مفهوم التمرد الجمالي:

تفكيك البنية الموسيقية وإيقاع الحداثة في النقد المعاصر

The Concept of Aesthetic Rebellion

: Deconstructing Musical Structure and the Rhythm of Modernity in Contemporary Criticism

د. علي أحمد علي الشارف

Ali ahmed ali alsharif Dr.

أستاذ مساعد ـ قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ـ كلية الآداب والعلوم ـ قصر الأخيار- جامعة المرقب

Department of Arabic Language and Islamic Studies - Faculty of Arts and Sciences – Qasr Al-Akhyar – Al-Marqab University

aaesharif@elmergib.edu.ly

ملخص:

إن مجرد الوقوف عند مفهوم التمرد الجمالي للإيقاع لم يكن وليد رد فعل استباقي أو عاطفي لمبدأ المحاكاة المتغلغلة في الشعر وموسيقاه، ممثلا في الحركة الكلاسيكية المحافظة، بقدر ما كان تمثيلا مجاهرا بالقوة التوليدية المكبوتة بغطاء الموروث، كون التمرد قائما على إعادة تعريف الجمال وتدوير ضبط الإيقاع، مستعملا ذات الفكرة المتبعة في ترميز وتوصيف التفاعيل والمقاطع المكونة لها بسواكنها ومتحركاتها وصوامتها وجهورها، مستندة إلى فكرة أرحب في تعريف أريحية النفس البشرية ودور ذلك في تنوع الإيقاع بإعادة توزيع التفاعيل بما يوافقها.

فالحداثة تبنى على القلق الجمالي الخلاق النابع من أن الجديد يقوم على أنقاض القديم، لا يلغيه تماما ولكنه يعيد إنتاجيته وفق رؤى بنيوية مستحدثة وتفكيكية تجعل من التجريب الدائم نغمة أساسية لإيقاع الحداثة، لإثبات أنها دوما قادرة على الحفاظ على إيقاعها المتسارع بعيدا عن الانهيار في فوضى العدمية الجمالية.

Summary:

The mere act of focusing on the concept of aesthetic rebellion in rhythm was not a preemptive or emotional reaction to the principle of imitation permeating poetry and its music, as represented by the conservative classical movement. Rather, it was a blatant expression of the generative power suppressed by the veil of tradition. This rebellion is based on redefining beauty and reshaping rhythmic control, employing the same approach used in encoding and describing metrical feet and their constituent syllables, with their consonants, vowels, and syllables.

It rests on a broader concept of the human psyche's ease and its role in the diversity of rhythm through the redistribution of metrical feet to suit it.

Modernity is built upon a creative aesthetic anxiety stemming from the fact that the new rises from the ruins of the old. It does not entirely abolish it, but rather reproduces it according to newly developed structural and deconstructive visions. This makes continuous experimentation a fundamental tenet of modernity's rhythm, proving its enduring ability to maintain its accelerating pace and avoid collapse into the chaos of aesthetic nihilism.

المقدمة:

يعد إيقاع الموسيقى في الخطاب الأدبي المعاصر نقطة التمحور التي تنجذب عندها أطر الاستشراف الوجودي من خلال التشكيل الجمالي الخالي من أي نتوءات. فلا يلبث التحول الحداثي المهتم بالتجديد الوزني والموسيقي الذي لم يغب عن الأدب الحديث والمعاصر أن يكون مجرد استبدال لتقنية تجديد واستحداث تفاعيل ولا تقفية بأخرى، أو تنميط متجدد للموازين الصامتة، ولكنه لا يكاد يخرج في جوهره عن كونه ثورة أنطولوجية (وجودية) قادتها الهمم المبدعة لإبراز قطيعة معرفية وتطورية مع الأنساق الثقافية والاجتماعية السائدة والغالبة.

إن ارتباط الموسيقى بالشعر ليس إلا لقدرتها على إيجاد نمط تفاعلي مغاير للتعبير عن كل ما هو عميق في النفس البشرية التي لا تجد مجالا للبوح به عن طريق الكلام، والتي اتخذ الإيقاع فيها مسلكا للضبط، كونها أقوى وسائل السلطة الإيحائية على النفس، والإيقاع عنصر من عناصر الموسيقى في الشعر العربي الذي هو نظام توالي المقاطع والمعروف بالعروض، وكذلك طبيعة الأصوات التي يتألف منها الشطر في البيت وصولا إلى الإيقاع الشعري الذي يمثل الظاهرة الصوتية التي تنقل النص من مجال النثر إلى الشعر بعد استيفاء عنصري الكم في التفاعيل التي يستغرقها النطق زمنا ما، والآخر هو الارتكاز المتمثل في الظاهرة الصوتية المترددة في مسافات زمنية محددة ويتحقق بها الإيقاع.

لقد صار التحول المتسارع من البحور العروضية التقليدية الموروثة إلى نمط إيقاع الحداثة المتلاعب بقوانين الإرث العروضي الإيقاعي، يبرز وجها مغايرا وعميقاً في بنية استحداث الرؤية الإنسانية للعالم؛ حيث صار التمرد على الرتابة التقليدية الموسيقية أداة جوهرية لتفتيت قوامة التراث الجامد ـ كما يراه البعض ـ وإعادة فتح أفق متجدد الاعتبار لجميع مساحات التجربة الذاتية المتناثرة.

حتى بات استنطاق عتبات التمرد الجمالي وفق أدوات النقد المعاصر وتفكيكية الموسيقى النصية، والعمل على بيان كيفية تحول الحركة الموسيقية من وعاء خارجي للمضمون إلى بنية دلالية مستقلة تحتج وتتمرد وتؤسس لوعي حداثي مغاير أثارت كثيرا من الخصومات والحركات التجديدية جاءت كنتيجة طبيعية للتغيرات التي تلحق متطلبات واقع الحياة الجديدة.

فرضية البحث:

تتأصل فرضية البحث في تتبع المساجلة القائمة بين انضباطية الوزن وحدود تفاعيله والانفلات العروضي فيما عرف بحرية التمرد في النقد المعاصر ضمن العفوية الإيقاعية أو البديل الفطري للضوابط العروضية

التي حجّرَهَا النقد الكلاسيكي في الموسيقى الشعرية بوصفها نسقاً ثابتاً خارجياً (قوالب جاهزة)، بخلاف ما يراه رواد التطوير والنقد المعاصر من أن سمت الحداثة قائم على التفكيك الكامل لقوالب البحور الشعرية الجاهزة والتحلل من التفاعيل لإنتاج إيقاع يتناسب مع تبعثر الإنسان المعاصر وعزلته العبثية.

