**وقع**»، لا من المعجم اليوناني، أو المعجم الإنجليزي، أو المعجم الفرنسي، كما ذهب من وقع الإيقاع في فهمهم موقعا لم يقع في فهم الثقافة العربية القديمة.

**** ***

## الخاتمة، ونتائج الدراسة:

إننا إذ نتأمل سيرورة التأويل على نحو ما سلف من مباحث الدراسة ومفاصلها، يمكننا أن ننتهي إلى مقولة: ((**الإيقاع الحياة**))، الحياة بكل مداراتها الطبيعية والإنسانية والمعرفية التي تكتب للإنسان انزاحا لكل ما يوقف أفعال الخصوبة ومبادرات التجدد، وله بها استبقاء يضيء العقل بنور الحكمة والمعرفة، ويضع كل جزئيات الحياة على محك التساؤل والانتخاب وتقري قوانين الأشياء، ثم التجاوز والإدهاش، وتحويل المحتمل إلى تحقق وأثر وتميز. **فكيف إذن يمكن أن نقدم مفهوما للإيقاع يسمه بالإحاطة والإحكام؟**

من هذه الحافة، يبقى التساؤل السابق شاهدا على تميز التصور التراثي العربي، الذي لم يقدم تعريفاً جامعا لمفهوم الإيقاع، بل طلب استشفاف ملامح هذا المفهوم وركائزه ومشروعيته من خلال إدراك السياقات المرتبطة بـ"**إيقاع اللحن والغناء**"، وهو ما سعت الدراسة إلى تأمله وفحصه ومناقشته، ومن ثم توصلت إلى النتائج الآتية:

١ـ كشف إيقاع اللحن والغناء أن الإيقاع ـ في جوهر تصوره الأول ـ ينشأ مع كائن حي فاعل ومتجدد (الملحن على سبيل المثال)، باحث عن سبل الإضافة والتفرد، في مفارقات الماضي (القصيدة التي انتهى مبدعها من إنشائها/ القصائد السابقة المغناة)، ومجاوزات الحاضر (خصوصية الصناعة اللحنية المعيارية في علم الموسيقي)، وآمال الحلم المستقبلي الواعد (إنتاج إيقاع لحني غنائي لا يشبه آخر، ولا يفنى على الدهر).

وقد أظهرت الدراسة أن هذا السياق الإيقاعي شكل طريقًا موقّعا مشحوذًا لكل من ينادي صوت الحياة، وتنسجم ملكاته مع أسبابها المتجاوزة دائما للسابق، والمتوقّدة بحداثتها العبقرية الفردية في إنتاج المعارف والفنون والعلوم.

هذا السياق الغائب عن حاضرنا العربي الذي صنفنا فيه مع من هم موتى في حياتهم(١٣٠)؛ إذ وقفنا موقف المتفرجين العاطلين الذين اكتفوا بالإشارة إلى الانزياحات المخالفة (المتغيرات) المتجاوزة لما كان أمس، دون مناقشة سيرورتها داخل شروط مختلفة عن لحظة وجودها، ودون أن نكون عنصرا فاعلاً في بناء مستقبلها.

❁❁❁

٢ـ كشف إيقاع اللحن والغناء أن إيقاع الشعر هو أرقى نشاط إنساني تتكامل فيه صورة هذه الحياة، حيث تفاعل اللساني والسمعي والبصري والتشكيلي والسردي في إنتاج إيقاع من صميم حياة الناس، حيث الكينونة، والخصوبة، والجمال، والاستثنائية، في تحريك ملكات الخلق، والنطق بوجود الإنسان.

وهذا الإيقاع الشعري المتكامل الذي ينتجه كل شاعر حقيقي لا محتال، هو ما استفز الملحن (أحد المؤولين للتجارب الشعرية) وحركه لإعادة إنتاجه داخل خصوصية صناعته الموسيقية (هويته المتفردة)، حتى لا يبقي مجرد ثان لا يردد إلا ما قاله الأول، ويحكم على نفسه بالانتهاء والموت.

لقد كشفت الدراسة أن إيقاع اللحن والغناء هو قراءة جمالية اتخذت من الشعري تحققه الدائم للحياة، ولغته شديدة التميز والخصوبة، ثم انتزعت منه خصوصية صناعته الصوتية التي ينظمها الوزن الشعري كي تتخذ لها وظائف مغايرة تكسب

الإيقاع الموسيقي النغمي مشروعية الوجود في مدار أوسع في سياق تنوع التلقي الإنساني.

وقد انتهى تأويلنا لهذا السياق البحثي إلى تأكيد الوعي الناضج لدى أصحاب الثقافة العربية القديمة؛ حيث:

أ- لم يكن للمعجم العربي، ولا للوعي النقدي العربي القديم، أن يعرِفا الإيقاع الشعري؛ لأن في تعريفه تعريفاً لعناصر تمتلك إمكانات متشعبة، ولا سبيل إلى تقييد حركة اختياراتها، واحتمالاتها، وبدائلها داخل التأطيرات المصطلحية.

ب- لم يكن الإيقاع مصطلحا موسيقيا في الفكر العربي القديم؛ لأنه لو كان كذلك لوقفت الصناعة الموسيقية عند حد تميزها الصوتي، ولم تسع إلى التجارب الشعرية الفريدة ليتردد صدى إيقاعاتها داخل وجودها الذاتي.

ج- لم يكن الإيقاع مصطلحا موسيقيا إلا داخل الكتب التي تناولت علم الموسيقي أو أشارت إليه، وذلك في إشاراتها إلى خصوصية الصناعة الموسيقية (الإيقاع المفصل المعياري) في تنظيم أصواتها اللحنية (النقرات والنغمات)، غير غافلة عن امتلاك هذا الجانب الإيقاعي لمرونته التي تسمح للملحن بالخروج به من قيمة المعيار وإجراء العد والقياس إلى النظم الإيقاعي الذي تعلو فيه حرية الرؤى الذاتية في اختيار طبقات الصوت وانتقالها من نغمة إلى نغمة، وقد أرجعت نجاح الملحن في ذلك إلى ميزان الطبع السليم لديه.

د- أصبحت كلمة "**الإيقاع**" لكثرة دورانها في علم الموسيقي، وارتباطها بخصوصية الصناعة اللحنية المميزة لفنه، بعيداً عن التأليف مع الشعر/ اللغة، ومقابلتها بوزن

الشعر في حده المعياري العروضي- أصبحت مرادفة لكل ما هو مشترك إيقاعي معياري مفصل، الأمر الذي جعل العرب القدامى في كتبهم الأدبية والنقدية والبلاغية يتجنبون استخدام كلمة الإيقاع، لأنهم كانوا في بحث عن الإيقاع الذاتي المطلق عبر التجارب القادرة على سبر مغارس الفطن، وكشف معادن الحقائق، واصطفاء اللغة فصاحة للفظ وتوليدا للمعنى، وانتقاء لطائف الصور اختراعا ونقشا وصبغا، ونحت الأوزان والقوافي تنظيما وتموجا وعزفا، وانتخاب التركيب نسجا وسبكا وانسجاما، وبناء النصوص دهشة وتجاوزا وجمالاً، وتعبيد سبل الحداثة إضاءة ووصلاً وتحديا، وتحريك المتلقي جسدا وروحا وزمانا مطلقاً.

❁❁❁

٣- كشف إيقاع اللحن والغناء أن الإيقاع هو انفتاح لأسباب التداخل والتفاعل بين الفنون والعلوم، كل حسب روافده التي يمكن أن تتواصل مع غيرها، في اتجاهين متعاكسين، يغذى أحدهما الآخر، ينمو به، وينميه في عودات متوالية لا تعرف السكون والتوقف.

وقد أظهرت الدراسة كيف تداخل إيقاع اللحن والغناء مع إيقاع الشعر من خلال الصوت ليكتب لنفسه حياة جديدة في وجود جديد، ويكسب مبدعه حضوره الاستثنائي الدائم في سياقه وزمانه، وفي سياقات أخري وأزمنه أخرى. وقد انتهى تأويلنا لهذا السياق البحثي إلى تأكيد الآتي:

أ- معرفة الخليل بن أحمد بإيقاع اللحن والغناء، ودخوله في علاقة جدلية منسجمة - من باب الصوت- مع الأشعار التي تبنى على بنية لغوية منتظمة عمادها التشكيل

الصوتي، بعد انتزاع خصوصية الانتظام الصوتي الذي يضبط تشكلاتها الوزن الشعري، وإنتاجها في تشكلات ونقلات مغايرة تحمل عبء الأداء النغمي لعلاقات لحنية غنائية تعمل على دفع السياق الموسيقي، وانسياب طبقاته الصوتية وتموجاتها من حدة أو رقة، وارتفاع أو انخفاض، في اتجاه النفاذ إلى روح التجربة الشعرية التي يعزف وترها النغمي النفسي، وكذلك معرفته إمكانية عزف الأداء اللحني وفق خصوصية الموسيقي وصناعتها المتمثلة في الأصوات النغمية التي تنتجها الآلات الموسيقية بعيدة عن الغناء وخصوصية اللغة (المميز الثقافي لجماعة ما)، ويضاف إلى ذلك عبقريته الرياضية المبنية على ملاحظة قيم الشيء، وإدراك القوانين المؤطرة لمجموعه، كل ذلك فتح له فطنة الوصول إلى إمكانية عزف الانتظام الصوتي للقصائد بعيدا عن خصوصيتها النغمية، ثم هدته إلى إمكانية وضع كل مجموعة من القصائد تحت إطار إيقاعي وزنى واحد (البحر الشعري)، ثم بالحقائق الرياضية المعتمدة على قوانين العودات المتوالية، والنظام والتغير والتبادل، وعلاقات الجزء والكل، والقليل والكثير، والنصف والضعف، والمساواة واللا مساواة، والقواعد الاستدلالية الذهنية المعتمدة على التباديل والتوافيق، ذلك كله كان له دور في وضعه لعلم العروض وتأسيس مصطلحاته، وتبيان نظام الدوائر العروضية.

