جَمَالِيَّاتُ إِيقَاعِ الشِّعرِ وَخَصَائِصُه

The aesthetics of the rhythm of poetry and its properties

د. أمين مصرتّي[1]

المدرسة العليا للأساتذة (قسم اللّغة العربيّة. وهران. الجزائر).

تاريخ الارسال: 2018 /08/27 تاريخ القبول: 2019/02/26 تاريخ النشر: 2019/06/16

*****

ملخّص البحث: الحديثُ عن الإيقاع وجماليّاته لا بُدَّ أنّه يتعلّق بالحديثِ عن ميزة مهمّة من ميزات بالخطاب، إذ يمكنُنا القولُ إنّ الإيقاعَ يُعدُّ عنصرًا مُهمًّا من العناصرِ الّتِي تَنقُلُ الخطابَ من كونه خطابًا منثورًا، إلى كونه خطابًا منظومًا مشدودًا بسلْك المَوْسَقَةِ، وإن كنّا نُدركُ أنّ للنّثر هو الآخرُ إيقاعَهُ ومُوسيقاهُ وشعريّتهُ، وقد وضُحَ ذلك بشكلٍ أجلى منذ كتابِ "تزفيتان تودوروف" "شعريّةُ النّثر" "**Poétique de la prose** "، فالحديث عنه (أي عن الإيقاعِ) لهو حديثٌ عمَّا يقع بين زمنين، إذ يمثّل ذلك الوزنُ مصحوبًا بإمكانات التّكرارِ وغيره، ولذلك يجيء بحثنا للوقوف على هذا العنصرِ المهمّ في العمليّة الشّعريّةِ وهو الّذي يُعدُّ حِلية القصيدة الخارجيّة الّتي لا تعدَمُ ما يمثّلها داخل القصيدة نصطلحُ عليه "الإيقاع الدّاخليّ" خلالَ بعضِ عناصره، وجماليّاتِه.

الكلماتُ المِفْتاحيَّة: الشّعريّة. الموسيقى. الخطاب. الزّمن. الإيقاع.

Abstract: To talk about rhythm, speaking of literary discourse in general feature, and in particular poetic discourse, We can say that the rhythm is an important element of the elements that convey the speech from being broadcast speech, to being a regular speech riveted Wedded to the music wire , Although we recognize that prose is another rhythm and music and sharith, and it turns out that for me since the book ' Tzvetan Todorov ' **poetic of the prose** ' , Talking about rhythm of modern what is situated between two times, weight is accompanied by a potential redundancy and other , And so we come to stand on this important element in the poetic process which is ornament external poem executed what it represents Within the poem, giving it ' internal rhythm ' during some of its elements, and aesthetics .

Keywords : The poetic – The music– The discourse -– The time –The rhythm

ونحن نتحدّث في المقدِّمات حَرِيٌّ بنا أنْ نرى أنّ لقضية الإيقاع أهمية بالغة وأثر حاسم، في التفريق بين ما هو شعري وما هو غير شعري، ومن ثمّة كان لابد من المقدمات التي تمهّد الطّريق وصولا إلى معيارية العنصر الإيقاعي وفلسفَتَه وتعدّد فصوله ومناحيه المختلفة. فكل شيء دون الإيقاع هو شيءٌ عاديٌّ مِنْ أشْياء الحياة اليومية العابرة من قبيل : اللغة والإشارات والرموز والأسماء وغيرها من العناصر، فحتى الوزن الشعري لا يغدو عنصرا شعريا، أي لا يكون النص الذي يتلبسه شعرا، قبل أن يخامره الإيقاع، ويتخلّله وينسرب فيه[2]، وهنا تبرز أول قضية فكرية أمام هذه المقولة، تتعلق بمفهوم "الإيقاع" من جهة، وبالفارق أو الفوارق الأساسيّة بينه وبين

[1]. أمين مصرتّي: abouyacine2@yahoo.fr.

[2]. انظر: علوي الهاشميّ، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، منشورات مركز البحوث. البحرين. ط1. 1997. ص: 46.

ISSN: 2253 – 0592 /الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

مفهوم "الوزن" من الجهة الثانية. وبإضاءة جوانب هذه القضية يمكن تعميق المقولة العامة، ووضعها على محور التخصيص والتمحيص، إذ الدّارسون لعنصر الإيقاع يتّفقون على "أنّ مفهومَهُ يتّصل أساسا، بعنصر الزّمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع وفي اتصاله وصيرورته ولا نهايته. إنه، إذن، النّهر الخالد الذي لا منبع له ولا مصبَّ، أو الدّائرة التي لا أوّل لمحيطها ولا آخر، فكلاهما يلتفُّ حوْل نَفسه ويدور حوْل مرْكزه، مُكْتفياً بذاته، يحيطُ بكُلِّ شيء ولا يحيط به شيء. ومن هنا تنبعُ أسرارُ قوّته وعظمته"[1]

ومعنى ذلك أن من خصائص الإيقاع الجوهرية الانتظام وفق نسق يحدد هُويَّتَه، أو في عدد من الأنساق المتّصلة أساسا بعنصر الزمن، كالمعاودة والتكرار والترجيع والفواصل والحركة والسّكون، كما إنّ من خصائصه البارزة، بسبب وجوده جذرا في كل الفنون على الإطلاق بما يجعله عُنْصرا أساساً في كلٍّ منها.

إن أُولى خصائص الإيقاع ومكوّناته ـ بلا شكّ ـ الوزن إذا أنه خط أفقي يمتدّ من أوّل البيت ، وينتهي بنهايته التي عادةً ما تكون حرف رويٍّ، يتّصل أو يمثل إيقاعاً في النّصّ، ثم يبدأ من جديد بعد أن يفرّغ نفسه، وهكذا [2].