تكمن الفرضية البحثية الإجرائية في تتبع المراحل النقدية التي مر من خلالها هذا التمرد، وكيف استطاع الخطاب النقدي المعاصر تنظير هذه القطيعة وتسويغها في لبوس جمالي وفلسفي وإضفاء بريق عليها يقيها السقوط والتردي في وهدة اللامعنى فيما يتجذر وصفه بسيولة الإيقاع من خلال مرونة النص وتدفقه، بعيدا عن مبدأ الالتزام بتفعيلة ثابتة في مقابل الحدود الإيقاعية والصرامة العروضية.

كل ما تم التطرق إليه يمكن استجلاؤه من خلال طرح أسئلة وتقصي أجوبتها ضمن مسار فهم مراد العنوان ومتضمناته الجوهرية وفق الطرح التالي:

ما المراد التمرد الجمالي، في سياق الموسيقى النصية والوزنية في النقد المعاصر؟ وما مدى مساهمة الأفكار النقدية المعاصرة في تفكيك وتجديد البنية الموسيقية الموروثة؟ وما مظاهر إيقاع الحداثة؟

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الموسوم بـ: مفهوم التمرد الجمالي: تفكيك البنية الموسيقية وإيقاع الحداثة في النقد المعاصر، في السعي إلى تقليص مساحة الإقصاء في الصراع القائم بين ثبات الأسس العروضية والأطر الإيقاعية والذود عنها وبين سيولة الوعي الجمالي لأنماط التعبير المستحدثة وزنا ونغما وعروضا، والتعامل معها كبنى ثقافية مشحونة بالأنساق المضمرة.

منهجية البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، مدعما بالنقد الثقافي، ليحصل بهذا التكامل المنهجي تفكيك البنية الموسيقية الظاهرة للنص، وتتبع مسارات التجديد والتفعيل لها ورصد العتبات النصية، للكشف عن الأنساق المضمرة والخلفيات النقدية والفلسفية التي سيرت وسيطرت على حركة التجديد الوزني والموسيقي في الخطاب الإبداعي والنقدي المعاصر.

عتبة التمرد الجمالي ودورها في تشكيل إيقاع الحداثة:

يتغلغل جوهر مفهوم التمرد الجمالي في انتقال حيثيات التآلف والتماثل إلى سمات التباين والاختلاف، من خلال تفكيك البنى الموسيقية التي لم تعمد إلى نفي النغم بقدر ما توجهت لرد الاعتبار لطبيعة الصوت البشري الخالص في مطاحنته للألة الفكرية الرامية إلى إعادة تعيين الثقافة الضخمة وفق إعادة توجيه وتوظيف لمفهوم وطبيعة الوزن الشعري العروضي.

المتتبع لتوجهات علماء العرب يجد ربطا واضحا للعروض بالموسيقى، يقول ابن فارس: "أهل العروض يجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة" (ابن فارس: 1993، ص164)

ومثله نجد ربط ابن طباطبا العلوي بين الوزن والإيقاع في قوله: " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى

وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه، ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه" (العلوي، 1985، ص 15)

فهما وأمثالهما يدحضان مزاعم من يعمد إلى إثبات خلو الوزن العروضي المتشكل فيما أسسه وأسماه الخليل بن أحمد الفراهيدي بالبحر الشعري من الإيقاع.

ووفقا للتعريف المعمول به في ساحة الأدب لعلم العروض بأنه: العلم الذي يبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة للشعر، العارضة للألفاظ والتراكيب العربية، وموضوعه الألفاظ العربية من حيث إنها معروضة للإيقاعات المعتبرة في البحور الستة عشر عند العرب، فعلى الأولى يكون علم العروض من فروع الموسيقى، وعلى الثاني يكون من فروع علم الشعر على مذهب المتأخرين، وغايته الاحتراز عن الخطأ في إيراد الكلام على الإيقاعات المعتبرة.

كما يبرز الوصل في مسلك التعامل مع الشعر حال انسياقه وفق أصوات حينها يكون علم الموسيقى: " موضوعه الصوت من جهة تأثيره في النفس باعتبار نظامه في طبقته وزمانه" (طاش كبرى زاده: 1985، 362)، وإن علم العروض موضوعه أصداء الحروف وفق تعريف الزمخشري: " وكيفية تقطيع الأبيات أن تتبع اللفظ وما يؤديه اللسان من أصداء الحروف وتنكب عن اصطلاحات الخط جانبا" (الزمخشري: 1989، 39)

يتأكد للمتتبع استقرار مفهوم وضوابط الجمالية لقرون عدة فيما ندارسه من قضايا تمس صلب موضوع البحث والتي منها: اللفظ والمعنى والبحور الشعرية وعمود الشعر...، كونها بقيت مدة من الزمن معيارا يقاس به مدى القرب من القاعدة ومراعاة السنن الموروثة فيما أطلق عليه بالمحاكاة والكلاسيكية،

إلى أن قدمت الحداثة النقدية مفهوما مخالفا لما كان الرأي مستقرا حوله لزمن طويل تمثل في مبدأ تجاوز المحاكاة أو جعله المعيار الأبدي، من أمثال نازك الملائكة و أدونيس وغيرهم، وهموا بإعادة تأصيل علاقة الإنسان بمحيطه واللغة التي يستعملها وحتى إلية الترفيه، وبيان بؤر التمرد الجمالي والفكري على التراث العربي في ثوب النصوص الصوفية ومناحي التجديد المزدهرة كما في العصر العباسي كالفنون السبعة وتجاذبات البلاغة كالعدول والانزياح...، وهو ما عرف بالرومانسية النقدية وما تبعها من تيارات في عهد الحداثة، وبما أن موسيقى الشعر كانت الحصن الآمن للمقلدين كانت كذلك الباب الذي فتق إجراءات تيار جمالية الحداثة الموسيقية والإيقاعية، حتى إننا نجد انتظام الأوزان الشعرية بجرسها الموسيقي والإيقاعي المنشد والمتغنى به مذ عهد الجاهلية في شتى مناحي البلاد العربية حتى قال شاعرهم:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم (ابن شداد:1983،186)

وصولا إلى العصر الأموي الذي غلب فيه استعمال الأراجيز فتفنن فيها القوم وبات وزنها الملاذ الشعبي، وسنت لها ضوابطها وأصولها الفنية، فتغنوا بالحداء ومنازل الأقران وسقيا الآبار، وبلغ بهم الحال أن استعملوا المنهوك المبني على (مستفعلين) مرة واحدة مع اتحاد القافية في جميع الشطور، الأمر الذي ترتب عليه أن صارت الأرجوزة هي الشطر بدلا من البيت.

