مجلة التعليمية
ISSN: 2170-1717
EISSN 2602-6015

المجلد 14 / العـــدد: 01 (2024)، ص 344- 357

# بلاغة الإيقاع الخارجي في التصوير الشعري
# قراءة في شعر عبد الكريم النهشلي المسيلي

# The Eloquence Of External Rhythm In Poetic Depiction
# A Reading In The Poems Of Abd Elkarim El Nehchali

| غازي سيد علي* | د.عواد عبد القادر |
| --- | --- |
| جامعة الجيلالي اليابس- سيدي بلعباس ( الجزائر) | جامعة الجيلالي اليابس- سيدي بلعباس ( الجزائر) |
| Sidali.ghazi17@gmail.com | b.aoued@yahoo.fr |

تاريخ الاستلام: 2023/09/03 تاريخ القبول: 2024/02/29

**ملخص:**

يسعى هذا المقال إلى إبراز أهمية الموسيقى الخارجية في العملية الشعرية باعتبارها بُعداً أسمى لكل تجربة شعرية من خلال عنصري الوزن والقافية، حاولنا البحث عن دلالة الظاهرة الإيقاعية من حيث أبعادها التصويرية، لاعتقادنا أنّ هذا الجانب يمثل بِحقٍ عُمق الإيقاع الخارجي، فبلاغة الإيقاع هنا تقوم على إظهار الإيحاء الدلالي والأثر الجمالي للوزن والقافية من خلال الانزياح في البنية الوزنية من جهة، وفي بناء المعنى في القافية من جهة أخرى. ومن هنا كانت النماذج الشعرية المختارة في هذا البحث تمثل جانباً كبيراً من الدقة والموضوعية وتُعبر عن صورة واضحة لإبراز التشكيلات الإيقاعية الرائعة فكان صاحبها ناقداً وشاعراً جزائرياً تطرقت إليه الأبحاث والدراسات ناقداً وخاضت فيه خوضا كبيراً، وكادت أنْ تُغيبَه شاعراً مجيداً.

**الكلمات المفتاحية:** الموسيقى الخارجية، الوزن، القافية، الأبعاد التصويرية، عبد الكريم النهشلي.

**Abstract:**

This article aims to highlight the importance of external music in the poetic process as a higher dimension for every poetic experience through the elements of weight and rhyme. We tried to search for the significance of the rhythmic phenomenon in terms of its pictorial dimensions, believing that this aspect truly represents the depth of external rhythm. The eloquence of rhythm here is based on showing the semantic suggestion and aesthetic effect of weight and rhyme through the shift in the weight structure on the one hand, and in building meaning in rhyme on the other hand. Hence, the selected poetic models in this research represent a large part of accuracy and objectivity and express a clear picture of highlighting

* غازي سيد علي

wonderful rhythmic formations. Its owner was an Algerian critic and poet whose research and studies touched upon him as a critic and delved into him greatly, and almost obscured him as a glorious poet.
**Keywords:** *the external music*; *the weight*; *the rhyme*; *external rhythm*;Abd Elkarim Elnehcheli.

**. مقدمة:**

ينفتح النص الشعري القديم باعتباره الشاهد الفني للوعي الإنساني على فُهوم العرب وأصواتها الكاشفة لأحلامها وآمالها، ولقد كانت القصيدة بلا منازع ضمير الأمة المُعبر عن ثقافتها ومرجعيتها الفكرية، فقد أنزل الشعر منزلة الحافظ للأمة، سجل ذهنيتها، وكتب أيامها ومآثرها، كما دون قيمها. أليس الشعر ديوان العرب؟

إنّ المتحري للمنجز الشعري الجزائري القديم، يلحظ بجلاء انخراط الشاعر الجزائري في العملية الإبداعية الشعرية، ويلفيه ينفرد بوجدانية وفنية مع غالبية الموضوعات المطروقة في الشعر العربي القديم، مُغترفاً من معين الخطاب الشعري المشرقي الذي كان رافده الأول في الإبداع، والأنموذج الذي سار على منواله في الإتباع، فواكب ما استجد في بنية نصوصه الشعرية بمكوناتها المتعددة، والتي يُعد الإيقاع واحداً منها.

ولأننا نرى أنّ الإيقاع الشعري هو أكثر ما تجلت فيه مقولات النسق، بحيث ارتسمت ملامحه في الوعي النقدي العربي الحديث، فقد كان الجدل محتدما حول تحديد مفهوم الإيقاع بعامة والإيقاع الخارجي بخاصة، وعن إمكانية أن يكون وحده كفيلا بإبراز خصائص القراءة النسقية الحداثية في مقاربة الشعر العربي وتحديد بلاغة تصويره الشعري، فقد أصبحت الحركة الإيقاعية التي تسود النص هي بمثابة تجاذب وتعانق بين الأوزان ودلالاتها المعنوية على وفق كيان إيقاعي دلالي موحد يؤدي نمطاً من الانصهار بين الوزن وسياق الخطاب الشعري.

إنّ البحث في الإيقاع الخارجي في الشعر لم يكن وليد الدرس المعاصر، بل هو قديم تمتد جذوره إلى قدم الممارسة الشعرية، ولذلك لن نتناول في هذا المقال تعريفات الإيقاع وتطوره، وإنما سنحاول البحث عن دلالة الظاهرة الإيقاعية من حيث أبعادها التصويرية، بإظهار الإيحاء الدلالي والأثر الجمالي للوزن والقافية، إذ نلفي الموسيقى الخارجية تقوم على صهرهما مُشَكلةً بذلك جوهر النص الشعري.