ب- كشفت الدراسة عوار القراءات المعاصرة التي حكمت على النص الشعري القديم من خلال عموديته وشطريته، وربطت إيقاعه بمفهوم الوزن بعيداً عن وقعه داخل النص الشعري، وقعه الذي لا يحل التشكيل الصوتي من صناعته العروضية

المميزة لانتسابه الشعري، في الوقت الذى لا يختزله في الصفة العروضية؛ إذ يخرج إلى الصفة البلاغية المتجددة، ويقترب من أن يكون أحد الدلالات السيميائية التي تتضافر مع بقية التنظيمات النصية ودلالاتها في الوصول إلى تجربة فريدة متوقدة بإيقاعها في زمن مبهم مطلق معلق (تبقى، ويهلك من قالها).

❁❁❁

٤ـ توصلت الدراسة إلى مجموعة من الأبعاد التي تشف عن مفهوم الإيقاع في التصور التراثي العربي، هي:

أ- ينشأ الإيقاع في نظام ما (لا في فوضى)، وفي حياة ومشروعية وجود (لا في عدم واعتباطية)، وفي انسجام وائتلاف (لا في تناقض واختلاف).

ب- يرفض الإيقاع أن يكون عنصرا فاعلاً في سياق النظم الإيقاعية السابقة (الإعجازات والابتكارات والتفردات التي لم يكن طرفًا في إنتاجها)، بل يتخذ منها صناعة إيقاعية ماضية تقيس تطور الحياة، وتطور الفكر البشري، ساعيا إلى حداثته التي لم يسبق إليها.

ج- الإيقاع رؤية ذاتية مطلقة ترفض الإيمان بالأشياء الثابتة أو المكررة، وأن نواتجها ليست بسيطة، أو مألوفة، أو متفق على مسالكها.

د- لا ينتج الإيقاع إلا داخل الهويات الخاصة المستقلة الضامنة لكينونته وحضوره الدائم في واقعه، وبين أفراده.

و- الإيقاع لا يمنح وجوده إلا لأصحاب التحنث في تقري قوانين الأشياء على تؤدة الانتخاب والتساؤل والاستصفاء، والتفنن في المكث في ظلال صناعة قيمها وعوداتها المتوالية بين علوم تتفاعل، وفنون تتداخل، وصناعات تتشابك، وثقافات تتلاقى، وأمم تتمايز، وكتل يابسة تتآكل، وحيوات يجدد بعضها بعضا، ويبقى بعضها بعضا، في سعى الإنسان الذي وعى ما يميزه عن سائر ما حوله، ولم يعرف الهروب أو الفرار رغم ما يكابده من مشقة شديدة، ومحاولات دائبة، في تحقيق مآربه وأحلامه وتطلعاته.

❁❁❁

٥- توصلت الدراسة إلى استبصار مجموعة قواسم مشتركة بين نواتج التصور التراثي للإيقاع، وبعض الدوال اللغوية داخل مادة "وقع"، هي:

أ- الإيقاع تحقق دائم للحياة، ومبادرة الخلق، وفعل الخصوبة والتجدد.

ب- لا يخلو مفهوم الإيقاع من تصور قوة الغلبة والأثر، ومقاصد الخرق، والاستثنائية والمخالفة.

ج- لا يخلو مفهوم الإيقاع من تصور التقدير، والإنزال، والإصابة، والتخيل.

د- لكل إيقاع نظامه (عوادته المتوالية) الخاص الذي ينتج من خلاله وظائفه، ويألفها المرء في صناعته المحددة المميزة له.

❁❁❁

لقد كان الوعي الثقافي العربي القديم شديد التميز والتفرد، حين لم يقف موقف المتفرج العاطل إزاء هذه الرؤى الإبداعية الذاتية الفريدة التي لا يحبس مستقبلها قبضة

إنسان أو منطق تعريفي جامع مانع؛ إذ أدرك بعقله اللماح، وفهمه الثاقب أن لهذه الرؤى تقديراتها الخاصة في بناء رؤى للعالم، تقديراتها التي لا تعترف بالموضوعي والمحايد والمرحلي، فواجب إذن ضرورة أن يكون للتقدير مدخل معتد به في مضمار هذه الأمور التي تدرك بالفكر اللطيفة، والدقائق التي يوصل إليها بثاقب الفهم.

وليت الذين قالوا: إن الإيقاع لم يقع في فهم السلف وقوعه في فهمهم المستعار من الآخر الغربي يزيلون عمى الأيديولوجيا، ويبصرون النور الأخضر الساطع من عبارة المعجم العربي: "**من إيقاع اللحن والغناء**"؛ إذ مع إيقاع اللحن والغناء- لا إيقاع اللحن فقط - تأتي التآليف الموسيقية الكاملة لتفيد "النفس مع اللذة شيئاً آخر من تخيلات وانفعالات، ويكون بها محاكيات أمور أخر، هي التابعة للشعر، وإيقاعه المنفتح على سياقات التواصل، واستجابات المتلقين، ومقتضيات الحياة، وأسرار الوجود.

إننا لا نغالي عندما نذهب إلى أن أن المركزية النقدية الأورو-أمريكية لم تنتج رؤية ناضجة ثرية لمفهوم الإيقاع كما فعلت الثقافة العربية القديمة، وهو أمر أينما يوجهه المرء يجده قرينَ درسٍ عربيٍ مدهش الثراء والخصوصية والتميز، كما يجده كاشفاً لحياة معرفية معاصرة أبى أصحابها أن يعوا خصوصية هويتهم، أو أن يبحثوا عن مشروعية حضورهم الضامن لكينونتهم وبقائهم في الذاكرة الجمعية الإنسانية.

## الهوامش والتعليقات:

* من إيمان بثراء الثقافة العربية القديمة، كانت هذه الأسئلة الأربعة شاغلة لفكري أثناء إعداد رسالتي للحصول على درجة الدكتوراه بعنوان "**الإيقاع في شعر فاروق شوشة**"، ونظرا لعدم قناعاتي بما قدمته الدراسات الحديثة والمعاصرة من تصورات نظرية حول مفهوم الإيقاع ـ لأسباب سيأتي إبرازها ومناقشتها لاحقاً ـ خاصة أننا لا نجد دراسة حول الإيقاع الشعري إلا وتحدثت عن الإيقاع الذى تعرفه الطبيعتان الكونية والبشرية، والذى يشكل "مفهوما عابرا للفنون اللغوية والسمعية والبصرية والتشكيلية، ومن ثم يكون بهذا الاعتبار جنسا، ويكون كل تجل من تجلياته في مختلف الفنون نوعا، والإيقاع يتجلى في فن الشعر وزناً". د. سعد عبد العزيز مصلوح: **ثابت الإيقاع.. متنوع الوقع**، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ٢٠١٩، ص١٥.

فكيف يتجلى وزنا وهي القائلة عنه: إنه لا يمثل كل جزئيات المفهوم! كيف يتجلى وزنا والأوزان ليست النبع الوحيد الذي يرفد الشعر لاستتباع لغة موقعة متناغمة مع كل ما هو صميمي في الحياة! كيف يتجلى وزنا وقد قيل: ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا، الشعر أبعد من ذلك مراما وأعز انتظاما؟ لم يكن أمامي إلا أن أتناول الإيقاع في شعر فاروق شوشة وفق لبنات الانتظام العروضي (**خصوصية الإيقاع الشعري وصناعته التي تميزه بين الفنون**) والكشف عن جماليات خروجها من الصفة العروضية المنظمة إلى الصفة البلاغية التي تعمل على تخلق الفكرة، وتجسيد المنحنيات النفسية الشعورية في جسد التجربة، محاولاً في بحث مستقل الإجابة عن الأسئلة التي شغلت فكري، ولعلى أكون قد وفقت إليها في هذه الدراسة.

(١) انظر: رومان ياكبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٤٣. - د. الخليل الزياتي: **حول علم الإيقاع الشعري**: دراسة في مناهج البحث، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م٤٣، ع٣، يناير ـ مارس ٢٠١٥، ص١٨٤.

(٢) انظر: د. أحمد محمد ويس: **خصوصية الإيقاع الشعري في النقد الغربي**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م٣٢، ع٢، أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠٠٣، ص١٠٣. - توفيق الزيدي: **مفهوم الأدبية في التراث النقدي**، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٨، ص١٣٧. - حاتم الصكر: **حلم الفراشة**: الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤، ص١١.

(٣) د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: **وعي الشعر**: دراسات محكمة في التأسيس والتطبيق، دار البشير للثقافة والعلوم، القاهرة، ٢٠٢٠، ص٢٦.

