التقصير في الاجتهاد وألا يوضع مواضعه (فإنّ كتبها وبيعها واجب) لأنّ معرفة أقوال المتقدمين والترجيح بين أقاويلهم قوة وزيادة في وضع الاجتهاد مواضعه) (1) .

ولي في هذا المقام مقال آخر سوف ينشر قريبا إن شاء الله بعنوان "كتاب :التبصرة بين كتب الفقه المالكي "

هذه أهم النتائج الذي وقفت عليها وقد حاولت جاهدا أن أعطي البحث حقه وأن أشبع القول فيه, فإن أصبت فمن الله وحده وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان.

﴿وسبحانك اللهم وبحمدك أشهد أن لا اله إلا أنت أستغفرك وأتوب إليك﴾

الإيقاع اللغوي في الأجناس النثرية و الكلام المرسل
- فن الخطابة و المقامة و آيات القرآن الكريم نماذج تطبيقية

الأستاذة: راضية واكي
جامعة الجلفة

مدخل: الإيقاع الأدبي

الإيقاع اللّغوي اللّفظي مصطلح أدبي فني له حدوده وقوانينه في الشعر والنثر معاً فإنه ينطلق من مفهومه الاصطلاحي العام وهو التنظيم و الانتظام ليمارس مثل هذا الدور في سياق المستويات اللغوية ، إذ يناط به تنظيمها ليسهل أداء الوظائف المبتغاة من استخدامها . ولأنّ الأدب جزء من هذه اللغة، فإنّه يعد لغة فوق اللغة، بمعنى أنه يُوَظِّف اللغة جمالياً (فنياً) في مفارقة واضحة للمستوى المعياري لهذه اللغة، فيما سمي حديثا بالشعرية التي " هي إعادة تنظيم للغة العادية "[1]. و يتمّ هذا التنظيم من خلال مستويات عدّة أهمها المستوى الصوتي للغة، والذي يقوم بهذا الدور التنظيمي هو الإيقاع كمقياس لأنّه الميزان الحاكم لهذه العملية. فالإيقاع هو الميزان، والميزان هو الإيقاع، والعلاقة بينهما كعلاقة العين و البصر، وإذا أسندنا إلى الإيقاع وظيفة ما فإنّه يصبح ميزاناً ضابطاً لهذه الوظيفة[1].

وغالباً ما تكون الوظيفة المنوط بالإيقاع تنظيمها هي تحقيق (الشعرية) من خلال تشكيل العناصر اللغوية تقنيا، وشكليا. وهذا ما عُرِفَ في العصر الحديث عند جاكبسون بـ(نحو الشعر)[1]،

[1]- التبصرة م ب (ق 239/ و أ), وما بين قوسين زيادة يقتضيها السياق.

فلا توجد كلمة في السياق الشعري منفصلة عن موسيقاها أو إيقاعها وذلك لأنها ليست مجرد كلمة ، بل هي مجموعة من التراكمات النصية على مستوى النص كله . ولذا فإن الكلمة تكون حاملة لخصائص هذه المستويات النصية ، وممثلة لها بما تحمله من خصائص[1].

إذن الإيقاع " موجود في النثر و الشعر ، لأنّه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو تردّدها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة "[1]، و لقد توسّعت النظريات النقدية المعاصرة في دراسته " لتصل به إلى مستوى أشمل من إيقاع الدور أو التكرار(الوزني)، و تسمح لنا بدراسة الإيقاع الشعري و النثري معاً، لأنّها ترى أنّ الإيقاع شديد الصلة بالنغم "[1] الصوتي، و هذا ما يسمح بالعديد من الأجناس الأدبية التي تتميز بتوقيعات صوتية مبنية على تلوينات البديع بالدخول في زمرة الإيقاع الأدبي.

سنركز في هذا البحث على الإيقاع في النثر و في القرآن الكريم لأنّه يجمع بين مزايا النثر و الشعر جميعا؛ فقد أعفى نفسه من قيود القافية المتماثلة و صرامة الوزن الموحد، و التفعيلات التامة، و اختار لنفسه نسقا في الإيقاع شبيها بما يعرف في " النثر الفني" و هو إيقاع " الفاصلة القرآنية " وما فيها من خصائص صوتية نغمية تقوم على التماثل في عدد الكلمات و في صيغها و في أجراس حروفها.

