معالم النقد الإيقاعي: مقاربة في المفهوم والاتجاهات

د. حنان عبد الله سحيم الغامدي

أستاذ الأدب والنقد المشارك بكلية اللغات والترجمة

بجامعة جدة –قسم اللغة العربية

الملخص

تعد البنية الإيقاعية للشعر واحدة من مستويات التحليل النصي التي أجهد الدارسون أنفسهم في تحليلها وتتبع معالمها؛ فتوجهت أنظارهم إلى النظرية العروضية عند الخليل بن أحمد كبؤرة مركزية للدراسات الإيقاعية، وانصرفوا إليها تسهيلًا، وتفسيرًا، وتحليلًا ؛ مما عطَّل البحث النقدي في الإيقاعات الأخرى للقصيدة، خاصة بعد أن أخضعت النظرية لمعايير الصرامة العلمية لعصور الاحتجاج اللغوي؛ لذا سعى البحث إلى تقديم مقاربة نقدية تجذب الدراسات الإيقاعية والموسيقية للشعر العربي إلى جادة النقد الأدبي؛ تمهيدًا لاستعراض نماذجها، وتحليلها، وطرح رؤى إيقاعية حديثة؛ لذا قسمت الدراسة إلى تمهيد ومبحثين؛ استعرضت في التمهيد مفهوم الإيقاع وعلاقته بالموسيقى، ثم تناولت في المبحث الأول العلاقة بين الإيقاع والنظرية العروضية، من حيث معالمها، والبدائل الإيقاعية التي قدمت بديلًا عنها. وتناولت في المبحث الثاني اتجاهات النقد الإيقاعي؛ فعرَّفت به، وحددت اتجاهاته النقدية الأربعة، واستعرضت أبرز تجاربها الإيقاعية. وخلصت إلى أن مصطلح الإيقاع تطور في أحضان الفلاسفة المسلمين، وأن نظرية (عمود الشعر) هي أول صورة معيارية لقراءة الإيقاع. كما أكدت الدراسة على تنوع الاتجاهات البحثية في النقد الإيقاعي بين صوتي، وموسيقي، ونفسي، ورياضي، وتنوع مجالاتها البحثية أمام الدارسين.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع–البدائل العروضية–التناسبات الصوتية– –عمود الشعر– النقد الإيقاعي

المقدمة:

بنى النقد العربي القديم كثيرا من أحكامه على معايير شكلية صارمة اتسمت بالثبات في تحديد الوزن والقافية بحيث لم تخرج عما وضعه الخليل بن أحمد من أوزان وأبنية موسيقية، وهو ما أطره قدامة بن جعفر عند حديثه عن حدّ الشعر بأنه "كلام موزون مقفى يدل على معنى".

والبنية الإيقاعية للشعر واحدة من مستويات النص الشعري إبداعًا وتلقيًّا؛ لذلك أجهد الدارسون أنفسهم في تفسير نظرية الخليل وتحديد الأسس المعرفية لها، في حين تحمس آخرون إلى نقض النظرية وإقامة تجارب متجددة للإيقاع في الشعر العربي.

وبين هذا وذاك ظلت قوانين الخليل القيد الذي لم يستطع الدارسون التخلص من إساره، أو الابتعاد عن مصطلحاته؛ فظهرت الحاجة ماسة لدراسة أسباب جمود النظرية، وعدم مواكبتها للرؤى التجديدية للإيقاعات في البنية الموسيقية العربية، وتقييم التجارب المتأخرة لتحديث النظرية، وهو ما تسعى الدراسة لعرضه على ساحة الدرس النقدي؛ تأصيلًا لمصطلح النقد الإيقاعي الذي يتناول القصيدة العربية ويعيد تحريك الركود الموسيقي لها، كخطوة في طريق النقد الإيقاعي للقصيدة العربية.

أسباب اختيار الموضوع:

-مناقشة الأصول البنائية لنظرية الخليل بن أحمد العروضية.

-تحديد الحدود العلمية والاصطلاحية بين العروض والموسيقى والإيقاع.

-تقييم التجارب التجديدية لموسيقى الشعر العربي.

مشكلة البحث: تكمن مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤل حول وجود حاجة علمية لنقد إيقاعي يستوعب الآراء في بنية القصيدة العربية؟ ويعيد توظيفها؟ وماهي معالمه المعرفية؟

أهداف البحث:

-قراءة المحاولات التجديدية لضبط موسيقى الشعر العربي بعيدًا عن نظرية الخليل العروضية.

-التعريف بموقف الدارسين قديمًا وحديثًا من نظرية العروض العربي.

-تنمية الاتجاهات الحديثة لقراءة الإيقاعات الموسيقية في الشعر العربي.

-جذب الدرس الإيقاعي إلى ساحة النقد الأدبي.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث فيما يأتي:

- تتبع الاتجاهات القرائية لنظرية العروض.
- التأصيل للنقد الإيقاعي في الدراسات الموسيقية الحديثة للقصيدة العربية.

فروض البحث:

ينطلق البحث من فرضية مفادها: تقاعس الباحثين في دراسة موسيقى الشعر العربي عن إكمال جهود السابقين في البحث عن البنية الإيقاعية للشعر العربي، وإهمال المساءلة العلمية للممارسات العلمية لتطوير الموسيقى العربية في أواخر القرن الماضي؛ ولذلك سيسعى البحث للإجابة عن الأسئلة الآتية:

- لماذا فشلت محاولات القدماء في الخروج عن عباءة العروض الخليلي في دراسة إيقاع القصيدة العربية؟

- ما هي جهود المحدثين من العلماء والدارسين العرب والمستشرقين للخروج من إسار نظرية الخليل؟
- هل يمكن للنقد الإيقاعي أن يستوعب التجربة الموسيقية للشعر العربي؟
- كيف يمكن التأصيل لهذا النقد في الفكر العربي المعاصر؟

منهج البحث:

يقوم البحث على المنهج التاريخي القائم على التتبع الزماني والمكاني لمصطلح الإيقاع في الدرس العربي وتحليل دلالاته، وتفسير التطورات المختلفة التي حظيت بها نظرية العروض، واستشراف المستقبل الوظيفي للإيقاع كعنصر مؤثر في موسيقى الشعر العربي.

حدود البحث:

– نظرية الخليل بن أحمد العروضية لوزن الشعر العربي.

–الدراسات اللغوية والأدبية والفلسفية للإيقاع في الشعر العربي قديمًا وحديثًا.

–الرؤى التجديدية لموسيقى الشعر العربي.

الهيكل العام للدراسة:

اقتضت طبيعة البحث وسير الدراسة أن تكون خطته على النحو الآتي:

مقدمة وتمهيد ومبحثين يعقبهما خاتمة.

التمهيد: الإيقاع والمقومات الموسيقية للقصيدة العربية.

المبحث الأول: الإيقاع والنظرية العروضية:

المطلب الأول: نظرية العروض الخليلي بين الثبات والنمو.

المبحث الثاني: البدائل الإيقاعية بعد نظرية العروض

المبحث الثاني: اتجاهات النقد الإيقاعي:

المطلب الأول: الاتجاه الصوتي

المطلب الثاني: الاتجاه الموسيقي

المطلب الثالث: الاتجاه النفسي.

المطلب الرابع: الاتجاه الرياضي

الخاتمة/ وتتضمن أهم النتائج والتوصيات التي توصل إليها البحث.

التمهيد:

الإيقاع والمقومات الموسيقية للقصيدة العربية.

ارتبط الإيقاع في المفهوم اللغوي عند ابن منظور في لسانه باللحن، والموسيقى، والغناء.(١) ولعل الرابط الواضح للوهلة الأولى بين المصطلحات هو الانتظام القائم على الكميّة في أدنى صوره، دون إهمال لمفاهيم: التتابع، والتعاقب، والترابط في أعلاها، التي تؤكد عليها المعاجم الحديثة، بل إن هذه الرؤية للمصطلح في الثقافات الأخرى لا تنفك عن هذا الربط بالموسيقى، والإنشاد.

والإيقاع في اللغة مشتق من الجذر الثلاثي: (و ق ع) فالوقع من وقع الشيء ووقوعه، أما الإيقاع فهو مرادف للحن والغناء، وأول من استخدم اللفظة بدلالتها الاصطلاحية النقدية هو ابن طباطبا العلوي في كتابه (عيار الشعر) حين قال: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه"

ولعل الوضوح الأبرز لهذه العلاقة تجلّى في رؤية ابن سينا (ت ١٠٣٧م) في كتابه جوامع علم الموسيقى من كتابه الشفاء، يقول في ذلك: " الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيًّا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريًّا."(٢)

وهي رؤية ظهرت على يد الفلاسفة المسلمين في فترات متعاقبة؛ فالكندي (ت ٨٧٣م) حين أراد تحليل التفعيلات العروضية تحليلًا موسيقيًّا، استخدم معايير كمية، يقول عن ذلك في كتابه: (المصوتات الوترية): "فالسبب نقرة وإمساك، وهو حرفان؛ متحرك وساكن مثل: هَلْ – بَلْ – قُمْ..."والوتد وتدان؛ الأول: نقرتان وإمساك".(٣)

وكذا الحال مع الفارابي (ت٩٥٠م) حين رسم حدودًا للأقاويل الشعرية فقد نبه إلى أهمية ربطها بالإيقاع بعدّها "مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها في كل إيقاع سلابات/حروف، وأسباب، وأوتاد محدودة العدد."(٤)

والتوحيدي (ت ١٠٢٣م) يشير إلى علاقة الجزء بالكل في علاقة الشعر بالغناء والموسيقى؛ فيعرف الشعر بأنه "مركب من حروف ساكنة ومتحركة، بقواف متواترة، ومعان متعددة، ومقاطع موزونة، ومتون معروفة"، ثم يعرف الغناء بأنه "شعر ملحن داخل في الإيقاع، والنغم الوترية، والإيقاع كيل متناسب ومتشابه لزمان الصوت".(٥)

وهو الأمر الذي أكده إخوان الصفا في رسائلهم حين دعوا إلى مماثلة أصول العروض مع قوانين الموسيقى؛ نظرًا إلى تشابه الأصول المكونة لكل منهما من حركة وسكون. فالتفاعيل عبارة عن سبب، ووتد، وفاصلة، وهو ما يتشابه مع مكونات النغمة واللحن".[٦]

إن المفاهيم السابقة للإيقاع قائمة على التوزيع والعددية. [٧] وهي رؤية تتقاطع مع رؤية العروضيين الذين أكدوا على هذه التناسبات، وزادوا على ذلك الربط المباشر بالإيقاع الصوتي، الذي عزز نتائجه التوسع في الدراسات اللسانية والصوتية المعاصرة.