(٤) انظر: د. محمد المهدي المقدود: **العروض والشعرية**: بحث في نظام الوزن ووظيفته ودلالته في التراث العربي، زينب للنشر والتوزيع، القيروان ـ تونس، ٢٠١٩، ص١٢٥.

(٥) راجع على سبيل المثال: د. تمام حسان: **المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد٧، ١٩٨٧، ص٣٣. - محمد علاء عبد الهادي: **الإيقاع في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة ـ فرع بنى سويف، ٢٠٠٣، ص٧-٨. - محمود عبد السميع حسن: **الإيقاع في شعر محمود حسن إسماعيل**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة ـ فرع بنى سويف، ٢٠٠٥، ص١١-١٢. - د. محمود إبراهيم الضبع: **قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٤٤، ص٣١١ـ ٣١٢. - د. يوسف إسماعيل: **بنية الإيقاع في الخطاب الشعري**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤، ص٦.

(٦) راجع في ذلك: د. ابتسام أحمد حمدان: **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي**، دار القلم، حلب، ١٩٩٧، ص٢٥، ٢٩. - مجدي وهبه، وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤، ص٧١. - محمد حرير: **البنية الإيقاعية وجماليتها في القرآن**، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع٩٩ـ ١٠٠، تشرين الأول (أكتوبر)، ٢٠٠٥، ص٣١٦ وما بعدها. - د. محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين**

**البنية الدلالية والإيقاعية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص١٦. - محمد العياشي: **نظرية إيقاع الشعر العربي**، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦، ص٣٥، ٣٩، ٨٧. - مسعود وقاد: **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي**، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر ـ باتنة، ٢٠١١، ص٢٤.

(٧) انظر: د. محمد فكري الجزار: **سيميوطيقا التشبيه:** من البلاغة إلى الشعرية، نفرو للنشر والتوزيع، الجيزة، ٢٠٠٧، ص١٧ـ١٨. وأيضا: د. عيد بلبع: **أكذوبة التناص:** مراجعات أسلوبية في السرقات الشعرية، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ٢٠١٩، ص١٧.

(٨) د. جابر عصفور: **مفهوم الشعر:** دراسة في التراث النقدي، مطبوعات فرح، قبرص، ١٩٩٠، ص٩ـ١٠.

(٩) د. عبد الغفار مكاوي: **للحب والحرية:** أزهار من بستان الشعر الغربي قديما وحديثاً، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٩.

(١٠) انظر: د. مها خير بك ناصر: **الأدب العربي بين الأصالة والحداثة**، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع٩٦، كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٤، ص٤٥.

(١١) ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ج١، ص٦٣.

(١٢) انظر: عبد الله الغذامي: **تشريح النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ٢٠٠٦، ص١٣-١٤.

(١٣) هانز ميرهوف: **الزمن فى الأدب**، ترجمة: أسعد مرزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة ـ نيويورك، ١٩٧٢، ص٣٠.

(١٤) راجع: محمود محمد شاكر: **رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص٣٤ وما بعدها.

(١٥) د. محمد فكري الجزار: **سيميوطيقا التشبيه**، ص٤٤، **(بتصرف)**.

(١٦) د. سيد البحراوي: **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣، ص١١٠.

(١٧) على جعفر العلاق: **الشعر والتلقي**، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧، ص ٦٤.

(١٨) انظر: د. محمود إبراهيم الضبع: **قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية**، ص١٤٣. وأيضا: محمد الهادي الطرابلسي: **في مفهوم الإيقاع**، حوليات الجامعة التونسية، ع٣٢، ١٩٩١، ص١١.

(١٩) يورى لوتمان: **تحليل النص الشعري**، ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢، ص٧٠.

(٢٠) د. عبد الملك مرتاض: **نظرية القراءة**: تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٣، ص٢٢٦.

(٢١) انظر: محمود المسعدي: **الإيقاع في السجع العربي**: محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٩٦، ص٥-٦.

(٢٢) د. محمد فكري الجزار: **سيميوطيقا التشبيه**، ص١٧. وقد حرص الآخر الغربي دائما على إقامة القانون القيمي الأخلاقي داخل واقعه فقط، في حين يجب أن يغيب هذا القانون عن المجتمعات المطلوب السيطرة عليها، وإعاقة كل سبل نهضتها الحقيقة، ولنا في الثورة الفرنسية وثالوثها الشعاري: الحرية والإخاء والمساواة عام ١٧٨٩، واحتلالها لمصر عام١٧٩٨، النموذج والمثال. وهذا السياق الإيديولوجي الغربي الذي كان ينتج مع الاستعمارات العسكرية الفجة، كان يجب أن يتحول مساره مع حصول كثير من الدول على حريتها واستقلالها بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥)، وينتج في مسار جديد تحت مسمى هيئة الأمم المتحدة التي تدعو الجميع إلى العدالة المطلقة، ثم تعطي بعض أعضائها إمكانية الاعتراض عندما لا تتماشى

العدالة المطلقة مع مقاصدها الذاتية وحاجاتها النفعية وأطماعها الفردية التي غابت عنها الحكمة في شمول القانون القيمي الأخلاقي لكل البشر، غابت عنها الحكمة التي ستطلق من داخل المجتمعات التي تعاني القهر والاستلاب والألم والمعاناة من يقاوم بكل السبل بحثاً عنها.

(٢٣) ابن منظور: **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة،١٩٨١، ص٤٨٩٧. وانظر: الأزهري: **تهذيب اللغة**، تحقيق: د. عبد الحليم النجار، مراجعة: محمد على النجار، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، د.ت، ج٣، ص٣٨.

(٢٤) ابن سيده، **المخصص**: تحقيق: خليل إبراهيم جفّال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٦، ج٤، ص٩.

(٢٥) انظر: د. شوقي ضيف: **المدارس النحوية**، دار المعارف، القاهرة، ط ١٠، ص٣٠.

(٢٦) انظر: موريس إيخنباوم: **نظرية المنهج الشكلي**، ضمن كتاب: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين- الدار البيضاء، ومؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، ١٩٨٢، ص٤٢.

(٢٧) انظر: الأب خليل إده اليسوعي: **الإيقاع في الشعر العربي**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م٦، ع٣، ١٩٨٦، ص١٥١.

(٢٨) الحسن بن أحمد الكاتب: **كمال أدب الغناء**، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة: د. محمود أحمد الحفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص٢٧.

(٢٩) راجع في ذلك: إروين إدمان: **الفنون والإنسان**، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص١١٩. - د. زكى نجيب محمود: **في فلسفة النقد**، دار الشروق، القاهرة، ١٩٧٩، ص٢٢. - د. محمود عسران: **البنية الإيقاعية في شعر شوقي**، مكتبة بستان المعرفة، كفر الدوار، ٢٠٠٦، ص١٨.

(٣٠) انظر: د. سيد البحراوي: **الإيقاع في شعر السياب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١، ص١٣. وأيضا: د. عبد الله الطيب: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ١٩٨٩، ج٢، ص٥٣.

(٣١) إن المصطلح النوعي ـ كما يقول د. محمد فكري الجزار ـ يمتلك أركيولوجيا خاصة بعملية تدليله، فتحت سطح مفهومه الاصطلاحي إزاء طبقة تمثل مفهومه اللغوي، وما لم يكشفه أحد من أثاريي المعرفة أن تحت المفهوم اللغوي طبقة تمثل المشترك الإنساني، وبين كل طبقة مساحة عازلة لا تمنع تجاوزها إلى ما تحتها، وإنما تجعل هذا التجاوز محكوما بتصوراتها. د. محمد فكري الجزار: **سيميوطيقا التشبيه**، ص٩.

(٣٢) انظر: د. هلال الجهاد، **جماليات الشعر العربي**: دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعرى الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٧، ص٨١.

(٣٣) روجيه جارودي: **نظرات حول الإنسان**، ترجمة: يحيى هويدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٧٧.

(٣٤) انظر: د. الخليل الزياتي: **حول علم الإيقاع الشعري**، ص١٨٤.

(٣٥) من قول أبي تمام:

**مُتَوَقِّدٌ مِنْهُ الزَّمَانُ وَرُبَّمَا كَانَ الزَّمَانُ بِآخَرِينَ بَلِيدا**

الخطيب التبريزي: **شرح ديوان أبى تمام**، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه، راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤، ج١، ص٢٢٤.

(٣٦) انظر: د. على يونس: **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص١٧-١٨. وأيضا: محمد حسن عبد الحافظ: **محتوى الشكل في الرواية المصرية**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع٥٩، ربيع٢٠٠٢، ص٢٧٥-٢٧٦.

(٣٧) انظر: أسامة بن منقذ: **البديع في نقد الشعر**، تحقيق: د. أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠، ص١٦٠.

(٣٨) انظر: سيبويه: **الكتاب**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ١٩٨٢، ج٤، ص٢٠٦.

(٣٩) راجع: د. مصطفى بيطام: **الغناء وأنواعه عند العرب قبل الإسلام**، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد٩٩ ـ ١٠٠، تشرين الأول (أكتوبر)، ٢٠٠٥، ص٨٦ وما بعدها.

(٤٠) انظر: محمد عبد الله محمد: **الإيقاع في شعر فاروق شوشة**، رسالة دكتوراه، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس، ٢٠١١، ص٦. وأيضا: د. جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٠٢.