أولا : الإيقاع في النثر الفني

لقد أضفى العرب القدماء على نثرهم من عناصر الإيقاع ما قرّبه إلى الشعر، و لشدة ولعهم بالإيقاع و إدراكهم لقيمته الجمالية و التعبيرية لم يكتفوا باستعماله في صياغة الشعر، بل زيّنوا به كثيرا من أصناف كلامهم المنثور وأكثروا فيه من التوازن و التناسب و الازدواج و السّجع و غير ذلك من المحسنات التي يمكن اعتبارها من الإيقاع الذي يتشكّل فيما عُرف بالنثر الفني من الاعتماد " على التناسب بين الجمل المتتابعة، بحيث تصبح متساوية في الطول أو القصر، ثم توافق هذه الجمل في عدد ألفاظها، أو عدد حروفها على أن يكون هناك تناسب و توافق أيضا بين المقاطع الممدودة و المقصورة، و أن يتحقق التشابه بين المقاطع بوجه عام "[1]، يقول ابن سينا: " و للعرب أحكام أخرى في جعل النثر قريبا من النظم، و هو خمسة أحوال:

أحدها: معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول و القصر

و الثاني:معادلة ما بينهما في عدد الألفاظ المفردة

و الثالث: معادلة ما بين الألفاظ و الحروف، حتى يكون مثلا، إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده و عطاء عميم، لا عرف عميم

و الرابع: أن يناسب بين المقاطع الممدودة و المقصورة، حتى إذا قال: بلاء جسيم قال بعده مثلا: نوال عظيم، و لم يقل موهب عظيم، و إن كانت الحروف متساوية العدد.

و الخامس: أن يجعل المقاطع متشابهة، فيقال: بلاء جسيم، ثم لا يقال منيخ عظيم، بل يقال: مناخ عظيم، حتى يكون المقطعان الممدودان يمتدان نحو هيئة واحدة، و هو إتباع الفتحة "[1]، و تكاد هذه الأشكال تمثل أطرا عامة للإيقاع في النثر، الذي يشتمل على فنّ الخطابة، و الأمثال و الحكم، و المقامات، و أسجاع الكهان.

و من الذين اشتهروا في الأدب العربي القديم بالنثر الفني و الفواصل المسجوعة و المقفاة و هم كثر: الكهنة،الخطباء، كتاب الديوان، الجاحظ، أبو الفرج الأصبهاني، أبو العلاء المعري، الطبري، أبو حامد الغزالي..

نموذج لخطب من أسجاع الكهان :

إنّ النثر الفني الإيقاعي يخضع لقوانين درسها بعض الفلاسفة العرب القدماء[1] عندما عالجوا النثر الخطابي الذي اعتبروه أضرب في الإقناع، و اعتبروا الشعر أضرب في التخييل، لكن رغم ذلك هو يأخذ من لغة الشعر ما يعينه على تحقيق الإقناع، فينتفع نفعا يسيرا من الوزن باستعمال الفواصل و المصاريع الموقعة المقفاة التي تعتبر أهم أداة لوصل المعاني، و لفت انتباه المتلقي، سنأخذ على ذلك أمثلة تطبيقية لمقاطع من خطب الكهّان و أسجاعهم و سنكتبها بالطريقة السطرية حتى نلاحظ مدى تشابههما بالقصائد المعاصرة في الموازنات الصوتية:

* الأولى لـ (شق بن صعب) و هو من أحناف أهل الفترة، يصف فيها يوم القيامة حيث يقول:

" يوم تجزى فيه الولايات ،
يدعى فيه من السماء بدعوات ،
يسمع منها الأحياء والأموات ،
ويجمع فيه الناس للميقات ،
يكون فيه لمن اتقى الفوز والخيرات "[1] .