وبلغ الشأن ذروته فترة المولدين الذين تملكهم حب الابتكار والتفنن في مزج ومزاوجة الأوزان الشعرية لتناسب إيقاع الغناء المنتشر في بيئتهم مخترعين أوزانا عرفت بالبحور المهملة مستنبطين من القديم مع

التلاعب بالإضافة والنقص واضعين أوزانا جديدة بأسماء جديدة والتي ذهب البعض إلى أنها ليست مخترعة وإنما هي مهملة من الخليل لشذوذ الشواهد عليها، ومنها:

المستطيل وهو مقلوب الطويل في الدائرة الأولى، والممتد وهو مقلوب المديد في الدائرة الأولى، والمتئد وهو مقلوب المجتث في الدائرة الرابعة، والمنسرح وهو مقلوب المضارع أحد البحور المهملة في الدائرة الرابعة، والمطرد وهو أحد البحور المهملة في الدائرة الرابعة وهو مقلوب المنسرد أو أن المنسرد مقلوبه.

وفي كل ما سبق نلتمس تصور العلاقة القائمة بين الوزن والإيقاع وهو ما بينه سعد مصلوح في رده على من يزعم أن الوزن العروضي خال من الإيقاع فيقول: " البحر نوع من الإيقاع لا مشاحة في ذلك، فهو بنية إيقاعية على كل حال..." (مصلوح: 2003، 137) ويصور العلاقة بين الوزن والإيقاع قائلا: " إن الوزن نوع والإيقاع جنس، فكل وزن إيقاع ولا عكس ". (السابق)

إن مراعاة التناسب بين الإيقاع والوزن حسب توالي الحركات والسكنات، حتى تحصل في القصيدة مساواة تعرف بوحدة النغم، تتخذ معايير موسيقية متعددة، ترتبط بجوانب عدة تتعلق بعروض الشعر وميزانه ومنها المتعلق بقافية الشعر ورويه، وفي كل مما سبق يتحقق إيقاع الشعر وموسيقاه ولغته وإيقاعه.

استقر في إذهان ومفهوم الأقدمين الاكتفاء بتتبع علم العروض من خلال حصر الأوزان وتعداد البحور وبيان تتابع وتوالي المقاطع في تفاعيلها العروضية ودواعي العلل والزحافات وأثرها في تكون البحور وغلبة طبيعة الإنشاد المنبثقة من طبيعة البحر الشعري، وهذا الأمر يجاري مفهوم النوتة الموسيقية التي تمثل التعبير الإنشادي الفعلي لكل نغم إنشادي موسيقي، وهو ذات الأمر الذي لفت انتباه الخليل بن أحمد الفراهيدي حين استوقفته أصوات مطارق الصفارين في سوق النحاسين وتجاذب الآذان لها وانسجامها ونمط تعاقبها مما أوصله إلى فكرة البحور والتفاعيل بما استقر عنده وبنى عليه علمه

بنية الإيقاع والانضباط العروضي:

بناء على عمومية التأصيل وقلة التفصيل فيما تم تناوله من الأقدمين لا يثبت جهلهم أو غياب المعلومة عنهم بقدر ما يبرره المامهم الموسوعي وفطرتهم السليمة الخالية من شوائب اللسان والفكر إلا متأخرا، مما يوجه الإدراك إلى تداخل مفهومي الوزن والإيقاع استنادا إلى أنهما يسجلان ظاهرة واحدة وهي الحركة المنتظمة فالإيقاع وحدة النغمة المتكررة في البيت والقائمة على توالي الحركات والسكنات والوزن يعمل على بيان وحصر ما يمثلها في قالب التفاعيل الذي يعمل على تكوين وجمع عناصر الإيقاع وليس من شأنه أن يفسر الإيقاع وعلى هذا الأساس فإن ربطهما يوجد تماثل ولا يوجد تباين.

لقد عمل تردد الظاهرة الصوتية على خلق بؤرة انسجام مبنية على التزام مجموعة من التكرارات المنضبطة في القالب الوزني وفق التالي:

* إن من توالي مجموعة من السواكن والحركات تتكون التفعيلة والتي بتعدد مجموعة منها تتكون التفاعيل التي تمثل تكرار وحدة صوتية معينة في إطار ما يسمى بوحدة الإيقاع التي تكتفي بتفعيلة واحدة وقد تتركب وحدة الإيقاع من أكثر من تفعيلة، والتي تتحد وتنضبط في العروض العربي تحت ما يعرف بالزحافات والعلل، ضمن تنوع مسموح به لا يترتب عليه تغيير جوهري في بنية وحدة الإيقاع.

* ومن تكرار عدد محدد من وحدات الإيقاع ـ التفاعيل ـ تتكون وحدة موسيقية ذات نمط إيقاعي مركب يعرف في علم العروض باسم البيت الذي يجتمع فيه عدد محدود من التفاعيل ـ وحدات الإيقاع ـ تكون لازمة في سائر أبيات القصيدة، منها ما يكون مكرر ومنها ما يكون متجدد.

* تردد صوت محدد أو مجموعة من الأصوات بعينها بين ساكنة ومتحركة في ختام كل بيت شعري يتكون منها ما يعرف في علم العروض بالقافية.

* المواظبة على موالاة صيغة معينة من التفعيلة الأخيرة في البيت وهو ما يطلق عليه في علم العروض بالضرب.

واختيار الشاعر في قصيدته لصيغة بحر عروضي بوزنه المتعاهد في العلم وجب عليه التزامها في قصيدته كلها.

فكان توالي السكنات والحركات بمقتضى التفاعيل الوزنية في البحور العروضية ينتج معه إيقاع التفعيلة الذي يمثل إيقاع البيت والقصيدة والشعر إجمالا، وهو الأساس الذي تقوم به خاصية الشعر والإيقاع، وأما ما خالف ذلك عد مجرد حصر لكميات حرفيه بين حركية وساكنة غير محصورة ولا محدودة ولا فرق بينها وبين الوزن الصرفي، وكذلك فإن تمييز التفاعيل بعضها عن بعض يستند إلى الظاهر الصوتية المترددة بين تفعيلة وأخرى قوامها النبر والكم من خلال الإنشاد المستندان إلى التفاعيل وحدودها العروضية وكشف عناصر الإيقاع المتوارية داخل علم العروض التقليدي بطرائق أقل دقة.

وباعتبار أن الوزن العروضي ممتشق من الذوق الذي استوقف آذان الخليل وألهم فكره التأمل أثناء مروره بسوق النحاسين تستهويه مطارق النحاسين، جعل من هذا الوزن محل اعتبار في التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، والذوق مقدم على العروض، فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه.