(٤١) يوسف بوسريف: **رهانات الحداثة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص١٢.

(٤٢) انظر: على جعفر العلاق: **الدلالة المرئية**: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٢، ص١٥١.

(٤٣) راجع في هذا الشأن: سياحوي رفيقة: **الإيقاع بين علم الموسيقي وعلم العروض**، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، م٢٢، ع٥٠، ٢٠٢٠، ص١١٣ـ ١١٤.- د. صبار نور الدين: **مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتوظيف**، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس- الجزائر، ع٣، مايو٢٠١٥، ص١٠. - د. محمود الضبع: **قصيدة النثر** ص١٤٣. - مسعود وقاد: **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص: أ، ج، ١٣، ١٨ـ٢٠، ٢٣.

(٤٤) على بن عبد العزيز الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٦، ص٣٤٣.

(٤٥) انظر: على جعفر العلاق: **في حداثة النص الشعرى**، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٣، ص١٥.

(٤٦) استعار البحث هذا المفهوم الزمني من محمود شاكر: **رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**، ص١٢.

(٤٧) المرزباني: **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣هـ، ص٣٥٨.

(٤٨) د. طه حسين: **خصام ونقد**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٨، (بتصرف).

(٤٩) د. عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، ١٩٨٢، ص٨٦.

(٥٠) من قوله:

**وإني وإن كنتَ الأخير زمانُه لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل**

أبو العلاء المعري، **سقط الزند**، دار بيروت ودار صادر، بيروت، ١٩٥٧، ص١٩٣.

(٥١) عبد القاهر الجرجاني: **الرسالة الشافية في الإعجاز**، ضمن كتاب دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٦٠٥.

(٥٢) بشار بن برد: **ديوانه**، شرح وتكميل: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧، جـ٣، ص١٨.

(٥٣) **ورد في كتاب الأغاني**: " قال بشار: لي اثنا عشر ألف بيت عين، فقيل له: هذا لم يكن يدعيه أحد قط سواك، فقال: لي اثنتا عشرة ألف قصيدة، لعنها الله ولعن قائلها إن لم يكن في كل واحدة منها بيت عين". وفى موضع آخر: " قال بشار: لي اثنا عشر ألف بيت جيدة، فقيل له: كيف؟ قال: لي اثنتا عشرة ألف قصيدة، أما في كل قصيدة منها بيت جيد". أبو فرج الأصفهاني، **الأغاني**: تحقيق: د. إحسان عباس، د. إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨، ص١٠٠.

(٥٤) قال أحد معاصري بشار: "قلت لبشار: إنك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت، قال: وما ذاك؟ قلت: بينما تقول شعرا تثير به النقع، وتخلع القلوب، مثل قولك:

إِذَا ما غَضِبْنَا غَضْبةً مضرِيَّةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمسِ أَو تمطر الدَما

إِذَا ما أَعرَنَا سَيِّدًا مِنْ قَبِيلَةٍ ذُرَى مِنْبرٍ صَلَّى عَلَيْنَا وَسَلَّما

تقول:

رَبابةُ رَبَّةُ الْبَيْت تَصبُّ الْخَلَّ في الزَّيْت

لَها عَشْر دَجاجاتٍ وَديكٌ حسَنُ الصَّوْت

فقال: لكلٍ وجهٌ وموضعٌ؛ فالقول الأول جِدٌّ، وهذا قلته في ربابة جارتي، وأنا لا آكل البيض من السوق، وربابة لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع لي البيض وتحفظه عندها، فهذا عندها من قولي أحسن من: **قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ** .... عندك". أبو فرج الأصفهاني: **الأغاني**، ص١١٢_١١٣.

(٥٥) د. أحمد مطلوب: **معجم النقد العربي القديم**، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩، ج٢، ص٨٢.

(٥٦) تزخر المكتبة العربية بكثير من المؤلفات التي تناولت الأبيات السائرة في نتاج بعض الشعراء الذين عرفوا بالحكمة، وحسن الرأي، وإصابة التشبيه، وبلاغة القول، وغيرها من نماذج سامقة استولت على مخيلة الخلق، واحتلت قلوبهم، وتمكنت في نفوسهم. ويمكن التعرف على بعضها بالرجوع إلى: خير الدين الزركلي: **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٢، ج١/ ص٥٥، ٢٦٧، ج٤/ ص٨٥، ج٥/ ص٣٢٣، ج٦/ ص٢٦٢، ٢٩٥. - عمر رضا كحالة: **معجم المؤلفين**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٣، ج١/ ص٥٤٧, ج٢/ ص٢٤٠, ٦٠٠. - فؤاد سركين: **تاريخ التراث العربي**، نقله إلى العربية: د. عرفة مصطفى، راجعه: د. محمود فهمي حجازي، و د. سعيد عبد الرحيم، طبعة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٩٩١، م٢، ج٥، ص٢٢٥.

(٥٧) الأب لويس شيخو اليسوعي: **أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٩٦، ص٢١٦.

(٥٨) د. سيد فضل: **يقول الشعر ويقول الشاعر**، ضمن كتاب فاروق شوشة- سبعون عاما من الإبداع الشعري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٠٨-١٠٩، ( بتصرف).

(٥٩) فاروق شوشة: **في حضرة مولاى الشعر**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٨.

(٦٠) لنا في المتنبي النموذج والشاهد في ذلك؛ فإذا كان قلب قصائده يرى من الملوك، وعمودها الفقَري يظن أنها من مدح السياسيات المسيطرة، فهو القائل لابن جني: "أتظن أن عنايتي بهذا الشعر مصروفه إلى من أمدحه؟ ليس الأمر كذلك، لو كان لهم لكفاهم منه البيت، قلت: فلمن هي؟ قال: هي لك ولأشباهك". أبو العلاء المعري: **شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: معجز أحمد**، تحقيق: عبد المجيد دياب، دار المعارف، ١٩٨٦، ج١، ص٥٦. وكان المتنبي "إذا سئل عن معنى قاله، أو توجيه إعراب حصل فيه إغراب ... قال: عليكم بالشيخ الأعور ابن جني فسلوه، فإنه يقول ما أردت وما لم أرد". ابن جني: **الخصائص**، تحقيق: محمد على النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢، ج١، ص٢١.

إن العناية مصروفة لدى المتنبي للمعنى الذي ينبغي فهمه بطريقة مختلفة من قبل كل فرد (ابن جني وأشباهه)، المعنى الذي ينشغل الخلق بلآلئه الغوائر، والذي يبقي صاحبه- النائم ملء جفونه في بيته حاضرا، والنائم ملء جفونه في قبره مستقبلاً- بفضله في أصداء دنيا العبقرية التي لا يقربها الموت. إنه النص /المتنبى الخصيب الثري بوصفه مؤشرا للمعنى أكثر منه مؤشرا على الشخصية النفسية.

(٦١) د. عز الدين إسماعيل: **الأسس الجمالية في النقد العربي**: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢، ص٣٠١. ومما يجدر بالذكر أن د. عز الدين إسماعيل يعتمد في هذه العبارة على مقولة بول فاليري التي يشير فيها إلى أن النص بعد نشره يكون كالجهاز الذي يستطيع أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه وبحسب وسائله، ومن ثم من الخطأ المنافي لطبيعة الشعر الادعاء أن لكل قصيدة معنى واحدا هو المعنى الذي يتفق مع تفكير الشاعر. وقد أكد الكثير من النقاد هذه المقولة، ومنهم: - د. حسن طبل: **المعنى الشعري في التراث النقدي**،

دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨،ص١١٩. - د. لطفي عبد البديع: **التركيب اللغوي للأدب:** بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٩، ص١٦٢. - د. مصطفى ناصف: **خصام مع النقاد**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩١، ص٢٠٣.

(٦٢) ابن سلام الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**، شرحه: محمود محمد شاكر، دار المعارف، د.ت، ص١١٨ . ويشير ابن طباطبا إلى هذا السياق أيضا في قوله: "وليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا، ويبرز به ما كان مكنونا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه". ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥، ص٢٠٢. وانظر: د. حسن طبل: **المعنى الشعري في التراث النقدي**، ص١٥١.

(٦٣) يرى **"عبد القاهر الجرجاني"** أن الشعر سبيل إلى حفظ كتاب الله من أن يبدل أو يغير، وأن فيه شفاء، وأن لنا فيه استبقاء، إذ يقول: "وذاك أنَّا إذا كنا نعلم أن الجهة التي قامت منها الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أَن كان على حدٍّ من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهيا إلى غاية لا يطمح إليها الفكر، وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك، إلا من عرف الشعر الذى هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذى لا يشكُّ أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيهما قصب الرهان، ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل، وزاد بعض الشعر على بعض، كان الصاد عن ذلك صادا عن أن تعرف حجة الله تعالى، وكان مثله مثل من يتصدى للناس فيمنعهم عن أن يحفظوا كتاب الله تعالى ويقوموا به ويتلوه ويقرءوه له، ويصنع في الجملة صنيعا يؤدى إلى أن يقل حفاظه والقائمون به والمقرئون له. ذاك لأنّنا لم نتعبد بتلاوته وحفظه، والقيام بأداء لفظه على النحو الذي أنزل عليه، وحراسته من أن يغير ويبدل، إلا لتكون الحجة به قائمة على وجه الدهر، تعرف في كل زمان، ويتوصل إليها في كل أوان، ويكون سبيلها سبيل سائر العلوم التي **يرويها الخلف عن**

**السلف، ويأْثُرها الثاني عن الأول** .... فمن حال بيننا وبين ما له كان حفظنا إياه، واجتهادنا في أن نؤديه ونرعاه، كان كمن رام أن ينسيناه جملة ويذهبه من قلوبنا دفعة، فسواء من منعك الشيء الذي **تنتزع منه الشاهد والدليل**، ومن منعك **انتزاع تلك الدلالة، والاطلاع على تلك الشهادة**، ولا فرق بين من **أعدمك الدواء** الذى تستشفى به في دائك، وتستبقى به حشاشة نفسك، وبين من **أعدمك العلم** بأن فيه شفاء، وأن لك فيه استبقاء". عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٨-٩.