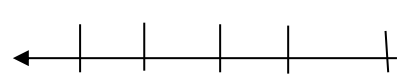
وثاني خصائصه أنه مكوَّنٌ من وحدات موسيقيّة متساوية، بشكل بسيط أو مركب، نُسمّيها ببساطةٍ "تفعيلات" ويتمدّد جسم هذه التفعيلات بين أول تفعيلة في مطلع البيت والتفعيلة الأخيرة منه المتوجة بالقافية. إذن فثاني خصائص الوزن طبيعته الكمية القائمة على التكرار المحسوب والرتابة المحسوسة الجميلة غالباً، ومن هنا تتولد ثالثة خصائصه المميّزة المتمثّلة في التكرار والرتابة المتمثليْن، أصلا، في التفاعيل الصّحيحة والبحور التّامّة الكاملة في علم العروض.

ووفقا لهذه الخصائص الثلاث، يمكن تعريفُ الوزْن بأنّه كميّة من التفاعيل العروضيّة المتجاورة والممتدة أفقيّاً بين مطْلع البيْت أو السّطْر الشّعريّ، وآخره المُقفَّى، ويمكنُ رسْمُه توضيحيّاً على النّحْو التّالي:

---

[1] المرجع السابق، والصّفحةالسابقة.

[2] . يرى محمد الهادي الطرابلسي أنّ " **القافية تمثل قمّة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري ولهذا لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر، و إنما تمثل همزة الوصل بين البيتين**"، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التونسية. تونس. (د.ت)، . ص: 48.



ولذلك فإنّه يتجلّى في عنصر اللغة، وإن كان بصورة أقلَّ مِن الوزْن في طريقة إدراكها، لما يلابس الصّوْت اللُّغوي من دلالات ورموز ومفاهيم، وصور ومقاربات تُشتِّت التّركيز الصوتيّ، وإيقاعيّتَه المُتجلِّية، وإن كانت بدورها تنبُع منه، وتتوالدُ في إيقاعات جديدة أكثر اتساعا وخفاء وتجريدا، غير أنه يمكن تلمُّسُها واستكناهها بميزان الحساسيّة الفنية المرهفة، الذي هو من وجه آخر "ميزان الطبع السليم"أيضا. إذنْ، كلمّا ابتعد النّصّ الشعري عن مظاهر الصّوت وموسيقاه، على المستويين الوزنيّ واللغوي، كان تمظهر الإيقاع الصوتي أقل، وكانت فرصة انسرابه في مظاهر أخرى غير صوتية صريحة أو خالصة، كانت أكبر.

أمّا الخاصيّة الرّابعة فهي خضوعه لعنصر الزّمن وإخضاعه له في آن، بتقسيمه إلى وحدات وعناصر متساوية، أو متآلفة أو متكرّرة، أو متضادّة، تتضح في جميع تمظهراته الإيقاعية الممتدة بين الصوت الصريح، وزنا ولغة، والصوت المتخفي أشد ما يكون الخفاء في بقية التمظهرات الأخرى: بين الصوت وصداه، وبينهما يتذبذب الزمان[2].

وأمّا الخاصيّة الخامسة من خصائص الإيقاع فخضوعه، ولو مؤقتا، لقانون المادة وعناصرها، خضوع الزّمان للمكان والرّوح للجسد، لذلك فهو لا يتجسد إلا من خلال آلة أو مادة خام موسيقية أو لغوية أو تشكيلية أو بدنية أو حتى طبيعية حيث الأصل[3]. وأخيرا يمكن تلخيص خصائص الإيقاع في تعريفه التالي، وهو أنه "تقسيمات متزامنة خفية ذات طبيعة صوتية عريقة تجسدها أكثر من غيرها بواسطة آلة أو مادة خام تقع عليها أو تتخللها في حركة أولى راسية"[4]، ثم يبدأ الصدى أو الترجيع الذي يحمل معه دوائر التمظهرات الإيقاعية الأخرى.

إنّ هذا ليدلّنا على أنّ جُلّ التّعاريف الّتي خاضت في موضوع الإيقاع تُعدُّ قاصرةً، بالنّظر إلى لفظة: "إيقاع" نفسِها وإلى دلاليّتها وتشعّبها واتّصافها بالشّمولية والإبهام. ولذلك يمكنُ عدُّ وصف

---

[1]. علوي الهاشميّ، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، ص: 54 .

[2]. انظر: المرجع السابق، ص: 57.

[3]. انظر : المرجع نفسه، ص: 57. 58.

[4]. في أكثر الدراسات الموسيقية والتي تتناول الإيقاع إشارات واضحة أو ضمنية إلى أنه إلهي أو سماوي أو هابط كالوحي من السماء. وليس تعبيراً مثل وحي الشعر والإلهام أو الموهبة إلا صدى لهذه الفكرة العليائية، كما توحي كلمة"إيقاع" لغويا بالمعنى نفسه، حيث " وقع الشيء على الأرض وقوعا، وأوقعته إيقاعا" انظر الزمخشري ، أساس البلاغة.

"ياكبسون" إيّاها بأنّها ملتبسة[1]، في محلّه، بل إنّنا لسْنا نجاوِزُ الدّقّةَ حين نقرّرُ أنّه لا يمكن حدُّ الإيقاعِ بنظريّة واحدة[2].

إذ انطلاقاً مِن ذلك نجد معظم العلماء والباحثين يتّفقون على أنّ الإيقاع ـ بمفهومه العام ـ يُعَدُّ "أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حدّ أننا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له"[3]، ولذالك استحال معضلةً مصطلحاً ومفهوماً لأنه من الأمور التي لا تتحدّد بالوصف[4].

الإِيقَاعُ متداخِلاً والفَنّ:

يقف الباحثون حالَ محاولتِهم التعرّف على طبائع الإيقاع في الفنّ وأشكاله وتجلّياتِه، بين عدّة أشكالٍ من أشكال الإيقاع أهمهما شكلان: " الإيقاع كتركيب منظّم مطلق، كما يتبدّى مثلا في دقات القلب، وحركة الأذرع والأرجل والسير وتعاقب الليل والنهار، ودوران الفصول، ومدار القمر حول الأرض، والأرض حول الشمس، فالإيقاع هنا ليس إلاّ مجرد تكرار منظم لوظائف وأنشطة الإنسان والطبيعة، وإن كان غالبا ما يقودنا للإيقاع في الفن من حيث ارتباطه بوظائف الأعضاء، ينبغي أن نفرّق بين الإيقاع بهذا المعنى، وبين الإيقاع الفني كعملية جوهرية وضرورية، فهو هذا تأكيد حقيقي لمجموعة اعتبارات محذوفة، إنه تأكيد قوي لمعنى الكلمات، وضغط على الانفعال والأفكار بواسطتها فهو من ثم يعني حقيقة أغلب الحركات التأثيرية، ولهذا فهو يتكون مما يمكن أن نسميَّه بالإيقاع الداخلي، المؤكّد للحركة ومن النّغم الخارجيّ، ومن التّتابع اللّفظيّ"[5].

