الإيقاع في القصّة القصيرة جدّا عند المبدع التّونسي إبراهيم الدّرغوثي

The rhythm in the very short story through the work of the tunisian Writer Ibrahim Darghouthi

د.بومكحلة جيلالي

BOUMOKAHLA Djillali

Boumokahla.djillali@yahoo.fr

المركز الجامعي بلحاج بوشعيب عين تموشنت

تاريخ الإرسال:2020/08/30	تاريخ القبول:2020/11/01	تاريخ النشر: جانفي 2021

الملخّص: سنحاول في هذا البحث أن ندرس ظاهرة الإيقاع في القصّة القصيرة جدّا، ذلك عند أحد أهمّ المبدعين العرب في هذا الفنّ، وهو الكاتب التّونسي إبراهيم الدّرغوثي. سيكون ذلك من خلال مجموعتين قصصيتين، الأولى له بعنوان (المرّ...والصّبر)، والأخرى سمّاها (شهرنار)، وكلاهما في القصّة القصيرة جدّا.

يهدف هذا البحث إلى تتبّع أهّم مظهري الإيقاع الّذين وظّفهما هذا الكاتب في مجموعتيه القصصيتين السّابقتين، وهما التّكرار والمحسّنات البديعيّة، ودورهما في الإيقاع الدّاخلي لقصصه.

الكلمات المفتاحية: إيقاع ؛ تكرار ؛ محسّنات بديعيّة ؛ قصّة قصيرة جدّا ؛ إبراهيم الدّرغوثي.

Abstract : This research studies the phenomenon of the rhythm in the very Short story through the work of one of the famous arab writer the tunisian Writer Ibrahim Darghouthi. This study display two works : The bitter...and Patience and Shehranar.The aim of this research is to follow two important appearances of the rhythm which the writer uses in his stories: Repetition and innovative improvements, and their role in the internal rhythm of this stories.

Keywords : Repetition ; Rhythm ; Innovative improvements ; Very short story ; Ibrahim Darghouthi.

مقدّمة: إبراهيم الدّرغوثي ،كاتب من تونس، كتب الرّواية والقصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا. له مجموعتان قصصيتان في القصّة القصيرة جدّا.

يعدّ هذا المبدع من أبرز كتّاب هذا الجنس الأدبيّ الجديد في الوطن العربيّ، إذ إنّ تجربته الكبيرة في كتابة الرّواية والقصّة القصيرة قد ساعدته في إنتاج قصص قصيرة جدّا ذات نضج كبير.

والقصّة القصيرة جدا مولود أدبي جديد اختلف النّقاد العرب حول العديد من قضاياه ممّا جعله يشهد تأخّرا كبيرا في السّاحة الأدبية العربية.

بدءًا بقضية المصطلح، أين وجدنا له عددا كبيرا من المصطلحات الّتي لا يمكن أن يتقبّلها العقل. ولم يشهد أيّ جنس أدبيّ في الشّعر والسّرد ذلك الكمّ الهائل من التّسميات التّي شهدتها القصّة القصيرة جدّا.

من القضايا التّي لقيت اختلافا في السّاحة النقديّة، هل القصّة القصيرة جدّا جنس أدبيّ مستقلّ له أركانه المستقلّة التّي يقوم عليها أم هو مجرّد نوع من أنواع القصّة القصيرة.

اختلف النّقاد العرب أيضا حول تأصيله، فمنهم من قال إنّ أصوله غربيّة، سواء استوردناه جاهزا من أمريكا اللاتينيّة أو أوربا،

أو تطوّر من جنس القصّة القصيرة. ومنهم من قال بأنّ أصوله عربيّة لأنّ في تراثنا السّرديّ العربيّ ما يشبهه ويتقاطع معه في كثير من الأركان والشّروط والخصائص.

كما اختلفوا كذلك في الأركان الأساسية التي بني عليه هذا المولود الجديد. ولم يتّفقوا إلا في ركنين وهما القصصيّة و التّكثيف. أمّا الأركان الأخرى الّتي ذكرها النّقاد العرب في كتبهم كالجرأة والوحدة الموضوعيّة والمفارقة وفعليّة الجملة واللّغة الشّعريّة وغيرها فهي من الأمور المختلف فيها.

أوّلا-الإيقاع:

غالبا ما يعتمد كتّاب القصّة القصيرة جدّا على الإيقاع في نسج خيوط نصوصهم. ربّما يعود ذلك إلى خصوصية اللّغة الموظّفة في هذا المولود السّردي الجديد الّتي تُجاورُ إلى حدّ كبير لغةَ الشعر وتحاكيها في أكثر من سمة.

وكتعريف موجز وبسيط يمكن أن نقول: إنّ "الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللّغة بحيث تتوالى في نمط زمنيّ محدّد"[1]، "والإيقاع عنصر أساسيّ من عناصر اللّغة العربيّة. فهي لغة إيقاعيّة إن صحّ التّعبير، ونعني بالإيقاع هنا كلّ ما يحدث نغما صوتيا محبّبا إلى النّفس"[2].

وعنصر الإيقاع لا نقصد به الوزن المعروف في الشّعر عند العروضيين. فإذا كان الوزن خصيصة في الشّعر من دون النّثر، فإنّ الإيقاع ميزةٌ نجدها في الشّعر والنّثر. فالوزن هو مجموع تلك التّفعيلات الّتي يعتمد عليها النّظم، بينما الإيقاع فهو محصور في تلك الرّنات الموسيقية المتشكّلة بفضل بعض الأساليب سواء في الشّعر أو النّثر.

والإيقاع الخارجيّ في الشّعر هو الوزن مضاف إليه القافية، وهو ما يطلق عليه أيضا الإيقاع العروضي."وبمعنى آخر:يُكوّن الوزن الشّعري(التّفعيلات)، مع القافية الإيقاع الخارجي"[3].

أمّا الإيقاع الّذي نعنيه والّذي هو وليد التّكرار، فهو"إيقاع غير عروضي تمتلئ به أنواع الأدب النّثريّة كالخاطرة والقصّة والرّواية والمسرحيّة"[4]. وقد اهتم به النّقاد العرب المعاصرون اهتماما بالغا، بعدما رأَوا أنّ النّقاد القدامى قد صبّوا كلّ اهتماماتهم ودراساتهم على الإيقاع العروضيّ فقط.