ويحدد **"الجاحظ"** ما يطلبه عامة الناس في الشعر بقوله: ".. ورأيت عامتهم- فقد طالت مشاهدتي لهم- لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له ماء ورونق، **وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني.** ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكتاب أعم، **وعلى ألسنة الشعراء أظهر**". الجاحظ: **البيان والتبين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥، ج ٤، ص٢٤.

(٦٤) انظر: د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: **وعي الشعر**، ص٤٦- ٤٧.

(٦٥) د. عبد الغفار مكاوي: **للحب والحرية، ص٢٠.**

(٦٦) د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: **الغواية الأولى:** بكارة المعنى على الخاطر، دار البشير للثقافة والعلوم، ٢٠٢٠، ص٨.

(٦٧) د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: **التأويل السيميائي للشعر:** أمل دنقل من العلامة إلى التاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢٠، ص١٣.

(٦٨) انظر: ابن أبي الأصبع المصري: **تحرير التحبير**، تقديم وتحقيق: د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٤٥٤-٤٥٥. وأيضا: الآمدي:

**الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٩٢، ج١، ص١٧٩. وكذلك: د. عيد محمد شبايك: **منظور المتلقي في التراث النقدي عند العرب**، مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة المنوفية، ع٣٨، سبتمبر ٢٠٠٥، ص٥٩-٦٠. ومما تجدر الإشارة إليه أن هناك من الباحثين من رأى أن التأويل الكامل أمر غير ممكن؛ إذ تبقى دائما طبقات من المعنى تتمتع بطاقة فذة على المراوغة والختال، تنتظر الكشف والاستبصار والاستنطاق، وتباين القراءات بتباين المؤولين وذخيرتهم من الخبرة والمعرفة، ومن هنا فليس هناك قراءة صحيحة وأخرى خاطئة؛ لأنها جميعا تشترك في نوع من المعنى، ولكنها تختلف في درجة الوعي به، والشرط الأساسي في مشروعية تنوع القراءات أن يظل التأويل مرتبطًا بإمكانات النص اللغوية والتصويرية. **انظر على سبيل المثال:** د. رجاء عيد: **القول الشعري**: منظورات معاصرة، الأسكندرية، ١٩٩٥، ص٨-١٧٢-١٧٤-١٨١-١٨٢-١٨٩. - د. عزيز عدمان: **قراءة النص في ضوء فلسفة التفكيك**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م٤٣، ع٢، أكتوبر- ديسمبر ٢٠٠٤، ص٥٢-٥٣،٧٩-٨٠. - د. محمود الربيعي: **قراءة الشعر**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٦٠-١٩٢،١٦١-١٩٣. - د. مصطفى ناصف: **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص١٦٩-١٧٢-١٧٣-١٧٦-١٩٨. - وليم راي: **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص١٠.

(٦٩) ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وعلق عليه ووضع فهارسه: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٠, ص٧٣٤.

(٧٠) هي القواسم الدلالية المشتركة ذاتها التي انتهى إليها د. عبد الرحمن عبد السلام محمود بعد تناوله للمفردات الأربع (الشِّعر، والشَعْر، والشَعَر، والشِّعار) المرتبط بالحقل اللغوي لمادة "شعر". راجع: د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: **وعي الشعر**، ص٢١ وما بعدها.

(٧١) فاروق شوشة: **في حضرة مولاى الشعر**، ص٨.

(٧٢) فاروق شوشة: **إطلالة على الذات**، ضمن كتاب فاروق شوشة صفحة مضيئة في كتاب الشعر العربي، دار الوثائق الجامعية، شبين الكوم، ٢٠٠٧، ص١٥.

(٧٣) سوزان برناد: **قصيدة النثر**: من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٣، ص١٥٩.

(٧٤) عبد الوهاب البياتي: **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع ـ عمان،١٩٩٥، ج١، ص٣٤٣.

(٧٥) د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: **الغواية الأولى**، ص٦٢. ولمزيد في النزوع الحداثي المعاصر، وإشكالية العلاقة بين قصيدة النثر ومتلقيها، راجع: د. أسامة موسى السيد: **قصيدة النثر بين الظاهرة الأدبية والعلامة الثقافية**، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية، كلية الآداب ـ جامعة المنوفية، أكتوبر ٢٠٠٥، ص٥٠ وما بعدها. - د. جاسم حسين سلطان الخالدي: **د. حاتم الصكر والموقف النقدي من قصيدة النثر العربية**، مجلة كلية التربية، جامعة واسط ـ العراق، ع١٩، نيسان ٢٠١٥، ص ٧٣ وما بعدها.

(٧٦) ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، ص٢٢.

(٧٧) انظر: حسين الواد: **في مناهج الدراسات الأدبية**، دار سرس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص٦٦. وأيضا: منذر عياش: **مقالات في الأسلوبية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص١٤٤.

(٧٨) راجع: د. أحمد كشك: **محاولات للتجديد في إيقاع الشعر**، دار غريب، القاهرة،٢٠٠٤، ص٢٩. وأيضا: د. مصطفى ناصف: **مشكلة المعنى في النقد الحديث**، مكتبة الشباب، القاهرة،١٩٧٠، ص١٤٨.

(٧٩) عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٩.

(٨٠) انظر: د. عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير**: من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص ٢٧٩.

(٨١) د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: **الغواية الأولى**، ص٦١.

(٨٢) د. تمام حسان: **البيان في روائع القرآن**: دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٣، ص٢٥٧.

(٨٣) د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: **وعي الشعر**، ص١١. وانظر أيضا: خيري الضامن: **مشروع نظرية في التكوين الشعري**، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٥٨، ص٢٧–٢٨.

(٨٤) عقد ابن الأثير في كتابه "**المثل السائر**" بابا في الصناعة المعنوية سماه "التناسب بين المعاني"، وهو عنده ثلاثة أقسام: المطابقة، وصحة التقسيم وفساده، وترتيب التفسير وما يصح من ذلك وما يفسد. انظر: د. أحمد مطلوب: **معجم النقد العربي القديم**، جـ١، ص٣٩٠. وراجع في هذا الشأن أيضا: حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ٢٠٠٨، ص١٨: ٥٤، ١٢٩: ١٩١. ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، ص١٩ وما بعدها.

(٨٥) الفارابي: **جوامع الشعر**، ضمن كتاب: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١، ص١٧٢ـ ١٧٣.

(٨٦) د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: **الغواية الأولى**، ص٥٧، (بتصرف).

(٨٧) في شأن تناول هذه المفردات في التراث النقدي راجع على سبيل المثال: د. حسن البنداري: **الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية**، القاهرة، ٢٠٠٠. – د. ربيع محمد عبد العزيز: **ثقافة الشاعر**: دراسة في تراثنا النقدي، دار الفتح للنشر والتوزيع، الفيوم، ١٩٩٧. – قاسم محمد المومني: **التجربة الشعرية**: قراءة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، اتحاد الجامعات العربية والجمعية العلمية لكليات الآداب، الأردن، م٩، ع٢ب، ٢٠١٢، ص١٠٦٧ وما بعدها. – عبد الله بن صالح العريني: **مقاييس**

**جودة الشعر في النقد العربي القديم**، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، م٤، ع٢، ٢٠٠٣، ص٧١ وما بعدها.

(٨٨) ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، ص٢١.

(٨٩) د. سيد البحراوي: **البحث عن لؤلؤة المستحيل**، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦، ص٦١.

(٩٠) محمد فكري الجزار: **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، مطبعة دار الكتب الجامعية، شبين الكوم، ١٩٩٨، ص١٨.

(٩١) انظر: ابن خلكان: **وفيات الأعيان**، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨، ج٢، ص٢٤٤.

(٩٢) انظر: الخليل بن أحمد: **شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي**: جمع الأستاذين: حاتم الضامن وضياء الدين الحيدري، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٣، ص٣.

(٩٣) انظر: د. صلاح السروي: **تحطيم الشكل .. خلق الشكل**: دراسات في الشعر المصري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٦٠.