ابتدأ هذا المقال من حيث ما انتهت إليه الدراسات السابقة ذلك لأنها خطت بخطوات واسعة وعديدة في تطوير مفهوم الإيقاع وتأصيله، وكانت هذه الدراسات قيمة ومفيدة، وقد أفادتنا كثيراً في بلورة أفكار هذا البحث. إلا أننا نعتقد أنّ البحث في بلاغة الإيقاع الخارجي في التصوير الشعري هو من الموضوعات الجديدة التي تُجلي استكناه طاقات إنتاج المعنى بالإيحاء الدلالي كاشفةً عن ما يريد المُتفنِّن أنْ ينقله للمتلقِّي.

إنّ موسيقى الشعر ليست شيئاً خارجا عن الشعر تضاف إليه، بل هي نابعة منه، تفرضها أحاسيس الشاعر وأفكاره، وتبرزها عاطفته، فهي نابعة منها متأصلة فيها، ولا يكون الأصل فرعا عن تصور الشعر، فليس هناك تحكم في التزام موسيقى معينة تفرض على الشاعر بل هو حر في صياغة شعره وتقديم أفكاره على النحو

الموسيقي المعين لها، والمؤثر فينا. وبعد أن أمعنت النظر في الشعر الجزائري القديم، حاولت تسليط الضوء على شاعر مغمور أو يكاد، لأنّ الأقدمين والمحدثين لم يفردوا له عنوانات مفصلة تتناول شعره بالتحليل والدراسة، لإبراز قيمة هذا الشعر فنيا، ومع ذلك لا يمكن إغفال أنّ الشاعر قد تدارسه الدارسون ناقداً، بل خاضوا فيه خوضا كبيراً ذلك لأنه صاحب السفر النقدي الموسوم:"اختيارُ الممتع في علم الشعر وعمله"، وهو أستاذ ابن رشيق المسيلي، ثم نلفيه مُغَيَباً وهو شاعر مجيد، يتمسك شعره بأهداب الشعر الجاهلي، ويتدفق دلالةً وجمالاً.

واستناداً إلى ما تقدم يطرح البحث الإشكالية الآتية: ما طبيعة العلاقة التي توجد بين الإيقاع الخارجي والتصوير الشعري ؟

ولتبسيط هذه الإشكالية أثرتُ سؤالين هما كالأتي:

هل تساهم الأوزان العروضية والقوافي الشعرية في إنتاج المعنى ؟

وإلى أي مدى استفاد عبد الكريم النهشلي من تخصصه النقدي في صياغة تجربته الشعرية الفذة ؟

## 2. بلاغة الإيحاء الدلالي والأثر الجمالي للوزن:

تتميز فاعلية الوزن في الشعر العربي بارتباطها بمعاني الشعر وقدرة هذه الأوزان على الإيحاء بالدلالة التي أرادها الشاعر فهذه العلاقة" ذات دلالة عضوية لحياة النص تكسبه بنية موسيقية فتصير عمارته الدلالية أقوى، وتكمل مخزون ذاكرة الكلمات في نواة القصيدة الإيحائية"[1]، وهذا ما دعا النقاد إلى الاهتمام بهذه القضية في مراحل متقدمة، وقد حاول كثيرون كشف غموض هذه العلاقة لمعرفة أسرار اختيار الشاعر لوزن معين، فضلاً عن اختلاف الأوزان والدلالات التي يتضمنها [2].

دل استقراء النقد العربي القديم على أنّ ابن رشيق المسيلي(ت456هـ) عندما ذكر سبب تسمية البحور وربط هذه الأسماء بدلالات معينة معتمداً في ذلك على ما نقله الأخفش(ت215هـ) حيث يقول:"سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لِمَ سميت الطويل طويلا؟ قال لأنه طال بتمام أجزائه، فقلت البسيط؟ قال لأنه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فَعِلُنْ وآخره فَعِلُنْ، فقلت المديد؟ قال لتمدد سُباعيه حول خُماسيه، فقلت الوافر؟ قال: لوفور أجزائه وتداً بوتد، فقلت: فالكامل؟ قال: لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، قلت: فالهزج؟ قال: لأنه يضطرب، شُبه بهزج الصوت، قلت: فالرجز؟ قال: لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام، قلت: فالرمل؟ قال: لأنه شُبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض، قلت: فالسريع؟ قال: لأنه يسرع على اللسان، قلت فالمنسرح؟ قال: لانسراحه وسهولته، قلت: فالخفيف؟ قال: لأنه أخف السباعيات، قلت: فالمقتضب؟ قال: لأنه اقتضب من السريع، قلت: فالمضارع؟ قال: لأنه ضارع المقتضب، قلت: فالمجتث؟ قال: لأنه اجتث أي قطع من طويل دائرته، قلت: فالمتقارب؟ قال: لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضاً"[3]

فهذا القول يؤكد فيه لأمور كثيرة نقتصر الحديث هنا على هذه العلاقة التي يراها الخليل بين سمات البحور والمعاني التي تؤديها، والذي يهمنا نحن في هذا البحث، هو المهارة العروضية التي تعامل بها عبد الكريم النهشلي مع

مختلف الأوزان، من حيث براعة انتقاء البحور الشعرية وإيثاره لبحور على أخرى، وكيف ركبها وطوعها بما يتلاءم ومعانيها، وهذا ما حاولنا إبرازه وإثباته من خلال تسليط الضوء على بعض نصوصه الشعرية.