ومثله في تقنين علم العروض وأوزانه التغاضي عن القافية التي رأى بعض العلماء كالسكاكي أنها لا تلزم الشعر لكونه شعرا، بل لأمر عارض، والتي أقر فيها بأنها غاية انتهاء الموزون لا غير، وهو أمر محتوم عنده لقيام الموزون على الانتهاء كونه مسموعا فكان حق ذلك الترك (السكاكي: 1983)

وعلى منوال ما ذهب إليه السكاكي نجد حازم القرطاجني يواكب فكرته ويحذو حذوه في نفي قيام الوزن عنصرا أساسيا للشعر، ولكنه اكتفى بوصفه بأنه من العناصر الأكيدة المستحبة وغلب عليه قوامة تخاييل الأسلوب، حين يقول: " والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم، وآكد ذلك تخييل الأسلوب " (القرطاجني: 1986، 89)

ومع كل ما سبق ننظر كيف فقد الوزن فضله حين قصر الشاعر في عناصر الشعر الجوهرية، حتى إننا نجد من العلماء الذين بالغوا في تبيان أهمية عنصر الوزن والتمسك بها كابن رشيق القيرواني القائل: " الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية " (القيرواني: 2006، 134)، لا يرى له فضلا إذا لم تتحقق شروط الشعر الأخرى، فيقول: " إنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير". (القيرواني: 2006، 116)

وليس الأمر بغريب عن تناول قيمة الوزن في بيئة عربية تأخرت فلحقها اللسان الدخيل والفكر المجدد من المولدين والألسن غير العربية فما بالنا نطالع رأي أرسطو الذي سبق أوائل العرب وذهب أرجع فيه الدافع الأساسي لقول الشعر إلى علتين هما: " الأولى: غريزة المحاكاة والتقليد، والثانية: غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم، وبعدها بدأ النقاد في العصور المتأخرة يرون في الشعر أمورا أخرى يعبرون عنها بالصور والأخيلة حينا، ويصفونها بالعاطفة والانفعال النفسي حينا أخر" (أرسطو: 1982، 76)، وما ترتب على ذلك من تتابع تطوير وتغيير الإيقاع وتعالقه بالوزن وتنميط جديته حتى ذهب البعض إلى وصف الشعر بأنه عاطفة يتذكرها الشاعر وقت الهدوء، ومنهم من يقول في الشعر هو طريقة خاصة من طرق استعمال اللغة، فوصل الأمر إلى تجريد الشعر من المنطق وما يمت للعقل ونظام تفكيره بصلة كما هو الحال في اعتبار عنصري الكم والارتكاز المجال الفسيح في تطوير صناعة الإيقاع الموسيقي من حيث تقسيم الإيقاع للزمن بالنغم في صناعة الموسيقى وتقسيم الزمان بالحروف في صناعة العروض، على اعتبار أنهما يمثلان كم التفاعيل التي يستغرقها الزمن للنطق بها، والارتكاز هو الظاهرة الصوتية المترددة والمتكررة وفق مسافات زمنية محددة ومتساوية يتحقق من خلالها الإيقاع، وبعد استيفاء كل منهما ينتقل النص من كونه نثرا ويؤكد على صيرورته شعرا.

مبادئ التشكيل الإيقاعي وترميزه:

كان لكل فترة زمنية بنية إيقاعية بين التعبير بالحركة والتعبير بالأداة، بالوقوف عند ما أورده صاحب الأغاني في ذكره لأخبار سائب خاثر في المدينة ودوره في النقلة التاريخية لموسيقى الشعر العربي خلال العصر الأموي من الإيقاع الساذج إلى الإيقاع بالأداة مشيرا إلى أنها بدأت بأداة القضيب من قبل المغني أثناء الغناء، أو ما يعرف بالحدائد والتصفيق، والقضيب هو العصا الصغيرة يقرع بها على الأرض أو على أداة صلبة لضبط الميزان الموسيقي وتوقيع النغم، ثم تلاها إدخال الآلات الوترية المأخوذة من الموسيقى الفارسية (الأصفهاني: 1986، 333).

وتعددت طرائق التدوين للإيقاع تبعا لتوالي الأزمنة وتطور الفكر الموسيقي البشري، فاستعمل إخوان الصفا التعبير بأصوات الطيور برموز مكتوبة يتم فيها مقابلة المتحرك بالمتحرك والساكن بالساكن حسب تواليها بصيغة توافق صوت الطيور، فكانت تقوم على إيقاع موسيقي بصوت الدرّاج:

كي ككي

وهو يقابل: فاعلن مفاعلن

وإيقاع الماخوري بصياح الفاحتة:

ككوكو ككو كوك

وهو يقابل: مفعولن مفاعيلن

واستعمل الكندي الوصف للتعبير عن الإيقاع متأثرا بالفلسفة اليونانية والمنطق الرياضي، رابطا إيها بالعروض الشعري، ووصفها للموسيقيين قبل اختراع النوتة الموسيقية الحديثة، كما في قوله: " أما الثقيل الأول فثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به" (الكندي: 1962، 29).

واستعمل بعض أخوان الصفا وابن سينا والأرموي والفارابي ترميزا للنقرات كل بطريقته، فالثلاث الأوائل عمدوا إلى توظيف ما يقابل المتحرك والساكن (النقرة الساكنة = السبب الخفيف) برمز (تُنْ) وعلى منوالها حسب تتابع الحركات والسكنات، كما استعمل الفارابي رمز الدائرة للساكن فيما يتعلق بتحديد الأسباب والفواصل والأوتاد، واستعمل ابن زيلة رمزا للنقرة القوية (دُمْ) وللنقرة الخفيفة (تَكْ) وما يتبعهما من توالي المتحركات والسواكن بـ (تان)؛ ووصل الأمر في بعض الحالات إلى وضع شدة فوق التاء (تّ) للدلالة على النقرة القوية... وهكذا الأمر في باقي توصيف الترميز.

في ضوء تطور فهم الإيقاع وترميزه وفقا لبناء الوزن العروضي القائم على التفعيلة المتكونة من السبب والوتد والفاصلة، وتعدد الوصف الإيقاعي، انطلاقا من استقاءه من التنظير اليوناني وصولا إلى استبيان ملامح المؤدى العربي الناضج عند الخليل بن أحمد الفراهيدي من طرق التعبير القائم على الدائرة العروضية، بحيث تمثل كل دائرة دور الإيقاع بتقسيم محيطها وفق دور الإيقاع إلى أسباب وفواصل وأوتاد برموزها المتعارف عليها، كل ذلك التطور أوصل إلى التدوين بطريقة المربعات التي تعتمد على تخصيص مربع لكل فقرة طويلة والمتمثلة في السبب وهو ما يقابل مدة السوداء في التدوين الغربي، ويكتب ضمنه نوع النقرة (دُمْ ـ تَكْ)، وقد تكتب السكتة برمز (+)، كما يخصص نصف خانة بما يعادل نصف الصوت أو السكتة القصيرة التي تمثل حرفا متحركا واحدا، وهو ما يوافق ذات السن ـ نصف وحدة زمنية، وهي رسم يتكون من رأس ممتلئ وعصا رقبة ينتهي طرفها بخط مائل يشبه السن أو الذيل ـ في التدوين الغربي، وفي حالة وجود نقرة مضاعفة المدة وهو ما يعادل البيضاء في التدوين الغربي ـ علامة تكتب على شكل دائرة بيضاء فارغة ولها عصا يد تساوي زمنين في الموازين، أي: نبضتين وتساوي ضعف قيمة السوداء التي تمتد لزمن واحد فقط ـ، فيتعاقب مربعان الثاني منهما توضع به إشارة (+) للدلالة على امتداد النقرة بالسكون، وهو الأمر الذي طبقه منشدو الموشحات ومن تتبع هذا التطور عبر الزمن في توصيف الإيقاع وتدوينه بالطرق المتتالية بحسب الوصف السابق، فقد اتخذ التدوين الإيقاعي بالكتابة من اليسار إلى اليمين، الشيء الذي أبعده عن الموروث العربي كونه أهمل الصلة الرابطة بين اللحن والإيقاع من جهة وبين الكلام المغنى من جهة أخرى.