والإيقاع بهذا المعنى ـ كما سيتبيّن لاحقاً ـ سابق للغناء والموسيقي والشّعر والرّقص حتّى. لا لشيء إلاّ لأنه مستوحىً من الطّبيعة، ومن حركة الإنسان والحيوان. إلاّ أنّ الباحث، عليه أن يتدبّره في أهمّ مواطنه وتجلّيّاتِه المتمثلة في الرّقص والشّعر والموسيقى. كما أنّ " الوزن هو الوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن. ففي الكلام والوزن

[1] .رومان ياكسون،قضايا الشعرية،،ترجمة محمد الولي ومبارك حنون،دار بوتفال،الدار البيضاء المغرب 1988. ،ص: 43

[2] . محمود المسعودي، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد،- نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم . ،تونس . 1996. ص: 5.

[3] .توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر .تونس. 1988. ص: 137.

[4] .حاتم الصكر، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، مهرجان المربد الشعري العاشر، 2002.، العراق. ص: 5.

[5] .سعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها النفيسة وطاقاتها الإبداعيّة)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر .بيروت. ط3. 1984. ص 159.

يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا. وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي يحدث فيه ما نتوقع حدوثه"[1].

ينضاف إلى ذلك أنّ الإيقاع لا يستقيم دون آليّة التّكرار، بل إنّ الآلّية الأساسيّة الّتي يتّكِأُ عليها بيتُ الشّعر تتمثّل وتنحصر في التّكرار[2].وهذا ما يراه "ياكبسون" في معرِض حديثه عن الصّورة، إذ ينتهي في الأخيرِ إلى أنّها المبدأُ المكوّنُ لعمليّة النّظْم لأنّها تحدّده بدقّة أكثر[3]، فمثل الصورة "يُسْتَخْدَمُ دَائِماً عَلَى الأَقَلِّ تَبَايُناً أَوْ أَكْثَرَ مِنْ تَبَايُنٍ بَيْنَ النُّتُوءِ الْعَالِي نِسْبِيّاً وَالْمُنْخَفِضِ نِسْبِيّاً لِمُخْتَلَفِ فَقَرَاتِ الْمُتَوَالِيَةِ الْفُونِيمِيَّةِ"[4].

والّذي يعود إلى بحوث الشكلانيّين الرّوس الّتي وقفْنا على بعضها آنِفاً يجد أنّ مفْهُومَ الإيقاع عندهم يتّسعُ ليشمل كُلَّ نسقٍ لتنظيم الحركة النّصّيّة، لذلك يقول "طوماتشفسكي": "إذا كنَّا نَعْنِي بكلمة "إيقاع" كُلَّ نَسَقٍ صَوْتِيّ مُنَظَّمٍ وِفْقَ أَهْدَافٍ شِعْرِيَّةٍ، نسقاً قابِلاً للإدراك مِنْ قِبَلِ السَّامِعِ المَعْنِي بالأمر، فَمِنَ الْبَيِّنِ أَنَّ كُلَّ إِنْتَاجٍ لِلْكَلاَمِ الإِنْسَانِيّ سَيَكُونُ مَادَّةً إِيقَاعِيَّةً ضِمْنَ الْحُدُودِ الَّتِي تُسْهِمُ فِي مُؤَثِّرٍ جَمَالِيّ وَمُنْتَظِمٍ فِي بَيْتٍ عَلَى شَاكِلَةٍ خَاصَّةٍ"[5].

الإيقَاعُ والعَرُوضْ:

يُذْكرُ عندما يتحدّث عن العروض دائماً مصطلحُ "الوزْن"، وهذا أمرٌ طبيعيٌّ جدّاً، كيف لا؟ والوزن ركن العروضِ الرّكينُ، الّذي لا يوجد عروضٌ بدونِه، والإشكالُ . بالتّأكيد . ليس في هذا البتّة، يكمن الإشكالُ في أنّنا (أي مستعملي هذه المصطلحات والمتعامِلين معها) كثيراً ما نذكر مصطلح "الإيقاع" ونحن نقصدُ مصطلح "الوزْن"، والعكْسُ أيْضاً صحيح، والسّؤالُ الّذي يبيت يطْرحُ نفْسه، إثر ذلك هو ما الفرق بين المُصطلحين؟ أمْ أنّه لا فرْق موْجُودٌ أصْلاً.

وبدايةً لَنَقُلْ عنِ الوزْنِ إِنَّهُ صورة الكلام الذي نسميه شعرا، تلكَ الصُّورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا. وهو خاص إذنْ بالشِّعْر إِذْ لا شِعْرَ بِلاَ وزْنٍ عنْد القُدماء،فَبِهِ يَتَمَيَّزُ الخَطَأ من الصَّواب في مجال هذا الفنِّ الّذي هُو فنُّ الشّعر أوِ البوْحِ الشِّعريّ، ولذلك ذهب"ابن سِنان

[1] . يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم،دار الأندلس . بيروت . لبنان . ط2 ،.1982. ص: 159.

[2] - louri Lotman, La stucture du texte artistique,op-cit,p204,

[3] . رومان ياكبسون،قضايا الشعرية، ص: 35.

[4] . المرجع نفسه، ص: 35.

[5] .B.Tomachevski,sur le vers in théorie de la littérature, TI.COL.TEL. Gallimard.france.1986 ,p154.