* الثانية خطبة للأكثم بن صيفيّ و هو من الأحناف أيضا:

" الصدق منجاة،

و الكذب مهواة،

و الشّرّ لجاجة،

و الحزم مركب صعب،

و العجز مركب وطيء.

العجز مفتاح الفقر،

و خير الأمور الصّبر.

حسن الظنّ ورطة،

و سوء الظنّ عصمة"[1].

* و المقطع الثالث حكم قضائي للكاهن الخزاعي يقسم فيه بالقمر و الكوكب و الغمام ، و لقد ذكروا أن أميّة بن عبد شمس، وكان حسد عمه هاشماً على ماله، فدعا هاشماً إلى المنافرة فرضي هذا الأخير مكرهاً على أن يتحاكما إلى الكاهن الخزاعى . و كان ذلك ، فغلب الكاهن هاشماً على أميّة ، مصدراً قراره سجعاً يقول:

" والقمر الباهر ،

والكوكب الزاهر،

والغمام الماطر، وما بالجو من طائر ،

وما اهتدى بعلم مسافر ،

من منجد وغائر ،

قد سبق هاشم أمية إلى المفاخر."

أما هاشم فأخذ إبل أمية فنحرها وأطعمها من حضره، و أمّا أمية فخرج إلى بلاد الشام فأقام بها عشر سنين تنفيذاً لحكم الكاهن[1].

تتجلّى أطر الإيقاع في هذه المقاطع في وسائل أساسية[1] هي:

1- انتظام أصوات الكلمات داخل تقاسيم متعددة متتابعة للكلام على نحو ملذّ ممثلة في السجع يحدث نوعا من التجاوبات الصوتية في(الولايات/ دعوات/ الأموات/ للميقات/ الخيرات)، (تجزى/يدعى)، (يسمع/ يجمع)، (الأحياء/ السماء) في الخطبة الأولى،و(منجاة/ مهواة)،(الفقر/ الصبر) في الخطبة الثانية، (الباهر/ الزاهر/ الماطر/ طائر/ مسافر/غائر/ المفاخر) في الخطبة الثالثة، التكرير(فيه) في الخطبة الأولى، (مركب/ الظن) في

الخطبة الثانية، التجنيس(الباهر/الزاهر)، (الماطر/طائر)، (طائر/غائر) في الخطبة الثالثة، المعطوفات (الصدق منجاة و الكذب مهواة)(حسن الظن.. و سوء الظن..)في الخطبة الثانية، (و القمر الباهر/ و الكوكب الزاهر/ و الغمام الماطر).

2- يجب أن يكون الكلام المكرر الموزن صرفيّاً مختلفا في المفهوم معنى لأنّه أهم وسيلة في تثبيت الكلام و تذكره مثل(الباهر/ الزاهر/ الماطر/ طائر/غائر)، (مسافر/المفاخر) في الخطبة الثالثة.

3- أن يكون الكلام النثري مقسما لجمل معطوفة لكل منها نهاية محددة، مع تناسب في الطول و القصر، و توافق في حروفها، و تشابه في حركاتها و سكناتها، و طريقة صياغتها صرفيا و تركيبها نحويا(الصدق منجاة/ و الكذب مهواة/ و الشرّ لجاجة)(العجز مفتاح الفقر/ و خير الأمور الصبر) في الخطبة الثانية، و الأسطر الأولى في الخطبة الثالثة.

4- التنغيم في القول الخطابي و هو مرتبط بعملية الآداء الشفهي من حيث تفاوت درجة صوت الخطيب من حيث الحدّة و الثقل و العلو و الانخفاض، و يحقق هذا التلوين الصوتي موسيقى مناسبة للانفعالات النفسية و الأخلاق(مثل النداء و التوكيد و الاستثناء و التعجب و الاستفهام).

نموذج من المقامة الحلوانية للحريري:

و سنكتبها بالطريقة السطرية أيضا حتى نظهر التشابه مع الشعر التفعيلة خصوصا؛ لأنّ المقطع هنا لا يقوم على الموازنات الصوتية فقط بل هو مقطع موزون:

(حدّثنا المخبر بهذه الحكاية :
فلمّا رأيتُ تلهُّب جذوته،
و تألّق جِلوته،
أمعنت النظر في توسُّمه،
و سرّحت النظر في ميسمه،
فإذا هو شيخنا السروجيّ،
و قدْ أقمر ليله الدّجوجي،
فهنّأت نفسي بمورده،
وابتدرت استلام يده)[1].