يمكن أن نستنتج إذن فنقول، إنّ"الإيقاع لا يقتصر على الشّكل العروضيّ الجاهز، بل يتداخل في نسيج اللّغة الشّعريّة بمستوياتها المختلفة بما يسمح بتخليقه عند القراءة في نشاط المبدع"[5].

ما نقصد به ها هنا بالإيقاع لا يمتّ بأيّ صلة أو لا يهدف إلى"مناقشة الظّواهر الإيقاعيّة العروضيّة التّي من المفترض أن تتوفّر للقصيدة العربيّة في أشكالها المختلفة. ولكنّنا سندرس ذلك الجانب الإيقاعي المتعلّق بالسّرد، ونقصد به ذلك الإيقاع الّذي يمكن أن يجده المرء في القصيدة والقصّة والرّواية على حدّ سواء"[6].

قد جاء تسليط الضّوء في دراستنا على الإيقاع الدّاخليّ من دون الإيقاع الخارجيّ في القصّة القصيرة جدّا، إيمانا منّا بأنّ القصّة القصيرة جدّا قطعة نثرية لا تنتمي إلى جنس الشّعر.

ولا يمكن في أيّ حال من الأحوال أن نعتبر القصّة القصيرة جدّا شعرا لداعي حضور الإيقاع فيها. إذ يقول صلاح فضل في هذا الصّدد: "على أنّ وجود الإيقاع في النّثر لا يحيله إلى الشّعر لاختلاف وظيفته حينئذ، فقد أثبتت بحوث الشّكلانيين أنّ النّثر الأدبيّ ليس مجرّد مادّة هلامية مشوّشة مضادة للإيقاع، وإنّما على العكس من ذلك يمكن التّأكيد بأنّ التّنظيم الصّوتي للنّثر يحتلّ مكانا لا يقلّ أهمّية عن التّنظيم الصّوتي للشّعر، فقد يمكن أن نرى في النّثر أيّ درجة من التّنظيم الموسيقيّ بأوسع معاني الكلمة دون أن يصبح لهذا السّبب شعرا، كما أنّ الشّعر قد يقترب من هذا الاتجاه نفسه- الشّعر الحرّ مثلا- لكن دون أن يتحوّل إلى نثر"[7].

على الرّغم من"فرض السّرد إيقاعه المحدّد"[8] في القصّة القصيرة جدّا، فإنّ هذا الجنس الأدبيّ الجديد يبقى محتفظا بامتياز بانتمائه إلى النّثر. وعلى أساس ذلك فإنّه لا يحقّ لأيّ أحد منّا أن يهمّ بدراسة الإيقاع الخارجيّ أو العروضيّ فيها. بل لا مناص من دراسة فقط الإيقاع الداخليّ أو ما يسمّى الإيقاع الصوتيّ.

ونقصد بالإيقاع الدّاخليّ في النّثر، ذلك التّناسق اللّغوي حروفا وألفاظا وعبارات. إذ إنّ "الإيقاع الدّاخليّ ينساب في اللّفظة والتّركيب فيعطي إشراقة، ووقدة، تومئ إلى المشاعر فتجلّيها وتحسّن التّعبير عن أدقّ الخلجات وأخفاها"[9].

ولا يمكن أن ننسى بأنّ الإيقاع الدّاخليّ أو"المستوى الصّوتيّ قد أصبح حقلا خصبا ورافدا فيّاضا لإغداق الدّلالة في الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة، ولا غرو إذا قلنا إنّ ذلك المستوى ينهض مجرّدًا على الدّلالات الصّوتية لإيقاع الحرف، لتتشكّل بعد ذلك مستويات أخرى في إيقاع الكلمة فإيقاع الجملة ثمّ إيقاع النّسق"[10].

سنحاول في دراستنا للإيقاع على مستوى قصص المبدع التونسيّ إبراهيم الدرغوثي، أن نسلّط الضّوء على ظاهرتين من الظّواهر الّتي أسهمت بشكل لافت في إعطاء اللّغة ذلك الجرس الموسيقيّ أو الرّنّة الإيقاعيّة. وسيكون ذلك من خلال جماليتي التّكرار والمحسّنات البديعيّة.

يحسن بنا أن نشير إلى أنّ الإيقاع الدّاخليّ أو الصّوتيّ، قد تحقّق في القصص القصيرة جدّا عند إبراهيم الدّرغوثي ليس فقط من خلال التّكرار والمحسّنات البديعيّة، بل يوجد ظواهرُ أخرى كان لها الفضل الكبير في تحقيق ذلك الإيقاع، كالتّتابع الفعليّ مثلا. غير أنّنا سنكتفي فقط بالبحث في الجماليتين المذكورتين لأنّهما الأكثر حضورا في القصص القصيرة جدّا عند إبراهيم الدّرغوثي.

ثانيا-التّكرار:

على الرّغم من أسبقيّة الشّعر في توظيفه لعنصر التّكرار، فإنّ ذلك لم يحرم السّرد من استدعائه لهذا العنصر في لغته. إذ "يلاحظ أنّ الاعتداد بتكرار الإيقاع أصل في الحقيقة الشّعريّة، وإذا كان الشّعر يتميّز بهذه الخاصيّة الإيقاعيّة، فإنّ النّثر الفنّيّ – أيضا - يتداخل معه في طلب هذه الخاصيّة"[11].ومن ثمّة أضحى التّكرار في الأدب العربيّ" خصيصة النّصّ الفنّيّ لا النّصّ الشّعريّ بمفرده"[12]. إذ راح المبدعون يوظّفونه في مختلف فنونهم السّرديّة. وخاصّة في القصّة القصيرة جدّا الّتي نعترف لها بقربها الشّديد من الشّعر ومجاورتها له.

يقول النّاقد المغربي جميل حمداوي عن دور عنصر التّكرار في فنّ القصّة القصيرة جدّا: "يعتبر التّكرار ميسما للتّلوين الإيقاعيّ والموسيقيّ والنّفسيّ، ويعدّ كذلك ملمحا أسلوبيّا ونحويّا يساهم في تقوية الجمل عبر التّأكيد والتّثبيت، مع تنويع الملفوظات اللّغوية سياقا ومقاما "[13].