0592 – 2253 :ISSN/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

الخفاجيّ"(ت466هـ) إلى أنّ الوزْن: " هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض. أما الذوق فلأمر يرجع إلى الحسِّ، وأمّا العروضُ فلأنّ جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان قد حُصِر فيه ، فمتى عمل الشّاعر شيئا لا يشهد بصحته الذوق وكانت العرب قد عملت مثله لم يجز له ذلك... والذّوق مقدّم على العروض. فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه"[1] فجاء في التعريف ما يفرّق بين الحسِّ النّاشِئِ عنِ الذَّوْقِ وَهُوَ الدَّالُّ في عمقه على ما نقصده بالإيقاع، والوزْن الذي يتشكّلُ من تآلف التّفاعيل، وتجانُسِها في سلسلة أفقيَّةٍ أطوالها ثمانية "تفاعيل" في البيت الواحد، وهو ما اصطَلح عليه "الخليل بْنُ أحمدَ الفِرْهَوْدِيُّ" بعروض الشّعر. فالحِسُّ إذاً مُرْتبط بالذَّوْق، بلْ إنّه مُقَدَّمٌ على العروضِ لأمْرٍ بسيطٍ مفادُه أن علاقته بالرُّوح والنّفس أقوى وأَوْلَى؛ ويأتي الوزْن فيما بعْدُ ليؤدّيَ وظيفةَ تمييز الشّعر مِن النّثر ،أوَ لمْ يرَ "ابنُ رشيقٍ" أنّه (أي الوزْن) مِن أعظم أركانِ حَدِّ الشِّعْرِ وَأَوْلاَهَا بِهِ خُصُوصِيَّةً وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، والواقفُ هنا يدْرك مِن دون عَنَتٍ تأثير "قدامة بن جعفر".

وعليْه فإنّ الارتفاع بالشّعر معيارا لصلاحيّة الوَتَرِ وَلِعُذُوبَة النَّغَم، يرفع من قيمته ويجعله متقدّماً على الوزن لارتباطه بالحكمة والبيان ورقة المعنى، ولعمقه الدلالي ولصلته بمخاطبة الأرواح، ويكون بذلك أكثر إيقاعا. بينما الارتكاز على الأوزان يفرّغ الشعر من محتواه الدلالي ويبعده عن الشعور ويجعله خالي الوفاض، فكم من قصيدة متقنة الوزن وهي خالية المعنى ضعيفة الدلالة، وعليه يكون الوزْنُ ركناً مِن أركان حدّ الشّعر، ولكنّه ليس ركْنَهُ الوحيد. وحين نحاوِلُ الالْتفات إلى واحدٍ ك "حازم القرطاجنّي" نجد تعريفه للوزْن أقْربَ إلى الإيقاع منه إليه ألسْت تراهُ يقولُ: " "وَالْوَزْنُ هُوَ أَنْ تَكُونَ الْمَقَادِيرُ الْمُقَفَّاةُ تَتَسَاوَى فِي أَزْمِنَةٍ مُتَسَاوِيَةٍ لِاتِّفَاقِهَا فِي عَدَدِ الْحَرَكَاتِ وَالسَّكَنَاتِ والتَّرْتِيبِ[2].

وإذا ما نحْن تقدّمْنا خُطْوات إلى الأمام وجدْنا الوزن عند المعاصرين متعدّد الدّلالات فهو: »عملية يُؤتى بها لاختيار الثقل وبيان مقداره action de determiner le poids de quelque chose هذا في اللّغة.

[1]. ابن سنان الخفاجيّ، سرُّ الفصاحة،شرح وتحقيق: عبد المتعال الصّعيديّ، مطبعة محمّد علي صبيح . القاهرة . ط1 . 1969، ص: 194 – 195 .

[2]. حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلاميّ . بيروت . (د.ت). ص: 71 وما بعدها.

أمّا في الاصطلاح فيصعُب أنْ نضع أيديَنا على المقصود بسهولةٍ، ويُسْر، لأننا لا نعلم ما الذي يدعونه وزنا، فالتّعريف مرتبط بالمقادير والكميّات التي تجعل المتّلقيَ، أو المبصر يميّز ما بين الثّقيل والخفيف، ويدرك عمليّة المعادلة والمساواة من خلال اختبار الموازين الخاصّة بالأثقال كما هو الحال في المصطلحات الخاصّة بالمقاييس والأوزان، وهو لا يخرج عن نطاق الحركة التي ترتكز على مبدأ الثِّقَل والخفّة وبذلك يوحي ويمنح للمتلقّي فكرة اتّصاله بالإيقاع إذ نقول إيقاع خفيف وإيقاع ثقيل. وهو " فضاء محدود ومغلق، وهو صورة مجرّدة يحمل دلالة شعوريّة مبهمة ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة، لكنّه لا يحدِّد غرض الشّعر، ولا نوعه وإنّما يتخفّى كلُّ ذلك في بطْن الشّاعر وراء انفعالاته، لأن الشّعراء عبروا بوزن واحد عن حالات متعدّدة: فرح وحزن وحكمة"[1] .

وإذا ما حاولْنا الخَوْض في موْضوع الوزْن عند الغربيّين جاز لنا أنْ نقولَ إنّه عندهم: "العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشّكل للشعر"[2] ففي الشعر الفرنسي مثلا يقصد بالعناصر المقاطع الصوتية، والقافية والتّوازنات الصّوتية أيضا فهي التي تميز الشعر من النثر وتمنحه الشكل[3].

وهو أيضا بمثابةِ دراسة الأنساق النّظاميّة التي تصف الشّعر المنظوم، ويتعلّق بمختلف الأشعار أو بمجوعة من المقاطع الشّعريّة. وفي تعريف آخر للموسوعة العالميّة تسميه "نظرية الوزن" فتقول :" بِهِ يُمْكِنُ التَّعَرُّفُ عَلَى مَا يُظْهِرُ وَيُمَيِّزُ الشِّعْرَ الْغِنَائِيَّ عَنْ غَيْرِهِ"[4]، وبذلك يصيرُ الوزْن في كلا التّعريفين ذلك العُنْصُرَ الّذي يفرّق في الكلام بين الشّعر والنّثر بواسطة عناصِرَ صوتيّة خاصّة، كالمقاطع، والنّبر. ويستجيب إلى ثلاثة عناصرَ هي:

أ. أن ينطبق على كل شعر تقليديّ

ب. أن لا ينطبق على أي لون من ألوان النثر

[1]. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر. دراسة فنّيّة عروضيّة .، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1989، ص: 31. 32.

