الإيقاع في الشّعربين التأثّروالتّأثير

Rhythm between influence and influence

ط د/ جبّار محمد*	أ/د بركة لخضر
جامعة سيدي بلعياس	جامعة سيدي بلعباس
Ahmed.djebbar2021@gmail.com	barkalakhdar@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 20-08-2021 تاريخ القبول: 28-02-2022 تاريخ النشر: 13-05-2022

الملخّص:

لم تعد دراسة الإيقاع الشّعريّ مرتكزة على الوزنالذي رافق الشّعر طويلا بمفهومه التّقليديّ، ما خلق صراعا حادّا بين ثلاث فئات: فئة ترى أنّ الإيقاع أوسع من الوزن، وأخرى تعدّ الوزن شاملا والإيقاع مشمولا، وثالثة لا فرق عندها بينهما؛ إذ تستعمل المصطلحين للمهمّة نفسها، فالوزن إيقاع تفعيلات، والإيقاع وزن من تفعيلات، وبين كلّ تلك الاختلافات والمتغيّرات يبقى الثّابت الوحيد هو أنّ الإيقاع جوهر الشّعر، وأنّ الشّعر نتاج إيقاع، وأينما حلّ الشّعر صاحبه الإيقاع.

الكلمات المفتاحيّة: الشّعر، الإيقاع، الوزن، تفعيلات.

Summary:

The study of poetic rhythm is no longer based on the weight that accompanied poetry for a long time in its traditional sense, which created a sharp conflict between three categories: one that believes that the rhythm is wider than the weight, another that considers the weight to be comprehensive and the rhythm included, and a third that has no difference between them.As the twoterms are used for the sametask, the weightis the rhythm of the actions, the rhythmis the weight of the interactions, and between all thesedifferences and variables the only constant remainsisthatrhythmis the essence of poetry, and thatpoetryis the product of rhythm, and whereverpoetrycomesitsrhythm.

Key words: poetry, rhythm, weight, interactions.

* - محمد جبار.

توطئة

يعدّ الإيقاع في الشّعر العربيّ صفة ميّزت اللّغة العربيّة، وخصوصيّة اختصّت بها منذ نشأتها الأولى؛ فهي لغة الانسجام والتّناسق والتّناسب، و"يصف كثير من الدّارسين لغتنا العربيّة بأنّها لغة موسيقيّة، وأنّها انحدرت إلينا وقد اكتسبت هذه الصّفة منذ أقدم عهودها أو أقدم نصوصها"[1].وهذه الميزة مكّنت – ولا زالت تمكّن – الشّاعر العربيّ من أن ينتج نصوصا ذات إيقاع مؤثّر ومتأثّر "فمعرفته أسرارَ اللّغة وقدراتها وطاقات حروفها وأصدائها(...)تدع سجيّته الإبداعيّة تفي بتجربته ومعاناته..." [2]، فيكون حريصا على استغلال كلّ المستويات دون استثناء؛ لأنّ الشّاعر النّاجح "يستغلّ أدواته كلّها، ولا يستغني عن المستوى الإيقاعيّ لصالح مستوى آخر"[3]، باعتبار النّصّ الشّعريّ كلّا متكاملا وإيقاعا عامّا يتدرّج من أصغر وحدة إلى أكبر تركيبة في غير انفصال أو تقطّع.

ولا يمكن تحقيق الانسجام دون إيقاع؛ فإذا "كان الشّعر هو الأسلوب المتميّز، والطّريقة المثلى للتّعبير عن الدّاخل الوجدانيّ والنّزعات العاطفيّة، فإنّ الإيقاع من أهمّ الأدوات التي يستند إليها في ذلك"[4]، وهو في الوقت ذاته صورةٌ من صور الانسجام والسّمة الصّوتيّة التي تضفي على الكلام نوعا من التّوازن والتّناسق، وتجعل الجمل متساوية ومتعادلة، "فبِقدر ما ينمّ النّصّ عن اتّساق وتناغم في بنيته وبين مستوياته، بقدر ما يبلغ حدّاً أرْفعَ من الشّعريّة والإتقان الإبداعيّ"[5]، وبذلك يصبح الإيقاع والانسجام وجهين لعملة واحدة، وثنائيّا لا غَناء لنا عنه؛ لأنّ "النّزعة الطّبيعيّة إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشّعر"[6]، ولا يسمّى شعرا ما افتقر إلى هاتَيْن الظّاهرتين.

الإيقاع عنصر مؤثّر في الشّعر:

جاء في القاموس المحيط: "وقع يقع، بفتحهما، وقوعا: سقط، و– القول عليهم: وجب، و– الحقّ: ثبت..." [7]، ففي هذا الشّرح المختصر إشارة إلى ارتباط الإيقاع بالقوّة والتّمكّن وزيادة الأثر، و"الإيقاع: إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيَها"[8]، فيجعلها راسخة ثابتة في الجوارح أجمعها، وكذلك في الشّعر حيث "تلعب الحاسّة الموسيقيّة دورها الأساسيّ في صقل التّركيب الشّعريّ، وإحداث الانسجام الصّوتي، فيما بين الألفاظ، لتحقيق بناء التّركيبة الموسيقيّة التي يتوالد عنها التّناغم الملائم لروح المعاني والأخيلة والصّور، وهي عمليّة مركّبة ودقيقة قد تجري لدى الشّعراء مجرى الدّربة والتّمرّس الطّويل بفنّ النّظم..." [9]، وهذه الاستعدادات والإمكانات بالضّرورة ستتطوّر وتصبح مهارة تميّز بين شاعر وآخر.

ولن يتحقّق له ذلك دون أن يكون الإيقاع في التّجربة الشّعريّة مظهرا عامّا غير قابل للتّجزئة داخليّاً وخارجيّاً؛ لأنّنا "نتأثّر بالإيقاع جملة وليس بالوحدات مجزّأة، فاشتراط التّوازن الكمّي الهندسيّ المنتظم انتظاماً حرفيّاً صارماً لا

يفسّر حقيقة الإيقاع بقدر ما يجسّدها التّقابل والتّناظر..."[10]؛ فلنفسيّة الشّاعر وبعده الفكريّ أيضا تجلّيات لا يمكن إنكارها أو التّغافل عنها بعيدا عن تلك التّقابلات الهندسيّة التي تميّز التّجربة الشّعريّة بجميع مستوياتها.