ومع كل ما سبق من تتبع أنماط التدوين للإيقاعات التي لم تستوف كل أغراضه منذ باكورته، كالوقوف الواضح للنبرة والارتكاز والتنغيم...، مستعيضا عن ذلك ببيان زمن النقرة والسكنة دون بيان قوتها من لينها.

وتبقى الطريقة العربية في تدوين الإيقاعات هي الأبسط والأيسر حتى في تدوين الألحان المركزة على ترميز الإيقاع وفق نقرات القوة المرموز لها بالدائرة (0)، والنقرة الخفيفة المرموز لها برأس العين ـالهمزة ـ (ء)، والسكنة المرموز لها برمز المد (~)، وهي إشارات تعادل كل واحدة منها مساحة وحجم الصوت بين الطويل والقصير ـربعه ونصفه وثمنه ...ـ، يتم التعامل بها لتبيان حجم الصوت من خلال تتابع نوع الرموز وعددها، وهي الأقرب لفهم الإيقاع وتقطيعه على أسلوب تقطيع الشعر إلى جمل ـ أي: تفعيلات ـ، وبها يتم محاكاة الإيقاع باللفظ الموزون.

التأصيل الإيقاعي في الموروث النقدي العربي:

إن بيان دور الخصوصية الوزنية في تشكيل التجديد الحداثي وآلية التمرد الجمالي للإيقاع والعلاقات في الفنون القولية جعلنا نتوقف عند المحطات الفارقة التي يمكن أن تجمل في الصورة الصوتية في قالبها الحرفي وارتباطها بالسمت المكاني المتشكلة فيه وبمعطياته، فكانت قرابين الأثر المتجدد التي تعمل في وقت واحد

للنظام والتوازي والتساوي والتغير والتلازم والتكرار والتوازن، وهو ما أجمله قدامة بن جعفر في قوله: " وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ وعكس ما نظم من بناء وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة وإيراد الأقسام موفورة بالتمام وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة وصحة التقسيم باتفاق المنظوم وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف وتكافؤ المعاني في المقابلة والتوازي وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني ". (ابن جعفر: 1978، 14)، والتي بها يتبصر السامع حدود الكلام وفواصله وإلا لو استمر بمنطوق موحد ودائم لضاعت صورة القول شعرا ونثرا؛ لأن اتحاد نمط الفاصلة يصير القول مسلكا واحدا، وهذا يبطل مفهوم أن الشعر كان يؤلف ليسمع أولا وقبل كل شيء، وهذا النمط الصوتي يرغب في التمييز المنفرد بين الأبيات والأقوال وبها يحصل التوازن المتجدد في نطاق أوسع بين سائر المقطوعات، حتى إن مفهوم الصوت كان في الإيقاع وتمثل هذا الإيقاع في اللغة من حيث كونها أصوات، ومنه أدى استعمال اللغة وفق ضوابط وقوانين في صور مكانية تعبيرية بين طباق وسجع وترصيع وبحور عروضية....، يؤدي دلالات لهذه الأصوات والتي ترتب عليها محاسبة النقاد للشعراء والمتكلمين وفقا لقوانين الإيقاع مستغلين بذل الشعراء قصارى جهدهم في توفير هذا التوازن الإيقاعي في الدلالات كما وفروه في الأصوات حتى يحصل لهم تمام الجمال، وكذلك اجتهادهم في رسم الصورة الأجمل صوتيا ودلاليا فتتبعوا الموروث العربي في شعر الفحول والأحاديث النبوية وغيرها حين طلبوا استعمال لفظة في موضع لا نستعمل فيه غيرها ومثلها في شتى المقامات، ونص حديث أو آية استعملت فيها كلمات محددة مرتبطة بطبيعة المقال والحدث المتعلق بهما، فحاسبوا أتباعهم تبعا لقواعد الصنعة واقفين عند الجمال بالتبعية، كاشفين عن عناصر الجمال في جميل الجمل.

حيث يتجلى للذهن من مقالة قدامة أن حسن الألفاظ راجع إلى طريقة توالي مقاطعها وترتيبها، فالوزن يقوم على الأسس المطروحة ويخدمها وتخدمه في ارتباطها بالمعنى وتحديده والإنشاد وطبيعته والقالب اللفظي في بيئته التي تستعمل فيه بين الشعر العمودي وغيره من الفنون الشعرية والنثرية.

فالنظام الموسيقي للشعر بداهة أسبق من العروض، وفي هذا المعنى عبر صلاح الدين الصفدي قائلا: " إن العروض كان في الوجود بالقوة إلى أن أظهره الخليل بن أحمد كما قال القائل:

قد كان شعر الورى صحيحا من قبل أن يخلق الخليل (ابن قزمان: 1980، 62)

فالعروض مازال موجودا، أخرجه الخليل إلى الوجود أم لا، ولليونان شعر أيضا ويسمون تقطيعه الأيدي والأرجل، وقال ابن سينا: واضع النحو والعروض في العربية يشبه واضع المنطق والموسيقى في اليونانية، ويقال إن الخليل إنما استنبط العروض من سماعه وقع مطرقة بعض الصفارين..." (الصفدي: 1969، 241).

ولهذا لم يكتف علماء العربية بهذا الحد بل قسموا الشعر إلى أقسام خمسة هي: المرقص، المطرب، المتروك، المقبول، المسموع. (المغربي: 2020).

وهذا التقسيم لم يغلب عليه مراعاة الوزن العروضي بالقدر الذي غلب عليه مراعاة جوانب إبداعية موسيقية أخرى، فكانت كلها ومن ضمنها المتروك تشترك في الحد الذي يقام به الوزن، بالإضافة إلى مراعاة سائر الأدوات الإبداعية كالتناسب والانسجام بين الحروف والكلمات والصور وجمالية الذوق الفني.