وقبل الوقوف عند ذلك، رأينا أنه من الجويد أن نقوم في البداية بمعرفة طبيعة الأوزان الشعرية التي نظم على منوالها الشاعر وخاض فيها، من خلال نتاجه الشعري الذي استطعنا الوصول إليه موضحةً في الجدول الآتي:

| البحور الشعرية | الطويل | الكامل | البسيط | الخفيف | المتقارب | المنسرح | عدد القصائد والمقطوعات |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 07 | 02 | 02 | 01 | 01 | 01 | 14 |

تُظهر القراءة الإحصائية للجدول، أنّ الشاعر نظم جل أشعاره على البحور الشعرية التي كانت مهيمنة على الموروث الشعري العربي في تلك الحقبة وما قبلها، وننوه من خلال ذلك إلى أنّ هذه العملية الإحصائية جاءت بشكل تقريبي في حدود ما توصلنا إليه من خلال نصوصه التي لا تعدو أنْ تكون مجرد إشارات أو تلميحات متفرقة في معرض الحديث عن شخصيته، في كتب النقد والتراجم والسير، وبالتالي لا يمكن أن يكون الإحصاء دقيقا.

وتؤكد هذه القراءة على هيمنة واضحة لبحور شعرية على أخرى، فالشاعر نظم على نسق البحر الطويل والكامل والبسيط، والتي أخذت رصيداً وافراً من مجموع ما تم نظمه، ففي دراسة أجراها إبراهيم أنيس، أثبت من خلالها "أنَّ البحر الطويل والكامل والبسيط، ثم الوافر والخفيف والمتقارب والرمل، يليهما السريع والمنسرح، هي أكثر البحور استعمالا في الشعر العربي القديم على وجه الخصوص، مع تفاضل بينها من حيث درجة الاستعمال على حسب الترتيب"،[4] وهو ما لمسناه في هذه القراءة الإحصائية.

المتأمل في الجدول السابق يلفي الشاعر يعتمد في صناعته الشعرية على البحور الطوال، وهي البحور التي هيمنت على الموروث الشعري العربي، إذ ساروا على منوالها الشعراء النابهون، وخاضوا في رحابها المفلقون الماجدون، وذلك لإنفرادها بسمات لا نجدها في غيرها من البحور، ومردُ ذلك قدرتها الكبيرة على استيعاب المباني والمعاني، مع براعة في التصوير الشعري، فأوزانها الشعرية فيها انقياد وطواعية تساهم وتيسر للشاعر ما يبتغي من المعنى، زيادة عن قوة إيقاعها الموسيقى.

### 1.2 . إيقاع البحر الطويل:

لعل البحر الطويل يُعد الأقرب إلى ما ذكرناه من سمات، وهو البحر الذي اختاره عبد الكريم النهشلي ليواكب غرضه الشعري في قصيدة وصفية رائعة، استهلها بمدح الخليفة المنصور ملقبا إياه بأمير الجود في مطلعها،

ثم ينتقل للأبيات الأخرى فيصف الخيل التي أهديت إلى المنصور مختلفةً أشكالها وألوانها، مظهراً بذلك شاعريةً كبيرة وقدرةً عالية في التصوير الشعري. يقول في أبياتها العشرة الأولى التي اجتزأناها من القصيدة لطولها[5]:

هَنَتْـــكَ أَمِـــيرَ الجُـــودِ خَيْـــرُ هَدِيَّـــةٍ ... تَقَـــدَّمَهَا الإِيـــمَانُ وَالـــيُمْنُ وَالفَخْـــرُ
فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ

بِيَـــوْمٍ تَسَـــامَى فِيـــهِ وَرْدٌ مُسَـــوَّمٌ ... وَأَشْـــقَرُ يَعْبُـــوبٌ وَسَـــابِحَةٌ حِجْـــرُ
فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ

وَدُهْـــمٌ كَـــأَنَّ اللَّيْـــلَ أَلْقَـــى رِدَاءَهُ ... عَلَيْهَـــا فَمَرْفُـــوعُ النَّـــوَاحِي وَمُنْجَـــرُ
فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ

وَقَبَّلَهَـــا ضَـــوْءُ الصَّـــبَاحِ كَرَامَـــةً ... فَهُـــنَّ إِلَى التَّحْجِيـــلِ مَرْثُومَـــةٌ غُـــرُ
فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ

وَبُلْـــقٌ تَقَـــاسَمْنَ الدُّجُنَّـــةَ وَالضُّـــحَى ... فَمِـــنْ هَـــذِهِ شَـــطْرٌ وَمِـــنْ هَـــذِهِ شَـــطْرُ
فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ

مُـــجَزَّعَةٌ غُـــرٌ كَـــأَنَّ جُلُودَهَـــا ... تَجَـــزَّعُ فِيهَـــا اللُّؤْلُـــؤُ الرَّطْـــبُ وَالشَّـــذْرُ
فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ

وَصُـــفْرٌ كَـــأَنَّ الزَّعْفَـــرَانَ خِضَـــابُهَا ... وَإِلَّا فَمِـــنْ مَـــاءِ العَقِيـــقِ لَهَـــا قِشْـــرُ
فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ

وَشُـــهْبٌ مِـــنَ اللُّـــجِّ اسْـــتُعِيرَتْ مُتُونُهَـــا ... وَمِـــنْ صُـــوَرِ الْأَقْمَـــارِ أَوْجُهُهَـــا قُمْـــرُ
فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ

إِذَا هَزَّهَـــا مَشْـــيُ العِرَضْـــنَةِ عَارَضَـــتْ ... قُـــدُودَ العَـــذَارَى هَـــزَّ أَعْطَافَهَـــا سُـــكْرُ
فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ

عَلَيْهَـــا السُّـــرُوجُ المُـــحْكَمَاتُ إِذَا مَشَـــتْ ... بِهَـــا الْخُـــيَلَاءُ الخَيْـــلُ رَنَّحَهَـــا كِبْـــرُ
فَعُـــولُن مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ

تتأسس القصيدة على إيقاع البحر الطويل، الذي يُعد من أكثر بحور الشعر استعمالا في الشعر العربي، إذ هيمن على ما يقارب ثلث الشعر العربي محتلا بذلك المرتبة الأولى[6]، قال عنه القرطاجني" إنّ الطويل والبسيط فاقا الأعاريض في الشرف والحسن والوضع"[7] يتصف هذا البحر بالرصانة والجلال في نغماته المناسبة الهادئة، يقوم على تفعيلتين مختلفتين الأولى خماسية (فَعُولُن) والثانية سباعية (مَفَاعِيلُن)، تتكرران أربع مرات وفق هذا الشكل:

فَعُولُن مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُولُن مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ

سمي البحر الطويل بذلك لأنه" أكثر البحور حروفا، إذ يكون عدد حروفه في التصريع ثمانية وأربعين حرفا ولا نظير له في ذلك"[8]

وللطويل عروض واحدة تأتي دائماً مقبوضة، وذلك بحذف خامسها الساكن (مَفَاعِلُنْ)، أما ضربه فله ثلاثة حالات: في الأولى يأتي مقبوضا كعروضه (مَفَاعِلُنْ)، والثانية يأتي فيها صحيحاً إذ يبقى (مَفَاعِيْلُنْ) على حاله، أما الحالة الثالثة فيأتي فيها الضرب محذوفا حيث تتحول (مَفَاعِيْلُنْ) إلى (فَعُولُن)[9]، أما عن جوازات الحشو في هذا البحر فنجد أنّ (فَعُولُن) قد يصيبها زحاف القبض فتصبح (فَعُولُ)، وهو تغيير حسن، وتنتقل (مَفَاعِيْلُنْ) إلى (مَفَاعِلُنْ) وهو صالح، كما قد يصيب (مَفَاعِيْلُنْ) زحاف الكف فتصبح (مَفَاعِيْلْ)، ويدخل الخرم أو الثلم على (فَعُولُن) فتصبح (عُولُن)، وهو قبيح عند الخليل مقبول عند الأخفش، كما قد يجتمع زحاف القبض والخرم في تفعيلة واحدة، ومن ذلك (فَعُولُن) تصبح (عُولْ) ثم تنقل إلى (عُولُ) وهو ما يسمى بالثرم[10]، وهذا في غاية القبح"[11].

لقد شاعت الزحافات والعلل في الشعر العربي، فلا يستطيع أي شاعر مهما أوتي من القدرة الشعرية أو القدرة على الصياغة ونسج الشعر أن يجعل أشعاره سليمة خالية من الزحافات والعلل، لأنّ لها ارتباطاً وثيقاً بما يأتي:

1-صحة المعنى والدلالة الشعرية.

2-صحة الألفاظ والتراكيب من الناحية النحوية والصرفية.

3-صحة الوزن والإيقاع[12]

إنّ هذه الزحافات والعلل كانت بمثابة إنزياحات في الوزن الشعري وجد الخليل أنها تحدد العلاقة بين الصور المتعددة للوحدات والأنساق الوزنية مما يجعلها مظهراً لعلم وصفي لا لعلم معياري، ذلك أن التحولات عنده نتيجة وصف ظواهر في الشعر، لا فرض قوانين من خارجه عليه[13] وقد كانت هذه المحاولات محاولة للخروج عن النسق وهذا الخروج له وظائف في الشعر" فهو يقاوم ذلك الخدر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير"[14]

وقد نقل ابن رشيق القيرواني(ت456هـ) عن الأصمعي(ت216هـ) قوله:" الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه"[15] وقال الخطيب التبريزي(ت502هـ):" الزحاف جائز كالأصل، والكسر ممتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل"[16]، ومن ثم ارتبطت الزحافات والعلل بقدرة الشاعر فهي تساهم في التنويع النغمي وكسر الرتابة في الأنساق الوزنية، فتعمل على رسم تضاريس البنية الوزنية داخل القصيدة، ومن

هذه الانزياحات استطاعت أن توظف عناصر الإيقاع في إثراء الصورة الشعرية النابعة من التحام هذه الأنساق مع الدلالات الشعرية.

يعمد النهشلي لهذا الانزياح ليستثمره مصوراً بذلك الطبيعة المتحركة التي مُثلت أمامه، مُجليا من خلال ذلك جمالية ارتضاها لقصيدته، ولعل الانزياح العروضي الوحيد الذي هيمن على القالب الهندسي الجديد جاء نتيجة دخول زحاف القبض على الكثير من التفعيلات، حيث جاءت العروض مقبوضة وجوبا، على عكس الضرب الذي سلم من دخول أي زحاف أو علة، كما أنّ تفاعيل الحشو قد أصابها هي الأخرى زحاف القبض، والملاحظ أنّه لم يدخل سوى على التفعيلة (فَعُولُن) التي انتقلت بذلك إلى (فَعُولُ)، حيث مسّ هذا النوع من الزحاف نصف عدد تفعيلات الأبيات التي ذكرنا، على أنّ التفعيلات الأخرى بقيت سالمة، والجويد في ذلك هو أنّ هذا النوع من الانزياح يُعد مستساغا يترك أثراً رائعاً في إيقاع النص، بل نلفيه أجود من السلامة إذا ما جاء في (فَعُوْلُنْ) الواقعة قبل الضرب، وهو الحاصل حيث مسّ القبض سبع تفعيلات من أصل عشرة، في حين أنّ التفعيلة الثانية (مَفَاعِيْلُنْ) جاءت مكتملة سالمة من أي تغيير في جميع حشو أبيات القصيدة العشرة، وهي صورتها الحقيقية التي ينبغي لها أن تكون عليها، ذلك لأنّ غيرها إذا ما ورد عُد أمراً مرذولا لا تستسيغه الآذان ولا تألفه، لنصل في ذلك إلى التفعيلات التي جاءت سالمة من أي تغيير والمُقدرة بخمسين تفعيلة أي بنسبة 62.5 %، في حين أنّ عدد التفعيلات التي أصابها زحاف القبض بلغت ثلاثين تفعيلة بنسبة 37.5 %.