يعّد التّكرار في القصّة القصيرة جدّا إذن، أداةً فعّالة في يد المبدع لأجل أن تحمل القصّة لديه المزاوجة بين الجمال الإيقاعيّ والعمق الدّلاليّ. فاستدعاء التّكرار في القصّة القصيرة جدّا ليس بداعي تحقيق الرّنّة الموسيقيّة فحسب، بل هو وسيلة رئيسة لاستدعاء المعنى. ولذلك فقد ألفينا "الإيقاع الدّاخليّ يعتمد كثيرا على التّكرار الّذي يؤدي دورا فعّالا في الإيحاء بمضمرات النّفس، والإشارة إلى المعاني الغائبة أو الدّلالات البعيدة"[14].

لكن يبقى دائما التّكرار النّاجح هو ذلك التّكرار الذي "يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسيّة قيّمة

تفيد النّاقد الأدبيّ الّذي يدرس نفسيّة كاتبه"[15]، ذلك من خلال ما جنح إليه من تكرارٍ في مختلف نصوصه الإبداعيّة.

التّكرار إذن، هو أداة فعّالة في يد المتلقّي لأجل أن يكتشف ما يريده المبدع من نصّه، إذ لا يعقل أن يكرّر الأديب ما لا يستحقّ التكرير. وعليه فإنّ القارئ المتميّز إن وجد تكرارا في القصّة القصيرة جدّا فلا يظنّ أنّ ذلك من أجل التّكرار وفقط. بل عليه أن يكون واعيا تُجاه ذلك.

لا ينبغي أن ننسى أيضا، أنّ التّكرار إذا لم يحسن توظيفه فإنّه سيصبح معوّلا هادما لركن مهمّ من أركان القصّة القصيرة جدّا وهو التّكثيف. فلا يسمح أبدا أن يتنافى التّكرار في القصّة القصيرة جدّا مع التّكثيف اللّغويّ. فلا يعقل أن تقضي جمالية ما على جمالية أخرى. إذ لا بدّ أن يكون هذا التّكرار إضافة دلاليّة للمعنى الّذي تنتجه القصّة القصيرة جدّا وإلاّ كان هذا التّكرار سلبيا مسيئا للعمل الأدبيّ.

لا يمكن أن يخفى على أحد أنّ "التّكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر"[16]. ولذلك حاولنا تتبّع هذه الظّاهرة الجمالية في قصص الكاتب إبراهيم الدّرغوثي؛ فألفيناها قد تنوّعت بين تكرير الحرف واللّفظ والجملة مع تفاوت نسبة حضور كلّ نوع من التّكرار، إضافة إلى اعتماد هذا المبدع على نوع فريد من التّكرار وهو تكرار بصريّ خاص بنقط الحذف الثّلاث.

1.تكرار اللّفظ:

بدأنا بدراسة تكرار اللّفظ، لأنّ هذا النّوع من التّكرار هو الأكثر حضورا في القصص القصيرة جدّا عند القاص إبراهيم الدّرغوثي. وهذا التّكرار لا يكون استدعاؤه في القصّة القصيرة جدّا إلاّ ليضيف دلالة جديدة لم تكن لولا هذا التّكرار.

فلا يمكن في أيّ حال من الأحوال أن نعثر في القصّة القصيرة جدّا على لفظة مكرّرة قد أدّت المعنى نفسه الّذي "أدّته في المرّة الأولى، بل تغايرها دلاليا، إمّا بالتّأكيد أو بالإضافة"[17].وإذا وجدنا ذلك – وهو قليل - فإنّه سيكون من قبيل الهفوات الّتي قد يقع فيها المبدع.

ما يجب أن يُعلم بالضرورة هو أنّ الغاية من تكرار اللّفظة هو المعنى أولا وليس الإيقاع. فعلى الرّغم من أنّ"تكرارها ذو قيمة موسيقيّة ودلاليّة في آن"[18]، فالهدف الأسمى من تكرار أيّ لفظة هو إنتاج الدّلالة ثمّ يأتي بعد ذلك الإيقاع الموسيقيّ. فالمبدع عندما يكّرر لفظة ما، فإنّ وراء ذلك إنتاج للدّلالة قد يتبعها أو يتولّد عنها إيقاع موسيقيّ. وبذلك يستطيع تكرار اللّفظ أن يحقق جماليتين، الجماليّة الدّلاليّة والجماليّة الإيقاعيّة الموسيقيّة.

ولذلك يمكن أن نقول إنّ "القاعدة الأوّليّة في التّكرار، أنّ اللّفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام"[19]. وإلاّ كان ذلك نوعا من التّكلف الّذي يرفضه السّرد، ويعدّه النّقاد من قبيل الزّلات الّتي يقع فيها المبدع.

من بين القصص الّتي لجأ فيها إبراهيم الدّرغوثي إلى تكرير اللّفظ قصّة (الرّحى) الّذي يقول فيها: "الرّحى تدور من اليمين إلى الشّمال،تدور....تدور....

وتطحن تحت أضراسها الأخضر واليابس، ولا تملّ الدّوران...

ماذا سيكون مصير الدّنيا لو صار مدار الرّحى من الشّمال إلى اليمين؟؟؟

ماذا سيكون مصير الدّنيا؟؟؟"[20]

يمكن لأيّ قارئ لهذا النّص القصير جدّا أن يلحظ من الوهلة الأولى الرّتّة الموسيقيّة الّتي أحدثها تكرار الفعل (يدور) في مطلع القصّة. وإن كنّا نسلّم بأنّ اعتماد الكاتب على تكرير هذا الفعل ثلاث مرّات،لم يكن مصادفة ولم يكن بدافع استحضار اللّغة الإيقاعية، بل كان بهدف توليد المعنى أوّلا ثمّ إعطاء النّص إيقاعا موسيقيا آخِرًا. فكلّ "الكلمات المتشابهة صوتيا وتشكّل لبنة في بناء النّصّ لا يقصد بها الجانب الموسيقيّ فقط، إنّما تقصد لإحداث الأثر الموسيقيّ واستكمال دائرة الدّلالة"[21]، الّتي تطلّبها هذا النّصّ في بدايته.