من الذين درسوا الإيقاع المسجوع في المقامات الروائي التونسي محمود المسعدي في رسالة للدكتوراه في الخمسينات باللغة الفرنسية بعنوان " بحث في إيقاع السجع في العربية " Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe) و هي لافتة للنظر في المقترحات و المقاربات الإجرائية[1]؛ خاصة في دراستها لقانون القافية في السجع، و اختزالها في ثلاثة وظائف(مهمة جدّاً في الشعر الحر)، وهي:

1- وسم نهاية تجمع إيقاعي؛ أي تحديد نهاية الوحدة الكلامية دلاليا، ففي الكلام المسجوع ومنه الشعر الحر الفاصلة الإيقاعية هي التي تحدّد لنا متى نواصل الإنشاد و متى نتوقف، ففي المثال السابق السطر الأول و الثاني وحدة كلامية متساوقة دلاليا و الرابط هو التقفية المسجوعة[1](جذوته../مورده)،(السّروجي/ الدّجوجي) .

2- اعتبار القافية المتشابهة مقياس لإبراز الزمنية التي تميز وحدة كلامية، على منوالها نقيس التجمعات الإيقاعية المقفاة، و نقارن بينها وزنيا[1].

3- التجمعات القافوية تؤشر إلى وحدة دلالية سواء أقامت على الترادف أم التفصيل أم التفريع و التنويع أم التناوب، فهي أول علامة على وجود ترابط دلالي بين وحدات دلالية تنتهي إلى معنى مشترك، و هذا مهم في الشعر المعاصر، لأنّ التحول على مستوى القوافي معناه تحوّل في مستوى المعنى[1].

و مما تفطن إليه الدكتور المسعدي هو اعتباره البناء الاشتقاقي الصرفي بمثابة الرحم الإيقاعي ، فهناك توزيع متساو و متناظر للصيغ الصرفية المتماثلة (تلهّب/تألّق/توسّمه/ميسمه)، (جلوته/جذوته)، (رأيت/سرّحت/هنّاتُ/ابتدرتُ) فيبدو أنّ اختيار الصرفي لبناء الكلمات لا يمكن تجاوزه إيقاعيا في نظم[1] المقامات و حتّى الشعر.

إضافة إلى القافية و الوزن الصرفي درس المسعدي التوازي على مستوى بناء المركبات الإسنادية، و أظهر أهميته في بناء إيقاع النص و توليده لتجاوبات إيقاعية؛ فنلاحظ أنّ الوحدات الكلامية المقفاة تبنى عادة بنفس التركيب الإسنادي كما هو وارد في السطرين(2/1)،(4/3)،(6/5) من النموذج السابق[1]

ثانيا: الإيقاع القرآني(الفاصلة القرآنية)

القرآن الكريم يمتاز في كل سورة منه وآية ، وفي كل مقطع منه وفقرة ، وفي كل مشهد فيه وقصة ، وفي كل مطلع منه وختام بأسلوب إيقاعي فني[1]. فالعربية لغة موسيقية ، والقرآن الكريم يسير على سنن العربية وأساليبها في التعبير فتميز أسلوبه بالإعجاز الصوتي والجرس اللافت للنظر .

و الإيقاع في القرآن الكريم ليس غاية في حدّ ذاته و إنّما وسيلة فهو صورة للتناسق الفني، ومظهر من مظاهر تصوير معانيه، و أداة للتشخيص و الإيحاء، وآية من آيات الإعجاز التي تتجلى في أسلوبه المؤثر و المتميز. ويحوي القرآن الكريم إيقاعاً موسيقياً متعدد الأنواع ليؤدي وظائف جمالية متعددة إذ " إن الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي : عقلي و جمالي ونفسي؛ أما العقلي فلتأكيده المستمر أنّ هناك نظاماً ودقة وهدفاً في العمل . وأما الجمالي فلأنه يخلق جواً من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعاً من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله . وأما النفسي فإن حياتنا إيقاعية (فطرة): المشي والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه " [1] .