ولا نجانب الصّواب أو نكون مبالغين إن نظرنا إلى الإيقاع في النّصّ الشّعريّ على أنّه النّسق الذي يثير انتباه المتلقّي، فيكون عاملا إيجابيّا يسهم في رفع درجة استقباله وتفاعله، وقد يكون سلبيّا يؤدّي إلى عزوفه عن متابعة عمليّة الاستقبال؛ لأنّ الأذن الإنسانيّة الذّوّاقة تميّز بين الجميل المتناسق والرّديء من الإيقاع سواءً كان ذلك على المستوى الصّوتي أو الإفراديّ أو التّركيبيّ؛ إذْ إنّ الإيقاع يشمل المستويات اللّسانيّة جميعها ويختلف تأثيره من مستوى إلى آخر.

وكلّما كانت الوحدات المفردة والوحدات المركّبة متجانسة فإنّ الأثر الإيقاعيّ يزداد، وفاعليّته تظهر لدى المستقبِل كَردود أفعال مختلفة توحي بذوبانه في الإطار الموسيقيّ للتّجربة الشّعريّة؛ لأنّ الموسيقى"حين استقلّت بنفسها وتمّ تمامها لمْ تستغْنِ عن الشّعر فاتّخذت منه صاحبا وقرينا"[11]، وحمَتْه من صفة النّثريّة التي ظلّت تحيط به وتؤثّر على وجوده، وليس المقصود بالنّثريّة الشّكل الخارجيّ للمنتج الشّعريّ، فكثير من الشّعر الحديث الجيّد يتمظهر في نماذج نثريّة لكنّه يتضمّن إيقاعيّة منقطعة النّظير تتّحد فيها جميع المستويات ويكمّل بعضها بعضا.

ولما كانت الظّاهرة الإيقاعيّة متشعّبة ومعقّدة ومتعدّدة المستويات، فإنّه يتوجّب علينا أن نتحرّز من العلاقة بين الإيقاع وما يصاحبه من ظواهر، وبخاصّة الوزن، ونقف عند تواشجها مع المعنى والمضمون والحالة النّفسيّة والشّعوريّة للشّاعر، ورغم أنّ الإيقاع ليس "شيئا محدّدا يمكن أن نمسك به ونقول: هذا هو الإيقاع، كما نفعل بالقافية أوالصّور الخياليّة مثلا، ومع ذلك فمن الممكنتحديد بعض عناصره"[12] وإيجاد ما يجمع بينها وما يفرّقها درءاً لفوضى المفاهيم والمصطلحات، وطلباً لتبسيط التّعامل معها من منظور علميّ ميسّر.

علاقة الوزن بالإيقاع:

كثيرا ما كانت نظرتنا إلى الإيقاع والوزن على أنّهما عنصر واحد، فنستعمل لفظة الوزن عند الحديث عن الإيقاع، ونتحدّث عن الوزن بلفظ الإيقاع؛ ولكنّ الحقيقة تشير إلى غير ذلك، والفارق بينهما واضح، ومفاد ذلك أنّ الوزن عنصر أو مستوى من مستويات الإيقاع، والإيقاع أعمّ من أن يُخْتَزَل في وزن معيّن.

فالوزن قد يعني "وحدة البيت الشّعريّ موسيقيّاً، أي انضغاط الوظيفة الدّلاليّة وتجسّدها في إطار البنية، وانضباط حركة الذّات المفردة وتمثّلها لتقاليد المجتمع وقواعده وأعرافه"[13]، فأمّا وحدة البيت الشّعريّ موسيقيّا فتعني اتّفاقا تلك التّفعيلات العروضيّة التي تتوالى فتُوسَم أنّها من بحر الطّويل أو البسيط أو الكامل...، فيكون للدّلالة أثر في فرض أو اختيار الوزن المناسب، عملا بما تقتضي بيئة الشّاعر وتجنّبا للمخالفة التي قد توصف بالخروج عن الأعراف السّائدة.

وقد لا نتّفق كثيراً في الجزم بأنّ لكلّ غرض شعريّ أو تجربة شعريّة وزنا يناسبهما، أو أنّ كلّ وزن يختصّ بموضوع

معيّن، "... بل يرجع أمر ذلك على الشّاعر وانفعالاته، لأنّ الشّعراء عبّروا بوزن واحد عن حالات متعدّدة كالفرح والحزن والحكمة..." [14]، وهذا مزيد من التّأكيد على أنّ الإيقاع ليس الوزن؛ إذْ باستطاعة المتلقّي الجيّد أن ينوّع الإيقاع في الوزن نفسه بحسن قراءته وتمثّله المعاني؛ ونتيجة لذلك فليس الشّاعر وحده مسؤولا عن حصر الوزن الواحد في إيقاع واحد، أو قصر وزن خاصّ على أغراض أو حالات خاصّة.

الغرض الشّعريّ والوزن

إذا حاولنا أن نثير قضيّة الوزن والغرض فإنّنا سنقف عند اتّجاهات ثلاثة؛ "فمِن الدّارسين من حاول ربط الغرض بالوزن (...) وآخرون نفوا العلاقة نفياً كلّيّاً، وفريق ثالث ظلّ متردّداً بين النّفي والإثبات"[15]، وقال الدّكتور "علي يونس" عن الذين يربطون الغرض بالوزن وتناقضهم في ذلك: "أمّا الأغراض فَمِن أمثلة اختلافهم فيها حديثُهم عن الأغراض التي تناسب الطّويل، فلا أعرف غرضا من أغراض الشّعر لم يذكروه، ولكنّهم لم يتّفقوا على ذلك، بل كان الواحد منهم يذكر من الأغراض ما لا يذكر صاحبه..."[16]، وفيما يلي أبيات من تجربة شعريّة لشاعر الثّورة الجزائريّة "مفدي زكريّاء" من بحر البسيط:

"سيّان عِنْدي، مَفْتُـوحٌ وَمُنْغَلِـق يَا سِجْنُ، بَابُكَ، أمْ شُدَّتْ به الحلَقُ"[17]