إذا كان الكاتب قد اعتمد على تكرار الفعل في النّصّ السّابق، فإنّه كرّر في نصّه اللاّحق ضمير المتكلّم (أنا)، وهذا ينبئ بتنوّع تكرار اللّفظ في نصوص إبراهيم الدّرغوثي. وقد جاء ذلك في:

قصّة (طارق بن زياد)

"سيداتي الفضليات

آنساتي الكريمات

سادتي الكرام

اليوم أريد أن أريح ضميري وأستريح في مقامي الأبديّ

أنا...

أنا...

أنا...مخلوق افتراضي صنعه قصّاص ماهر..."[22]

استطاع إذن الضمير المكرّر هنا، أن يطبع على هذا النّصّ القصير جدّا جوّا إيقاعيا، خاصة وأنّ هذا الضّمير قد أُتبع أيضا بتكرار نقط الحذف الثّلاث.

2.تكرار العبارة:

قد يلجأ أحيانا كاتب القصّة القصيرة جدّا إلى آلية أخرى من آليات التّكرار وهي تكرير العبارة. وإنّ في ذلك طبعا لهدف دلاليّ ينجم عنه إيقاع صوتيّ قد تطرب له الأذن فيترك في النّفس أثرا موسيقيا حسنا.

ومن النّصوص الجميلة لإبراهيم الدرغوثي الّتي كرّرت في متونها العبارة:

قصّة (مجنونان):

"كان يطوف في شوارع القرية بعد كلّ صلاة مردّدا هذا الذّكر:

باب يفتح على السّماء، هو باب الله.

باب يفتح على البحر، هو باب النّار.

باب يفتح على الخير، هو باب الدّولار.

باب يفتح على الحزن، هو باب الأحياء

باب يفتح على الشّرق، هو باب السّعادة

باب يفتح على الغرب، هو باب الموت.

باب يفتح على الدّنيا، هو باب العذاب.

وأنا واقف في مفترق...الأبواب.

ولا باب يفتح على...قلبي.

سألت عنه من يكون، فقيل لي: هذا مجنون القرية، لا تقترب منه فقد يؤذيك. ولكنّني لم أستمع لنصحهم وتحذيرهم...أمسكت بالرّجل من الخلف من تلابيبه الرثّة، ومشيت معه، أردّد ذكره، وأزيد..."[23].

لا يمكن أن يختلف اثنان حول درجة الإيقاع الكبير الذي تركه تكرار العبارة (باب يفتح على)، وهي جملة اسمية خبرها جملة فعلية قد شكلّت رنّة موسيقيّة تطرب لها أيّ أذن عند سماعها.

لكن لا يمكن أن يُنسينا ذلك الجرس الموسيقيّ الّذي خلّفه ذلك الّتكرار، تلك الدّلالة الإضافية المتشكّلة بفضله. فعندما كرّر الكاتب تلك العبارة سبع مرّات على لسان ذلك المجنون، إنّما أراد أن ينقل لنا الحالة النّفسيّة المتأزّمة الّتي يتخبّط فيها ذلك المجنون، إذ أحيانا قد"تنسجم بنية التّكرار مع لغة الجنون والهذيان الّتي تهدف إلى تجسيد صور الصّراع بين الإنسان وذاته من جهة، وبين الآخر من جهة أخرى"[24].

كما يحسن بنا أن نشير إلى عدد مرّات تكرار تلك العبارة، فقد يكون الكاتب اختار العدد سبعة باعتبار أنّ هذا العدد له قداسة خاصّة عند المسلمين، لاسيما أنّ تكرار ما جاء على لسان المجنون كان بمثابة ذكر.

كما حقّق تكرار العبارة في قصّة أخرى إيقاعا جميلا جعل من تلك القصّة وكأنّها قطعة إنشادية أو مقطع موسيقيّ قد تطرب له الأذن. وذلك ما جاء في قصّة (كنيش):

"كلب أمريكيّ صغير من فصيلة الكنيش يسير وراء رجل مخنّث يمضغ الشوينغوم ويهزّ ردفيه في وجه العالم.

كلب أمريكيّ صغير، نظر من تحت شعر حاجبه الكثّ إلى نصب الحرّيّة ثم رفع قائمته الخلفيّة اليمنى و...بال على قاعدة النّصب.

كلب أمريكيّ صغير يعدو وراء رجل مخنّث تحت أضواء الكاميرات في ساحة الحرّية."[25]

الظّاهر أنّ تكرار العبارة (كلب أمريكيّ صغير) ثلاث مرات جعلت من القصّة تبدو وكأنّها ثلاثة مقاطع، ممّا سمح للنّص أن يحمل إيقاعا داخليا رنّانا.

والشيء نفسه لمسناه في القصّة الموالية:

قصّة **(ذو القرنين):**

"أوقفه بين يديه وصوب نحو روحه بندقية تنبح كالذئب المسعور، ثمّ خيّره بين قبر داخل قطرة ماء مالح أو قبر داخل حبة رمل كالح"[1].

الظّاهر أنّ العبارة (قبر داخل) قد أعطت للمتن إيقاعا صوتيا، وما زاد هذا الإيقاع نغما هو ذاك التّوازن المفرداتي الّذي بنيت عليه القصّة في خرجتها.

3.تكرار الحرف:

بقي لنا أن نتحدّث عن تكرار الحرف، وهذا النّوع من التّكرار يعدّ نادر الحضور في القصّة القصيرة جدّا. وعلى الرّغم من ذلك فإنّه كان له نصيب في إبداع إبراهيم الدّرغوثي. لتبيان ذلك اخترنا نموذجين:

قصّة (الكرسي):

"عرفته خجولا، لا يجرؤ على جرح وردة،

مستقيما كغصن البان،

ودودا كأعزّ الأحباب،

صادقا كنبيّ،

رحيما كإله...

ثمّ جلس على الكرسي الوثير..."[26]

وقصّة (بلاك ووتر):

"لا...

لا...

لا تطلق النّار...إنّه كلب...

قالها بعصبيّة وهو يرفس رِجل صاحبه الجالس معه في المقعد الخلفي من سيّارة الهامر الّتي كانت تشقّ شوارع المدينة الصّامتة وسط ظلامها.

فأعاد رشّاشه إلى وضع السّلامة وهو يسبّ ويلعن.