غير أن هذه الرؤية لا تتناسب مع الإقصاء الذي مورس على موسيقى الشعر العربي، وجعل بعض الدارسين يدور بهذه الموسيقى في فلك النظرية العروضية للخليل بن أحمد، فلا يتجاوز خطوطها، ولا يغير مسارها! على الرغم من أن الخليل بن أحمد لم يوصد باب الإبداع، بل شرّعه أمام الباحثين، ولا أدل على ذلك من إشارته إلى وجود بحور مهملة في دوائره، في إشارة إلى إمكانية إكمال اللاحق لذلك العمل، والجمع لشواهده.

ومن المصنفات التي تناولت عمله عرضًا، وشرحًا، وتنقيحًا، واعتراضًا: كتاب "تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها) لابن كيسان، وكتاب (العروض) لابن جني، و(عروض الورقة) للجوهري، و(الكافي)، و(الوافي في العروض والقوافي) للتبريزي، و(القسطاس المستقيم في علم العروض) للزمخشري...".[٨]

ولقد كان العربي منذ جاهليته مولعًا بالإيقاع؛ ففي إحدى الروايات التي تواردت عن أسباب وضع الخليل لعلم العروض أورد الباقلاني في كتابه (إعجاز القرآن) نصًّا يؤكد هذا الولع، فقال:

"وحكى لي بعضهم عن أبي عمر: غلام ثعلب عن ثعلب: "أن العرب تعلم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول، يوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على وزن (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)، ويسمون ذلك الوضع (**المتير**) واشتقاقه من (المتر)، وهو الجذب أو القطع، يقال له: مترت الحبل؛ أي قطعته أو جذبته."[٩] وهو العلم الذي يعرف بـ(التنعيم)، الذي أشار إليه الخليل حين سئل عن أصل وضعه للعروض، فقال: "بصرت بشيخ على باب يعلم غلامًا، ويقول له:

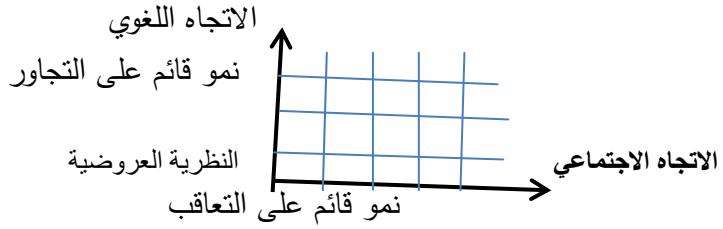
نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم

قال الخليل: فدنوت منه فسلمت عليه، وقلت له: أيها الشيخ، ما الذي تقوله لهذا الصبي؟ فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم".[١٠]

فعمد الخليل إلى تقنين هذه الإيقاعات بلغة معيارية دارسًا الحركات والسكنات، ومستعينًا بما توفر لديه من مهارة لغوية وضع من خلالها معجم العين القائم على التقليبات الصوتية. وهي محاولة اجتهادية أولى لقراءة البنية الإيقاعية للقصيدة العربية ترتبط بالميزان اللغوي من جهة، وبالميزان الموسيقى والتفكير الرياضي من جهة أخرى. فشرعت الباب على قراءات أخرى لهذه الإمكانات؛ نتج عنها ظهور محاولات تجديدية، وقراءات إيقاعية متنوعة، اتخذت طابع التنظير حينًا، والتطبيق آخر؛ ولكن السؤال المنهجي في هذا المقام عن عروض الخليل هو:

هل تمثل نظرية العروض عند الخليل بن أحمد –بعدِّها نظامًا بنائيًّا–بنية مغلقة أم مفتوحة في موسيقى الشعر العربي؟ وما أثر ذلك في القراءة الناقدة للشعر؟

وللإجابة عن هذا التساؤل لا بد في البداية أن نتوقف بيانيًّا عند اتجاهين لدراسة النظرية: الأول رأسي، والآخر أفقي؛ فالاتجاه الرأسي اتجاه ينظر إلى النظرية العروضية في واقعها اللغوي، والاتجاه الأفقي اتجاه ينظر إلى النظرية في السياق الاجتماعي التاريخي، وهو ما يمكن تمثله في التمثيل البياني الآتي:



إذن نحن أمام تطور تفسيري لإيقاع القصيدة العربية تمثل النظرية الخليلية وحدة قياسية فيه، قرئت من خلالها حركة التطور الإيقاعي في اتجاهين مختلفين. ولتوضيح هذه الصورة، فإننا بحاجة إلى تنظيم خط الإيقاع بصورة متزامنة ومتعاقبة مع نظرية الخليل العروضية. فأما التزامن مع النظرية، فيجليه لنا موقف –تلميذ الخليل–الأخفش الأوسط، إمام النحو، سعيد بن مسعدة (ت٨٣٠م) في كتابه (العروض) الذي يعدّ أقرب وثيقة مكتوبة لعصر الخليل فسرت عمله العروضي، يقول في ذلك:

"أما وضع العروض، فإنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب، فعرفوا عدد حروفها ساكنها ومتحركها، وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعرًا، فما وافق هذا البناء الذي سمته العرب شعرًا في عدد حروفه ساكنة ومتحركة فهو شعر، وما خالفه وإن أشبهه في بعض الأشياء فليس اسمه شعرًا."(١١)

فالأخفش من خلال نصه السابق يؤكد على ثلاث حقائق:

١- أن التجريد في قوانين علم العروض قائم على الإرث الشعري المعلوم في عصر الخليل والأخفش بعدّه عصر احتجاج.

٢- الأساس الذي وضع الخليل عروضه عليه أساس صوتي قائم على الحركة والسكون، وتعاقبهما في المقطع الواحد.

٣- أن تقنين علم العروض نابع من تقنين علم النحو، وهذه (الطريقة المثلى) التي اختارها علماء النحو، واللغة؛ لحماية اللغة، والشعر، والقرآن، والحديث من اللحن.

إن مُساءلة الحقائق السابقة عند الأخفش يمكن أن تكشف لنا سبب جمود الدراسات الإيقاعية، وعدم صمود النماذج التي أبدت تحررًا من فكر الخليل العروضي؛ فبناء العروض على الإرث الشعري المعلوم يثير التساؤل عن الإرث غير المعلوم الذي أثاره الأخفش في موضع آخر من كتابه قائلًا:

"فإن قيل: وهل أحطتم بالأبنية كلها؟ ألست لا تدري لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها؟ قلت: بلى، غير أني لا أجيز إلا ما سمعت، كما أنه لو قلت: مررت بأبوك غيَّرته، وإن كنت لا أدري لعل هذه لغة للعرب، وكذلك بعض البناء الذي لم نسمع به. فإن قال قائل: أليس أول من بني الشعر إنما بنى بناء أو بناءين، ولم يأتِ على الأبنية كلها، ثم زاد الذي بعده، فلم يزل يجوز لهم أن يزيدوا، فكيف لا تجوز الزيادة؟! قلت: أما مَنْ بنى من العرب الذين سجيتهم العربية بناء فهو جائز، وإن لم يكن قد سمعه من قبل، كما أني إذا سمعت منه لغة وهو فصيح أخذت بها، فإذا كان ذلك البناء ممن ليست سجيته العربية لم أخذ عنه كما لا أخذ عنه اللغة"(١٢).

إذن فيصل القواعد كان ما توارد من سماع، وعليه وضعت القوانين! ثم رُفِضَ ما دون ذلك (اجتهادًا)، على الرغم مما أبداه الأخفش هنا من مرونة في القبول من العرب ذوي السجية العربية السليمة، وهو تعارض تفهمه المعاصرون للخليل والأخفش. ولا أدل على ذلك من ظهور مَنْ تعقب عمل الخليل بالشرح، والتعليق، والتفسير من جهة، وظهور من خالفه ونقض عمله من جهة أخرى.