[2]. محمّد عيّاشي كنّوني، شعريّة القصيدة العربيّة المُعاصرة، المطبعة العصرية. تونس. 1976. ص: 46.

[3]. محمّد العُمريّ، المُوازنات الصّوتيّة، في الرّؤية البلاغيّة نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربيّة، منشورات دار سال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص: 164.

[4]. نقلاً عن: محمّد عيّاشي كنّوني، شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة، ص: 47.

0592 – 2253 :ISSN/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

ج .أن يكون مبنيا على المعطيات الخَطِّيَّة[1].

وعلى هذا الأساس لا نجد في العناصر السابقة التي يشترطها جون كوهن فرقاً بين شعر تقليديّ وشعر حرّ، فالوزن شرط ضروري لهما لإخراج الكلام المنثور إلى دائرة الشّعر. أو للخروج من اللاّشعر إلى الشّعر، والشّرط الثالث بعد ذلك يختلف مع بدأ الوزن في الشعر العربي الذي يُخْضِعُ الملفوظ للوزن لا للمكتوب. ومن ثَمَّ فإنّه مقياس ثابت يحدّد النّظام الدّاخليّ للشعر، إذ هو الضابط الإيقاعيّ للخطاب على حدّ تعبيرِ "ميشال أكيان"Michèle aquien .

2 .أمّا الحديثُ عن الإيقاعِ عند الغربيّين فقد ورد تعريفه والحديث عنه في "petit Larousse" بأنه " وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو الاختلاف في الزمن بين القوة والشّدّة"[2]- أما الموسوعة العالميّة فإنها تنظر إلى "الإيقاع" من خلال تعريف إجمالي لتصل إلى مفهومه فتقول : "إنه كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها، من هنا نستطيع تكوين صنفين على الأقل مما يلي: البنية الزّمنيّة structure périodicité والحركة .mouvement والمعمول به هو البنية والزمنية"[3] وهذه العناصر الثّلاثةُ ليس يمكن أبدًا الاستغناءُ عنها، باعتبار أنّهلا ليست تُغفل الحديث عن الشكل والرجوع الّتي تتّكئُ عليها استجابة الوزن، والنظم الشعري، انطلاقًا مِن أنَّ الإيقاع يتأسّسُ على مبدأ " الرجوع" إلى الأصل الّذي هو .الذات .

وبرى "بنفنيست "Benveniste الإيقاع على أنه زئبقي الطّابع، إذا تعلّق الأمر بالجانب النّظريّ خاصة، إذ من الصعب تحديد مفهوم الإيقاع، لتسرّبه وعدم ثبوته أمّا في الجانب التطبيقي فيُعدُّ شيئا بديهيا يمكن للجميع إعطاءه المفهوم المناسب[4] خصوصاً عند استماعهم الموسيقى الصاخبة، أو الحالمة، أو لدقات الدف أو عند رؤيتهم لخطوات العداء في الميدان وهو يتقدم كوكبة العدائين، لكن أن يتوغلوا في روحه الفلسفية والجمالية فذاك الذي يعد صعبا.لذا رأى

[1] .سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ .محاولةٌ لإنتاج معرفةٍ علميّة ،. الهيئة المصريّة للكتاب .القاهرة .1993. ص: 131.

[2] .نقلاً عن أحمد حسانيّ، الإيقاع وعلاقته بالدّلالة في الشّعر الجاهليّ،(رسالة دكتوراه)،قسم اللّغة العربيّة وآدابها.جامعة الجزائر العاصمة .،2005/2004 .ص: 21.

[3] .سيّد البحراويّ، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، مكتبة شرقيات .القاهرة .د.ت.ص: 133.

[4] . Tzvetan Todorov, Poetique de la prose, Seuil, paris,1971,p76.

0592 – 2253 :ISSN/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

"هنري ميشونيك " H. meschonnic أنْ يضيف له مصطلح "اللاّموضوعية " subjectivité لأنّ الإيقاع " منظّم لا موضوعيّ للخطاب "[1] .

وتناغُما مع كُلِّ ذلك، كان الإيقاعُ عند اليونان يعني: " "الجريان، والتدفّق" ويستحيلُ أنْ يُتوصَّل إلى هاتين الخاصّيّتين إلاّ بالتّكرار أو بالتعاقب أو بالترابط وبهذه جميعِها مجتمعة. لا لشيء إلاّ لأنّ في التكرار إلحاحاً على تِرْداد الموضوعات الرّئيسة في التّعبير، وإنّ في التعاقب لضماناً لصيرورة التّعبير. وهو ينتقل بدون توقف من النواة إلى استوائها نباتا يانعا، وفي الترابط التحام اللاحق بالسابق التحاما تاما[2].

وهذا يقودنا إلى ضرْبيْن مِن الإيقاع هما: أ. إيقاع الأصوات. ب. إيقاع المعنى :

-فالأول، يتكون من " الوزْن" و"عذوبة اللَّفْظ" الذي يراعي انسجام التفاعيل وتجاوبها، وتآلف الحروف وحسن الأخذ بها، ومراعاة اتّساق أصوات الكلمات والحروف فيما يبنها مع اعتدال أوزانها.

- أمّا الثّاني فيتكوّن من : "وزن المعْنى وصوابُه" ويؤلّف بين الإيقاعين اللّذيْنِ هما: حسْنُ التّركيب واعْتدالُ الأجْزاء، وفي الاختلاف بين المسْموع الّذي هو الأصوات، والمعقول الّذي هو المعنى يحدث النّشاز وهو "إنكار الفهم" وانعدام التّبليغ الذي من أجله تقوم رسالة الشعر، ويندثر الجمال[3].

وفي الاتفاق والائتلاف تصير الصّلة بين الصّوت، والمعنى صلةً وطيدة ووثيقة، مثلما هي بين السّمع والبصر كما يرى "عبد العزيز الجرجاني" مِن أنّ "الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلُّ النَّواظِرِ مِنَ الأَبْصَارْ"[4].