فلا أحد ينكر نبرة التّحدّي والموقف القويّ من الشّاعر، وهي صفة رجل تعوّد على أن يزجّ به العدوّ في السّجن، فلم يعد يخيفه،...وواصل الشّاعر مخاطبا السّجن بكلام أكثر حدّة، فقال في البيت الخامس من التّجربة الشّعريّة:

"يَا سِجْنُ، مَا أنْتَ؟ لا أخْشاكَ تَعْرِفُنِي مَنْ يَحْذق البَحْرَ، لا يحْدق بِهِ الغَرَقُ"[18]

فقد استهلّ البيت بنداء للسّجن وأردف باستفهام يفيد النّفي؛ إذ قال له: "أنت لست شيئا"، ودخولك لا يخيفني لأنّني أصبحت ماهرا في ركوب الأهوال ومواجهة الصّعاب...وفجأة غير الشّاعر إيقاع التّجربة الشّعريّة – والوزن لم يتغيّر – وتحوّل التّحدّي إلى ليونة ورهافة حسّ؛ ليس مع المخاطَب الأوّل طبعاً، فلنتابع البيتين المواليين، (وهما الخامس عشر، والعشرون في التّجربة الشّعريّة):

"هَلْ تَذْكُرِينَ، إذَا مَا الحَـظُّ حَالَفَـنَا إلَيْكِ أَهْتِـفُ يَا سَلْـوَى، فَنَتَّفِـقُ؟"[19]

"وَكَمْ سَهرْنَا، وَعَيْنُ النَّجْمِ تَحْرُسُنَا إذْ نَلْتَقِي كَالرُّؤَى، حيناً، وَنَفْتَرِقُ"[20]

في البيتين وجّه الشّاعر بوصلته تجاه "سلوى" المخاطبة الجديدة يذكّرها بأيّام جميلة خلت كان لهما فيها لقاء وسهر ولحظات جميلة...

وفي النّموذج التّالي تأكيد على أنّ الوزن لا علاقة له بالغرض أو الموضوع، وهما بيتان للشّاعر الجزائريّ محمّد الأخضر السّائحي من التّجربة الشّعريّة "في عيد الذّكرى النّبويّة":

"ذِكْرَى تُعَاوِدُ هَذا الكَوْنَ مُغْرِيةً فِيهَا حَوَادِثُ لا تُحْصَى وَأَزْمَانُ
لَنْ تَسْتَطِيعَ القَوَافِي أنْ تُفصِّلَهَا مَا الشِّعْرُ إِلَّا تَقَاطِيع وَأَوْزَانُ"[21]

فالجليّ أنّ الشّاعر في معرض مديح وذكر كلّ أمر جميل مستطرب، والتّجربة الشّعريّة من بحر البسيط، وشتّان بين التّحدّي سابقا والتّعبير عن الفرح والابتهاج في البيتين... لكنّ الوزن واحد، ولمزيد من التّأكيد نورد البيتين التّاليين لمفدي زكريّاء:

"نَطَقَ الرَّصَاصُ، فَمَا يُبَاحُ كَلَامُ وَجَرَى القصَاصُ، فَمَا يُتَاحُ مَلَامُ"[22]

يمثّل هذا البيت مطلع التّجربة الشّعريّة "وتعطّلت لغة الكلام"، من بحر الكامل، وهو مشحون بقوّة الرّصاص الذي يصمّ الأذان ويخرس الأفواه، وفي طيّاته وثيقة القصاص الذي لا رجوع فيه...ولكنّ الشّاعر مع أواخر التّجربة لان جانبه في سياق حديثه عن ظروف تجربته هذه فيقول:

"وَالقَلْبُ، بِالأَنَّاتِ يَقْطَعُ بَحْرَهَا دَقَّاتُهُ: الأَوْزَانُ وَالأَنْغَامُ"[23]

فجُلّ الكلمات في البيت توحي بذلك التّحوّل الذي حدث، حيث كان القلب هو محور البيت ومنه المنطلق، وإنّ أوزانها صيغت من دقّاته وكذلك الأنغام، ولم يتوقّف التّحوّل عند هذا الحدّ بل مسّ حتّى التّفعيلات في الشّطر الثّاني؛ فجاءت الأولى والثّانية مضمرتين، وجاءت الثّالثة مضمرة ومقطوعة، لكنّ البيت يبقى دائما من بحر الكامل. فالسّرّ إذاً في تنويع الإيقاع عند الأداء والقراءة الجيّدين.

والأكيد أنّ في كثير من التّجارب الشّعريّة تتنوّع الانفعالات وتتعدّد الوضعيّات، فهل يُعقل أن تُصبّ في قالب واحد من القراءة والأداء أو الإلقاء؟ فالمسؤوليّة كبيرة على عاتقنا – نحن المتلقّين – لكي نطوّر من طريقة استقبال هذه التّجارب ووضعها في إطارها الصّحيح، "فالوزن الشّعريّ يتردّد فيه اللّسان بين إسراع وإبطاء، وضغط وارتخاء، وحدّة ولين، ويتردّد فيه الصّوت – إن أحسنّا قراءة الشّعر – بين انطلاق وانحباس، ورقّة واكتظاظ، وعلوّ وهبوط"[24]، ومن هنا كان الشّرط –كما هو بين عارضتين–حُسْن قراءة الشّعر ومشاركة الشّاعر تجربته حقيقة، والعزوف عن تلك الطّرائق البائدة في تصنّع الأداء التي تجعل الفرح والحزن والتّحدّي والاعتذار سَواءً.

وحريٌّ بنا أن نؤكّد على أنّ الوزن منفردا يبقى عاجزا عن إنتاج الإيقاع الممتع، وترجمة الانفعالات والمشاعر ما لم يستند إلى العناصر الأخرى الحاضرة في النّصّ الشّعريّ، فهو "بمفرده ليس إلّا مثيرا للانتباه فقط، وعليه بعد ذلك أن يرتبط ارتباطا وثيقا بسائر مكوّنات الموقف الانفعاليّ العامّ، وعليه إذن أن يكون مصحوبا بها"[25]، فيتلوّن بألوانها، ويتقمّص أشكالها، ويسايرها ويتبدّل بتبدّلاتها، ففي الشّعر صوت خفيّ "يشكّل شعريّته، صوت لا تسمعه الأذن، ولا يقوله اللّسان، صوت يحسّه من يبحث عنه، ويؤمن به، ويتسمّع نغماته، صوت تباشره الرّوح قبل أيّ عضو، ويتشرّب به الوجدان قبل أيّ فضاء"[26]، وعبثا نحاول إيجاد سرّ هذا الصّوت عند حدود الوزن

وتناسب التّفعيلات بحركاتها وسكناتها.