وعطفًا على ذلك يمكن القول باعتماد العروض العربي منذ تأسيسه على القياس وفق ما أقره الأوائل، وهي النظرة التي صنفت الدرس العروضي في مسار الدراسات اللغوية، اعتمادًا على القياس الوزني لحفظ العلم، وصيانته من اللحن. ولعل خطورة هذا المنهج الذي حُصِرَ العروض فيه تتجلى في اليقين بفقدان إرث عظيم من الشعر العربي لم نصل إليه، فقد أورد ابن سلام الجمحي في كتابه (طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين) قوله:

"إن أبا عمرو بن العلاء كان يقول: ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا قلة، ولو جاءكم وافرًا لجاءكم علم وشعر كثير."[١٣] ثم يقول على لسان عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– موضحًا أسباب ذلك:

"كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه، فجاء الإسلام، فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد، وغزو بلاد فارس والروم، وَلَهِيَتْ عن الشعر وروايته، فلما كثُر الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر فلم يَئِلُوا إلى ديوان مدون، ولا كتاب مكتوب، فألفوا ذلك، وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل؛ فحفظوا أقل ذلك، وذهب عنهم أكثره".[١٤]

وهذا يقودنا إلى تحديد منهجية في تبني قوانين العروض قائمة على قبول ما وافق مقاييس شواهدهم، ورفض ما شذ عن معاييرهم، وهي ملاحظة تناولها شكري عياد في كتابه (موسيقى الشعر العربي)، فرأى أنهم اختطوا بناءً فكريًّا لم يستوعب أوزان العرب كافة، ولا يعترف بأوزان المحدثين التي أهملوها، وما نتج عن ذلك من استهجانهم للخروج عن ذلك، كصنيعهم مع أبي العتاهية عند خروجه عن الأوزان المعروفة.[١٥]

ويقدم سيد بحراوي ملاحظة منهجية في هذا المقام بين الخليل وتلميذه الأخفش، فبينما يميل الخليل بن أحمد إلى القياس التجريدي وفق معطيات الدوائر التي وضعها –حتى وإن لم يتوفر النموذج الواقعي؛ لذا أطلق مصطلح الأوزان المهملة– فإن الأخفش يغلب السماع الواقعي، ويعدّه الأصل، وإن أدى إلى هدم معطيات الدائرة المثالية التي يعدّها فرعًا عن الأصل.[١٦]

أما الحقيقة الثانية التي ترتكن إلى الأساس الصوتي، فقد مثلت عقبة أخرى في تطور الدرس العروضي؛ فالأساس الكمي أهمل المعايير التي يمكن أن تطوّر نظرية العروض بعدّها نظرية إيقاعية كمعيار التخييل الذي تبناه حازم القرطاجني ومن تبعه من تلاميذه، ومعيار الموسيقى الذي تبناه ابن سينا والفارابي ومن جاراهما من الفلاسفة.

أما الحقيقة الثالثة التي تربط علم العروض بعلم النحو العربي، فهي ثالثة الأثافي التي أخرت التقدم في هذه الدراسات؛ لأن هذا الربط غير مقبول، ففي حين يمكن قبوله في الدرس النحوي لأهمية اللغة، ولحفظها من الاختلاط بلغة المولدين، إلا أنه ربط غير منهجي في جانب الشعر القائم على نمو الذائقة وفق قوانين الإبداع، والتطور الوجداني للتجارب الشعرية في ظل وجود نماذج عند القدماء لا تخضع لهذه القواعد.

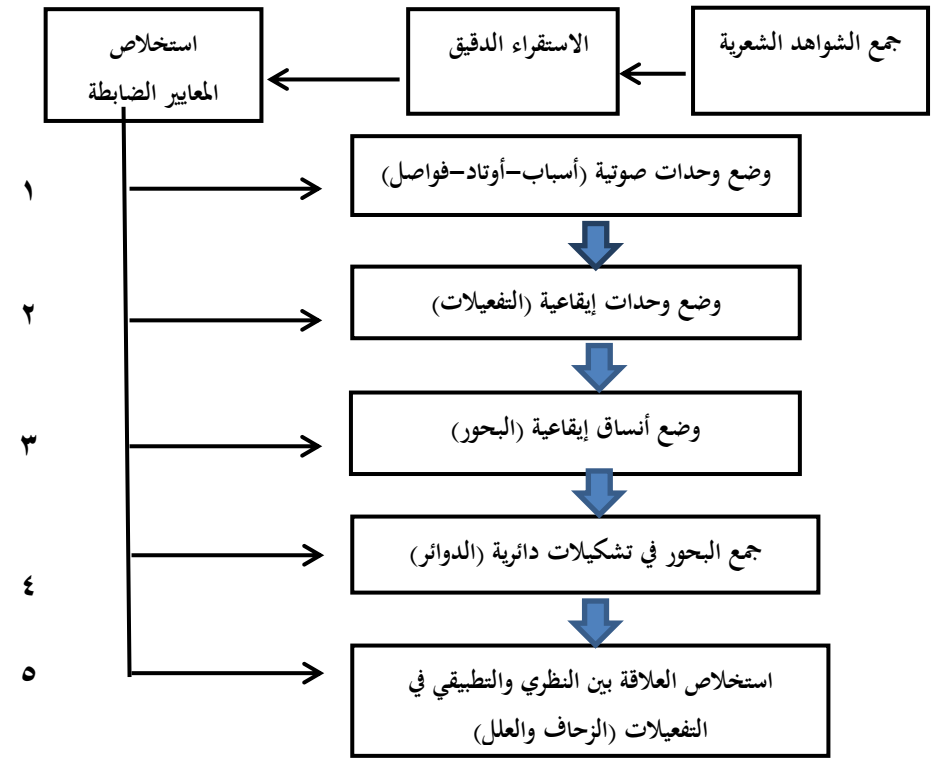
المبحث الأول

بين الإيقـــاع والـــوزن العـــروضي

برزت العلاقة وثيقة بين مصطلحي الإيقاع والوزن في الدراسات المعاصرة؛ ففي حين استعمل بعض الدارسين المصطلحين كمترادفين، وعرفوهما إجمالًا بأنهما "حركة منتظمة، والتئام أجزاء الحركة في مجموعة متساوية ومتشابهة في تكوينهم شرط لهذا النظام."[١٧] فإن آخرين ربطوا الوزن بالتفاعيل المتساوية، وربطوا الإيقاع بتكرار الظواهر الصوتية وفق مساحات محددة النسب.[١٨] بيد أنهم أجمعوا على أن الوزن والإيقاع يحظيان بعلاقة تفاعلية؛ تمثل علاقة الجزء بالكل، أو الخاص بالعام؛ فالوزن هو أداة من الأدوات التي تضبط الإيقاع، مما يستوجب دراستهما في سلسلة واحدة ممتدة من حيث الأصوات، والمقاطع، والحركات، والسكنات.

نظرية العروض الخليلية بين الثبات والنمو:

وضع الخليل قوانينه العروضية من خلال الاستقراء الدقيق لما وصل إليه من إرث شعري، وعلى الرغم من تعدد الروايات التي وثقتها المراجع العربية حول وضع الخليل لأصول هذا العلم والتنظير له، فإنها لم تقف على الفلسفة أو الأصول المعرفية التي اعتمد الخليل عليها في الوضع والقياس، واكتفت المراجع بالإشارة إلى الجهد الفردي للخليل، رابطة ذلك بجهوده العلمية في معجم العين. وأجمعت على وجود عملية منظمة ابتدعها الخليل تقوم على تتابع المتحركات والسواكن، وما ينشأ عنها من تفاعيل وأنساق، ثم ما استحدثه من تقليبات صوتية تشبه صنيعه في معجم العين أدت إلى وضعه للدوائر العروضية.[١٩] وهي عمليات بحثية متتابعة يمكن اختصارها في التسلسل الآتي:



شكل (١) مراحل وضع الخليل للعروض العربي.

على أنه ينبغي أن يراعى أن مناط الاختلاف في حدود التفعيلات، وصورها الواقعية يتوقف على مقدار البعد والقرب عن القوالب المثالية للأوزان، وانضباطها المعياري، مع الأخذ بالتجاوزات الممكنة. ولعل أول وثيقة أعانت الدارسين على معرفة الحدود المسموحة في الزحافات والعلل، هي كتاب (العروض) للأخفش؛ حيث أورد جملة من الضوابط التي يمكن تنظيمها في الجدول الآتي:[٢٠]

تسلسل	ضابط الأخفش	نموذجه
١	لا تؤدي الزحافات إلى كثرة المتحركات.	منع حذف نون مفاعلتن.
٢	-لا تؤدي إلى اجتماع ساكنين في الحشو. -ألا يتوالى زحافان في التفعيلة الواحدة.	-
٣	يفضل الزحاف في الحروف من الوتد لا السبب.	حذف نون مفاعيلن بدل الياء في الهزج.
٤	يفضل الزحاف في الصدر.	كألف فاعلاتن-سين مستفعلن.
٥	يفضل حذف أول الوتد لا ثانيه.	حذف ألف فاعلاتن في الرَّمل.
٦	ألا يؤدي إلى الاشتباه مع أوزان أخرى.	حذف الفاء والسين في (مستفعلن) السريع دون (مستفعلن) الرجز.
٧	لا يزاحف الفرعي بل الأصلي من التفعيلات.	فلا يجوز الزحاف في فاعلان التي أصلها مفعولات.
٨	تكثر الزحافات في الأجزاء الطويلة كثيرة الحروف.	حذف فاء مفعولان ومفعولن، لأنه يرتجز به؛ فيكثر استعماله.
٩	-تكثر الزحافات في الأوزان المستخدمة في الإنشاد. -وتقلّ في الأوزان غير الشائعة.	كالرجز، والرمل، والمنسرح، والسريع. كالمضارع، والمقتضب.

جدول(١) ضوابط الزحافات والعلل العروضية عند الأخفش.

لقد تجسدت العناية بنظرية العروض في كثرة المؤلفات التي تولت الشرح، والتعليق عليها. وهي وإن كانت كثيرة يصعب معها الحصر، إلا أنها لم تتجاوز جهد الخليل بن أحمد، ولم ترتقِ إلى صنع نظرية إيقاعية جديدة في الشعر العربي، حتى عند أولئك الذين عارضوا الخليل؛ فقد ظلوا يدورون في فلك التسميات التي وضعها، والألقاب التي أطلقها كأبي الحسن علي بن هارون في كتابه (الرد على الخليل في العروض). [٢١]

ثم تحولت القراءة المعيارية التي قدمها الخليل إلى قانون عروضي أطّر الوزن العربي في قوالب محددة الحركة ومنضبطة الرخص، وهو أمر لم يقبله بعض معاصريه، ولا من أتى بعدهم من الدارسين الذين بدءوا في البحث عن بنى إيقاعية جديدة. ولم يتورع بعضهم من انتقاد عمل الخليل، وربطه بالمرحلة التاريخية التي أفرزته؛ ففكروا في التحرر من تلك الضوابط، ونتج عن ذلك بروز مسارين بحثيين في فهم العروض بعد الخليل الأول: يهتم بالجانب العلمي التنظيري للعروض وهو امتداد لما وُجِدَ عن الخليل، والآخر: نقدي يدرس الوزن كقيمة مؤثرّة في القصيدة وإيقاعها.