فالشاعر ألفيناه يجنح لهذا العُدول الإيقاعي مُنتجا في ذلك شعرية مميزة تريح نفس السامع لها وتطربه، كما أنها تُكسب موسيقى الشعر المزيد من العذوبة والجمال، فهذا الإيقاع يمثل" الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينهما ما يحقق للخطاب دلاليته"[17]

ومن ثم فإنّ علاقة الزحافات والعلل بالأوزان الشعرية وعلاقتها باللغة الشعرية تُعد من الظواهر الفنية في إيقاع الشعر الجزائري القديم.

## 2.2 إيقاع البحر الكامل:

يُعد البحر الكامل من أبرز البحور الشعرية استعمالا عند الشاعر العربي قديماً، إذ نلفي جُل الشعراء ينظمون فيه كما ذكرنا سابقا الدراسة التي قام بها إبراهيم أنيس، حول نسبة شيوع الأوزان في الشعر العربي، فتوصل إلى أنّ البحر الكامل يأتي في المرتبة الثانية بعد الطويل، وسمي هذا البحر بالكامل "لاجتماع ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره أي لأنه أكثر الشعر حركات فهو كامل من هذه الجهة والوافر وإن كان كذلك في الأصل لم يستعمل تاماً أصلا وقال الزجاج لكمال أجزائه بعدد حروفها، يعني أنها استعملت كما في الدائرة وقيل لكماله في

كثرة الأضرب إذ زادت أضربه على أضرب غيره"[18] ولا مراء أنّ إيثارهما بهذه الصورة على غيرهما من البحور، إنما يُنم عن وجود دافع حتمي يوضح هذا الاستعمال، ولعله يرجع بالدرجة الأولى إلى طبيعة إيقاعه الموسيقي، أو إلى قدرته الواسعة في تصوير العواطف والانفعالات، أو عرض الأفكار أو إلى العاملين كليهما.

والنهشلي كغيره من الشعراء النابهين، أراد أن يصف لنا حالته النفسية وانفعالاته الوجدانية من خلال قصيدة صور فيها تباريح البعد عن حبيبته التي انزاح عن ذكر اسمها وكناها بابنة مالك سيراً على منوال عنترة الجاهلي، يقول فيها[19] :

يَشْـــكُو هَـــوَاكَ إِلَى الـــدُّمُوعِ مُتَـــيَّمٌ ... لَمْ يَبْـــقَ فِيـــهِ لِلْعَـــزَاءِ نَسِـــيسُ
مُسْـتَفْـــعلنْ مُتَـفَـاعِـــلُنْ مُتَـفَـاعِـــلُنْ ... مُسْـتَفْـــعلنْ مُسْـتَفْـــعلنْ فعلاتـــن
لَـــوْلَا الـــدُّمُوعِ تَحَرَّقَـــتْ مِـــنْ شَـــوْقِهِ ... يَـــوْمَ الـــوَدَاعِ قِبَـــابُكُم وَالعِـــيسُ
مُسْـتَفْـــعلنْ مُتَـفَـاعـــلُنْ مُسْـتَفْـــعلنْ ... مُسْـتَفْـــعلنْ مُتَـفَـاعِـــلُنْ مُسْـــتَفْعِلْ
دَرَكَ الزَّمَـــانِ وَحُبُّـــكَ ابْنَـــةَ مَالِـــكٍ ... فِي الصَّـــدْرِ لَا خَلْـــقٌ وَلَا مَـــدْرُوسُ
مُتَـفَـاعِـــلُنْ مُتَـفَـاعِـــلُنْ مُتَـفَـاعِـــلُنْ ... مُسْـتَفْـــعلنْ مُتَـفَـاعِـــلُنْ مُسْـــتَفْعِلْ
فَكَأَنَّـــهُ مَـــا شَـــادَهُ الـــمَنْصُورُ مِـــنْ ... رُتَـــبِ العُلَـــى وَاخْتَـــارَهُ بَادِيـــسُ
مُتَـفَـاعِـــلُنْ مُسْـتَفْـــعلنْ مُسْـتَفْـــعلنْ ... مُتَـفَـاعِـــلُنْ مُسْـتَفْـــعلنْ مُسْـــتَفْعِلْ

المتأمل في ثنايا القصيدة يُلفيها من حيث الغرض، أبياتاً غزليةً، صور فيها صبابته وهُيامه، ولأنّ القصيدة أولا وقبل كل شيء هي"بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية لشاعر بذاته"[20]، أي هي بنية لغوية يروم من ورائها تحقيق معنى خاص، وبالتالي يكون ذلك الإيقاع هو المنظم للمعنى، بل هو المعنى في ذاته على حد تعبير ميشونيك[21]، بحجة أنّ جسد الذات المتكلمة منصهر في الخطاب وموقّع له وبه، فكان المجال فسيحا في هذا البحر أكثر من غيره، ذلك لأنه ذو سعة إيقاعية تجسدها كثرة المقاطع، والتي تصل إلى ثلاثين مقطعا صوتيا تغلب عليها الحركات المقدرة بثلاثين حركة في حين أنّ عدد السكنات اثنتا عشرة، وهو ما يمنح مجالا واسعاً للتصوير الشعري، فمزج بين جلال المبنى وجلال المعنى مُعبراً عن ما يختلج في وجدانه من لذع الحب وألم الفراق في رحاب نغمٍ عذبٍ ومثير.