وللإيقاع بعد هذا "معنيان في مفهوم ابن طباطبا كما يقول محمد السرغيني: عام وخاص.فالمعنى العام: هو الانسجام الذي يحس بالذوق كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وفي الذي يحس بالشم، كالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم وفي الذي يشاهد المبصرات كالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ. أمّا المعنى الخاص: فمقْصودٌ به التّطريبُ المختلف التأليف، الحسن التّركيب، المعتدل الأجزاء مما يخصّ الشّعر"[5].

---

[1]. سيّد البحراويّ، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، ص: 133.

[2]. يوسف السّيسي، دعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر1981، ص: 18. 19.

[3]. سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، ص: 134.

[4]. http://www.startimes.com/?t=19426286، الأحد، 26، أوت، 2018، الساعة الخامسة صباحًا (05:00).

[5]. نقلاً عن: المرجع السّابق، ص: 58.

0592 – 2253 :ISSN/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

المَفْهُومُ الْغَائِبُ لِلإِيقَاعْ:

كنْتُ أذهب إلى أنّ الإيقاعَ في مجمل ما يعنيه، هو ما يوقّعُه الشّاعر أو المغنّي ويلحِّنُه، أو أنّه في النّادر ما يشي بتناسب وتآلف وانتظام وتكرار[1]، وإذا ما دقّقَ الباحثُ النّظر في هذه المعاني، وجدها لا تخرجُ عن إطار التّركيز على الباثّ الّذي هو الشّاعر تارةً، وعلى الرّسالة الّتي هي القصيدة في حدّ ذاتها تارةً أُخرى، ولسْتُ أظلم الدّرس القديمَ مُجْملَهُ، عندما أتّهِمُه بتغييب عنصر هامّ هو المتلقّي الّذي يظهر مِن خلاله عنصرٌ جديدٌ هامٌّ هو "الأَثَرُ النَّاجِمُ عَنْ تِلْكَ الْعَمَلِيَّةِ الإِبْدَاعِيَّةِ الْعَصِيَّةِ الْمُعَقَّدَةِ الْجَمِيلَةِ الّتِي هِيَ "الشِّعْرُ".

وعندما نعود مرّة أخرى إلى المعاجم اللّغويّة، ونختزل العودة إلى مؤلَّفِ "ابن منْظُور" نجد أنّ في بعض لغتنا ما يخْدُمُ لُغتنا إذ يذهب. ضمن ما يذهبُ إليه. في مادّة (وقَعَ) إلى أنّ "التّوقيع: سَجْعٌ يَكُون فِي ظَهْرِ الدَّابَّةِ، وقِيلَ: فِي أَطْرَافِ عِظَامِ الدَّابَّةِ مِنَ الرُّكُوبِ" أي مِن فَرْطِ الرُّكُوبِ، ثمّ يذهب إلى أنّ المُوَقِّعَ: مِن الإيقاعِ وَالْوَقْعِ، وَالْوَقِيعُ: الأَثَرُ الّذي يُخَالِفُ اللَّوْنَ"[2]، على هذا الأساس نستسمح تاريخنا العروضيّ والبلاغيَّ والنّقديَّ عندما نقترح إضافة دلالة جديدة إلى دلالات مصطلح "الإيقاع" وهي الأثر النّاجم عن الممارسة، وصحيحٌ أنّ الممارسةَ تعني الكتابيّة والشّفهيّة، ولكنّا نُركّزُ على الشّفهيّة، باعتبارها المنطَلقَ، بل إنّها الأصل الّذي انْطلق منه المُبدعُ الأوّلُ إلى الأداء والإنشاد.

مِن الأسئلة الّتي يمكن أن تُطرح إذا ما وضع الباحثُ نفسه وضعاً منتمياً للشّعر الجاهليّ، هو أنّه: إذا ما أردنا أن نُنشد شعرا جاهلياً أو نقرأه بصوت مرتفع، فهل سنحسن ذلك مثل شاعره، إذ نؤّثر في مستمعينا، كما كان يفعلُ أو أكثر؟

وما يحكم الإنشاد في الأخير هو الزّمن، فأن أنشد إنشادًا جديدًا معناه أن أدخل في حيّزٍ زمنيّ جديد، قد يتطوّر فيه الإنشاد ويحسُن، وقد يتردّى ويسوء، وهذا يمليه قدرةُ المنشد واستعداده للأداء الجديد، وهو متعلّقٌ كذلك بموهبته، وقدراته[3]، لأنّ ممّا يزيد في حُسْن الشعر، حسن الإنشاد وحلاوة النغمة[4]. ومن ثمَّ كان الجانب الصّوتيّ عاملاً مهماً في النسيج العامّ للقصيدة

[1].لم نُردْ مُعَاوَدة إيراد تلك التّعريفات السّالفة الورود، لأنّ فيما سبق مندوحةً ومُكْتَفًى.

[2]. ابن منظور: لسان العرب، مادّة (وقعَ)، المجلّد السّادس، دار الجيل، بيروت، دار لسان العرب، بيروت، ط3، 1988.ص: 968.

[3]. انظر: المرجع السابق، ص: 189.

[4]. قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار المعارف، القاهرة، 2005، ص: 90.

الشّعريّة، هذا الجانب الصّوتيّ الّذي يندرج عندنا في ما نسمّيه إيقاعًا داخليًّا، وآخرَ خارجِيًّا، مِن قبيل الوزن، والحروف، والتبدُّلات الصوتية المتعاقبة المختلفة، والجناس، والسجع، والقافية، والإيقاعات المتعدّدة الّتي يُنتِجها الزّحاف والعِلَّة، ولذلك فالتمتع بقراءة الشعر لا تتم إلا بقراءته بصوت مسموع، وإذا ما قرئ صامتاً وأثار الإعجاب، نجد المتذوق يعيده بصوت مسموعٍ استحساناً وإمعاناً في المعنى والصور.

وبعد هذه التوطئة الضرورية، والموقف العام من الإنشاد في العصر الجاهلي، لا بد لنا من أن نتناول الإنشاد وما يتعلق به تفصيلياً:

عرف الشعر الجاهلي بالإنشاد على أساس أنّه الصّوْت يطلقه الشعراء، وتتلقفه الأسماع؛ ولذلك كان عند اللّغويّين وأصحاب المعاجم "رفْعَ الصَّوْت. وكان ذلك الشِّعْرَ المُتَنَاشَدَ بيْن القَوْم ينشد بعضهم بعضاً"[1].