فكثيرا ما "نجد الشّاعِرَيْن يكتبان في الموضوع الواحد، وفي نفس البحر، ولكنّ إيقاع القصيدتين مختلف، كما أنّنا نجد في القصيدة الواحدة تنوّع الإيقاع (...) فالإيقاع لا يتشكّل من الوزن وحده، فلغة الشّاعر وارتباط ذاته بتجربته الشّعريّة، يخلق تناسقا بين اللّغة والوزن، ويحقّق الإيقاع المناسب"[27]، وهذا يسوّغ لنا أن نؤكّد على أنّ الأوزان "ليست إلّا هيكلا عارياً من الدّم واللّحم، (بل) جملة القصيدة الموسيقيّة هي التي تعطي هيكل الإيقاع دفْء الدّم واللّحم. (وَ) إنّ الأوزان بهذا المعنى لا تملي على الشّاعر إرادتها الهيكليّة، بل على العكس، فالشّاعر هو الذي يملي عليها قوّة حياة الدّم واللّحم الموسيقيّة الخاصّة به، بمشاعره وكلماته"[28].

وعليهفإنّ الوزن عنصر مهمّ في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ الحديث، ومستوى ذو قيمة فنّيّة ترخي بظلالها على النّصّ الشّعريّ، فهو "-في كثير من الأحيان – يفرض على الشّعر نمط الكلام، ويرسم له شاكلة المعجم الشّعريّ..." [29]، ويبقى دور الشّاعر في تبنّي المعجم الأنسب، واستغلال ما أمكن من طاقاته التّعبيريّة فتكون المعادلة على النّحو التّالي: (لغة شعريّة مناسبة + وزن صحيح + تجربة شعريّة صادقة= إيقاع نامٍ ومؤثّر).

الأثر الإيقاعيّ للمفردة

في اللّغة العربيّة ما لا يُعَدّ ولا يحصى من المفردات التي تمنح الشّاعر أفضليّة تركيب ما تشتهيه الأنفس، وتلذّ له الأعين، وتستطيبه الآذان؛ فهي اللّغة الجميلة الولّادة، "وليس في اللّغات التي نعرفها أو نعرف شيئا كافيا عن أدبها لغة واحدة توصف بأنّها لغة شاعرة غير لغة الضاد(...)، فهي في جملتها فنّ منظوم منسّق الأوزان والأصوات(...)، وهذه الخاصّة في اللّغة العربيّة ظاهرة من تركيب حروفها على حدة، إلى تركيب مفرداتها على حدة، إلى تركيب قواعدها وعباراتها..." [30]، ولا أظنّني مبالغا إن قلت إنّه ليس من حقّ أيّ شاعر عربيّ أن يخيّب ظنّ المتلقّي في إيجاد تلك المتعة المفقودة، ويحرمه لذّتها.

ومن المؤكّد أنّ حسن تجانس الأصوات في المفردة، ثمّ حسن تجانس المفردات في التّركيب يعدّ من العوامل الرّئيسة في إنتاج إيقاع مستحسن ممتع يصقل حاسّة المتلقّي القارئ والسّامع على حدّ سواء؛ "فالشّاعر المبدع (...) هو الذي يحسّ بفطرته الفنّيّة جريانَ الموسيقى في أبياته حين يختار اللّفظ، والكلمة، والوزن والرّوي المنسجم مع موضوع النّصّ وغرضه"[31]، تلك الموسيقى هي بالضّرورة أحد عناصر الإيقاعِ المرجوِ تحقيقُه، فتتحقّق معه المتعة والفائدة في الوقت نفسه.

وليس المقصود تقديم المتعة في طبق من ذهب، بل واجب على المتلقّي أن يجتهد في كشف سرّ جماليّات التّجارب الشّعريّة الحديثة، ولا يتّخذ بعض الغموض في المفردات والتّراكيب والدّلالات حجّةً لهجر تلك التّجارب والنّأي عنها، وليس من حقّه أن يتسرّع في الحكم على كثير مِنها؛ فهي "تقتضيه قدرا من الجهد والمعاناة (...) لم يتعوّد بذله (...)، وتفرض عليه نوعا من مشاركة الشّاعر في مغامرته الشّعريّة الغريبة"[32]، فخير الشّعر ما كان في تلقّيه

متعة لإعادة الإنتاج، وفسحة للنّقد والتّحليل انطلاقا من المعنى الذي يحمله، ومتى وقفنا عند المعنى السّطحيّ حكمنا على النّص بالجمود وعدم الاستمرار.

وإنّ للمفردات –أسماءً وأفعالاً–الدّورَ البارز في توجيه الإيقاع، وأنّ الاختيار الجيّد لصيغ تلك المفردات وتوزيعها وتكرارها الجيّديْن يسْهمان في تنمية المستوى الدّلاليّ ويخدمانه؛ إذْ إنّ لها "إيقاعاً مؤثّراً في موقعها من النّصّ وفي دلالتها اللّغويّة والإيحائيّة، وذلك ما يسمّونه بالجرس اللّفظيّ، وله صلة أكيدة بالموسيقى الدّاخليّة في القصيدة..." [33]. فهي بهذا التّوزيع والتّكرار في البيت أو السّطر "تُحدِث قوّة في السّبك وجمالا في التّناسق، فضلا عمّا تحدثه من إيقاع خاصّ"[34] يلفت الانتباه ويشدّ السّمع، وذلك مبتغى كلّ شاعر.