(٩٤) تجدر الإشارة هنا إلى أن د. موسى شروانة في بحثه: **إشكالية التأسيس لمصطلح إيقاع الشعر عند الخليل**، يرى أن القدماء والمحدثين قد بالغوا في الإعلاء من شأن الخليل بن أحمد إلى الحد الذي وصلت فيه إلى مستوى التنزيه والتقديس، وأن نشأة علم العروض اقترنت منذ البداية بمسحة دينية مستمدة من الله، ومن قدرته غير المتناهية. ومن ثم فإنه لا يمكن لأحد أن يتجاوز ما سبق أن وهبه الله، وأعطاه لعباده الأتقياء الصالحين. وبناء على رفض د. موسى شروانة لهذه المقولات التي يراها ساذجة فإنه يشرع في التدليل على وجود كثير من المصطلحات العروضية التي كانت موجودة قبل الخليل، مثل: "البيت، والمصراع، والصدر، والعجز، والمقبوض، والهزج، والإقواء"، وينتهي إلى أن الخليل لم يكن له أي إسهام في وضع

هذه المصطلحات عند تأسيس علم العروض والقافية كما هو شائع ومتداول بين الدراسين من قدماء ومحدثين.

إنه لمن المستغرب أن يأتي باحث في عام ٢٠١١، ليقول هذا الكلام العجيب، فعبقرية الخليل التي يجمع عليها القدماء والمحدثون ليست ناتج تنزيه وتقديس، وإنما ناتج تقدير لذهنية متوقدة في (الرياضيات، والنحو، والعروض، والأصوات)، ثم أن الأخبار التي تتحدث عن تعلق الخليل بأستار الكعبة، وطلبه من الله أن يرزقه علما لم يسبقه إليه الأولون، ويأخذه عنه الآخرون، لا علاقة له بمسحة دينية ولا غيره، وإنما له علاقة بتوفيق الله له في اكتشاف المعيار الذى يبنى عليه الشعراء قصائدهم، اكتشاف ما هو متواجد في انطباعات الأولين وضبطه وفق محددات ثابتة. هل نقول مثلاً- إذا كان د. موسى لا يعجبه إلا الآخر الغربي- بأن نيوتن عندما اكتشف قانون الجاذبية الأرضية لم يكن هذا القانون موجودا قبله!!!! هل نقلل من شأن الرجل في ضبط هذا القانون وفق محددات ثابتة!!!

كما أن القدماء والمحدثين لم ينكروا أن كثير من مصطلحات علم العروض التي وضعها الخليل كانت مستمدة من البيئة التي عاشها فيها، ما الإشكالية في ذلك؟ راجع: برجوح جمعة: **البعد الاجتماعي للمصطلح العروضي**، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع٦، يوليو٢٠١٤، ص١٥٧ وما بعدها. وأيضا: د. عمر عتيق: **البعد الاجتماعي للمصطلحات العروضية:** مقاربة بين المصطلح العروضي والبيئة، مجلة قراءات، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة- الجزائر، م٣، ع١، ديسمبر ٢٠١١، ص١٨٥ وما بعدها.

لماذا لما يحاول د. موسى أو غيره أن يترك هذه المصطلحات ويبحث عن بدائل لها؟ يبحث عن بدائل وقد طلب الخليل من كل من يجد في نفسه القدرة على ذلك أن يفعل، وأن يعلل ما علله الخليل بعلل جديدة؛ فلينظر د. موسى شروانة إلى قول الخليل عندما سئل عن العلل التي يعتل بها في النحو: فقيل له: عن العرب أخذتها أم اخترعتها من نفسك؟ فقال: إن العرب نطقت على سجيتها وطبيعتها، وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله، وإن لم ينقل ذلك عنها،

واعتللت أنا بما عندي أنه علة له، فمثلى في ذلك مثل: رجل حكيم دخل دارا محكمة البناء، عجيبة النظم والأقسام، وقد صحت عنده حكمة بانيها بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة، والحجج اللائحة، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال: إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا ... فجائز أن يكون الحكيم الباني الدار فعل ذلك للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة ". أبو القاسم الزجاجي: **الإيضاح في علل النحو**، تحقيق: د. مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، ١٩٧٩، ص٦٥ - ٦٦.

فليعلل د. موسى شروانة علم العروض بما شاء له أن يتخذ، فلا اعتراض لنا في ذلك، أما أن يقلل من شأن الرجل وجهده في خدمة علوم العربية، فهذا ما نعترض عليه، وليس هذا من باب التأثير العاطفي كما يقول د. موسى، لكنه من باب التقدير لجهد رجل توفى ١٧٥هـ، ولا نزال نتخذ من معياره ميزانا للتعرف على تجديد الشعراء في موسيقى الشعر العربي. راجع: د. موسى شروانة: **إشكالية التأسيس لمصطلح إيقاع الشعر عند الخليل**، صحيفة دار العلوم للغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية، ع٣٨، يولية٢٠١١، ص٥٠ وما بعدها.

(٩٥) راجع: د. محمد توفيق أبو علي: **علم العروض ومحاولات التجديد**، دار النفائس، بيروت، ١٩٨٨، ص٢٦: ٢٩.

(٩٦) **المرجع السابق:** ص٢٧. وللمزيد عن عناية السلف بطبيعة الأصوات العربية وطاقاتها اللحنية، والدرس الإيقاعي عند اللغويين، راجع: د. أحمد كشك: **النحو ودوره في الإبداع**، مكتبة غريب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٢٢، ص٥٩ وما بعدها. - رشاد محمد سالم: **الأداء الصوتي في العربية**، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، المجلد٢، العدد٢، يونيو٢٠٠٥، ص٢٢١ وما بعدها. - د. مراد عبد الرحمن مبروك: **من الصوت إلى النص**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص١ وما بعدها.

(٩٧) انظر: د. إبراهيم أنيس: **عناصر الموسيقى في الشعر العربي**، مجلة الشعر، العدد٢، أبريل ١٩٧٦، ص١٤.

(٩٨) انظر: د. سيد البحراوي: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص٨٨.

(٩٩) د. أحمد كشك: **القافية تاج الإيقاع العربي**، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٢٠، ٦١.

(١٠٠) د. إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١، ص٢٤٦.

(١٠١) الكندي: **في حدود الأشياء ورسومها**، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، حققها وأخرجها: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٠، ج١، ص١٦٨.

(١٠٢) الفارابي: **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة: د. محمود أحمد الحفني، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص٤٣٦.

(١٠٣) أبو حيان التوحيدي: **المقابسات**، تحقيق: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢، ص٣١٠.

(١٠٤) الحسن بن أحمد الكاتب: **كمال أدب الغناء**، ص٩٢.

(١٠٥) انظر: الأب خليل إده اليسوعي: **الإيقاع في الشعر العربي**، ص١٥١.

(١٠٦) الحسن بن أحمد الكاتب: **كمال أدب الغناء**، ص٤٥.

(١٠٧) نصير الدين الطوسي: **رسالة في علم الموسيقى**، تحقيق: زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٤، ص١٢.

(١٠٨) انظر: أبو حيان التوحيدي: **المقابسات**، ص٣١٠. وفي هذا الشأن أيضا يقول الفارابي: "ومن فصول النغم الفصول التي بها تصير دالة على انفعالات النفس، والانفعالات عوارض النفس، مثل الرحمة والقساوة والحزن والخوف والطرب والغضب واللذة والأذى، وأشباه هذه، فإن الإنسان له عند كل واحد من هذه الانفعالات نغمة تدل بواحد واحد منها على عارض عارض من عوارض نفسه، وهذه إذا استعملت خيلت إلى السامع تلك الأشياء التي هي دالة عليها". الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، ص١٠٧١.

(١٠٩) انظر: ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ص٢٤٤.

(١١٠) الفارابي: **كتاب الموسيقى الكبير**، ص١٠٨٥.

(١١١) انظر: المرجع السابق: ص١٠٦٣-١٠٦٤.

(١١٢) أحمد بن فارس،: **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، حققه وضبط نصوصه وقدم له: د. عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٩٣، ص٢٦٦.

(١١٣) الحسن بن أحمد الكاتب، **كمال أدب الغناء**، ص٣٥.

(١١٤) **المرجع نفسه**، والصحيفة نفسها.

(١١٥) ابن واصل الحموي: **الدر النضيد في شرح القصيد**، دراسة وتحقيق د. محمد عامر أحمد، كلية الدراسات العربية، جامعة المنيا، ١٩٨٧، ص٦٥.

(١١٦) ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، ص٢١.

(١١٧) المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**: مقدمة الشارح، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، ١٩٩١، ص١٠.

(١١٨) انظر: أ.أ. رتشاردز: **مبادئ** النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٨٨-١٨٩. - د. سيد البحراوي: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، ص١٣٣. - يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري**، ص٧٦.

(١١٩) ابن سينا: **الشفاء-الرياضيات: جوامع علم الموسيقى**، تحقيق: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحفني، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٦، ص٨١.

(١٢٠) **المرجع نفسه**، والصحيفة نفسها.

(١٢١) انظر: عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، ص٩٨.

(١٢٢) من قول أحمد شوقي:

**وما الذي صنَعت أَيدي البِلى بِيدٍ لَها إِلى الغَيبِ بِالأَقلامِ إيماء**

أحمد شوقي: **الشوقيات**: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، م١، ج٢، ص٨.

(١٢٣) الفارابي: **كتاب الموسيقى الكبير**، ص٧٠.

(١٢٤) انظر: د. يوسف نوفل: **استشفاف الشعر**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ٢٠٠٠، ص١٥٧.