وتبدت معالم **المسار الأول** في سلسلة من المؤلفات، منها: (مختصر القوافي) لابن جني (ت٣٩٢هـ)، و(عروض الورقة) لأبي حماد الجوهري (ت٣٩٣)، و(القسطاس المستقيم في

علم العروض) للزمخشري (ت٥٣٨)، و(البارع في علم العروض) لابن الدهان (ت ٥٦٩هـ)، و(المقصد الجليل في علم الخليل) لابن الحاجب (ت ٦٤٦هـ)، و(العيون الغامزة على خبايا الرامزة) للدماميني (ت ٨٢٧هـ)، و(هداية الضليل إلى علم الخليل) للآثاري (ت ٨٢٨هـ)، و(عروق الذهب من أشعار العرب) للجرجاني (ت١٠٧٩).

تم تنوعت اتجاهات البحث في تلك الدراسات، فصنفت في أربعة أنساق[٢٢]:

١- نسق دائري: اتخذ من الدوائر العروضية عند الخليل -التي نتجت عن التبديل الدوراني لسلسلة التفعيلات-منطلقًا لها، كدراسة ابن عبد ربه (ت ٣٢٨هـ) في كتابه (العقد الفريد)، والسكاكي (ت ٦٢٦هـ) في كتابه (مفتاح العلوم).

٢- نسق كمي: قائم على توالي السكنات والحركات التي تجتمع في (الأسباب-الأوتاد-الفواصل)، نحو جهد الأخفش في كتابه العروض، وما أعقبه من جهود للمستشرفين كأيوالد، وَروجر فينش.

٣- نسق ارتكازي: وهو النسق الذي يقوم على تناسب النبرة داخل المقطع، وأقدم صور هذا النسق كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) الذي ركز على مبدأ التناسبات الصوتية، وأهميتها التنغيمية، ثم ركز عليها المستشرقون في دراساتهم، كصنع جوتلد فايل، وهازيل سكوت.

٤- نسق رقمي: وهو نسق يفسر عروض الخليل تفسيرًا رياضيًّا معتمدًا على الأرقام، وكان البيروني رائد هذا النوع من الدراسات؛ حيث أفاد من معرفته بالفلك والهندسة. ثم توالت الدراسات المتأخرة في هذا النسق ضمن ما يعرف بالعروض الرقمي عند أحمد مستجير، وطارق الكاتب، وخشان خشان.

أما **المسار الآخر** فهو المسار الذي أسهم في التأصيل للدراسات الإيقاعية بمفهومها الواسع، وسعى إلى البحث عن تقنيات منتظمة في العمل الشعري، وإيجاد إيقاع يتناغم مع إيقاع النص القائم على المدود في الكلمات، وتقسيمات الجمل، إضافة إلى معطيات علم البديع كالجناس والترجيع، حتى نصل في النهاية إلى توظيف إيقاعات الفضاء، وعلامات الترقيم، والبياض؛ لخلق مخطط من الإيقاعات المتجانسة داخل النص. وهو المسار الذي يمثل التجارب (البدائل) المختلفة للإيقاع في المستوى الأفقي، والتي سعى روادها إلى مضاهاة جهد الخليل، وإعادة قراءة إيقاع الشعر وفق معطياتها.

البدائل الإيقاعية بعد نظرية العروض

تحولت أنظار النقاد العرب في تلقي الشعر العربي نحو قراءته وفق معايير متفق عليها. ولعل النموذج الأكثر بروزًا في هذا المقام هو النموذج الذي أطلق عليه عمود الشعر، والذي برز كمصطلح نقدي يُعنى بأسس الشعر وأصوله شكلًا ومضمونًا، خيالًا ووزنًا على يد المرزوقي (ت٤٢١هـ)؛ حيث ميّز من خلاله –كما يقول–بين "تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث"[٢٣]ولعل ما يعنينا في هذا المقام هو ما يعزز قيمة الإيقاع، وضابطه في الأبواب السبعة التي ساقها، وهو:

١– التحام أجزاء النظم والتئامها.

٢– التخير من لذيذ الوزن.

٣– مشاكلة اللفظ للمعنى.

٤– شدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة منها.[٢٤]

وهي عناصر مؤثرة في بناء الإيقاع الداخلي والخارجي في القصيدة؛ فالتحام أجزاء النظم والتئامها يسهل عملية الانتقال بين الأغراض، والمعاني بانسياب داخل القصيدة، مع عناية بلذيذ الوزن الذي لا تكلف فيه؛ فيتشاكل مع المعاني المطروقة، ويتكامل في رسم الصورة، ثم تأتي القافية، ويتم التجانس الذي لا تنافر معه في بنيان القصيدة.

إن هذه النقلة في الدرس النقدي أخرجت الناقد من الحدود الضيقة للشعر في كونه (كلام موزون مقفى) إلى الدراسة الصوتية، والتركيبية، والأسلوبية للشعر. وهو ما أدى إلى توسع مفهوم الإيقاع بعيدًا عن الحدود الضيقة التي أطرها قدامة بن جعفر، وأضحى النقد يتناول إيقاع الكلمة من داخل سياق العبارات والجمل، وبصورة أكثر شمولية.

إذن لم يعد من مسلمات النقد اختزال إيقاع القصيدة في الوزن، أو القافية، أو مصطلحات العروض، بل أصبح النقد أمام مصطلحات: (الجزالة، والالتئام، والمشاكلة، والاقتضاء) مع انفتاح نحو التجديد الذي تقتضيه لغة الإبداع، وهو ما انعكس إيجابًا على إيقاع القصيدة العربية.

ثم ظهر مفهوم (اتساق النظم) عند ثعلب، الذي عرفه بـ:

"ما طاب قريضه، وسلم من السّناد، والإقواء، والإكفاء، والإجازة، والإيطاء، وغير ذلك من عيوب الشعر، وما قد سَهَّلَ العلماء إجازته من قصر ممدود، ومد مقصور، وضروب أخر كثيرة". [٢٥]

فثعلب هنا يركز على السلامة من عيوب القصيد والقوافي، مع استغلال الرخص والضرورات التي أجازها العلماء، وفحول الشعراء.

ويذهب بعض الدارسين إلى أن "حضور الإيقاع بعد مرحلة الخليل في الكتب النقدية أكثر تجديدًا وحيوية من الكتب العروضية التي جاءت في مجملها على طريقة الخليل الأولى."[٢٦]

أما حديثًا فقد نشطت دراسات النقاد مع ظهور حركتي الشعر الحر، والشعر المنثور، ومع ظهور أبحاث المستشرقين وخاصة دراسات الفرنسي (جويار) الذي سعى للبحث عن نظرية جديدة في العروض العربي من خلال أبحاثه الموسيقية، ثم تلاه الألماني (فايل) الذي أثرت أبحاثه في الدراسات الصوتية العربية، وأتت أكلها في دراسات إبراهيم أنيس في كتابيه: (الأصوات اللغوية)، و(موسيقى الشعر) حين بحث المقاطع الصوتية وأثرها في الموسيقى الشعرية. كما ظهرت في تبني كمال أبو ديب الدعوات المناهضة للعروض، ودعوته إلى اعتماد (النبر) كمفهوم منهجي في تفسير إيقاع الشعر العربي مسقطًا الأبحاث اللغوية الأوروبية على لغة الشعر العربي وعروضه.[٢٧]

وهذه المحاولات توافقت مع دراسات (محمد مندور) في كتابه (في الميزان الجديد) حين جعل من النبر "ظاهرة صوتية تتوارد على مسافات زمنية محددة".[٢٨]

المبحث الثاني

اتجاهات النقد الإيقاعي

مَثَّلَ الإيقاع حضورًا ثريًّا على مائدة الأدباء والنقاد العرب، بعد أن تجاوزوا في مفهومه الحدود الشكلية للنظرية العروضية، فسعوا إلى إدراك الخصائص الإيقاعية والصوتية المتنوعة للغة، بما فيها من نبر، وتنغيم، وتناسب، وفواصل. وما رافق ذلك من ظواهر لفظية أو بديعية بلاغية كالمقابلة، والتقسيم، والتفريع، والتخييل؛ فأضحى لهذه الظواهر حضورًا إيقاعيًّا لا يقل قيمة عن الحضور اللغوي والدلالي في بناء القصيدة؛ لذا تظهر الحاجة ملحة لقيام مقاربة لهذه التجارب، وكشف حدود العلاقة بين الناقد والقارئ في رحلة مواكبته للنص الشعري.

والنقد الإيقاعي هو باب من أبواب النقد يتسع نطاقه لمعالجة عناصر الإيقاع الداخلية (الصوتية، والتركيبية، والأسلوبية). والخارجية (الوزن، والقافية) التي تتفاعل مع المعطى اللغوي، والموسيقي، والدلالي، وتقدم توصيفًا موازيًّا للإيقاع في التجارب الإبداعية قديمًا وحديثًا. وباتساع هذا المدلول تتعدد الصور والأبعاد التي يمكن للدارسين الخوض في مجالاتها، والمضي في تطوير أدواتها، وفق ما يتناسب مع روح الإبداع المتجددة.