وفي نفس المعنى قال المرزوقي في شرحه لمفهوم عمود الشعر: " وإنما قلنا: على تخير من لذيذ الوزن؛ لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه...". (المرزوقي، 1991، 11)

وبعد السرد السابق نستجلي فكرة أن طريقة الإلقاء تلعب دورا محوريا في الإيقاع والتي يشملها الاعتناء الإنشادي تنغيما لإعطاء اللغة دلالات نحوية وسياقية من خلال رؤيته الصوتية كما هو حال النبر ولكن التنغيم لم يكن معلنا في الثقافة العربية لعدم وجود صيغة ترمز له فظل حبيسا مدفونا في تعابيرهم وربما ألصق الانعدام إلى تذكر الأدوات في الجملة استنادا على التعلق بالنغمة، ومثله الارتكاز على التفعيلات بالضغط الصوتي أثناء الإلقاء على المقاطع المضروبة والتخفيف الصوتي الإنشادي على المقاطع الضعيفة فيتحقق الإيقاع الجمالي من خلال الالتزام الموسيقي بسكتة في التفعيلة وأخرى بين التفعيلات، وكلا السكتتين يمثل إيقاعا بين القوة والضعف الذين هما من طبيعة الإنشاد.

فكانت للعرب في شعرهم خاصية تفردت بها لغتهم القائمة على وجود الوزن المقسم بالأسباب والأوتاد والتفاعيل والبحور والقافية التي تصاحب هذه الأوزان متأثرة بأمرين تمثلا في الارتباط بالغناء وبناء اللغة نفسها على الأوزان، فبرز أول الاهتمام تأصيل الجمال الشكلي كعمود الشعر أكثر من المحتوى ـ لأنه فطري ـ ولأن اللفظة لا يعرف جمالها ولا قبحها إلا عند النظر في علاقتها بغيرها ومن خلالها يمكن معرفة متى يحصل الإيقاع من عدمه في إطار الوزن الشعري المتعلق بما يتركه الجانب الفني من تأثير في نفوس سامعيه وعقولهم.

تحول الحداثة إلى التمرد الجمالي للإيقاع:

استقر مفهوم الحداثة على أن لذيذ الوزن المتخير هو ما وافق الغرض الشعري وما أطرب النفس وحرك إيقاعه خلجات النفس، فتحول مفهوم الوزن إلى ربط الإيقاع بالتجربة الإنسانية على اعتبار أن الإيقاع دائما لا يخدم الوزن ولا يناسبه، ولكن يتم التلاعب به بما يوفر عنصر الإيقاع داخل النص الشعري، وهو ما أقره الخليل بما استقرأه من ضوابط العلل والزحافات في الوزن العروضي المقنن الموروث، وما تم تجاوزه في مهد الحداثة بُلْغَةً لمآربها التي تهدم الفكرة الرابطة بين أوزان محددة ـ البحور ـ وأغراض شعرية معينة كالمدح والحماسة...،تقابلها في الشعر العربي المزاوجة بين الوزن والحالة النفسية والإيقاع ، مع الاعتراف بأنه لا يعطي لونا إيقاعيا محددا ومع ذلك فهو يمثل في حد ذاته نغمات صوتية، فإن مرجعها الإيقاعي هو الحركة النفسية التي تفرض نمطية الحركات والسكنات وتتابعها من عدمه فيما يتكون وفق التفعيلات التي تستوجبها طبيعة الإيقاع والانسجام النفسي الحداثي لا العروضي الموروث.

تقول نازك الملائكة: " التمرد على وحدة البحر والقافية لم يكن رغبة في الفوضى بل كان استجابة لإيقاع الحياة الحديثة المعقد والمضطرب والذي لم تعد الأطر الجاهزة قادرة على استيعابه" (الملائكة: 1962، 43)

إن اتكاء الجانب الموسيقي العروضي للقصيدة العربية في الشكل أكثر من غيره على جانب من الصرامة والدقة أمر برر لبعض المتجاوزين لتلك القوانين التجرأ عليها وذهب بهم الأمر إلى تعمد بعضهم فرض قيود أقل دقة وصرامة، ولعل أجرأ هذه المحاولات ما فعله الشعراء الأندلسيون في فن الموشح، وهو الأمر الذي مثل للمحدثين ضوء التأثر في التمرد إلى استحداث نمط موسيقي إيقاعي يستخلص من الشكل الموسيقي الموروث إمكانيات إيقاع جديدة مرتهنة بالتعبير عن ما أسموه رؤية عصرية تقوم على جانب التوقع المنضبط

في الموروث العربي بتوقعات تتابع الحركات والسكنات المكونة للتفاعيل باستثناء وجود خلافات تسمح بوجودها وحدة الإيقاع ضمن حدود العروض في العلل و الزحافات والتدوير والإشباع...، الذي يتم التزام تتبعه طول القصيدة فلا يترك للمتلقي فسحة لتوقع تنافر وحدة الإيقاع والبيت والضرب والقافية

وهذا ما يوضح تبرير البحث عن شكل تعبيري إيقاعي جديد " يعتمد الإيقاع كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريا؛ فتتابع المقاطع على نحو خاص ـ سواء كانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية ـ يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره" (ريتشاردز ـ آرمسترونج: 1963، 188)

فعمدوا إلى تحفيز التوقع الشعوري الإيقاعي بدلا من انتظار المتوقع للشكل الموسيقي للقصيدة، لئلا تحصل خيبة الأمل، وعلى هذا " غالبا ما يكون لخيبة التوقعات أهمية أكثر من تحققها، والنظم الذي لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط دائما بدل أن نجد فيه ما يطور استجابتنا الكلية هو مجرد نظم رتيب يبعث على الضيق " (ريتشاردز ـ آرمسترونج: 195)

فصارت " معظم ضروب الإيقاع يتألف من عدد المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة، وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئا مملا تمجه النفس، خاليا من الانفعال والتأثر" (ريتشاردز ـ آرمسترونج: 192)

أعادت الحداثة النقدية بناء الأفكار وترتيب منطقيتها حسب أولويات الحداثة والحضارة وترتيب الجيد والرث وذهبت إلى أن الإيقاع الحديث هو إيقاع الألة والمدينة والصمت البشري تبعا لمقتضيات الحضارة والظروف البيئية المعاشة والمفروضة سياسيا ولسانيا وتعبيريا، وهو نفس الاتجاه الذي انتقت منه وجهة نظر نازك الملائكة التي ترى أن: "الإيقاع المتمرد هو الذي يكشف الفجوات والمساحات الفارغة في النص أو اللحن" (الملائكة: 1962، 49)

فكما أن الكلاسيكية ـ المحاكاة ـ ذهبت إلى الإقرار بأن ركيزة الوزن هي التفعيلة، كان للمدرسة الشكلانية الروسية ـ كونها بوابة الانفتاح الحداثي ـ رأي مغاير يقوم على اعتبار قوامة الإيقاع على الوزن، كونه يمثل خاصية القول الشعري ونمطا مميزا له، مميزين بين الوزن والإيقاع، فالوزن عندهم نمط سكوني محدد، بينما الإيقاع نمط حركة دائبة لا يحدها قيد، فاتسع مفهوم الإيقاع عندهم ليشمل الوزن ويضعه تحت جناحه، حتى قالوا بأن: " الوزن ليس سببا للإيقاع، وإنما هو تأثيره ونتيجته" (ريتشاردز: 1963، 188)، فصار البيت عندهم هو الوحدة الأساسية في الإيقاع، فينتفي وجود استقلالية للتفاعيل، وصار الإيقاع عنصرا داخليا ضمن صلب بناء اللغة الشعرية.