والأمثلة التي تؤكّد هذا السّبك القويّ والتّناسق الجميل كثيرة في شعرنا العربيّ قديمه وحديثه، مثل قول امرئ القيس:

أَجَارَتَنَا إِنّ الخُطُوبَ تَنُوبُ وَإِنِّي مُقِيمٌ مَا أَقَـامَ عَسِيبُ

أَجَارَتَنَا إِنَّا غَرِيبَـانِ هَهُنَا وَكُـلُّ غَرِيبٍ لِلْغَرِيبِ نَسِيبُ

فَإِنْ تَصِلِينَا فَالقَرَابَةُ بَيْنَـنَا وَإِنْ تَصْرِمِينَا فَالقَرِيبُ غَرِيبُ

أَجَارَتَنَا مَا فَاتَ لَيْسَ يَؤُوبُ وَمَا هُوَ آتٍ فِي الزَّمَانِ قَرِيبُ

وَلَيْسَ غَرِيباً مَنْ تَنَاءَتْ دِيَارُهُ وَلَكِنْ مَنْ وَارَى التُّرَابُ غَرِيبُ." [35]

في هذه المقطوعة يخاطب امرؤُ القيس امرأة دفنت بالقرب من جبلٍ اسمه (عسيب)، ويشكو وحدته وقلّة حيلته كما تشكو... فأوّل ما يحقّق الانسجام هو تكرار النّداء (أجارتنا) مستعملا الهمزة دلالة على القرب، وظهر التّكرار أيضا في الحرفين (إنّ، الواو) والاسمين الموصولين (من، ما)، إضافة لتلك المقابلة في البيتين الثّالث والرّابع. وقد كانت الكلمة المفتاحيّة في المقطوعة (غريب)، فدلّت بذلك على المضمون بتكرارها ستَّ مرّات. ولو أنّنا أردنا أن نقف عند هذه القطعة بالدّراسة والتّحليل فإنّ الحديث سيطول لقاءَ ما فيها من عناصر إيقاعيّة متنوّعة.

الإيقاع في الشّعر نتاج خبرة وفطرة :

إنّ الشّاعر بفطرته وخبرته في نظم الشّعر يكتسب تفوّقا في مجال الإيقاع، وتأتي جمله متعادلة متوازنة من حيث النّظم والتّأليف دونما صنعة أو تكلّف؛ لأنّ "القيمة الحقيقيّة للإيقاع، وذلك النّوع منه المسمّى بالوزن، لا تكمن في العلاقات الصّوتيّة نفسها بل في التّهيّؤ النّفسيّ الذي يحدثه الأثر الأدبيّ الجيّد (...) يبدأ من الكلمات الأولى ويستمرّ في النّموّ، فكلّ كلمة جديدة تصادف استعدادا سابقا، وتلتئم مع هذا الاستعداد"[36]، فيؤسّس بذلك لنمط إيقاعيّ ينمو أثره وتأثيره ويتطوّران إلى النّهاية.

ولن يكون هذا الأمر – أبداً – دافعاً للتّهافت على التّطبيق والتّجنيس والتّمثيل وغيرها من ألوان البديع والبيان؛ فقد يُعدّ ذلك انتحارا للفكرة التي يحملها النّصّ، أمّا ما جاء منها على سبيل الفطرة فذلك هو المبتغى الذي به يحدث التّوازي ويكون التّناسق، ومنه يكون الإيقاع مناسبا ومساهما في زيادة الفاعليّة وإحداث الأثر في السّامع، ومثال على ذلك قول عبد الوهاب البيّاتي:

لِتَحْفرْ في فنَادِقِ هَذه المدُنِ التي مَاتَتْ وَمَاتَ رَبِيعُهَا قَبْرِي
لِتَمْنَحْ خَادِمَ المَقْهَى الذي اسْتَنْزَفته أَجْرِي
غَنِيٌّ أَنْتَ يَا فَقْرِي
سَيَسْرِقُكَ اللُّصُوصُ وَأَنْتَ لَا تَدْرِي." [37]

هذه الأسطر ختم بها البيّاتي المقطع الرّابع من تجربته الشّعريّة "سِفْر الفقر والثّورة"، وهي –رغم ما تحمل من الأسى– مفعمة بالصّمود والقوّة، ...وقد تضمّنت طباقا لم يتكلّفه الشّاعر؛ وهو الذي ورد في السّطر الثّالث بين الكلمتين (غنيّ، فقري)، وزيادة على المعنى الذي نتج عنه فإنّه أسْهَم في خلق إيقاع نغميّ؛ حيث تمثّل العبارة في السّطر تفعيلتين كاملتين (مفاعلْتن، مفاعلْتن) من بحر الوافر غير مرتبطتين بما قبلهما ولا بما بعدهما عروضيّا ودلاليّاً.

وقد أحدث هذا التّركيب تعادلا في التّأليف وتناسقا في الجملة؛ "لأنّ الطّباق ـ وإنْ كان بين الشّيء وضدّه ـ فإنّ الشّيء يرد في الخاطر مع الضّدّ على سبيل الاستدعاء...وكلّ ما تتوقّعه النّفس الفطنة فيأتي بحسب التّوقّع يحدث أنْسا واتّساقا وانسجاما"[38]، ويظهر هذا الاستدعاء مثلا عند تأكّد السّامع الفطن أنّ الشّاعر سيأتي بالكلمة (فقير أو فقر) من منطلق المضمون، والهدف من ذلك كلّه هو المحافَظة على الإيقاع في القصيدة وضمان استمراره.

وكلّما كان المتلقّي جيّدا استطاع بسهولة أن يحسّ بوقع المقابلة ويكتشف أهمّيتها في إظهار الإيقاع وإنمائه، ليس من حيث التّقابل بين الجملتين فحسب، "وإنّما ينشأ أصلا من مخاتلة الفكر بهذا التّقابل الذي تتجانس أكثر كلماته، بدليل أنّ من المقابلة ما لا تكون إلّا جملة واحدة مفيدة"[39]. ومن أمثلة المقابلة قول أحمد شوقي:

أَفَاف عَلَى المَاءِ مَا بَيْنَهَا وَبَيْنَ الجِبَالِ وَشُمّ الهضبْ
فَلَا هُوَ خَــافٍ وَلَا ظَاهِرٌ وَلَا سَافِـرٌ لَا وَلَا مُنْتَقِبْ
وَلَيْسَ بِثَـاوٍ وَلَا رَاحِــلٍ وَلَا بِالبَعِيدِ وَلَا المُقْتَرِبْ"[40].