لكن فجأة عاد صوته العصبيّ إلى الصّراخ:

اضرب...

اضرب...

هناك ثلاثة أطفال يُصَوِّبون نحو السّيّارة بنادقهم الخشبيّة.

اضرب بلا رحمة هذه الكلاب السّائبة..."[27]

من الملاحظ على هذين النّصين أنّهما قد حملا إيقاعا، بفضل تكرار حرف الجرّ(كاف التّشبيه) خمس مرّات في النّصّ الأوّل، وتكرار حرف الجزم (لام النّفي) ثلاث مرّات في مطلع النّصّ الثّاني.

4.تكرار نقط الحذف:

تعدّ نقط الحذف الثلاث، من أهمّ أساليب الإضمار الموظّفة في القصّة القصيرة جدّا. حيث يبدو أنّ "أغلب القصص القصيرة جدّا تعتمد هذا الشّكل، سواء في بدايتها أو وسطها أو نهايتها"[28]. والظّاهر أنّه تُستدعى "هذه النّقط الثّلاث للدّلالة على أنّ في موضعها كلاما محذوفا أو مضمرا، لأيّ سبب من الأسباب."[29]

بمعنى أنّه إذا كان لجوء المبدع في القصّة القصيرة جدّا إلى نقط الحذف الثّلاث بداعي إنتاج الدلالة وتكثيفها، فإنّ في تكرارها جمع بين توليد المعنى وبين تحقيق الإيقاع الموسيقيّ في ثنايا النّصّ. وإن كان إنتاج الدّلالة سيبقى هو الهدف الأوّل والأخير من نقط الحذف الثّلاث سواءً أتكرّرت أم لا.

من القصص القصيرة جدّا عند إبراهيم الدّرغوثي الّتي شهدت تكرارا لنقط الحذف الثّلاث:

قصّة (زيارة):

سلّمتُ سلام المشتاق وبقيتُ أنتظرُ ردّ السّلام...دقيقة...ساعة...دهرا...،ثمّ غادرتُ المكان وأنا ألتفتُ بين الحين والآخر ناحية القبر"[30]

بعيدا عن الدّور الّذي أدّته نقط الحذف الثّلاث في إنتاج الدّلالة وتكثيفها في هذا النّصّ، فقد استطاع الكاتب إبراهيم الدّرغوثي في نصّه هذا أن يجعل من تكرار تلك النّقط الثّلاث سبيلا من سبل تحقيق الإيقاع داخل هذه القصّة القصيرة جدّا.

ثالثا- المحسّنات البديعيّة:

1.الجناس:

يعرف هذا المحسّن البديعيّ اللّفظيّ بعدّة تسميات مختلفة، إذ"يقال له التّجنيس والمجانسة والتّجانس"[31]. "وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[32].

وقد يلتبس الأمر عند بعض العوام بين التّجنيس وبين التّكرير، لأنّ"الجناس ظاهرة تكراريّة، إذ هو في الحقيقة تكرار للفظ ما، تكرارا تامّا، أو تكرار لبعض الحروف"[33].

فاللّفظان المتشابهان، "إذا تشابها في الحروف واختلفا في المعنى يكون ذلك جناسا أو تجنيسا أمّا إذا تشابها لفظا ومعنًى فذلك يكون تكرارا لفظيا."[34] ولذلك عرّف الثّعالبي الجناس بقوله: "هو أن يجانس اللّفظُ اللّفظَ في الكلام والمعنى مختلفٌ"[35].

فالجناس إذن، "هو تشابه اللّفظتين في النّطق واختلافهما في المعنى، وسبب هذا التّسميّة راجع إلى أنّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد"[36]. وقد قسّم البلاغيون الجناس إلى نوعين رئيسين: جناس تام وجناس غير تام.

"فالجناس التّام: هو ما اتّفق فيه اللّفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها"[37].

أمّا الجناس غير التّام فهو: "ما اختلف فيه اللّفظان في واحد أو أكثر من الأربعة السّابقة"[38]. وتلك هي الشروط الواجبة حتى يكون الجناس تامّا، أمّا إذا اختلّ منها شرط فإنّنا نكون أمام الجناس غير التّامّ.

ويعد الجناس محسنا بديعيا لفظيا قد"عرفته العربيّة قبل الإسلام. واستعمله العرب في شعرهم ونثرهم، إلا أنّ استعمالهم له في النّثر كان أكثر منه في الشّعر، لما في الشّعر من ألوان موسيقيّة كثيرة تغنيه عن الجناس"[39].

أمّا الحال عند الشّعراء المحدثين فالأمر مختلف نوعا ما عندهم. إذ يلمس القارئ منّا أنّ لديهم ولعًا كبيرا بالجناس. ليس ذلك خدمة للجانب الإيقاعي فحسب، بل لغرض آخر متعلّق بالإنتاج الدّلالي.

ولكنّ ذلك حتما لا ينفي اهتمام الأقدمين بالجانب الدلالي للجناس، إذ يقول عبد القاهر الجرجاني: "أمّا ((التّجنيس)) فإنّك لا تستحسن تجانس اللّفظتين إلاّ إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعا حميدا".[40]

سنحاول من خلال دراستنا لظاهرة الجناس في أعمال إبراهيم الدّرغوثي أن نتتبّع مدى توفيق هذا المبدع في توظيف هذا العنصر الإيقاعيّ في القصّة القصيرة جدّا.

من ذلك قصّة **(ذهب)**

"كانت تقول لمن يلومها فيه من الأصحاب والأقارب إنّه ذهب

إلى أن ذهب،

فصارت من يومها تزن الرّجال، كلّ رجال الدّنيا، بميزان الذّهب"[41].

الظّاهر من خلال هذا النّص أنّ توظيف الجناس جاء هنا ليؤدّي دورا دلاليا قبل أدائه للدّور الفنّيّ الجماليّ. إذ أتى الكاتب بهذا الجناس لأجل أن يسهم "في بناء النّصّ دلاليا، فضلا عن كونه مكوّنا من مكوّنات الإيقاع"[42] الموسيقيّ.ولكن القارئ لهذا النّصّ قد يتبادر إلى ذهنه أنّ صاحبه أراد بتجنيسه الإيقاع وحده.