وبناء على ذلك يمكن تصنيف اتجاهات البحث في النقد الإيقاعي إلى أربعةٍ:

١. الاتجـاه الصوتي. ٢. الاتجـاه الموسيقي.
٣. الاتجـاه النفسي. ٤. الاتجـاه الرياضي.

أولًا: الاتجـاه الصوتي للإيقاع:

يذهب الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) إلى أن "الصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف. ولن تكون حركات اللسان لفظًا، ولا كلامًا موزونًا ولا منثورًا إلا بظهور الصوت."[٢٩] وهي إشارة منه إلى جملة التأثيرات التي تحدثها المحفزات الصوتية التي ترصف المعاني داخل السياق.

أما الأخفش فيشير في كتابه (العروض) إلى هذا الاتجاه حين يناقش فكرة المتحرك والساكن، فلا يجمع في حشو الشعر ساكنين ليس بينهما متحرك؛ لأنه يعد الساكن هنا (حرفًا ميتًا)!. وتفريقه في كتابه بين الساكن والمتحرك قائم على أساس كمي دقيق عمليًّا؛ لأنه يعد المتحرك من الناحية الكمية ساكنًا ومتحركًا، ويراه الحركة الأقل كميًّا، ثم يأتي الساكن، فالحرف المتحرك[٣٠]. يقول في باب (هذا باب تفسير الصوت):

"وإنما يعرف الساكن من المتحرك بأن تنقصه مما هو عليه، فإن وصلت إلى نقصه فليس بساكن، وإن لم تصل إلى نقصه فهو ساكن. ووجه آخر أن تروم فيه الحركة، فإن قدرت على زيادة تحريك عرفت أنه قد كان ساكنًا، وأنه لما كان متحركًا لم تقدر على أن تدخل فيه حركة أخرى."[٣١]

فالأخفش يرى أن السكون هو الأصل في الحرف، والحركة زائدة عليه. وهذا باب في الدرس النقدي للإيقاع يمكن ربطه بمذهب الاعتزال عند الأخفش خاصة حين عدّ الحرف الساكن ميتًا، وهي إشارة لطيفة تنبه لها سيد البحراوي عند تحقيقه لكتابه "العروض".[٣٢]

ومن الصور النقدية لهذا البعد صنع حازم القرطاجنى حين ركز على (التناسبات الصوتية) في الخطاب. وهو مصطلح ذو خلفية فلسفية تتشاكل مع نظرية المحاكاة عند أرسطو. ولعل جانب الربط بين الإيقاع والبلاغة هنا يشكل لنا ملمحا آخر يفتح باب الدرس الإيقاعي على مصراعيه لمساءلة آراء القرطاجني حول أثر التخييل في الإيقاع.

غير أن جهود المستشرقين ذهبت بعيدًا في هذا الباب، خاصة عند (جويار) في كتابه (نظرة جديدة في العروض العربي) حين صنف النبر في المقاطع الصوتية إلى نوعين: نبر ثابت، ونبر إيقاعي، في محاولة منه لربط العروض العربي بالتكافؤ بين عدد المقاطع.[٣٣] أما الألماني (فايل) فقد ركز على النبر الواقع على الأوتاد.[٣٤] وهي الفكرة التي تبناها كمال

أبو ديب في محاولته لاستحداث نظام بديل لعروض الخليل، معتمدًا على المقاطع المنبورة من خلال نظريته الثلاثية: (النواة الإيقاعية، والوحدة الإيقاعية، والتشكل الإيقاعي). [٣٥]

ثم كان لظهور الشعر الحرّ، وقصيدة النثر منتصف القرن العشرين أثر على الدراسات الإيقاعية، خاصة أنه تزامن مع ظهور أبحاث (فايل) حول الأساس النبري للعروض؛ فواكب ذلك حركة نقدية نشطة في النقد العربي. ولعل كتاب كمال أبو ديب (البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو: بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن) –الذي طبق فيه أفكار (فايل)– ذو تأثير في اتجاه البحث الإيقاعي نحو (النبر). لكن الغريب في الأمر أن هذه الدعوة لم تكن حديثة! فقد سبق لابن سينا أن طرحها في كتابه (الشفاء) حين كان ينظر إلى تأليف الأصوات كمحاكاة للهيئات الشعورية المتمثلة في النفس، ثم عالج في (رسالة أسباب حدوث الحروف)[٣٦] ظاهرة تقاطع المقوِّم الصوتي مع المقوِّم الزمني في الحدث اللساني. والأمر المهم في عمله أنه عمد إلى مقابلة زمن المعيار الموسيقي بمصطلحات عروضية كالأسباب الخفيفة والثقيلة.[٣٧] ثم تناول النبرة، وعدّها هيئات من النغم المديّ، كالنبرة التي تجعل الخبر استفهامًا أو العكس.[٣٨] فمعالجة ابن سينا هنا تختلف عن معالجة أبو ديب، الذي اعتمد النبر من خلال معايير الدراسات الصوتية؛ فأحل المقطع الصوتي مكان المقطع العروضي، وأقحم النبر في بنية الإيقاع الشعري الذي عدّه إيقاعًا كيفيًّا، بينما هو في أصل وضعه عند الخليل إيقاع كمي، ولذلك لم يحصل البديل الذي طرحه على حظوة القبول والمقارعة مع العروض الخليلي.

وعليه فإن، توسيع البحث في مجال الدراسات الصوتية للإيقاع ضرورة بحثية لتطوير الدرس الإيقاعي. ويمكن في سبيل ذلك مدارسة كتاب (الشفاء) لابن سينا، وكتاب (الموسيقى الكبير) للفارابي؛ لما فيهما من عناية بتتبع عدد من الظواهر الصوتية عند العرب، التي ترتبط بموسيقى الشعر، مما يجعل منهما مصدرين ثريين للدراسات الإيقاعية والصوتية، يضاف إلى ذلك الحاجة إلى توسيع الدراسات الفونولوجية للنبر؛ لمعرفة منزلته من الإيقاع داخل البنية الشعرية.

ثانيًا: الاتجاه الموسيقي للإيقاع:

ارتبط مصطلح الموسيقى في التراث العربي بحقول غنية تتكون من مضامين مشتركة: كالغناء، والعزف، والتجويد، والإيقاع، واللحن، والنغم. وهي صورة من صور التكامل بين

المعارف والعلوم ذات الأصول المتقاربة، مما قد يسهم في وصف الظواهر التي تؤثر في الإيقاعات الموسيقية وتحليلها.

فـ (التنعيم)، الذي جُذب الخليل إلى سماعه في أثناء خروجه لرحلة الحج، يحيلنا إلى تعالق بين الإيقاع والغناء، بحيث تضحى العلاقة قرينة على التأثير المتبادل بينهما في موسيقى الشعر العربي. وقد قسم العرب الشعر الجاهلي ثلاثة أقسام، هي:

١. النصب: وهو غناء الركبان والفتيان.

٢. السُّناد: وهو الثقيل كثير النغمات والنبرات.

٣. الهزج: وهو الطرب الذي يهيج النفوس.(٣٩)

وهي مصطلحات عروضية عرّفها الخليل بدلالات مختلفة تتناسب مع معيارية علم العروض.

كما أثيرت قضية الأسبقية والتأثير المتبادل بين الغناء والوزن من قبل عدد من الدارسين(٤٠)؛ نظرًا لما يترتب عليها من آثار فنية على الإيقاع. وتناول الفلاسفة المسلمون العلاقة بين الإيقاع وعلم الموسيقى في كتبهم؛ فالحسن الكاتب (ت٣٤٣هـ) عرف الإيقاع تعريفًا كميًّا؛ حيث جعله "قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية، وكل واحد منها يسمى دورًا".(٤١) أما ابن سينا فقد استحضر الإيقاع عند عرضه لصناعة الموسيقى، ورأى أنها "تشتمل على جزأين، أحدهما التأليف وموضوعه النغمة، والآخر الإيقاع وموضوعه الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المنتقل بعضها إلى بعض".(٤٢)

وكان الفارابيّ صاحب (الموسيقى الكبير) ينظر للأوزان بوصفها معطيات كمية، تبدأ بجزء ثم تتجه إلى التصاعد حتى تصل إلى الشكل الذي تنتهي به القصيدة إلى الكمال. وعلى الرغم من عنايته بالبنية الإيقاعية، فإنه كان يقلل من أهمية القافية. ولعله ينطلق في ذلك من مقارنته أشعار العرب بأشعار الأمم المجاورة التي لا تحفل بالقوافي، وهو ما ظهر جليًا في رؤيته لعلاقة المحاكاة القائمة بين إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقى.(٤٣)

ويبرز إخوان الصفا علاقة الأوزان العروضية بالموسيقى حين يتحدثون عن أصول الغناء، وقوانين الألحان؛ فـ"الغناء مركب من الألحان، واللحن مركب من النغمات، والنغمات مركبة من النقرات والإيقاعات، وأصلها كلها حركات وسكون، كما أن الأشعار مركبة من المصاريع، والمصاريع مركبة من المفاعيل، والمفاعيل مركبة من الأسباب، والأوتاد، والفواصل."(٤٤)

فإخوان الصفا يقابلون قوانين العروض ومصطلحاته بقوانين الموسيقى، وهو تقابل يكشف عن عمق التأثير المتبادل بينهما، خاصة أن كتب التراث العربي زاخرة بالشعراء الذين يبنون أشعارهم وفق قوانين الموسيقى، كما يلحن الملحنون والمغنون القصائد الشعرية بحيث يتكيف اللحن مع الشعر في سياق من لذيذ القول.

وهو تقارب برز في مؤلفات الكنديّ حين استعار المقاطع العروضية عند الخليل؛ ليصف على منوالها إيقاعاته الموسيقية(٤٥). ومن مظاهر التقابل بين العلمين عنده:

١- التوافق بين المقاطع: فالسبب الخفيف يقابل نقرة وإمساك.