في هذه الأبيات يصف أحمد شوقي القمر متمتّعا بجماله حين يتوسّط الجبال والهضاب العالية؛ فلا تدري أقريب هو أم بعيد... وتجلّت المقابلة في البيتين الثّاني والثّالث واضحة بالتّناظر بين الأضداد (خافٍ وظاهر)، و(سافر ومنتقب)، و(ثاوٍ وراحل)، و(البعيد والمقترب)، وإنّ التّوقّع في هذا التّصوير يبدأ بعد نهاية البيت الأوّل؛ إذ ننتظر كيف سيكون القمر...فتأتي الإجابة بداية من البيت الثّاني متضمّنة صفاتٍ متضادّة يفرضها المشهد.

ولا يتجسّد الإيقاع في الطّباق والمقابلة والجناس فحسب، بلْ يرتكز في أوّل المقام على جودة الألفاظ وقوّتها وملاءمتها للفكرة والمضمون، ولا نختلف في أنّ اختيار الألفاظ ينتج أحسن الظّواهر البلاغيّة المؤثّرة في المنتج الشّعريّ دلاليّاً وعروضيّاً، وما أكثر الشّعراء الذين "لحقهم العيب ولم يسلموا من النّقد، لا لِعيْب في لغتهم، ولكن لعدم مراعاتهم المناسبةَ بين الأغراض والألفاظ أو الائتلاف بين المباني والمعاني وبين التّعبير والشّعور"[41]، وليس المقصود بقوّة الألفاظ تلك التي تتّسم بالغموض فتصبح عامل هدم وتفكيك بدل البناء والسّبك.

تأثّر الشّعر الحديث بالعَروض:

خلافاً لما يُرَوَّجُ له، فالشّعر الحديث "الجيّد" لم يتخلّص من الأوزان العروضيّة ولم يتنكّر لها، ولكنّه طوّر فيها وجدّد بما يتلاءم وروح العصر، وقد اتّجه كثير من روّاد هذا الفنّ إلى إنتاج تجارب شعريّة مغايرة للقديمة تصوّر حياة النّاس بتناقضاتها، فتقاطعت فيها الحياة والكلمات، ذلك التّقاطع "الذي يساهم مساهمة كبيرة في إرساء دعائم أيّ حركة تجديديّة في الشّعر أو غيره، أمّا المطامح بالتّغيير لأجل التّغيير (...) فإنّها لا تحقّق إلّا نكوصاً في الشّعر والحياة"[42]، ومن أراد أن يتشيع باسم الحداثة ويضرب هذا الفنّ في الصّميم فإنّ مبتغاه مرفوض ومردود.

والإنسان بطبعه يميل إلى التّحرّر من القيود مهما كان نوعها، وبخاصّة إذا كانت هناك إمكانيّة للتّحرّر في حدود الشّرع والقانون والعرف. والشّاعر إنسان ينشد ذلك التّحرّر دون الإضرار بمكانة الشّعر أو جعله مبتذلا تحت غطاء التّجديد؛ لأنّ "الشّاعر الصّادق هو الذي يتّخذ الشّكل الجديد لا لِسهولة مزعومة فيه بل لِما يتيح له هذا الشّكل الجديد من إمكانيّات إيقاعيّة وفكريّة وعاطفيّة"[43]، تجعله قادرا على استعمال تفعيلات البحر بالطّريقة والعدد اللّذيْن يتناسبان والجانب النّفسيّ والفكريّ.

وإذا تمّ ذلك – فعلاً – حسَب الأصول فإنّ إشكاليّة الشّعر الحديث والعروض ستصبح من الماضي، وسنتخلّص من المنعكس الشّرطيّ: (كلّما قيل شعر جديد قامت الدّنيا ولم تقعد)، وسيكون للشّاعر الصّادق فسحة عروضيّة في التّعامل مع بحر معيّن؛ حيث إنّ "التّفاعيل بجرْسها الحادّ البارز وتكرّرها المنتظم الرّتيب، وعددها الذي لا يزيد ولا ينقص بيتا بعد بيت، وانقسامها السّيمتريّ إلى شطرين متناظرين، تظلّ أغلالا ثقيلة مزهقة"[44]، تحدّ من قدرة الشّاعر على الإبداع وإفراغ شحنته العاطفيّة والنّفسيّة والفكريّة حتّى النّهاية، ولو تطلّب الأمر أن يشتمل السّطر على سبع تفعيلات أو أكثر.

ولقد كثر الكلام عن الوزن في الشّعر الحديث؛ فمن قائل إنّه لا يجب أن يخضع لقواعد العروض، ومُدَّعٍ أنّ هذا الشّعر فرصة للتّخلّص من القيود الوزنيّة، غير أنّ الواقع يفرض علينا ألّا "ننظر إلى أوزان الشّعر – إذا كان الشّاعر قد اتّخذها عن ضرورة انفعاليّة غلّابة –على أنّها قيودٌ يرسف فيها الشّاعر المسكين فتعرقل خطاه، وأغلالٌ تحيط بعنقه فتضيق عليه الخناق"[45]، فالشّاعر المتمكّن لا يرى في هذه الأوزان مشكلة، بل يتّخذها قاعدة ومنطلقا للرّقيّ بالشّعر العربيّ؛ لأنّ "الخصائص الأساسيّة للشّعر الجديد حتّى إذا تطوّرت فبلغت ما نتوقّعه من تغيير النّظام التّقليديّ للإيقاع الشّعريّ، ليست إلّا استكشافا لمقدرات في اللّغة لم تُسْتَغَلّ وتنمية لبذور لم تُسْتَثْمَرْ، وليست إلّا عودة بالشّعر إلى سرّ حيويّته"[46].