(١٢٥) تجدر الإشارة هنا أن هنري جورج يذهب إلى أن كتاب "**الإيقاع**" هو أول كتاب عربي عن الإيقاع، وربما كان الخليل مبتكر علم الإيقاع العربي، انظر: هنري جورج: **مصادر الموسيقى العربية**، ترجمة: حسين نصار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠، ص٢٢.

(١٢٦) ترسخت العلاقة بين التفكير الرياضي ومختلف تجليات الفكر الإنساني منذ كتب أفلاطون على باب أكاديميته: (لا تسمح بدخول شخص جاهل بالهندسة)، انظر في ذلك: د. إيهاب محمد السيد: **المضامين الرياضية في التفكير البلاغي**، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، م١٢، ع٢، يوليو ٢٠٢٠، ص٥٩٥ وما بعدها. وقد أشار ابن عبد ربه إلى رأي فلاسفة اليونان في النغم، فقال: "وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق (الرياضيات) لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع (العودات المتساوية) لا التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحن إليه الروح، ولذلك قال أفلاطون: لا ينبغي أن تمنع النفس من معاشقة بعضها (الجانب المنطقي الرياضي) بعض (الجانب النغمي)، ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على أبدانهم ترنموا بالألحان، فاستراحت لها

أنفسهم". ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٧، ص٥. وما بين القوسين كلام الباحث.

(١٢٧) في استفادة الخليل بن أحمد من علم الرياضيات في وضع منهج علمي رصين يبنى عليه أول معجم في اللغة العربية، ويبنى عليه علم العروض راجع: د. مجاهد عبد المنعم أحمد، **الاستقصاء الشمولي في فكر الخليل**: دراسة تطبيقية في أثر نظرية التباديل والتوافيق الرياضية في علمي المعجم والعروض، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ـ جامعة الموصل، م١٥، ع٣، ٢٠١٩.

(١٢٨) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: وقع، ص٤٨٩٤: ٤٨٩٨.

(١٢٩) يرى د. محمود إبراهيم الضبع فى كتابه "**قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية**،ص١٤٣"، أن لفظ الإيقاع فى الأصل يعود إلى الموسيقى لا إلى الشعر واللغة.وعودة اللفظ إلى الموسيقى لا إلى الشعر جائزة، لكن من أين استعارت الموسيقى اللفظ إذا كان ذلك بعيدا عن اللغة!

(١٣٠) من قول أحمد شوقي:

**الناس صنفان: موتى في حياتهم وآخرين ببطن الأرض أحياء**

انظر: حامد كمال العربي، **معجم أجمل ما كتب شعراء العربية**، دار المعالى، عمان، ٢٠٠٢، ص١٤.

**Abstract:**

"This research seeks to present an approach to the concept of rhythm in the traditional Arab conception; an attempt to communicate more effectively with our heritage, and an awareness of the intentionality of the Arab lexicon - the largest narrative of our stories, as it is said - when it remained silent about presenting a general meaning for the term "rhythm", and requested the inference of this meaning through the awareness of the cognitive determinants that indicate the rhythm of melody and singing.

In Lisan Al-Arab, the root (waqa): "And the rhythm: from the rhythm of the melody and singing, which is to articulate the melodies and clarify them, and Al-Khalil - may God have mercy on him - named a book from his books in this meaning, the book of rhythm".

This reading starts from the objective and neutral cognitive interaction with the heritage, considering it as an achievement that is being completed at every moment, and its past is no more than a stage of its stages, a phase of its phases, and a moment of its future life, anticipating this completion - which is never completed - always accompanied by the anxiety of questioning and discovery, and transcending the familiar and the known, and a guarantee against the disintegration of the self, and the alienation of identity by falling into the ideologies of the Western Other, who succeeded in creating deep distortions in Arab cultural life, to the extent that one finds only condemnation of ancient Arab culture, which did not have the concept of rhythm in its understanding - as seen by those who advocate for epistemological rupture -

except as a musical term, which was affected by stagnation, distortion, and ambiguity, and was not based on understanding the Western cognitive system.

We are not exaggerating when we say that European culture - ancient and modern - did not produce a mature and rich vision of the concept of rhythm, as did ancient Arab culture, which is a lesson that wherever one directs it, one finds it accompanied by an astonishingly rich and distinctive Arab lesson, and also finds it revealing of a contemporary cognitive life whose owners refused to realize the distinctiveness of their identity, or to search for the legitimacy of their presence, which guarantees their existence and survival in human collective memory.

**Keywords:**

- Rhythm- the concept– Arab Heritage- Western Other- Manifestations of Presence and Absence

## المصادر والمراجع

**أولاً: المصادر والمراجع العربية:**


- د. ابتسام أحمد حمدان: **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي**، دار القلم، حلب ـ سوريا، ١٩٩٧.
- د. إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١.
- أحمد بن فارس: **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، حققه وضبط نصوصه وقدم له: د. عمر فاروق، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٩٣.
- د. أحمد كشك: **القافية تاج الإيقاع العربي**، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٣.
- د. أحمد كشك: **محاولات للتجديد في إيقاع الشعر**، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤.
- د. أحمد كشك: **النحو ودوره في الإبداع**، مكتبة غريب، القاهرة، ٢٠٠٨.
- د. أحمد مطلوب: **معجم النقد العربي القديم**، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩.
- أسامة بن منقذ: **البديع في نقد الشعر**، تحقيق: د. أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠.
- الآمدي (أبو القاسم حسن بن بشر): **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٩٢.

- بشار بن برد: **ديوانه**، شرح وتكميل: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧.
- د. تمام حسان: **البيان في روائع القرآن**، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٣.
- توفيق الزيدي: مفهوم **الأدبية في التراث النقدي**، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٨.
- د. جابر عصفور: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣.
- د. جابر عصفور: **مفهوم الشعر**: دراسة في التراث النقدي، مطبوعات فرح، قبرص، ١٩٩٠.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): **البيان والتبين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥.
- ابن جني (أبو الفتح عثمان): **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢.
- حاتم الصكر: **حلم الفراشة**: الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤.
- حاتم الضامن وآخر: **شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي**، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٣.
- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب، الدار العربية للكتاب، تونس، ٢٠٠٨.

- الحسن بن أحمد الكاتب: **كمال أدب الغناء**، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة: د. محمود أحمد الحفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.
- د. حسن طبل: **المعنى الشعري في التراث النقدي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨.
- حسين الواد: **في مناهج الدراسات الأدبية**، دار سرس للنشر، تونس، ١٩٨٥.
- أبو حيان التوحيدي: **المقابسات**، تحقيق: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢.
- الخطيب التبريزي: **شرح ديوان أبي تمام**، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه، راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤.
- ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين أحمد بن أبي بكر): **وفيات الأعيان**، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨.
- خير الدين الزركلي: **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٢.
- خيري الضامن: **مشروع نظرية في التكوين الشعري**، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٥٨.
- د. رجاء عيد: **القول الشعري**: منظورات معاصرة، الأسكندرية، ١٩٩٥.
- ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وعلق عليه ووضع فهارسه: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٠.

- د. زكي نجيب محمود: **في فلسفة النقد**، دار الشروق، القاهرة، ١٩٧٩.
- الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد): **تهذيب اللغة**، تحقيق: د. عبد الحليم النجار، مراجعة: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، د.ت.
- د. سعد عبد العزيز مصلوح: **ثابت الإيقاع.. متنوع الوقع**، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ٢٠١٩.
- ابن سلام الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**، شرحه: محمود محمد شاكر، دار المعارف، د.ت.
- سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر): **الكتاب**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ١٩٨٢.
- د. سيد البحراوي: **الإيقاع في شعر السياب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١.
- د. سيد البحراوي: **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**، دار شرقيات القاهرة، ١٩٩٣.
- د. سيد البحراوي: **البحث عن لؤلؤة المستحيل**، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦.
- د. سيد البحراوي: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

- د. سيد فضل: **يقول الشعر ويقول الشاعر**، ضمن كتاب فاروق شوشة- سبعون عاما من الإبداع الشعري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.
- ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل): **المخصص**، تحقيق: خليل إبراهيم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٦.
- ابن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله): **الشفاء: جوامع علم الموسيقى**، تحقيق: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحفني، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٦.
- د. شوقي ضيف: **المدارس النحوية**، دار المعارف، القاهرة، ط١٠.
- ابن أبي الأصبع المصري: **تحرير التحبير**، تقديم وتحقيق: د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٤.
- د. صلاح السروي: **تحطيم الشكل.. خلق الشكل**: دراسات في الشعر المصري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.
- ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥.
- د. طه حسين: **خصام ونقد**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.
- د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: **وعي الشعر**، دار البشير، القاهرة، ٢٠٢٠.
- د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: **الغواية الأولى**: بكارة المعنى على الخاطر، دار البشير، ٢٠٢٠.

- د. عبد الرحمن عبد السلام محمود: **التأويل السيميائي للشعر**: أمل دنقل من العلامة إلى التاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢٠.
- د. عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، ١٩٨٢.
- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.
- د. عبد الغفار مكاوي: **للحب والحرية**: أزهار من بستان الشعر الغربي قديما وحديثًا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.
- د. عبد الله الطيب: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ١٩٨٩.
- د. عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير**: من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- د. عبد الله الغذامي: **تشريح النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ٢٠٠٦.
- د. عبد الملك مرتاض: **نظرية القراءة**، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٣.
- أبو العلاء المعري: **سقط الزند**، دار بيروت ودار صادر، بيروت، ١٩٥٧.