من المفيد أنّه إذا أراد أيّ كاتب أن يكون تجنيسه فعّالا فلابد له أن يوظّفه في الوقت والمكان المناسبين، إذ"ينبغي أن يُستعمل على حسب الحاجة إليه، لأنّه إذا كَثُر في الكلام صار صنعة متكلّفة مُفسدة لجماله"[43]. ولذلك ألفينا إبراهيم الدّرغوثي في نصّه السّابق قد التزم بشروط التّوظيف الحسن للجناس.

استطاع الجناس إذن، أن يقوم بدور بارز في إيقاع بعض نصوص إبراهيم الدّرغوثي، إذ قام هذا المحسّن البديعيّ اللّفظيّ بالدّور الموسيقي المنوط به.كما ألفينا تلك القصص تتّخذ أيضا الجناس محورا دلاليا تنسج عليه بنيتها الدّلالية.

2.السّجع:

يعدّ السّجع من المحسّنات البديعيّة اللّفظيّة التّي تسهم بشكل واضح في الإيقاع الموسيقيّ للقصّة القصيرة جدّا، على ألاّ يؤثّر ذلك سلبا في المعاني.

والسّجع "ظاهرة لغويّة معروفة في كلام العرب، ولها جمالياتها إذا استعملت بلا تكلّف، وهو مبنيّ على انتهاء عدّة جمل متقاربة بحرف واحد، وفي ذلك شبّه بالقافية في الشعر"[44].

فهو إذن، توافق الفاصلتين في الحرف الأخير من النّثر".[45] دون أن يتكلّف الكاتب أو يتصنّع فيما أتى به من سجع، بل المعنى هو الّذي فرض ذلك السّجع؛ أي"أن يكون المعنى هو الّذي طلبه واستدعاه وساق نحوه"[46]. وفعلا وجدنا إبراهيم الدّرغوثي لا يتكلّف في السّجع الّذي أتى به.

من ذلك قصّة **(ديموقراطيّة):**

"زعموا أن الملك الأسد بعدما قتل وزيره الحكيم الثور شتربة، ذكر قديم صحبته وجسيم خدمته، فاغتمّ وحزن كما لم يحزن مخلوق من قبل. وبعد اعتكاف طويل، قرّر أن يدعو مجلس وزرائه للاجتماع والنّظر في هذا الأمر الجلل.

وأنّه بعد مداولات صاخبة طلب فيها الملك من وزرائه أن يصارحوه القول، دعا المجلس الملك إلى التنحّي عن العرش تكفيرا عن هذا الذّنب العظيم.

وأنّ الملك فكّر وقدّر، ثمّ فكّر وقدّر، وقرّر...إعدام كل الوزراء"[47].

من الضّروريّ و"من شروط السّجع الصّالح عند علماء البلاغة أن لا يأتي الكاتب بسجعتين تدلاّن على معنًى واحد، بل لابدّ لكلّ سجعة من أداء معنًى خاصٍّ بها." [48] وذلك ما تحقّق في القصّة السّابقة. ثمّ إنّ الكاتب هنا لم يكلّف نفسه عناء التصنّع للإتيان بالسّجع، ولم يجتهد في البحث عن الألفاظ الّتي تناسب سجعه. بل ما جاء في نصّه من سجع، إنّما كان لأجل مناسبة المعنى الّذي أراد إيراده في نصّه.

إذ إنّ البلاغيين لا يستحسنون من "السّجع إلاّ إذا كانت مفرداته رشيقة خفيفة على السّمع، يخلو من التّكلّف، بحيث لا تأتي الألفاظ على حساب المعاني، وأن تكون المعاني الحاصلة عند التّركيب مألوفة"[49].

نستنتج ممّا سبق، أنّ الكاتب قد أخذ كامل حرّيته في انتقاء كلماته بما يناسب المعنى الّذي أراده أن يكون في قصّته، وأمّا ما أورده من سجع فإنه لم يكن تكلّفا ولا تصنّعا. وسواء

تعمّد إبراهيم الدّرغوثي هذا السّجع أو جاء عفوا، فإنّ قصّته قد جمعت بين الجمال الإيقاعي والثّراء الدّلاليّ.

3.الطّباق:

وما يجب أن يعلم بالضّرورة أنّ"الطّباق والمطابقة والتّطبيق والتّضاد والتّكافؤ كلّها أسماء لمسمّى واحد"[50]. و"هو الجمع بين لفظين مقابلين في المعنى"[51] ،"سواء أكان ذلك سلبا أم إيجابا"[52].

يعدّ الطّباق من المحسّنات البديعيّة، "ذات التّأثير الدّلالي، عن طريق إبراز المغايرة والمخالفة كما أنّ لها تأثيرا إيقاعيا"[53]. فإذا كان ذلك "الإيقاع يعتمد على النّاحية الصّوتية في أكثر أحواله، فإنّنا يمكننا أن نعدّ الطّباق أحد عناصر الإيقاع المعنوي"[54]. وذلك ما سنكتشفه في أعمال كاتبنا.

جدير بنا أن نشير إلى أنّ هذا المحسّن البديعيّ المعنويّ قليل التّوظيف من لدن كتّاب القصّة القصيرة جدّا عامّة وإبراهيم الدّرغوثي خاصّة. فلم نجد هذا الأخير قد لجأ إلى الطّباق إلاّ إذا كان المعنى يطلبه. وعلى الرّغم من ذلك فإنّ أثر ذلك كان كبيرا على المستوى الإيقاعي للقصّة القصيرة جدّا.

فكلّما حلّ هذا المحسّن البديعيّ في قصص إبراهيم الدّرغوثي القليلة جدّا، كلّما أضفى عليها إيقاعا معنويا. وأصبحت تلك القصص ذات جرس موسيقي تطرب لها أيّ أذن.

ومن القصص القصيرة جدّا الّتي استدعت الطّباق في متونها:

قصّة**(الرّحى):**

"الرّحى تدور من اليمين إلى الشّمال، تدور....تدور....

وتطحن تحت أضراسها الأخضر واليابس، ولا تملّ الدّوران...