فالشّاعر الجيّد رهْن تجربته الشّعريّة، هذه التّجربة "التي تحدّد قيمة الأثر الشّعريّ وطبيعة الإبداع فيه"[47]، فهو لا يستطيع أن يتكلّف النّظم أو اختيار الوزن وما يميّز تجربته من ظواهر إيقاعيّة متنوّعة، بل يأتي ذلك كلّه عفويّا منتظما كما تنتظم حبّات العقد، فلقد "أصبحت القصيدة الشّعريّة تجربة معايشة بواسطة القراءة البصريّة بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع، وأصبحت اللّغة كأداة موسيقيّة مِن ثَمّ أداة زمانيّة وتشكيليّة معاً"[48]، وعليه فإنّ "...الشّعر، تاريخيّاً وإبداعيّاً، يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعيّ (...) يأتي الشّاعر أوّلا ثمّ بعده العروضيّ"[49].

وهذا لا يعني أبدا أنّ الشّعر يهمل الوزن أو يستغني عنه، وإنّما قد يكون مردّ ذلك إلى مستويات الشّعراء في تعاملهم معه وإلمامهم بظواهره؛ إذْ إنّ "هناك شعراء لا يحسنون استيعاب الأوزان، وآخرون لا يملكون دربة الأذن الموسيقيّة، وفريق ثالث يملك قدرة على استيعاب الأوزان عاليةً، ولكنّها قدرة حسابيّة لا تدفعها أو تغنيها العواطف والخبرات الرّوحيّة، وهناك الشّعراء الذين يحيطون بكلّ ذلك، بكلّ ما تتطلّبه الموهبة وما يتطلّبه الحماس معا"[50].

ولا أرى أنّ القول السّابق يخالف ما ذهبت إليه الشّاعرة النّاقدة نازك الملائكة في تصنيف النّاس بالنّسبة للشّعر؛ فكان في الصّنف الثّالث "إنسان يحسن النّظم ويتقنه حتّى ليوجع النّشاز سمعه وروحه وهو فوق ذلك يمتلك موهبة تفجير الموسيقى والسّحر فيما يكتب، وهذا هو الشّاعر"[51].

خلاصة لما سبق فإنّ الخاصّيّة التي تميّز الشّعر الحديث عن التّقليدي من حيث المستوى العروضي تكمن أساسا في تركيزه على نوع معيّن من البحور الشّعريّة في غالب الأحيان؛ "فقد بُنِيَ على أساس التّفعيلة واستمدّ إيقاعه من البحور الصّافية"[52]، التي تتكرّر فيها تفعيلة واحدة، وهي: الهزج والرّجز والرّمل والكامل والوافر والمتقارب والمتدارك، ثمّ إنّه "تجسّد في بعض الخصائص الإيقاعيّة، كتحرّره من نسق الوزن والقافية، وشيوع ظاهرة التّدوير فيه، وبروز عناصر إيقاعيّة فيه كالنّبر والتّنغيم..."[53].

ففي إحصاء للدّكتور "شعبان صلاح" حول المستعمل من الأبحر الشّعريّة في الشّعر الحديث، أقرّ أنه لم يُنْظَم فيه على المنْسرح والمديد والمجتثّ والمضارع والمقتضب، أمّا بقيّة الأبحر فقد نظم عليها الشّعراء قصائدهم وإن اتّسم نظمهم على بعضها بالنّدرة مثل السّريع والطّويل والبسيط والخفيف[54]، ومن خلال هذا الإقرار يتّضح أنّ ثمّة سبعة أبحر يكثر النّظم عليها هي الكامل والرّمل والوافر والرّجز والهزج والمتقارب والمتدارك.

الهوامش:

[1]– إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، ط5، 1984م، ص 195.

[2]– ناصر لوحيشي، أوزان الشّعر العربيّ، بين المعيار النّظريّ والواقع الشّعريّ، الشعر الجزائريّ في معجم البابطين أنموذجا تطبيقيّا، دار الأمير خالد، الجزائر، ط1، 2013، ص247.

[3]– جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص 52.

[4]– ناصر لوحيشي، أوزان الشّعر العربيّ، ص 467.

[5]– سامي سويدان، في النّصّ الشّعريّ العربيّ، مقاربات منهجيّة، دار الأداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1989م، ص 61.

[6]– أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، تر: عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط 2، 1973م، ص 13.

[7]– الفيروزبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، الرّسالة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005م. ص 772.

[8]– المصدر نفسه، ص 773.

[9]– الطّاهر يحياوي، تشكّلات الشّعر الجزائريّ الحديث، من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2013م، ص59.

[10]– عمران الكبيسيّ، أسلوبيّة جديدة لإيقاع الشّعر المعاصر، مجلّة الأقلام، ع1، بغداد، العراق، 1990م، ص 25.

[11]– علي الجنديّ، الشّعراء وإنشاد الشّعر، دار المعارف، د ط، 1969م، ص 31.

[12]– سيّد خضر، التّكرار الإيقاعيّ في اللّغة العربيّة، دار الهدى للكتاب، كفر الشّيخ، مصر، ط 1، 1418هـ /1998م، ص 48.

[13]– علوي الهاشميّ، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط 1، 2006م، ص 147.

[14]– ينظر: عبد الرّحمان تبرماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط 1، 2003م، ص88.

[15]– ناصر لوحيشي، أوزان الشّعر العربيّ، ص 196.

[16]– علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د ط، 1993م، ص 115.

[17]– مفديزكرياء، اللّهب المقدّس، موفم للنّشر، الجزائر، ط 1، 2007م، ص 25.

[18]– المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[19]– نفسه، ص26.

[20]– نفسه، ص27.

[21]– محمد الأخضر السّائحي، همسات وصرخات، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط 2، 1981م، ص134.

[22]– مفديزكريّاء، اللّهب المقدّس، ص41.

[23]– المصدر نفسه، ص47.

[24]– محمد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد، المطبعة العالميّة، القاهرة، د ط، 1964م، ص31.

[25]– السّعيد بيومي الورقيّ، لغة الشّعر العربيّ الحديث، مقوّماتها الفنّيّة وطاقاتها الإبداعيّة، دار المعارف، مصر، ط 2، 1983م ، ص201.

[26]– حسن ناظم، أنسنة الشّعر، مدخل إلى حداثة أخرى، فوزي كريم نموذجا، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006م، ص 89.

[27]– الطّاهر يحياوي، تشكّلات الشّعر الجزائريّ الحديث، ص219.

[28]– فوزي كريم، الموسيقى والشّعر، دار نون للنّشر، رأس الخيمة، الإمارات العربيّة المتّحدة، ط 1، 2015م، ص 78.