ويمكن القولُ إنّ الإنشادَ "إنشاد الشِّعر فنّ وموهبة، حيث تكمن القدرة فيه على التّلوين الصوتي، لإيصال المعنى، وإبراز الصور الجميلة بفعل عوامل أدائية كثيرة بمعرفة التنغيم، والضغط على الكلمات، أو طريقة العزل، والتنفس الصحيح غير المخلِّ، فضلاً عن الصوت الجميل المؤثر الذي يسيطر على الأسماع، الخالي من عيوب النطق"[2]، وممّا يعجبُ الواحدُ له أنّ أسلافنا قد خلَّدُوا لنا في كتبهم وقفاتٍ جليلات، فيما يتعلّقُ بالصّوت وما يعيبُه ويشينه، وما يَزِينُه، وكذلك فعل نقّادُنا الأوائل، وهم يسمّون الشّعراء بحَسَبِ إجادتِهمُ الأداء مِن عَدَمِ ذلك[3]، غير أنّ ذلك كلَّهُ قد غاب لحظة تأسيس النّظريّة النّقديّة الّتي كان من الحقيقِ أن تشمل التّشكُّل البصريَّ والصّوتيّ السّمعيَّ معًا.

ولذلك كان على الشّاعر أن ينشد قصيدته ، ففي ذلك ما يجعل النّاس تستحسن ذلك منه، لأنه الأعرفُ بخلجات نفسه، والأدرى بما يعانيه، فليس غيرُهُ يعرِفُ المواطن التي يريد تأكيدها من إثارة حماسة، أو تعبير عن انفعال معيّن، أو إيراد حكمة أو إفصاح عن معنى لطيف ، أو تبيان موقف عاطفيّ وإنسانيّ، إلى غير ذلك من موضوعات مختلفة، فضلاً عن الفهم العميق

[1]. ابن منظور، لسان العرب، مادة "نشد"، ص: 965.

[2]. صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة في الشّعر العربيّ قبل الإسلام، مركز عبادي للدّراسات والنّشر، اليمن، ط2، 2003، ص: 206.

[3]. انظر: الجاحظ، البيان والتبين، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطّباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (د،ت)، ص: 34-39، أو ابن سيدة، المخصص، دار الكتب العلميّة .بيروت .(د.ت) .ص: 118-119-122.

لتجربته التي تشربت بعواطفه المتقدة، وأحاسيسه الحية، وانفعالاته المحتدمة، ومشاعره المتأججة، فهو أقدر من غيره على إبراز ذلك كله عبر سلسلة من القواعد معروفة من جهر، وهمس، وتعجب، واستفهام، ونداء، وغيرها من قواعد تخص النسيج الشعري[1]، فالإنشاد، كان يوصف لجودته بالغناء، وتغريد الطيور، وقد قيل: "إنَّ الغناء ميزان الشعر"[2].

وقد سبق أن بينّا ارتباط الشّعر بالغناء وأهميّة ذلك الارتباط؛ وقد خلُصنا إلى أنّ الشعر توأم الغناء، ونقول في هذا المُقام إنّ من لوازمه حُسْنَ الإنْشَادِ، والذي لا يحلو إلاّ بحلاوة الصَّوْتِ اللَّيِّنِ المُطْرِبِ[3].

وبلا شكّ نقول إنّ الشعر يختلف من شاعر لآخر، بما تتيحه خصائصه وقدراتُه الإبداعيَّة، وحالته النفسية، وطبيعة توجهه في الحياة، وما يختاره من مواقف بإرادته الواعية، كما أن للموضوع صلة بما يختاره من ألفاظ في أوزان معينة، فهي في حقيقتها أصوات ذات إيقاع معين يتساوق مع انفعالات الشاعر، يجسدها شعراً يخترق الأسماع لتعيها القلوب، مكونه صوراً سمعية، تتفاوت في شدتها ورخاوتها؛ ولذلك فإنّ "الموضوعات المختلفة التي يتناولها الشاعر لا بدّ أن يكون إنشادها متساوقاً معها، معبّراً عنها، فضلاً عن البحور التي تضمها، واللغة التي تنسجم معها، إذ لكل حالة لبوسها ليحسن التعبير عنها، فإن نسب ذل وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخلّ وأوجع، وإنْ فخر خبّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حنّ ورجع..."[4]، ومِنْ ثمَّ كانت قصائدُ الرثاء أجود الأشعار" وقَدْ قِيلَ لأَ عْرَابِيّ مَا بَالُ المَرَاثِي أَجْوَدَ أَشْعَارِكُمْ؟ قَالَ: لأَنَّا نَقُولُ وَأَكْبَادُنَا تَحْتَرِقُ"[5].

إنّ متأمّل هذه المقولة يجدُها تعبّر عن الألم المُمِضّ الَّذي يعْتملُ بِأعْماق الإنسان، فهزُّ الصَّوْت المؤثّر في المسامع، ويؤثّر في النفوس، حتى لتتأثّر الحواسُّ الأخر، لتشارك المُنشد المتألم آلامَه، فإذا كلُّ عِرقٍ وجارحةٍ يحكِي عمّا يُعانيه المنشد الشّاعِرُ المتألّم "والألم الذي يُعبَّر عنه بالصوت يُؤثِّر فينا على وجه العموم تأثيراً روحياً أبلغ من تأثير الألم الذي يُعَبَّرُ عنه بقسمات الوجه، وحتَّى

[1]. انظر: المرجع السابق، ص: 207.

[2]. المرزُبانيّ، الموشح، تح: محمّد عليّ بجاويّ. مطبعة لجنة التّأليف العربيّ. القاهرة. ط1. 1965.ص: 39-40، أو انظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، تحقيق: محمد قزقزان، دار المعرفة. بيروت. 1988 ، ص: 313.

[3]. انظر: علي الجنديّ، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف. مصر. 1969 .ص: 93.