بيد أنّ الأثر الجمالي لهذا البحر في ثنايا هذه القطعة الشعرية، لا يكمن في تغليب الشاعر للحركات على السكنات وهو الأصل، إنّما في العمل على الرفع من عدد السكنات حتى تقارب أو تصل إلى درجة التساوي في الحركات في كل وحدة إيقاعية، والمتمثلة في التفعيلة، فالالتزام بالتفعيلات التامة لهذا البحر يضع إيقاع النص في نوع من الرتابة يخلقها تكرار النغمة ذاتها في إطار التفعيلة ذاتها والتي تكررت من بداية القطعة إلى نهايتها، فكسر الرتابة هنا أوقعه في الانزياح عن معيار البناء العروضي، مستثمراً في ذلك لأبعاد دلالية وجمالية، مبتكراً لغة إيقاعية صورت حالته الشعورية.

تجلت هذه الأبعاد من خلال ما حل بالقطعة الشعرية من تغيير على مستوى حركات التفاعيل، في ما أصابها من تغيير في الزحافات والعلل التي سمحت برفع عدد السكنات عن عددها الأصل في كل أبيات القطعة الشعرية، حيث ارتفعت عدد السكنات في الأبيات الأربعة من اثني عشر ساكنا إلى(15-16-14-16) ساكنا على التوالي في كل بيت، وكان لزحاف الإضمار أيضا تغييراً على مستوى الضرب، ولقد ضمت القطعة أربعا وعشرين تفعيلة، جاءت ثلاث عشرة منها زاحفة أي بنسبة 54.16 %، حيث أصابها الإضمار-الانتقال من مُتَفَاعِلُن إلى مُتْفَاعِلُن، وجاءت إحدى عشرة أخرى صحيحة بنسبة 45.83 %، في حين أنّ القطع قد مس بالضرورة ضرب الأبيات الأربعة، كون الشاعر ملزما بتكراره في آخر كل تفعيلة من كل بيت.

إنّ هذين النوعين من الجوازات العروضية قد خفضا في نسبة المقاطع القصيرة من اثنين وسبعين مقطعا قصيرا في الأصل إلى اثنين وأربعين، ورفعا بذلك من عدد المقاطع الطويلة من ثمانية وأربعين مقطعا طويلا إلى إحدى وستين مقطعا، وهنا تجلى أسلوب الشاعر في الخوض في غمار الانزياح العروضي المتاح له للتعبير عن ذاته.

بالرجوع إلى هذا الارتفاع المتجلي في عدد المقاطع الطويلة والذي ساهم فيه بالدرجة الأولى عنصر الإضمار، الذي صير النص ينتقل من إيقاع سريع إلى إيقاع بطيء باعتبار أنّ البحر الكامل إذا لم تدخل عليه الزحافات والعلل نجده يضم ثمانية عشر مقطعا قصيرا مقابل اثني عشر مقطعا طويلا في كل بيت، بيد أنّ حدوث هذا العدول جعل لإيقاع النص ينتقل نحو التباطؤ، بزيادة عدد المقاطع الطويلة المعبرة عن آهات الحنين في هدوء، فكان بذلك للمقطع الطويل المفتوح نصيب في ترجيع النغم وامتداده، وكان للمقطع الطويل دور في تأكيد الجرس الصوتي للحرف المنتهي به، فالدلالة التي أنتجها البحر الكامل دلالة قامت على الهدوء والسكينة وعبرت عن القلق النفسي الذي سيطر على الشاعر، ولا ريب أنّ هذا اللون الانزياحي عزز من فاعلية الأثر الجمالي والإيحاء الدلالي، فهو"عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوهجها، وتألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، وذلك لما للانحراف من تأثير جمالي وبعد إيحائي، وما لهذه الظاهرة من أثر في النص الشعري"[22] ، زيادة على أنّه يوقظ المشاعر ويثير الدهشة في المتلقي، ويثير اهتمامه ويجعله فاعلاً مشاركاً في ما يتلقاه، وهنا يتجلى مكمن العدول أو الانزياح.

### 3 الأثر الدلالي والجمالي للقافية الشعرية:

القافية شيء لازم في القصيدة، تتكرر في آخر نهاية كل بيت من أبياتها، تعددت فيها الأقوال وتشعبت، بيد أنّنا نكتفي في هذا المقام بقول الخليل الذي يراها على أنها"آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[23]، فلا شك أنّ هذا القول هو أشهر الأقوال وأرجحها، والقافية لا تقف عند المستوى الإيقاعي فحسب، بل تتجاوز ذلك لتصبح عنصراً فاعلاً في بناء القصيدة وتوجيه الدلالات الشعرية، فهي"تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة، وكلما كانت الكلمات المشتملة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات في إطار واحد، لأن الشاعر حينئذ مضطر إلى

محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتآلف التي تسوغ جميع هذه الصور جنباً إلى جنب في قصيدة واحدة مما يقيم توازناً بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى"[24]، فهي تساعد على الإيحاء بالمعنى الجميل، ولأهميتها أفرد لها الباحثون فصولاً خاصة، بل وكتباً خاصة، فكل البحور الشعرية في كفة والقافية في كفة أخرى توازيها.