[29]– ناصر لوحيشي، أوزان الشّعر العربيّ، ص 279.

[30]– عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1995م، ص، ص، 07، 08.

[31]– ناصر لوحيشي، أوزان الشّعر العربيّ، ص 394.

[32]– علي عشري زايد، قراءات في الشّعر العربيّ المعاصر، دار الفكر العربيّ، القاهرة، مصر، دط، 1418هـ/ 1998م، ص 07.

[33]– صابر عبد الدّايم، موسيقى الشّعر بين الثّبات والتّطوّر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 3، 1993م، ص 35.

[34]– محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصّوتيّة في القرآن الكريم، الرّسالة للإنتاج والتّوزيع والإعلان، مصر، ط1، 1988م، ص59.

[35]– ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 5، 1425هـ/2004م، ص 49.

[36]– شكري محمّد عيّاد، موسيقى الشّعر العربيّ، (مشروع دراسة علميّة)، دار المعرفة، القاهرة، ط 2، 1978م، ص، ص، 159، 160.

[37]– عبد الوهاب البيّاتي، عن الموت والثّورة، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1974م، ص 155.

[38]– محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصّوتية في القرآن الكريم، ص 61.

[39]– المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[40]– ديوان أحمد شوقي، شرح وتحقيق: يحي شامي، الأنيس للنّشر والطّباعة، وهران، الجزائر، ط 1، 1434هـ/ 2013م، ج1، ص62.

[41]– محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصّوتيّة في القرآن الكريم، ص 62.

[42]– حسن ناظم، أنسنة الشّعر، ص 13.

[43]– محمدالنّويهي، قضيّة الشّعر الجديد، ص 127.

[44]– المرجع نفسه، ص 100.

[45]– نفسه ، ص 37.

[46]– نفسه، ص 06.

[47]– الطّاهر يحياوي، تشكّلات الشّعر الجزائريّ الحديث، ص 67.

[48]– السّعيد بيومي الورقيّ، لغة الشّعر العربيّ الحديث، ص 233.

[49]– هربرت ريد، طبيعة الشّعر، تر: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، د ط، 1997م، ص 51.

[50]– فوزي كريم، الموسيقى والشّعر، ص 75.

[51]– قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، مصر، ط 3، 1967م، ص 193.

[52]– الطّاهر يحياوي، تشكّلات الشّعر الجزائريّ الحديث، ص 55.

[53]– ينظر:سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط 1، 1996م، ص 101.

[54]– ينظر: شعبان صلاح، موسيقى الشّعر بين الاتّباع والابتداع، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط 4، 1426هـ/ 2005م، ص 338.

المصادر والمراجع:

1–إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، ط5، 1984م.

2–أحمد شوقي،الدّيوان، شرح وتحقيق: يحي شامي، الأنيس للنّشر والطّباعة، وهران، الجزائر، ط 1، 1434هـ/ 2013م، ج1.

3–أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، تر: عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط 2، 1973م.

جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

4–امرئ القيس، الدّيوان،ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 5، 1425هـ/2004م.

5–حسن ناظم، أنسنة الشّعر، مدخل إلى حداثة أخرى، فوزي كريم نموذجا، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006م.

6–سامي سويدان، في النّصّ الشّعريّ العربيّ، مقاربات منهجيّة، دار الأداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1989م.

7– السّعيد بيومي الورقيّ، لغة الشّعر العربيّ الحديث، مقوّماتها الفنّيّة وطاقاتها الإبداعيّة، دار المعارف، مصر، ط 2، 1983م.

8–سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط 1، 1996م.

9–سيّد خضر، التّكرار الإيقاعيّ في اللّغة العربيّة، دار الهدى للكتاب، كفر الشّيخ، مصر، ط 1، 1418هـ /1998م.

10–شعبان صلاح، موسيقى الشّعر بين الاتّباع والابتداع، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط 4، 1426هـ/ 2005م.

11–شكري محمّد عيّاد، موسيقى الشّعر العربيّ، (مشروع دراسة علميّة)، دار المعرفة، القاهرة، ط 2، 1978م.

12–صابر عبد الدّايم، موسيقى الشّعر بين الثّبات والتّطوّر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 3، 1993م.

13–الطّاهر يحياوي، تشكّلات الشّعر الجزائريّ الحديث، من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2013م.

14–الفيروزبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، الرّسالة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005م.

15–عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1995م.

16–عبد الرّحمان تبرماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط 1، 2003م.

17–عبد الوهاب البيّاتي، عن الموت والثّورة، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1974م.

18–علوي الهاشميّ، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط 1، 2006م.

19-علي الجنديّ، الشّعراء وإنشاد الشّعر، دار المعارف، د ط، 1969م.
20-علي عشري زايد، قراءات في الشّعر العربيّ المعاصر، دار الفكر العربيّ، القاهرة، مصر، دط، 1418هـ/ 1998م.
21-علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د ط، 1993م.
22-عمران الكبيسيّ، أسلوبيّة جديدة لإيقاع الشّعر المعاصر، مجلّة الأقلام، ع1، بغداد، العراق، 1990م.
23-فوزي كريم، الموسيقى والشّعر، دار نون للنّشر، رأس الخيمة، الإمارات العربيّة المتّحدة، ط 1، 2015م
24-محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصّوتيّة في القرآن الكريم، الرّسالة للإنتاج والتّوزيع والإعلان، مصر، ط1، 1988م.
25-محمد الأخضر السّائحي، همسات وصرخات، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط 2، 1981م.
26-محمد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد، المطبعة العالميّة، القاهرة، د ط، 1964م.
27-مفدي زكرياء، اللّهب المقدّس، موفم للنّشر، الجزائر، ط 1، 2007م.
28-نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، مصر، ط 3، 1967م.
29-ناصر لوحيشي، أوزان الشّعر العربيّ، بين المعيار النّظريّ والواقع الشّعريّ، الشعر الجزائريّ في معجم البابطين أنموذجا تطبيقيّا، دار الأمير خالد، الجزائر، ط1، 2013م.
30-هربرت ريد، طبيعة الشّعر، تر: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، د ط، 1997م.