ماذا سيكون مصير الدّنيا لو صار مدار الرّحى من الشّمال إلى اليمين؟؟؟

ماذا سيكون مصير الدّنيا؟؟؟"[55]

وقصّة **(شهرزاد):**

"أطفأت شهرزاد التّلفزيون فاشتعل شهريار طار كالدّخان في سماء غرفة النّوم الملكيّة"[56]

وقصّة **(الوصية الثالثة):**

"قبل موتها بساعات طلبتني أمّي، فوقفت عند رأسها إجلالا ورهبة، فدعتني للجلوس وقالت:

- أوصيك يا بني بثلاث،

اعرف متى تفتح الأبواب ومتى تغلقها.

واترك لك دائما بابا سريا لا تطلع عليه أحدا لتنسحب منه عندما تسد في وجهك رحمة السماء والأرض.

وأغمي عليها، فماتت دون أن تكمل الثالثة...

وها أنا، ومنذ ذلك الحين، أدقّ على وجه السّماء والأرض بحثا عن الوصية الثالثة..."[57].

يجب أن ننوّه إلى أنّ الطباق من المحسّنات البديعيّة الّتي لم يعتمد عليها المبدعون كثيرا في القصّة القصيرة جدّا. إذ لا يمكن أن يلجؤوا إليه إلاّ إذا طلب المعنى ذلك، وإلاّ كان تكلّفا وتصنّعا، وذلك ما لا يمكن أن يرضاه فنٌّ كفنّ القصّة القصيرة جدا الّذي من أهمّ أركانه التّكثيف.

وفعلا قد استطاع إبراهيم الدّرغوثي في قصصه السّابقة أن يوظّف الطّباق بشكل لا يمكن أن نحسّ أنّ توظيفه له قد جاء بغرض خدمة الجانب الفنّيّ الجماليّ، بل جاء ليخدم الدّلالة الّتي استدعته.

ولكن يجب أن نعترف لهذا المحسّن البديعيّ المعنويّ، أنّه استطاع في حضوره القليل في قصص إبراهيم الدّرغوثي، أن يضفي إيقاعا معنويا. بل إنّ بعض قصصه القصيرة جدّا قد جعلت من الطّباق العمودَ الّذي تتشكّل عليه دلاليا. ومن ثمّة تمكّنت من إعطاء إيقاع صوتيّ مميّزٍ.

الخاتمة: يعدّ التّكرار والمحسنات البديعية من مسبّبات الإيقاع في القصّة القصيرة جدّا. ولكنّني أعتقد أنّ معظم المبدعين يأتون بهما لأجل أن يرفعوا المستوى الدّلاليّ في العمليّة

الإبداعيّة. فهما من العوامل الّتي تسهم في رفع المستوى الإيقاعي الجميل الّذي يمكن أن يضفيه أيّ منهما. فتصبح القصّة القصيرة جدّا بفضلهما أحيانا، وكأنّها قصيدة نثريّة في هندستها الموسيقية.

أمّا التّكرار في قصص إبراهيم الدّرغوثي القصيرة جدّا، فإنّنا وجدناه في أربعة أثواب، تكرار الحرف وتكرار اللّفظ وتكرار العبارة وتكرار نقط الحذف الثّلاث. وكان لتأثير هذه الأنواع الأربعة من التّكرار أثر إيجابيّ في إثراء المستوى الإيقاعي ورفعه في قصصه القصيرة جدّا.

وأمّا المحسّنات البديعية فدرسنا منها في قصص إبراهيم الدّرغوثي القصيرة جدّا التّجنيس والسّجع والطّباق. ووجدنا أنّ توظيفها في قصصه إنّما أسهم إسهاما في تزيين النّصّ القصير جدّا وإثرائه من الجانب الإيقاعي والنّغم الموسيقي.

في المقابل، يجب أن يبقى التّكرار والمحسنات البديعية في القصّة القصيرة جدّا أسلوبين يستدعيهما المعنى، وإلاّ أصبح العمل الإبداعي مبتذلا لا قيمة له؛ بل قد يسهم هذان المظهران -إذا كانا مجانِيَيْن- في تشويه العمل الإبداعي وإن كانا سيحقّقان ثراءً إيقاعيا ونغما موسيقيا جذّابا.

الهوامش:

[1]- سيّد البحراوي: العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (مصر)،1993، ص112.

[2]- سيّد خضر: التّكرار الإيقاعيّ في اللّغة العربيّة، دار الهدى للكتاب، (مصر)، ط1، 1998، ص13.

[3]- نعمان عبد السّميع متولّي: إيقاع الشّعر العربيّ، دار العلم والإيمان، (مصر)،2013، ص133.

[4]- يوسف حطّيني: في سردية القصيدة الحكائيّة، محمود درويش نموذجا، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة (سوريّة)، د.ت، ص73.

[5]- صلاح فضل: أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الآداب (لبنان)، ط1، 1995، ص218.

[6]- يوسف حطّيني: في سردية القصيدة الحكائيّة، ص63.

[7]- صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الشّروق (مصر)، ط1، 1998، ص52.

[8] محمّد صابر عبيد: القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب (تونس)، 2001، ص45.

[9]- عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشّعر العربيّ، دار الحصاد (سوريّة)، ط1، 1989، ص79.

[10]- عزّت محمّد جاد: الإيقاعية نظريّة نقديّة عربيّة، دار الفكر العربي(مصر)،2002، ص16.

[11]- محمّد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان (مصر)، ط1، 2008، ص34.

[12]- محمّد بنيس، الشّعر العربيّ الحديث: دار توبقال للنّشر (المغرب)، ط1، 2001، ص190.

[13]- جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، دار نشر المعرفة (المغرب)، 2014، ص396.

[14]- هدى الصّحناوي: الإيقاع الدّاخلي قي القصيدة المعاصرة، مجلة جامعة دمشق (سوريّة)، مج30، ع1و2، 2014، ص105.

[15]- نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة (العراق)، ط3، 1967، ص242.

[16]- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشّعر العربيّ، دراسة فنّيّة وعروضيّة، ج1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب (مصر)، 1989، ص163.

[17]- خليل الموسى: قراءات في الّشّعر العربيّ الحديث، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب (سوريّة)، 2000، ص124.

[18]- يوسف حطّيني: في سرديّة القصيدة الحكائيّة، ص66.

[19]- نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص231.

[20]- إبراهيم الدّرغوثي: المرّ...والصّبر، الشّركة التّونسيّة للف (تونس)، ط1، 2011، ص21.