إذا ما تأملنا في طبيعة القوافي التي خاض فيها عبد الكريم النهشلي من حيث الإطلاق والتقييد، فإننا نلفي القصيدتين وجُل نتاجه الشعري يقوم على القوافي المطلقة، بحرف رويها المتحرك، وهيمنة واضحة للقوافي المطلقة المردوفة والموصولة بمد، ومن الطبيعي أن تكون كذلك باعتبار أنّ القوافي المطلقة هيمنت على الشعر العربي القديم، والشاعر كما أسلفنا الذكر يسير على خطى السابقين من فطاحل الشعر، ويدرك-باعتباره ناقداً- أنّ القافية خاصية موسيقية تقوم على"مقاطع صوتية إيقاعية وليست مجرد مجموعة من الحروف والحركات"[25]، فهي تحدث أثراً موسيقياً حين تنفتح على حرف من حروف المد التي يؤتى بها في الأصل للتطريب والترنم، وعلى ذلك يقوم الشعر العربي.

إنّ جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى، وما القافية إلا أنموذج مكثف للغة الشعر كلها، ولعل أكثر ما يُلتفت إليه في القافية حرف رويها، فحرف الروي يمثل المرتكز الذي تبنى عليه القصيدة العمودية، وقد حاول النقاد "أن يربطوا بين الصوت الذي يتردد في حرف الروي وبعض المعاني فيقول البستاني: أنّ القاف تجود في الشدة والحرب، والدال في الفخر والحماسة، والميم واللام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب"[26]، على أن الأمر يبقى نسبياً بالنسبة لاستعمالات الشعراء.

إنّ لحرف الروي صداه الموسيقي كواحد من بين الحروف المُشَكلة للقافية، بيد أنّه أقوى من غيره، أما النموذج المختار للنهشلي، فنلفيه يوظف فيه حرف الراء، ويحذو حذو سابقيه ومعاصريه من الشعراء، ونمثل لذلك من خلال رائيته الوصفية الطويلة التي نكتفي بثلاثة أبيات منها[27]:

هَنَتْـــكَ أَمِـــيرَ الجُـــودِ خَيْـــرُ هَدِيَّـــةٍ تَقَـــدَّمَهَا الإِيـــمَانُ وَالـــيُمْنُ وَالفَخْـــرُ
بِيَـــوْمٍ تَسَـــامَى فِيـــهِ وَرْدٌ مُسَـــوَّمٌ وَأَشْـــقَرُ يَعْبُـــوبٌ وَسَـــابِحَةٌ حِجْـــرُ
وَدُهْـــمٌ كَـــأَنَّ اللَّيْـــلَ أَلْقَـــى رِدَاءَهُ عَلَيْهَـــا فَمَرْفُـــوعُ النَّـــوَاحِي وَمُنْجَـــرُ

اختار الشاعر في هذه القصيدة قافية مطلقة مجردة من الردف والتأسيس، وجعل حرف الراء روياً لها ومن الواو الذي تولد عن إشباع الراء وصلا، ويظهر أنّ هذه القصيدة أتت في أقصر صورها، وفق ما ذهب إليه الخليل، الذي حصرها في ساكني نهاية البيت مع ما بينهما من متحرك مع حركة ما قبل الساكن الأول، وحين نذهب لتحديد حدودها وفق هذا المفهوم نلفيها على الشكل الآتي:

| البيت | القافية | ما تركبت منه |
|---|---|---|
| البيت الأول | الـ/فَخْرُ | بعض كلمة |

| | | |
|---|---|---|
| البيت الثاني | حِجْرُ | كلمة |
| البيت الثالث | مُنْجَرُ | كلمة |

تحددت القافية في هذه الأبيات في بعض أصوات الكلمة الأخيرة من كل بيت، وبما أنّ الشاعر متمكن لغويا، ومُطلع ومُتعمق أدبياً، فنراه يُلبِس مبانيه نغما منسجماً مع معاني النص، "فالأصوات التي تتردد في سياقها في فترات زمنية منتظمة تضفي على البيت الشعري بُعداً جمالياً وتوحي بدلالات تسهم في الإبانة عن المعنى وإظهاره"[28]، ويبدوا أنّ حرف الراء الذي جاء روياً لهذه الأبيات جاء مجهوراً يجمع بين الشدة والرخاوة، وحرف الراء مثلما هو معلوم يعد من أكثر الأصوات وضوحاً في السمع، وهو من الحروف التي تضفي في الكلام مرونة وحيوية.

يلاحظ مدى تأثير صدى هذا الصوت الذي مثّل قمة الارتفاع الصوتي على موسيقى أبيات القصيدة التي تتناسب وحالة الشاعر النفسية المرتاحة، فهو يستهل مطلعها بمدح رافع للخليفة المنصور بن بلكين، مُلقباً إياه بأمير الجود، لينتقل إلى وصف فني رائع للخيول التي أهديت إليه، وربما أراد بذلك نيل وده والتقرب منه، فلم يجد إلا هذه القافية التي ردد صوتها بحرف رويها"والباء والراء في الغزل والنسيب"[29]، ليكشف عن إيحائه الدلالي ويصور هذا الموقف تصويراً شعرياً، عن طريق صفة هذا الحرف الذي جعله رمزاً وإشارةً حمل في طياته إنتاجاً معنوياً رائعاً.