٢- تأليف الصيغ والتفاعيل: فالإيقاعات الموسيقية عند الكندي لا تخرج عن صيغتين: (خماسية، وسباعية).

٣- الزيادة والنقصان في الإيقاعات الموسيقية، وما يقابلها من زحافات وعلل في العروض.(٤٦)

أما في الدراسات الحديثة فإن أحدث مظاهر الاتجاه الموسيقي في دراسة الإيقاع-الذي يمكن أن يمثل مداخل ثرية لدراسة إيقاع القصيدة العربية- هو الدراسات اللسانية الحديثة كالنغمية (Prosody) وهي "فرع من فروع اللسانيات، خصص لوصف عناصر التعبير الشفوي وتمثيلها تمثيلًا شكليًا. وتتمثل هذه العناصر في النبر، والنغمات، والتنغيم، والكمية التي تربط مظاهرها الملموسة في إنتاج الكلام."(٤٧)

وهي نظرية مكتملة التصور حول الانسجام بين الأصوات والموسيقى بحيث لا تقف عند الأبعاد الصوتية، بل تراعي المحددات النفسية (السيكولوجية). ويمكن من خلالها دراسة (الإطالة التعويضية)(٤٨) و(التوفية العروضية)(٤٩) كضرورات في القصيدة العربية.

ويدخل في هذا الباب دراسات (ردال) و(جاكندوف) اللذين استثمرا الأدوات النظرية والإجرائية للسانيات التوليدية في دراسة الظواهر الموسيقية، فصاغا النظرية التوليدية للنغم الموسيقي. وهي نظرية فتحت أفقًا جديدًا في توجيه علم الموسيقى وجهة تستثمر تراكمات الدرس اللساني، استنادًا على علم النفس المعرفي، وهو مجال رحب تفتقر الدراسات الإيقاعية العربية إليه.(٥٠)

وأخيرًا فإن أحدث الدراسات في هذا الباب تتجه إلى دراسة العلاقة بين الإيقاع والموسيقى من خلال الدرس الفيزيائي، وعلم الاهتزازات الصوتية؛ حيث تعنى بدراسة تأثير العوامل الخارجية على الجهاز العصبي. وهو ما يتيح للدارسين دراسة أثر النبر وتحديد موطنه من

خلال الفروقات الصوتية المتعاقبة، والإسهام في الكشف عن الأحاسيس السمعية، والعلل الفسيولوجية للظواهر الصوتية.[٥١] وتأتي دراسة مراد مبروك (من الصوت إلى النص) نموذجًا حيًّا لهذا النوع من الدراسات؛ حيث اهتم بقياس الصوت فيزيائيًّا داخل المعامل الصوتية.

إن استعراضنا للنماذج السابقة في الدراسات الموسيقية للإيقاع يكشف لنا عن معالم الطريق الطويل الذي ينتظر النقاد العرب في هذا الفرع من الدراسات النقدية البكر بحثًا وتأليفًا.

ثالثًا: الاتجاه النفسي للإيقاع:

وهو الاتجاه الذي يربط الظروف النفسية للشعراء بالإيقاعات الموسيقية، ويعد أرسطو أول من تناول هذا الربط في كتابه (فن الشعر)، يقول في ذلك: "أما عن العروض فقد أثبت الوزن السداسي (أو الملحي) صلاحه بحكم التجربة، فلو أن قصيدة روائية نظمت في وزن آخر، أو في جملة أوزان لبدت نافرة قلقة؛ ذلك لأن الوزن السداسي هو أرزن الأوزان وأبهاها، وأنه أكثر قبولًا للغريب، والاستعارة."[٥٢]

فأرسطو يشير إلى وجود ربط إيقاعي بين الوزن والمعاني المطروقة، وهو ما يعززه ابن رشد في قوله: "وإيجاد صناعة المديح يكون تعلمها في الأعاريض الطويلة، لا في القصيرة؛ لذلك رفض المتأخرون الأعاريض القصار التي كانت تستعمل فيها، وفي غيرها من صنائع الشعر، وأخص الأوزان بها هو الوزن البسيط غير المركب."[٥٣] أما حازم القرطاجني فيربط البحور كالطويل، والبسيط بالأغراض القوية كالفخر. كما يربط الرمل، والمديد بالرثاء.[٥٤]

وإذا كان القدماء يربطون الوزن بالمعنى، فإن المحدثين من نقادنا يحتفون بالعاطفة، ويوافقون أفكار

(ت .س. إليوت) الذي اهتم بربط التجربة الشعرية بالإيقاع، كصنيع إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر)، وصنيع محمد النويهي في كتابه (الشعر الجاهلي).

بيد أن الملاحظ الدقيق لهذا الربط بين الأغراض والأوزان سيجده ربطًا غير منضبط؛ لأنه لا يحتكم إلى معايير واضحة، وإنما التعويل في ذلك الربط يقع على عاتق المتلقي، الذي ارتبطت بعض الأوزان في ذهنه بمعانٍ معينة وفق بناء تراكمي من الخبرة والتجربة، وهو ما يقوده تلقائيًّا إلى الربط الشعوري المتخيل لهذه العلاقة، في ظل لغة حية تستوعب التجربة وتوجه المتلقي؛ لذلك يرى ابن سنان الخفاجي أن حصر المعاني في قوانين تستوعب أقسامها وفنونها (أمر متعذر)، ويحذر الناقد من تكلف ذلك.[٥٥]

ويبرز كتاب القرطاجني (منهاج البلغاء) علامة فارقة في هذا الاتجاه الإيقاعي، حين يعمد إلى الربط بين الدلالة الشعرية والحالة النفسية، يقول معززًا لمعالم هذه العلاقة:

"ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس."(٥٦)

فرؤية القرطاجني هنا لا تمثل نظرية إيقاعية جديدة، وإنما ملامح إيقاعية تعزز من قيمة المعنى الشعري، خاصة حين وظف (التناسب) بين التفعيلات ومكوناتها من الساكن والمتحرك، وجعل العلاقة بين الإيقاع والمعنى تتصل بالإبداع ومستوى التلقي؛ فالمتلقي يستثار انفعاليًّا حين يشعر بانسياب الموسيقى وحلاوتها. وبهذا يكون عمل القرطاجني هو دمج العروض في النقد، وهو ما اتضح من الصفات التي أطلقها على البحور من جزالة، وحلاوة، وإطراد، ورشاقة.

رابعًا: الاتجاه الرياضي للإيقاع:

وهو الاتجاه الذي انطلق من المعرفة العلمية القائمة على علوم الرياضيات عند ابن سينا، والذي اصطلح عليه بالرابوع وهو (علم العدد، وعلم المنطق، وعلم الهيئة (الفلك)، وعلم الموسيقى)." (٥٧)

فالموسيقى هنا جزء من علم الرياضيات، وهو ما يوحي بنوع من العلاقة المنطقية بين العلمين. وأهمية الموسيقى هنا تنبع من العلاقة المتبادلة بين اللغوي والموسيقي عند الفلاسفة المسلمين، والمتمثلة في تأليف الأصوات على أنها محاكاة للخصائص الشعورية.

وكان مصطلح (محاسن الأداء) الذي وظف فيه ابن سينا مفاهيم علم الأصوات –كما رآها في الجانب الموسيقي–أهم مصطلح حدد طبيعة هذا البعد الإيقاعي؛ فتناوله في كتابه (الشفاء)، وقسّمه نوعين: الزيادة والنقصان؛ فالزيادة إما أن تكون في المقادير كالترتيل، والتقصير، أو في الأعداد كالمجاز والاعتماد والتصدير، أما النقصان فقد يأتي في صورة طي أو جزم."(٥٨)

ولا يقتصر توظيف هذا الاتجاه الإيقاعي في رصد الظواهر، وإنما ظهرت محاولات اتخذت من العمليات الرياضية آلية لقراءة الإيقاع داخل القصيدة، منها ما اتخذ من عروض الخليل قانونًا إيقاعيًّا؛ فجعل من الرياضيات والأرقام طريقة لتفسير هذا العروض كصنيع أحمد مستجير، وطارق الكاتب، وحسام أيوب، وخشان خشان، حين عمدوا إلى تعويض

الرموز الإيقاعية بالأرقام بناء على أحوالها، مرخصين لأنفسهم في اختصار الدوائر العروضية، والاستغناء عن ما أثقل على الدارسين من زحافات وعلل.[٥٩]

ومن الدراسات الرياضية الحديثة للإيقاع ما سعى إلى تقديم بديل لعروض الخليل بن أحمد، ومن أبرز هذه التجارب:

١. **نموذج عادل عباس (المنهج الرياضي في الدرس الصوتي):** [٦٠]

حيث سعى إلى إيجاد علاقة منطقية رياضية بين مخارج الأصوات وشدتها، وفق مخطط بياني، أوضح فيه الفارق الدلالي بين الجذور اللغوية والفروق الدقيقة، واستعان بالأرقام كدوال على مواضع القرب والبعد في دلالات الألفاظ. وسعى من خلال دراسته إلى إثبات منطقية اللغة، وعقلانيتها من خلال التطبيق على عدد من المفردات.

٢. **نموذج محمد العودات: (البنية الإيقاعية في الشعر العربي):**[٦١]

حيث عمد الباحث إلى طرح أسلوب علمي قائم على احتمالات منضودة وفق سلاسل ماركوف الإحصائية، فحوّل النصوص إلى سلاسل ومصفوفات، ثم عمد إلى المقارنة بين أشكالها وفق عدد الحروف والتفعيلات، وما يدخلها من زحافات وعلل، وبناء على ما تقدمه المصفوفات من قراءة يحدد نوع الإيقاع.