- أبو العلاء المعري: شرح **ديوان أبي الطيب المتنبي:** معجز أحمد، تحقيق: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦.
- علي جعفر العلاق: **الدلالة المرئية:** قراءات في شعرية القصيدة ، دار الشروق، عمان،٢٠٠٢.
- علي جعفر العلاق: **الشعر والتلقي**، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧.
- علي جعفر العلاق: **في حداثة النص الشعري**، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٣.
- علي بن عبد العزيز الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٦.
- د. علي يونس: **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
- د. عز الدين إسماعيل: **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٩٢.
- عمر رضا كحالة: **معجم المؤلفين**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٣.
- د. عيد بلبع: **أكذوبة التناص:** مراجعات أسلوبية في السرقات الشعرية، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ٢٠١٩.
- الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان): **جوامع الشعر**، ضمن كتاب: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١.

- الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان): **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة: د. محمود أحمد الحفني، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.
- فاروق شوشة: **إطلالة على الذات**، ضمن كتاب فاروق شوشة صفحة مضيئة في كتاب الشعر العربي، دار الوثائق الجامعية، شبين الكوم، ٢٠٠٧.
- فاروق شوشة: **في حضرة مولاي الشعر**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٨.
- أبو فرج الأصفهاني: **الأغاني**، تحقيق: د. إحسان عباس، د. إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨.
- أبو القاسم الزجاجي: **الإيضاح في علل النحو**، تحقيق: د. مازن المبارك، دار النفائس، بيروت،١٩٧٩.
- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.
- الكندي (أبو يوسف يعقوب بن اسحاق): **في حدود الأشياء ورسومها**، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، حققها وأخرجها: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٠.
- د. لطفي عبد البديع: **التركيب اللغوي للأدب**، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٩.

- الأب لويس شيخو اليسوعي: **أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت،١٨٩٦.
- د. محمد توفيق أبو علي: **علم العروض ومحاولات التجديد**، دار النفائس، بيروت، ١٩٨٨.
- د. محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- محمد العياشي: **نظرية إيقاع الشعر العربي**، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦.
- د. محمد فكري الجزار: **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، مطبعة دار الكتب الجامعية، شبين الكوم، ١٩٩٨.
- د. محمد فكري الجزار: **سيميوطيقا التشبيه**، نفرو للنشر والتوزيع، الجيزة، ٢٠٠٧.
- د. محمود إبراهيم الضبع: **قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.
- د. محمود الربيعي: **قراءة الشعر**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.
- د. محمود عسران: **البنية الإيقاعية في شعر شوقي**، مكتبة بستان المعرفة، كفر الدوار، ٢٠٠٦.
- محمود محمد شاكر: **رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٧.

- محمود المسعدي: **الإيقاع في السجع العربي**، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٩٦.
- مجدي وهبه، وآخر: معجم **المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.
- د. مراد عبد الرحمن مبروك: **من الصوت إلى النص**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.
- د. مصطفى ناصف: **خصام مع النقاد**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩١.
- د. مصطفى ناصف: **مشكلة المعنى في النقد الحديث**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٠.
- د. مصطفى ناصف: **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس، بيروت، د.ت.
- المرزباني (محمد بن عمران بن موسى): **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، المطبعة السلفية، القاهرة،١٣٤٣هـ.
- المرزوقي (أحمد بن محمد بن الحسن)، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، ١٩٩١.
- منذر عياش: **مقالات في الأسلوبية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠.
- ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين): **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله على وآخرين، دار المعارف، القاهرة،١٩٨١.

- نصير الدين الطوسي: **رسالة في علم الموسيقى**، تحقيق: زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة،١٩٦٤.
- د. هلال الجهاد: **جماليات الشعر العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٧.
- د. يوسف إسماعيل: **بنية الإيقاع في الخطاب الشعري**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤.
- يوسف بو سريف: **رهانات الحداثة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٦.


❁❁❁

**ثانيا: المراجع المترجمة:**


- إروين إدمان: **الفنون والإنسان**، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.
- أ.أ. رتشاردز: **مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر**، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.
- روجيه جارودي: **نظرات حول الإنسان**، ترجمة: يحيى هويدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٣.
- رومان ياكبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

- سوزان برناد: **قصيدة النثر**: من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٣.
- فؤاد سركين: **تاريخ التراث العربي**، نقله إلى العربية: د. عرفة مصطفى، طبعة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٩٩١.
- هانز ميرهوف: **الزمن فى الأدب**، ترجمة: أسعد مرزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة – نيويورك، ١٩٧٢.
- هنري جورج: **مصادر الموسيقى العربية**، ترجمة: حسين نصار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠.
- وليم راي: **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧.
- يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري**، ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢.


❁❁❁

**ثالثًا: الدوريات:**


- د. إبراهيم أنيس: **عناصر الموسيقى في الشعر العربي**، مجلة الشعر، ع٢، أبريل ١٩٧٦.
- د. أحمد محمد ويس: **خصوصية الإيقاع الشعري في النقد الغربي**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م٣٢، ع٢، أكتوبر– ديسمبر ٢٠٠٣.

- د. أسامة موسى السيد: **قصيدة النثر بين الظاهرة الأدبية والعلامة الثقافية**، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية، كلية الآداب- جامعة المنوفية، أكتوبر ٢٠٠٥.
- برجوح جمعة: **البعد الاجتماعي للمصطلح العروضي**، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع٦، يوليو ٢٠١٤.
- د. تمام حسان: **المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م٧، ١٩٨٧.
- د. جاسم حسين سلطان الخالدي: **د. حاتم الصكر والموقف النقدي من قصيدة النثر العربية**، مجلة كلية التربية، جامعة واسط ـ العراق، ع١٩، نيسان ٢٠١٥.
- الأب خليل إده اليسوعي: **الإيقاع في الشعر العربي**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م٦، ع٣، ١٩٨٦.
- د. الخليل الزياتي: **حول علم الإيقاع الشعري**: دراسة في مناهج البحث، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م٤٣، ع٣، يناير– مارس ٢٠١٥.
- رشاد محمد سالم: **الأداء الصوتي في العربية**، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، م٢، ع٢، يونيو٢٠٠٥.
- سياحوي رفيقة: **الإيقاع بين علم الموسيقي وعلم العروض**، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، م٢٢، ع٥٠، ٢٠٢٠.

- د. صبار نور الدين: **مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتوظيف**، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس- الجزائر، ع٣، مايو ٢٠١٥.
- عبد الله بن صالح العريني: **مقاييس جودة الشعر في النقد العربي القديم**، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، م٤، ع٢، ٢٠٠٣.
- د. عزيز عدمان: **قراءة النص في ضوء فلسفة التفكيك**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م٤٣، ع٢، أكتوبر- ديسمبر ٢٠٠٤.
- د. عمر عتيق: **البعد الاجتماعي للمصطلحات العروضية**: مقاربة بين المصطلح العروضي والبيئة، مجلة قراءات، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة- الجزائر، م٣، ع١، ديسمبر ٢٠١١.
- د. عيد محمد شبايك: **منظور المتلقي في التراث النقدي عند العرب**، مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة المنوفية، ع٣٨، سبتمبر ٢٠٠٥.
- قاسم محمد المومني: **التجربة الشعرية**: قراءة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، م٩، ع٢ب، ٢٠١٢.
- محمد حرير: **البنية الإيقاعية وجماليتها في القرآن**، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع٩٩- ١٠٠، تشرين الأول (أكتوبر)، ٢٠٠٥.

- محمد حسن عبد الحافظ: **محتوى الشكل في الرواية المصرية**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ع٥٩، ربيع٢٠٠٢.
- د. محمد المهدي المقدود: **العروض والشعرية**: بحث في نظام الوزن ووظيفته ودلالته في التراث العربي، زينب للنشر والتوزيع، القيروان– تونس، ٢٠١٩.
- محمد الهادي الطرابلسي: **في مفهوم الإيقاع**، حوليات الجامعة التونسية، ع٣٢، ١٩٩١.
- د. مجاهد عبد المنعم أحمد: **الاستقصاء الشمولي في فكر الخليل**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية – جامعة الموصل، م١٥، ع٣، ٢٠١٩.
- د. مصطفى بيطام: **الغناء وأنواعه عند العرب قبل الإسلام**، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع٩٩ـ ١٠٠، تشرين الأول (أكتوبر)، ٢٠٠٥.
- د. مها خير بك ناصر: **الأدب العربي بين الأصالة والحداثة**، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع٩٦، كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٤.
- د. موسى شروانة: **إشكالية التأسيس لمصطلح إيقاع الشعر عند الخليل**، صحيفة دار العلوم للغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية، ع٣٨، يولية٢٠١١.


❁❁❁

**رابعا: الرسائل الجامعية:**


- محمد عبد الله محمد: **الإيقاع في شعر فاروق شوشة**، رسالة دكتوراه، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس، ٢٠١١.

- محمد علاء عبد الهادي: **الإيقاع في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة- فرع بنى سويف، ٢٠٠٣.
- محمود عبد السميع حسن: **الإيقاع في شعر محمود حسن إسماعيل**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة- فرع بنى سويف، ٢٠٠٥.
- مسعود وقاد: **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي**، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر – باتنة، ٢٠١١.