## 4. خاتمة:

بناء على ما تقدم، يؤكد هذا البحث على جملة من النقاط استطاع أنْ يتوصل إليها، رصدناها فيما يلي:

– أظهر هذا البحث شاعرية الناقد ومهارته العروضية ومقدرته الفنية، حيث واكب فطاحل الشعراء وسار على منوالهم، بل نافسهم حين انتقى البحور الطوال التي ركب أمواجها دون تردد.

– تجلت في هذا البحث بلاغة الوزن وقدرته على نقل المعاني من خلال الارتباط بين المستوى الدلالي والمستوى الإيقاعي.

– تمثل الزحافات والعلل إنزياحات وزنية وخروجا عن النسق الافتراضي الذي وضعه العروضيون، فساهمت في إثارة الانتباه، وكسر الغفلة الناشئة عن التكرار المنتظم الذي اعتاده المتلقي.

– تحتل القافية دوراً بارزاً في بناء القصيدة العربية، فهي لا تقف عند التكرار الصوتي الرتيب بل تسعى إلى الربط بين الوظيفة الإيقاعية والوظيفة الدلالية.

– ردُ الاعتبار لشخصية عبد الكريم النهشلي الذي نشأ بالمسيلة ثم انتقل إلى القيروان، الذي عُرف ناقداً وغُيب شاعراً مجيداً.

– في الأخير يبقى هذا الجهد غير كافي في حق هذا العلم الجزائري شاعراً، إذْ لابد من مواصله البحث، عبر دراسات أخرى لا سيما في تحليل مُدونته الشعرية.

## 5- الهوامش:

[1]- ديزة سقال، من الصورة إلى الفضاء الشعري العلائق والذاكرة والمعجم والدليل قراءة بنيوية، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1993م، ص60.

[2]- ينظر: موسيقى الشعر عند جماعة المهجر مع مقدمة في الأسس العلمية لنظرية الخليل، كمال محمود جمعة، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، مصر، 2007م، ص47.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، بيروت، لبنان، 1981م، ج1، ص136.

[4] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط2، مصر، 1952م، ص 189.

[5]- ابن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تح: محمد عروسي المطوي، بشير كبوش، الدار التونسية للنشر، دط، تونس، 1986م، ص172-173.

[6]- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص190.

[7]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، لبنان، 1986م،ص238.

[8]- جبران ميخائيل فوتيه، البسط الشافي في علمي العروض والقوافي، مطبعة القديس جاورجيوس، دط، بيروت، لبنان، 1890م ص51.

[9]- ينظر: جبران ميخائيل فوتيه، ص52.

[10]- الخرم: هو علة تجري مجرى الزحاف، تقوم على حذف الحرف الأول من الوتد المجموع في أول تفعيلة من البيت، يقع في فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، من الطويل المتقارب والهزج والمضارع والوافر، أما الثرم: فهو اجتماع الخرم والقبض معا، أي حذف أول الوتد المجموع من فعولن في الخرم وحذف الخامس في القبض، فتصير عُولْ وتنقل إلى فَعلْ. ينظر: ميخائيل فوتيه، ص33، 34.

[11]- ينظر: نفس المرجع، ص52.

[12]- ينظر: حسن محمد نور المبارك، موسيقى البحر الشعري، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، مصر، 2008م، ص25، 26.

[13]- ينظر: محمد العلمي، العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1983م، ص137.

[14]- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 1993م، ص172.

[15]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص140.

[16]- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: حميد حسن الخالصي، مطبعة شفيق، دط، بغداد، العراق، 1982م، ص96.

[17]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2001م، ص178.

[18]- جبران ميخائيل فوتيه، ص65.

[19]- ابن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص176.

[20]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، ص64.

[21]– ينظر: محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط1، صفاقس، تونس، 1998م، ص694.

[22]– موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2003م، ص43.

[23]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص151.

[24]– علاء حسن البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2015م، ص194.

[25]– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، لبنان، 1989م، ص13.

[26]– علاء حسن البدراني، ص201.

[27]– ابن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص172.

[28]– علاء حسن البدراني، ص202.

[29]– نفس المرجع، ص201.

## 6. قائمة المراجع:

1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط2، مصر، 1952م.
2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، بيروت، لبنان، 1981.
3) ابن رشيق القيرواني، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تح: محمد عروسي المطوي، بشير كبوش، الدار التونسية للنشر، دط، تونس، 1986م.
4) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، لبنان، 1989م.
5) جبران ميخائيل فوتيه، البسط الشافي في علمي العروض والقوافي، مطبعة القديس جاورجيوس، دط، بيروت، لبنان، 1890م.
6) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، لبنان، 1986م.
7) حسن محمد نور المبارك، موسيقى البحر الشعري، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، مصر، 2008م.
8) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: حميد حسن الخالصي، مطبعة شفيق، دط، بغداد، العراق، 1982م.
9) ديزة سقال، من الصورة إلى الفضاء الشعري العلائق والذاكرة والمعجم والدليل قراءة بنيوية، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1993م.
10) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة.

11) علاء حسن البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2015م.

12) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 1993م.

13) محمد العلمي، العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1983م.

14) محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط1، صفاقس، تونس، 1998م.

15) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2001م.

16) موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2003م.

17) موسيقى الشعر عند جماعة المهجر مع مقدمة في الأسس العلمية لنظرية الخليل، كمال محمود جمعة، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، مصر، 2007م