يقول أدونيس: " الحداثة ليست مجرد زمن نعيشه، بل هي قطيعة معرفية مع السائد، التمرد الجمالي هو أن تعيد صياغة العالم بإيقاعك الخاص لا بإيقاع السلف، الموسيقى الداخلية للقصيدة الحديثة هي تجسيد لحرية الذات وقلقها" (أدونيس: 2002، 13)

وعلى منوال مسلك المذهب الشكلاني ارتسمت وجهة الشعر المهجري المتحرر في موضوعه وصيغته الشعرية وانطلاقه الفكري، لاستناده إلى التفاعل الكامل مع الثقافة الجديدة المعاشة، فغلب على شعرهم الوقوف عند القضايا القائمة على المعاني والإخلاص للمشاعر همس النفوس، وغلبتها على حساب المسائل

اللفظية فأعلنوا الحرية الشعرية في اللفظ والموضوع والوزن الواحد والقافية وجمعوا في ذات القصيدة بين عدة تفاعيل من بحور شتى، حتى عرف عندهم مسمى مجمع البحور، تفننوا في تنويع الأصوات وتوسعوا في توزيع التفاعيل والتلاعب بها كما في الشعر الحر الذي تنوعت مكونات البيت بين تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث أو أكثر، مردهم في ذلك إلى الدفقة الشعورية، الأمر الذي أوصلهم إلى استحداث أوزان مختلفة لم ترد في الأوزان العربية تقسم وفق مقطوعات وتفعيلات ملفقة تخضع لإدخال بعض العلل عليها كلها قائمة على تحقيق حرية الشاعر وتناسق النغم وانسجام الإيقاع، وصار هذا الاتجاه يعتمد تعدد الأصوات ليزيد في وقع القصيدة مداها ويستدعي انتباه القارئ أكثر من صوت واحد تنويعا للإيقاع وتنميقا له من حيث تعدد النغم فيه، فبدلا من كونه قائم على تفاعيل محددة صار التنوع والتجديد يحوله من تماسك إيقاعي إلى انهمار موسيقي من أول حركة وسكنة فيه إلى آخره مرتبطا بما قبله وما بعده.

وصار التدوير في القصيدة الحرة رسم إيقاع جمالي بارع من خلال نوع التقفية الداخلية التي بها يمكن كسر حدة تدافع الموسيقى بوقفات موسيقية داخل البيت الواحد الذي قد يطول في قصيدة الشعر الحر إلى أن يمثل مجموع أبياتها؛ لأن القافية الداخلية تحول الإيقاع من بحر إلى آخر وتعمل على قلب التفاعيل فيتكون إيقاع جديد بالإنشاد بطريقة تبرز تنوع الإيقاع فيه، هذه الوقفات لا يغلب عليها بيان نهاية البيت بقدر ما تؤدي مفهوم الوقفة الموسيقية الداخلية في إطار البيت الواحد.

يقول إدوارد سعيد: " الموسيقى ليست نصا معزولا في برج عاجي؛ إنها طباق معقد يتداخل فيه الفن مع السياسة، والجمال مع السلطة، الأداء الموسيقي المتمرد هو الذي يستطيع قراءة اللحن عكس التيار السائد" (سعيد: 2002، 36).

حتى بات التمرد الجمالي في الفكر الحداثي المعاصر هو تجاوز واعي للضوابط الفنية التقليدية الموروثة والتي يراها البعض بأنها لم تعد قادرة على احتواء مجاميع التجربة البشرية الفنية المتجددة، كونها كائن حي يتفاعل مع بيئته ومحيطه، حتى بات هذا المفهوم يقترن مباشرة مع المفاهيم والأفكار الفلسفية التي رأت وفق منظورها بأن الفن يعتبر الوسيلة الوحيدة لتجاوز عبثية الوجود وسحق النظم الشمولية فعملوا على توليده بضوابط منسجمة مع ركب الحضارة المستحدث المتماشي مع قدرات ورغبات كل بيئة ومن يعايشها.

" الإيقاع في الشعر أمر لازم بخلاف الوزن، والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه، تقول: عين، وتقول مكانها: بئر، وأنت في أمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضا يصدر عن الموضوع، في يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل وهذا من الخارج". (إسماعيل: 1974، 376)

في كل ما سبق يستبعد مفهوم التمرد الإيقاعي بجماليته التي يرفعها شعارا له خلق الفوضى، ولكنه يحبوا إلى تقليص المسافة المرجعية المتعارف عليها في مسلك الحداثة بأنها المتسلطة للنسق القديم سعيا إلى بناء قالب تأثيري وجمالي بديل يداعب الشعور وينافس الموروث، والذي يتجلى في تتبعنا للوزن الموسيقي وطريقة توالده ونمطية تكراره واستعماله، ولا يتوقف هذا التمرد إلا بعد رفع رايته عبر زلزلة الضوابط العروضية الموروثة استعمالا جماليا وعرفا فنيا، والتي رأى فيها من يمكن تسميتهم بالمتمردين أنها كانت

تفرض على المبدع تدفقاً شعورياً متناظراً ومحسوباً سلفاً. التمرد هنا هو رفض لـ: المركزية الإيقاعية، وانحياز تام لـ: سيولة الهامش وتعدديته.