[21]- محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص191.

[22]- إبراهيم الدّرغوثي: شهرنار ، الثقافية للنّشر والتّوزيع (تونس)، ط1، 2015، ص10.

[23]- المصدر نفسه: ص9.

[24]- سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب، تصوّرات ومقاربات، التّنوخي للنّشر(المغرب)، ط1، 2011، ص121.

[25]- إبراهيم الدّرغوثي: المرّ...والصّبر، ص49.

[26]- المصدر نفسه، ص20.

[27]- المصدر نفسه، ص53.

[28]- نور الدّين فيلالي: شركة مطابع الأنوار المغاربيّة (المغرب)، ط1، 2012، ص59.

[29]- التّرقيم وعلاماته في اللّغة العربيّة: أحمد زكي، كلمات للتّرجمة والنّشر (مصر)، 2013، ص20.

[30]- إبراهيم الدّرغوثي: شهرنار، ص31.

[31]- السّيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تح: محمّد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان (مصر)، ط1، 1999، ص311.

[32]- عبد الله ابن المعتزّ:كتاب البديع، تح: إغناطيُوس كراتشقوفسكي،دار المسيرة (بيروت)، ط3، 1989، ص25.

[33]- سيّد خضر: التّكرار الإيقاعي في العربيّة، ص12.

[34]- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشّعر العربيّ، 1989، ص161.

[35]- الثّعالبي: فقه اللّغة، منشورات دار مكتبة الحياة (بيروت)، (د.ت)، ص258.

[36]- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنّشر(عمّان)، ط1، 2007، ص276.

[37]- عبد العزيز عتيق: في علم البلاغة العربيّة، دار النّهضة العربيّة، بيروت (لبنان)، (د.ت)، ص197.

[38]- السّيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تح: محمّد رضوان مهنا ، ص312.

[39]- سيّد خضر التّكرار الإيقاعي في العربيّة، ص12.

[40]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة (لبنان)، ط1، 2001، ص16.

[41]- إبراهيم الدّرغوثي: المرّ...والصّبر، ص44.

[42]- محمّد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص339.

[43]- سيّد خضر: التّكرار الإيقاعي في اللّغة العربيّة، ص12.

[44]- المرجع نفسه، ص17.

[45]- السّيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تح: محمّد رضوان مهنا، ص318.

[46]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص18.

[47]- إبراهيم الدّرغوثي: المرّ...والصّبر، ص37.

[48]- عبد الملك مرتاض: الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع(الجزائر)، 1980، ص433.

[49]- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، ص290.

[50] المرجع نفسه، ص244.

[51]- السّيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تح: محمّد رضوان مهنا، ص285.

[52]- عبد الملك مرتاض: فنّ المقامات في الأدب العربيّ، ص418.

[53]- محمّد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص364.

[54]- المرجع نفسه، ص303.

[55]- إبراهيم الدّرغوثي: المرّ...والصّبر، ص21.

[56]- إبراهيم الدّرغوثي: شهرنار، ص74.

[57]- إبراهيم الدّرغوثي: المرّ...والصّبر، ص19.

قائمة المراجع

1. إبراهيم الدّرغوثي: المرّ...والصّبر، الشّركة التّونسيّة للف (تونس)، ط1، 2011.
2. إبراهيم الدّرغوثي: شهرنار، الثقافية للنّشر والتّوزيع (تونس)، ط1 ، 2015.
3. التّرقيم وعلاماته في اللّغة العربيّة: أحمد زكي، كلمات للتّرجمة والنّشر (مصر)، 2013.
4. الثّعالبي: فقه اللّغة، منشورات دار مكتبة الحياة (بيروت)، (د ت).
5. السّيّد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تح: محمّد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان (مصر)، ط1، 1999.
6. جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد، دار نشر المعرفة (المغرب)، 2014.
7. حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشّعر العربيّ، دراسة فنّيّة وعروضيّة، ج1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب (مصر)، 1989.
8. خليل الموسى: قراءات في الّشّعر العربيّ الحديث، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب (سوريّة)، 2000.
9. سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب، تصوّرات ومقاربات، التّنوخي للنّشر(المغرب)، ط1، 2011.
10. سيّد خضر: التّكرار الإيقاعيّ في اللّغة العربيّة، دار الهدى للكتاب، (مصر)، ط1، 1998.
11. صلاح فضل: أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الآداب (لبنان)، ط1، 1995.
12. صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الشّروق (مصر)، ط1، 1998.
13. عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشّعر العربيّ، دار الحصاد (سوريّة)، ط1، 1989.
14. عبد العزيز عتيق: في علم البلاغة العربيّة، دار النّهضة العربيّة، بيروت (لبنان)، (د.ت).
15. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة (لبنان)، ط1، 2001.
16. عبد الله ابن المعتزّ: كتاب البديع، تح: إغناطيُوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة (بيروت)، ط3، 1989.
17. عبد الملك مرتاض: الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع (الجزائر)، 1980.
18. عزّت محمّد جاد: الإيقاعية نظريّة نقديّة عربيّة، دار الفكر العربي، مصر، 2002.
19. محمّد بنيس، الشّعر العربيّ الحديث: دار توبقال للنّشر (المغرب)، ط1 ، 2001.

20. محمّد صابر عبيد: القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب (تونس)، 2001.
21. محمّد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان (مصر)، ط1، 2008.
22. نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة (العراق)، ط3، 1967.
23. نعمان عبد السّميع متولّي: إيقاع الشّعر العربيّ، دار العلم والإيمان، (مصر)، 2013.
24. نور الدّين فيلالي: شركة مطابع الأنوار المغاربيّة (المغرب)، ط1، 2012.
25. هدى الصّحناوي: الإيقاع الدّاخلي في القصيدة المعاصرة، مجلة جامعة دمشق (سوريّة)، مج30، ع1و2، 2014.
26. يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنّشر(عمّان)، ط1، 2007.
27. يوسف حطّيني: في سردية القصيدة الحكائيّة، محمود درويش نموذجا، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة (سوريّة)، (د ت).
28. سيّد البحراوي: العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب (مصر)، 1993.

*** *** ***