٣. نموذج شريف بن واز (السلم العروضي):[٦٢]

حيث مثل الباحث لعروض الخليل بن أحمد من خلال السلم العروضي القائم على محورين: أفقي، ورأسي، على سطح منبسط، مستخدمًا أجزاء البيت من (سبب)، و(وتد)، و(فاصلة) مكونًا منها ما يطلق عليه (طيف التفعيلات) على السلم العروضي للبحر، ومستعينًا بفكرة التدفق الزمني للحظة الشعورية، شريطة أن لايجاوز الحد الأقصى للوحدات في العمود الأفقي المقدرة بـ (١٠) وحدات، و(٣) وحدات في العمود الرأسي. ومن المصطلحات التي استحدثها في نظريته: (خط الارتقاء العروضي، وخط الانحدار المنكسر، وخط الارتقاء المنكسر، والجملة العروضية، والنبضة العروضية). على أن يكون كل بحر له طيف مستقل عن الآخر.

.. وهكذا تبرز التجارب السابقة اجتهاد أصحابها في إسقاط العلوم الرياضية والحسابات المنطقية؛ لضبط إيقاع القصيدة العربية، غير أنها على الرغم من محاولتها الحثيثة التخلص من عروض الخليل، ووصفها مصطلحات تتناسب مع توجهها فإنها لم تستطع التخلص من إسار مصطلحاته أوألفاظها.

الخـــــــاتمة:

سعت الدراسة إلى جذب الدراسات الإيقاعية للشعر العربي إلى جادة الدرس النقدي، فأخضعت المفهوم وتطوره للتحليل، وصنفته في اتجاهات، وخلصت إلى جملة نتائج منها:

- برز المفهوم الاصطلاحي للإيقاع على يد الفلاسفة المسلمين استنادًا على مفاهيم التوزيع والعددية.
- اعتمد الخليل بن أحمد في توصيفه لإيقاعات القصيدة العربية لغة معيارية قياسية، مستعينًا بما توفر لديه من خبرة معجمية في كتابه (العين).
- تطورت نظرية العروض العربية بعد الخليل في اتجاهين: أفقي ينمو من خلال تعاقب الأزمنة والتجارب ووفق مسار اجتماعي، ورأسي ينمو من خلال التجاور مع نظريات مفسرة لها وشارحة وفق مسار لغوي.
- اختلف الدارسون حول تفسير عمل الخليل في نظرية العروض العربي؛ ففسروه في أربعة أنساق دائريًّا، وكميًّا، ونبريًّا، ورياضيًّا.
- مَثَّل (عمود القصيدة) أول صورة معيارية للإيقاع بمفهومه الداخلي والخارجي في القصيدة العربية.
- صنفت اتجاهات النقد الإيقاعي كجنس نقدي واعد في الدراسات النقدية إلى أربعة اتجاهات:

  صوتي، وموسيقي، ونفسي، ورياضي.
- تنوع المداخل النقدية لدراسة الإيقاع كشفت عن جمود النقاد العرب قديمًا وحديثًا في الدراسات ما بعد العروضية.
- مثلت الدراسات الفلسفية عند الفلاسفة المسلمين مرجعًا علميًّا لمسيرة الإيقاع في الدرس النقدي.

التوصيات:

١- إثراء الدراسات النقدية في باب النقد الإيقاعي.

٢- مراجعة التراث الفلسفي الإسلامي للكشف عن مواقف الفلاسفة من القضايا النقدية.

٣- البحث في مظاهر العلاقة بين العروض العربي والقياسات الموسيقية.

قائمة المصادر والمراجع:

-الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد(١٩٨٦) المستطرف في كل فن مستظرف، شرحه: مفيد محمد قميحة، ط(د)، بيروت: دار الكتب العلمية.
- أخوان الصفا(١٩٩٥) رسائل أخوان الصفا وخلان الوفاء: رسالة في الموسيقى، تحقيق: عارف تامر، ط(د)، بيروت: منشورات عويدات.
-ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن أحمد(١٩٧٢) وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار صادر.
-ابن رشد(١٩٧١) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق وتعليق، محمد سليم سالم، ط(د)، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.
-ابن سينا، أبو علي الحسن(١٩٦٦) رسالة أسباب حدوث الحروف، تحقيق: طه عبدالرؤوف، ط(د)، مصر: مكتبة الكليات الأزهرية
-ابن سينا(١٩٥٦) الشفاء: جوامع علم الموسيقى، المقالة الخامسة، تحقيق: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمد أحمد الحفني، القاهرة.
-أبو ديب، كمال(١٩٨١) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت: المركز الثقافي العربي.
-البحراوي، سيد، كتاب العروض للأخفش، مجلة فصول، مجلد٦ عدد٢
-البحراوي، سيد(١٩٩١) موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، ط (٢)، (القاهرة: دار المعارف.
-بنحيدا، رجاء(٢٠٠٢) شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري، ط(١)، إربد: عالم الكتب الحديث.
-بنسلامة، نادرة(٢٠١٧) مظاهر النغمية في العربية الفصحى خصائصها ومعالجاتها، ط(١)، تونس، الدار المتوسطية للنشر.
-التوحيدي، أبوحيان (١٩٩١) المقابسات، تحقيق: حسن الستوبي، ط(١) تونس: دار المعارف.
-ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحي(١٩٩٥) قواعد الشعر: تحقيق: رمضان عبدالتواب، ط(٢)، القاهرة: مكتبة الخانجي.
-الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر(١٩٦٠) البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ط(٢) القاهرة: مكتبة الخانجي.
-الجمحي، ابن سلام(١٩٨٢) طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط(٢) (جدة: دار المدني
-جويار، ستانسلاس (١٩٩٦) نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة: منحي الكعبي ، مراجعة: عبدالحميد الدواخلي، ط(د)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب .
-حيزم، أحمد، فن الشعر ورهان اللغة، ط(٢) (تونس/صفاقس: دار صامد للنشر ،٢٠١٢
-الخفاجي، أبو محمد عبدالله بن محمد بن سنان(١٩٦٩) سر الفصاحة، تصحيح: عبدالمتعال الصعيدي، ط(د)، القاهرة: مطبعة محمد علي صبييح.
-خلوصي، صفاء(١٩٧٧) فن التقطيع الشعري والقافية، ط(٥)، بغداد: مكتبة المثنى.
-الرويبي، ألفت(١٩٧٧) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
-زاهيد، عبدالحميد وآخرون(١٩١٧) علم الأصوات وتكامل المعارف، التكامل المعرفي بين علم الأصوات وعلم الموسيقى، ط(١)، إربد: عالم الكتب الحديث|.
-شلبي، سعد(١٩٨٢) الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ط(٢)، القاهرة: دار غريب.
-عباس، عادل(٢٠١٢) المنهج الرياضي في الدرس الصوتي، مجلة مركز دراسات الكوفة، الكوفة: جامعة الكوفة.

-عبدالجليل، عبدالعزيز(٢٠١٣) من مظاهر تطور الموسيقى العربية، ط(د)، دمشق: منشوات وزارة الثقافة.
- العلمي، محمد(١٩٨٥) العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك، ط(١)، الدار البيضاء، دار الثقافة.
-العودات، محمد(٢٠٢٠) البنية الإيقاعية في الشعر العربي نحو نظرية جديدة، ط(١)، إربد: عالم الكتب الحديث.
-عياد، شكري(١٩٨٧) موسيقى الشعر العربي، ط(٢)، (القاهرة: دار المعرفة.
- الغامدي، حنان(٢٠١٦) تلقي نظرية الخليل بن أحمد الفراهيدي عند الدارسين قديما وحديثا، مجلة فكر وإبداع، الإسكندرية: مطبعة المنتصر بالله)، ع١٠١
-الفارابي، أبو الفتح(١٩٦٦) كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبدالملك، ط(د)، القاهرة: دار الكتاب العربي.
- فايل، غونهوند (٢٠٠٦) العروض، ترجمة: علي عبدالله إبراهيم، مجلة الدراسات اللغوية، (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات.
-القحطاني، عبدالمحسن (١٤١٧) من معيارية العروض وإيقاعية الشعر، نماذج من الشعر القديم، جدة: النادي الأدبي.
-القرطاجني، حازم بن محمد(١٩٦٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ط(١)، تونس: دار الكتب
-الكاتب، حسن(١٩٧٥) كمال أدب الغناء، تحقيق: غطاس عبدالملك، ط(د)، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
-المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد(٢٠٠٣) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، المحقق: غريد الشيخ، ط(١)، (القاهرة: دار الكتب العلمية.
-مندور، محمد(٢٠٠٤) في الميزان الجديد، ط(د)، القاهرة: مطبعة نهضة مصر.
-هيلمهولتز، هرمان فون(٢٠١٩) نظرية الموسيقى الإحساس بالنغم كأساس فسيولوجي، ترجمة: عبدالقادر قنيني، ط(د)، (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.
-واز، شريف(٢٠١٦) نظرية السلم العروضي قراءة جديدة لعروض قديم، ط(١)، عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.