خاتمة:

1. مهما يكن من أمر الاختلاف بين موقفي المحافظين والمجددين حول ثمرة الإيقاع وآليته، فإن نقاد كل فريق منهما متفقون على كلمة سواء حول المتعة التي تحصل به على مستوى مثلث الإبداع: الباث والمتلقي والنص، وكان الفارق بينهم في تحديد ماهية الأعلى شأنا للإيقاع بين النمط المقيد والصارم للشكل النصي والجانب العاطفي وحدود التحرر وأنماط التلاعب بالمكونات الموسيقية الإيقاعية، حتى صار دور التمرد الجمالي للإيقاع المتجاوز للحدود الشكلية يفتح أفق الرؤية المعرفية الفلسفية الوجودية ويعيد ترتيب علاقة الإنسان بأثر المتعة، فتسارعت حركة الإيقاع الحداثي منافرا للقوانين السابقة ومنفتحا على غرابتها.
2. وفقا لمفهوم التمرد الإيقاعي لم تعد الحداثة النقدية الموسيقية مجرد خيار فني؛ بل تحولت إلى ضرورة وجودية، فككت سكونية القالب الموروث وكسرت رتابة الوزن الموسيقي فيه، القائم على بحور الخليل وإعادة تصورها وبناءها، الأمر الذي لم يكن هدفا فوضويا أو رغبة في تدمير الأسس الإيقاعية الخالصة؛ بل كان استجابة لإعادة ضبط نبض الإبداع على إيقاع العصر وقلقه المتواصل حول التحولات الفكرية والإجرائية الإنسانية؛ فالإنسان في عهد الحداثة مستمر كأداة تحررية قبل أن يتم استيعابه وتحوله إلى نمط كلاسيكي مؤسساتي، الذي لم يغب عنه الاغتراب لكثرة تلاقح الأذواق والعلوم والعبث الفردي تارة والجمعي تارة أخرى، لا يمكنه التعبير عن تدوير معادلة التعامل الإيجابي من خلال بحور بتفاعيلها بين الموروث المألوف منها والمستحدث المدور والمبتكر وفق موازين تتسم بالسكون والتآلف المتكامل.
3. فاعلية ما يسمى بشعرية الصمت والفراغ التي تعمد النقد الحداثي المعاصر بيان أنها إيقاع لازم الحداثة وأعاد الاعتبار لمكونات يمكن وسمها بالمهملة في تأصيل علم العروض العربي الخليلي لم تكن محتسبة فيه بالقدر الذي أثبتته مقومات التطور الموسيقي الإيقاعي بما تؤسس له الحداثة؛ إذ عمدت إلى تحول الهمس والرمز والصمت والحركة والسكنات في إطارها المورفيمي والمقطعي والتنافر والتمايز الصوتي إلى بنى إيقاعية تعمل على أن تكون عناصر فاعلة تمتلك قدرة ذات نمط دلالي تتفوق أحياناً على الموسيقى اللفظية الظاهرة استنادا إلى عنصر الأريحية النفسية المعاصرة.
4. العمل على التبدل من نمط الانغلاق المقيد إلى الأنساق المفتوحة وذلك من خلال العمل على مبدأ أن استشراف تفكيك البنية الجمالية قاد الأدب والعروض والإيقاع والموسيقى المعاصرة إلى واقع التحرر من سلطة الإرث الجامد في تفاعله والمقيد في إبداعه والعمل على التدرج ضمن فضاء جمالية الأنساق المفتوحة واللامتناهية، فتفتح باب الشراكة لجميع عناصر الإبداع من المبدع ونفسيته والمتلقي وداخليته والنص ودلالته ومكوناته، حين يتوارى الإبداع تحت مظلة إنتاج الإيقاع وفك شفراته السيميائية بشتى صنوفه الفنية والتعبيرية، بعد أن كانت العملية حكرا على من أُذِنَ لهم التقعيد الموروث من شاعر خنذيذ وفحل ومفلق وعبقري، يستقيم لهم الوزن وتتجلى لهم مسارات الإيقاع دون غيرهم، فتنتفي سمة الاستهلاك السلبي للأوزان المتكررة.

تبت المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر التراثية القديمة:

1. **الزمخشري (جار الله محمود بن عمر)**، *القسطاس في علم العروض*، تح: د. فخر الدين قباوة، ط2، مكتبة المعارف، لبنان، 1989م.
2. **السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن محمد)**، *مفتاح العلوم*، تح: نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م.
3. **ابن سعيد المغربي (الأندلسي)**، *المرقصات والمطربات*، تح: د. محمد حسين المهداوي، ود. عدنان محمد آل طعمة، 2020م.
4. **الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك)**، *الوافي بالوفيات*، تح: إحسان عباس وشكري فيصل، طبعة جمعية المستشرقين الألمانية (فرانز شتاينر، ألمانيا)، 1969م [نشر إلكتروني: الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، أبو ظبي].
5. **ابن طباطبا العلوي (أبو الحسن محمد بن أحمد)**، *عيار الشعر*، تح: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1985م.
6. **طاش كبري زاده (أحمد بن مصطفى بن خليل عصام الدين)**، *مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم*، تحرير وتصحيح طائفة من العلماء بإشراف الناشر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985م.
7. **عنترة بن شداد**، *ديوان عنترة بن شداد*، تح: د. محمد سعيد مولوي، ط2، المكتب الإسلامي، بيروت/ دمشق، 1983م.
8. **ابن فارس (أبو الحسين أحمد)**، *الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها*، تح: د. عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، 1993م.
9. **أبو الفرج (قدامة بن جعفر البغدادي)**، *نقد الشعر*، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م.
10. **الأصفهاني (أبو الفرج)**، *الأغاني*، شرح وتعليق: أ. سمير جابر، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1986م.
11. **القرطاجني (حازم)**، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تح: محمد الحبيب الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986م.
12. **ابن قزمان القرطبي (أبو بكر محمد)**، *ديوان ابن قزمان القرطبي: إصابة الأغراض في ذكر الأعراض*، تح: د. فيديريكو كوريينتي، المعهد الإسباني العربي للثقافة، مدريد، 1980م.
13. **القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق)**، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تح: د. عبد الحميد هنداوي، دار المعرفة، بيروت، 2006م.

14. **الكندي (أبو يوسف يعقوب بن إسحاق)**، *مؤلفات الكندي الموسيقية: تحقيق ومراجعة نصوص الكندي الموسيقية*، تح: زكريا يوسف، مطبعة شفيق، بغداد، 1962م.

15. **المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد الأصبهاني)**، *شرح ديوان الحماسة*، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991م.

ثانياً: المراجع والكتب الحديثة والمترجمة:

1. **أدونيس (علي أحمد سعيد)**، *الحداثة الأولى* (المجلد الرابع من موسوعة الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)، ط8، دار الساقي، بيروت، 2002م.

2. **أرسطوطاليس (أرسطو)**، *كتاب الشعر*، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، دار المعارف، القاهرة، 1982م.

3. **ريتشاردز (إيفور آرمسترونج)**، *مبادئ النقد الأدبي*، ترجمة: د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1963م.

4. **سعيد (إدوارد)**، *متناغمات متباينة: مجازات الموسيقى والمجتمع*، ترجمة: فوزي كريم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002م.

5. **عز الدين إسماعيل (د.)**، *الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة*، ط3، دار الفكر العربي، 1974م.

6. **سعد مصلوح**، *في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية: آفاق ونظريات*، مجلس النشر العلمي (جامعة الكويت)، 2003م.

7. **الملائكة (نازك)**، *قضايا الشعر المعاصر*، دار العلم للملايين، بيروت، 1962م