[4]. ابن رشيق، العمدة، ج1، تحقيق: محمد قزقزان، دار المعرفة. بيروت. 1988، ص: 199.

[5]. الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص: 330.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

بالحركات، والشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلاّ جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أن يهز الأذُن هزاً أقوى"[1]، إذ تصير هذه ساحة الشّعر وميدانَه الّذي لا تنازعه عليه الأجناس الأدبيّة الأخرى، فميدان القصيدة ميدان حركةٍ يعقبُها السُّكون.

خاتمة: تتلخّص مقاصدُ الشّعر في الأساسِ في مقصدٍ أساسٍ هو مُبتغًى صوتيٌّ إيقاعيٌّ وقْعِيٌّ، وهو مبتغًى أساسُه قصديٌّ، إذْ هي قصديّةُ نصٍّ، وقصديّةُ مُؤلّفٍ، وَقصديّةُ أداءٍ (وهذه يختلف فيها عن النّثر)، ثمّ قصديّةٌ أخيرةٌ، هي قصديّةُ القارئ. فالإيقاع حالَ كونه قصديًّا، يرُوم تبليغ ما لا تستطيعُ حمله اللّغة الكتابيّة، فالمتعاليات النّصيّة تُسهمُ في إبلاغ ما لا تبلّغه الحروف، ومن هنا ينتُج عندنا أمرانِ اثنان، أولاهما: أنّ النّقد العربيّ القديم حال محاولته التّأسيس لنظريّة إيقاعيّة عربيّة قديمةٍ قد أغفل مسألة مهمّةً جدًّا، ألا وهي: مسألة الأداء، وهذه مسألة تتراوح بين حقليْن هما حقُ الدّراسات الإيقاعيّةِ الفنّيّةِ، وحقلِ الدّراسات النّقديّة؛ وثانيهما: أنّه سيظلُّ مفهوم الإيقاع محصورًا في الوزن والتّفعيلة والدّائرة، ما لم ننقله من ذلك إلى ما تستجيبُ له المُعجماتُ العربيّةُ، ممثّلاً في الوقع والأثر، وإنّنا حين ننقله، نكون قد جمعنا إليه، إضافةً إلى عناصرِه المعرُوفات، عنصرًا جديدًا، وهو الأثر الّذي يخلّفُه أداء نصٍّ ما، بطريقةٍ ما، في المتلقّي، فإن كان للكلمات باعتبارها حروفًا وقعٌ، وإنّ لها باعتبارها أصواتًا وأحاسيسَ وقعًا آخر.

مصادر البحث ومراجعُه:

[1] . أحمد حسانيّ، الإيقاع وعلاقته بالدّلالة في الشّعر الجاهليّ،(رسالة دكتوراه)،قسم اللّغة العربيّة وآدابها . جامعة الجزائر العاصمة . ،2005/2004 .

[2] . توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر . تونس . 1988 .

[3] . الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطّباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (د،ت).

[4] . حاتم الصكر، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، مهرجان المربد الشعري العاشر، العراق، 2002.

5 . حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلاميّ . بيروت . (د.ت).

[6] . حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر . دراسة فنّيّة عروضيّة ،. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1989.

7 . سعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها النفيسة وطاقاتها الإبداعيّة)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر . بيروت . ط3 . 1984 .

[1] . منذر عيّاشيّ، الكتابة الثّانية وفاتحة المتعة، المركز الثّقافيّ العربيّ . الدّار البيضاء . المغرب . ط1 . 1998 . 117.

0592 – 2253 :ISSN/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

[8] ابن سنان الخفاجيّ، سرُّ الفصاحة،شرح وتحقيق: عبد المتعال الصّعيديّ، مطبعة محمّد علي صبيح .القاهرة .ط1 .1969.

[9] .ابن سيدة، المخصص، دار الكتب العلميّة .بيروت .(د.ت) .

[10] . سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ .محاولةٌ لإنتاج معرفةٍ علميّة ،. الهيئة المصريّة للكتاب . القاهرة .1993.

العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، مكتبة شرقيات .القاهرة .د.ت

12. ابن رشيق، العمدة، ج2، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة .بيروت .1988 .

13 .صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة في الشّعر العربيّ قبل الإسلام، مركز عبادي للدّراسات والنّشر، اليمن، ط2، 2003.

14 .علي الجنديّ، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف .مصر .1969.

15 .علوي الهاشميّ، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، منشورات مركز البحوث .البحرين .ط1 .1997 .

[16] .قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار المعارف، القاهرة، 2005.

17 .محمّد العُمريّ، المُوازنات الصّوتيّة، في الرّؤية البلاغيّة نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربيّة، منشورات دار سال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

18 .محمّد عيّاشي كنّوني، شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة، المطبعة العصرية .تونس .1976 .

19 .محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التونسية .تونس .(د.ت).

[20] .محمود المسعودي، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد،- نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم . ،تونس .1996 .

[21] .المرزُبانيّ، الموشح، تح: محمّد عليّ بجاويّ. مطبعة لجنة التّأليف العربيّ .القاهرة .ط1 .1965.

[22] .منذر عيّاشيّ، الكتابة الثّانية وفاتحة المتعة، المركز الثّقافيّ العربيّ .الدّار البيضاء .المغرب .ط1 .1998 .

[23] .ابن منظور: لسان العرب، دار الجيل، بيروت، دار لسان العرب، بيروت، ط3، 1988.

[24] .يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم،دار الأندلس .بيروت .لبنان .ط2 ،.1982.

[25] .يوسف السّيسي، دعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر1981.

النوافذ الالكترونيّة:

[1] .http://www.startimes.com/?t=19426286، الأحد، 26، أوت، 2018، الساعة الخامسة صباحًا (05:00).

الكتب الأجنبيّة:

[1] .B.Tomachevski,sur le vers in théorie de la littérature, TI.COL.TEL. Gallimard.france.1986 .

[2] - louri Lotman, La stucture du texte artistique, TI.COL.TEL. Gallimard.france.1990.

[3] - Tzvetan Todorov, Poetique de la prose, Seuil, paris,1971.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)