الهوامش:

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة و ق ع
(٢) ابن سينا، الشفاء: جوامع علم الموسيقى، المقالة الخامسة، تحقيق: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمد أحمد الحفني، (القاهرة:١٩٥٦)، ص٨١
(٣) الروبي، ألفت، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب،١٩٧٧)، ص٢٧٢
(٤) الفارابي، أبو الفتح، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبدالملك ، ط(د)،(القاهرة: دار الكتاب العربي،١٩٦٦)
(٥) التوحيدي، أبوحيان، المقابسات، تحقيق: حسن الستوبي، ط(١) (تونس: دار المعارف،١٩٩١)، ص٢٠٢
(٦) ينظر: رسائل أخوان الصفا وخلان الوفاء: رسالة في الموسيقى، تحقيق: عارف تامر، ط(د)، (بيروت: منشورات عويدات،١٩٩٥)، ج١/١٤٤
(٧) حيزم، أحمد، فن الشعر ورهان اللغة، ط(٢) (تونس/صفاقس: دار صامد للنشر ،٢٠١٢)، ص٤٣
(٨) ينظر تفصيل هذه الدراسات: الغامدي، حنان، تلقي نظرية الخليل بن أحمد الفراهيدي عند الدارسين قديما وحديثا، مجلة فكر وإبداع، (الإسكندرية: مطبعة المنتصر بالله)، ع١٠١، ٢٠١٦، (١٠٥-١٠٨)
(٩) ينظر: مقدمة كتاب صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط(٥)، (بغداد: مكتبة المثنى،١٩٧٧)، ص٩
(١٠) البحراوي، سيد، كتاب العروض للأخفش، مجلة فصول، مجلد٦ عدد٢، ص١٢٩
(١١) المرجع السابق، ص١٤٣
(١٢) المرجع السابق،١٤٤/١٤٥
(١٣) الجمحي، ابن سلام، طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط(٢) (جدة: دار المدني)، ج١ص٢٣
(١٤) المرجع السابق، ج١/ص٢٤
(١٥) عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي، ط(٢)، (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٨٧)، ص١٥
(١٦) كتاب العروض للأخفش، مرجع سابق، ص١٣٣
(١٧) موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص٥٧
(١٨) أدونيس، زمن الشعر، ط(٦)، (بيروت: دار الساقي للطباعة والنشر ،٢٠٠٥)، ص١٦٤
(١٩) ينظر لاستعراض الدراسات الحديثة إلى:
- القحطاني، عبدالمحسن، من معيارية العروض وإيقاعية الشعر، نماذج من الشعر القديم، (جدة: النادي الأدبي ،١٤١٧)، ص١٧٠ وما بعدها.
-محمد العلمي، العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك، ط(١)، (الدار البيضاء، دار الثقافة،١٩٨٥)، ص١٥٩ ومابعدها.
(٢٠) يمكن الاستزادة من تفاصيل الجدول في: كتاب العروض للأخفش، مرجع سابق، ص ١٤٧ومابعدها.
(٢١) ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن أحمد: وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، (بيروت: دار صادر،١٩٧٢)، ج٣ ص٣٦٧

(٢٢) ينظر لتفاصيل الأنساق ونماذجها: تلقي نظرية العروض للخليل بن أحمد الفراهيدي: مرجع سابق، ص١٢٨/١١٢
(٢٣) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، المحقق: غريد الشيخ، ط(١)، (القاهرة: دار الكتب العلمية،٢٠٠٣)، ج١ ص٨-٩.
(٢٤) المرجع السابق، ج١ ص٩-١٠
(٢٥) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحي، قواعد الشعر: تحقيق: رمضان عبدالتواب، ط(٢)، (القاهرة: مكتبة الخانجي،١٩٩٥) ص٦٣.
(٢٦) بنحيدا، رجاء، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري، ط(١)، (إربد: عالم الكتب الحديث،٢٠٢٠) ص٤٨.
(٢٧) ينظر: أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، (بيروت: المركز الثقافي العربي،١٩٨١)، ص٣٣
(٢٨) مندور، محمد، في الميزان الجديد، ط(د)، (القاهرة: مطبعة نهضة مصر،٢٠٠٤)، ٢٤٠/٢٣٤
(٢٩) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ط(٢) (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٠) ج٥٦/١
(٣٠) كتاب العروض للأخفش، مرجع سابق،١٤١
(٣١) المرجع السابق، ص١٤٢
(٣٢) المرجع السابق، ص١٣٠
(٣٣) جويار، ستانسلاس، نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة: منحي الكعبي ، مراجعة: عبدالحميد الدواخلي، ط(د)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٦) ص١٥
(٣٤) ينظر: فايل، غونهوند، العروض، ترجمة: علي عبدالله إبراهيم، مجلة الدراسات اللغوية، (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات ،٢٠٠٦) ص١٨٢
(٣٥) البنية الإيقاعية للشعر العربي، مرجع سابق، ص٣٣ وما بعدها.
(٣٦) ينظر: ابن سينا، أبو علي الحسن، رسالة أسباب حدوث الحروف، تحقيق: طه عبدالرؤوف، ط(د)، (مصر: مكتبة الكليات الأزهرية)
(٣٧) شلبي، سعد، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ط(٢)، (القاهرة: دار غريب،١٩٨٢) ص١٠٩
(٣٨) المرجع السابق، ص٦٧
(٣٩) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد، المستطرف في كل فن مستظرف، شرحه: مفيد محمد قميحة، ط(د)، (بيروت: دار الكتب العلمية ،١٩٨٦) ص٣٥٤
(٤٠) ينظر : شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري، مرجع سابق،٤٨
(٤١) الكاتب، حسن، كمال أدب الغناء، تحقيق: غطاس عبدالملك، ط(د)، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب،١٩٧٥)، ص٩٢
(٤٢) الشفاء: جوامع علم الموسيقى، مرجع سابق، ص٨١
(٤٣) ينظر: عبدالجليل، عبدالعزيز، من مظاهر تطور الموسيقى العربية، ط(د)، (دمشق: منشوات وزارة الثقافة،٢٠١٣) ص٤٢/٤١
(٤٤) رسائل إخوان الصفا، مرجع سابق، ص٢٠٥.
(٤٥) ينظر لتفصيل العلاقة: زاهيد، عبدالحميد وآخرون، علم الأصوات وتكامل المعارف، التكامل المعرفي بين علم الأصوات وعلم الموسيقى، ط(١)، (إربد: عالم الكتب الحديث،٢٠١٧)٦٨/٦٧
(٤٦) من مظاهر تطور الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص٤٢.

(٤٧) بنسلامة، نادرة، مظاهر النغمية في العربية الفصحى خصائصها ومعالجاتها، ط(١)، (تونس، الدار المتوسطية للنشر،٢٠١٧)، ص١٧

(٤٨) الإطالة التعويضية: هي مجموعة الظواهر الفونولوجية التي تختص بتصاحب اختفاء عنصر أو إطالة عنصر بفقدان حرف او حركة، ينظر: المرجع السابق، ص١٠٩

(٤٩) التوفية التعويضية: هي عملية تعديل عروضي يخصّ المواضع الطرفية إما بتجاهل وحدة نغمية، أو بإضافة وحدة نغمية في الحدّ، ينظر: المرجع السابق، ص٢٠٤

(٥٠) علم الأصوات وتكامل المعارف، مرجع سابق، ص١٦٨

(٥١) ينظر: هيلمهولتز، هرمان فون، نظرية الموسيقى الإحساس بالنغم كأساس فسيولوجي، ترجمة: عبدالقادر قنيني، ط(د)، (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠١٩)

(٥٢) البحراوي، سيد، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، ط (٢)، (القاهرة: دار المعارف،١٩٩١) ص٢٢

(٥٣) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق وتعليق، محمد سليم سالم، ط(د)، (القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ،١٩٧١) ص٧٥

(٥٤) القرطاجني، حازم بن محمد، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ط(١)، (تونس، ١٩٦٦)٢٦٨/٢٦٩.

(٥٥) الخفاجي، أبو محمد عبدالله بن محمد بن سنان، سر الفصاحة، تصحيح: عبدالمتعال الصعيدي، ط(د)، (القاهرة: مطبعة محمد علي صبييح، ١٩٦٩)ص٢٥٥.

(٥٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص٢٦٦.

(٥٧) علم الأصوات وتكامل المعارف، مرجع سابق، ص٢٧٨.

(٥٨) الشفاء: مرجع سابق، ص٤١٦

(٥٩) تلقي نظرية العروض للخليل، مرجع سابق، ص١٢٥

(٦٠) عباس، عادل، المنهج الرياضي في الدرس الصوتي، مجلة مركز دراسات الكوفة، الكوفة: جامعة الكوفة،٢٠١٢) ج٧ عدد٢٤

(٦١) العودات، محمد، البنية الإيقاعية في الشعر العربي نحو نظرية جديدة، ط(١)، (إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٢٠)

(٦٢) واز، شريف، نظرية السلم العروضي قراءة جديدة لعروض قديم، ط(١)، (عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ٢٠١٦

Rhythmic criticism
Approach in concept And directions

Dr. Hanan Abdullah alghamdi
Jeddah University
College of Languages and Translation

Rhythmic criticism
Approach in concept And directions

The rhythmic structure of poetry is one of the levels of textual analysis that scholars have exhausted themselves in analyzing and following its features; They turned their attention to the theatrical theory of al-khalil bin Ahmed as a central focus of rhythmic studies, and turned to it to facilitate, interpretation, and analysis; This impeded critical research in other rhythms of the poem, especially after the theory subjected the criteria of scientific rigor to the ages of language protest; Therefore, the study sought to provide a critical approach that attracts rhythmic and musical studies of Arabic poetry to the seriousness of literary criticism; In preparation for reviewing its models, analyzing it and introducing , Therefore, the study was divided into two chapters and two chapters; In the introduction, I reviewed the concept of rhythm and its relationship to music. Then, in the first topic, I examined the relationship between rhythm and per formative theory, in terms of its features, and the rhythmic alternatives that provided an alternative. The second topic deals with the trends of rhythmic criticism. She introduced him, identified his four critical directions, and reviewed her most important rhythmic experiences. The study concluded that the term rhythm developed in Muslim philosophers, and that the theory of (the column of poetry) is the first standard picture of rhythm reading. The study also emphasized the diversity of research trends in rhythmic criticism between my voice, musician, psychological, and athlete, and their need for the efforts of researchers.

Key Words: Rhythm, Poetry, Proportions, Poetry Column, Rhythmic Criticism