لقد جمع النسق القرآني بين مزايا الشعر والنثر- مثله مثل الكثير من الشعر المعاصر الذي نظن أنّه قد أخذ عنه هذه الخصيصة- ، و لعلنا لا نخطئ إن رددنا سحر هذا النغم و إعجازه إلى الجمع بين هذه المزايا جميعاً . يقول سيد قطب : " النسق القرآني قد جمع بين مزايا الشعر والنثر جميعاً ، فقد أعفى التعبير من قيود القافية الموحدة والتفعيلات التامة ، فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة ، و أخذ في الوقت ذاته من خصائص الشعر ؛ الموسيقى الداخلية ، والفواصل المتقاربة في الوزن التي تغني عن التفاعيل ، والتقفية التي تغني عن القوافي ، وضم ذلك إلى الخصائص التي ذكرنا فجمع النثر والنظم جميعاً "[1].

فالموسيقى القرآنية إشعاع للنظم الخاص في كل موضع، وتابعة لقصر الفواصل و طولها. كما أنها تابعة لانسجام الحروف في الكلمة المفردة، ولانسجام الألفاظ في الفاصلة الواحدة [1]. فالعطاء الموسيقي في القرآن الكريم يأتي من اللغة إذ إنّ الموسيقى فيه لا تنبع من وزن شعري كالذي عرفناه في تفعيلات الشعر العربي ، ولكنها تنبع من اللغة نفسها ، وهي ائتلاف الأصوات في اللفظة الواحدة ، وفي سياق الألفاظ وتناسقها وتناغمها وأدائها للمعنى ودلالتها عليه .

و لا شكّ أنّ الانتظام في الإيقاع النثري قابل للتحقق دون موازين الخليل، و أكبر دليل على ذلك النّص القرآني . و لنتأمل سور القرآن – مع تحفظ لبعض السور القصار التي لها فواصل موزونة- حتى نلاحظ أنّ الانتظام هنا لا يتمثل في تكرار ظواهر صوتية معينة على مسافات زمنية معينة بقدر ما يتمثل في انتظام، و تزايد في النفس و زخم و تنوّع في أجراس الأصوات .

إن منابع الإيقاع القرآني / الإعجاز الصوتي يمكن ردها إلى ما يأتي[1] :

1- الموسيقى النابعة من تآلف أصوات الحروف في اللفظة الواحدة ،كما لا يخفى أن الأصوات متفاوتة في الجرس يقرع بعضها بعضاً حين تجتمع في اللفظ ، فينتج عن تقارعها المتناغم لغة موسيقية جميلة .

2- الموسيقى النابعة من تآلف الكلمات حين تنتظم في الترتيب جملا و فقرات ؛ فالألفاظ المفردة تقرع الألفاظ المفردة المجاورة لها سابقاً ولاحقاً ، وينجم عن تقارعها المتناسق لغة موسيقية جميلة[1] .

كما أن التلاؤم يكون في الكلام بتناسق النظم وتناسب الفقرات[1] . وليست آيات القرآن الكريم موزونة حسب قواعد السجع ، ولا يمكن أن نسمي ما فيه من جرس وإيقاع سجعاً ، لأن هذا الاسم مأخوذ من مصدر بشري هو سجع الكهان ، وسجعات القرآن توضع تحت اسم فاصلة؛" تقع الفاصلة عند الاستراحة بالخطاب لتحسين الكلام، و تسمّى فواصل لأنّه يُفصل عندها الكلام"[1].

إعجاز النغم القرآني :

اتفق جميع العلماء قديما و حديثا على أنّ الإيقاع القرآني جزء من إعجاز القرآن الكريم، فموسيقاه لا تخرج عن كونها موسيقى لغوية هدفها هز مشاعر النفس وإذكاء الروح حتى تستجيب لأمر الله وتنقاد لشرعه.[1]

ونحن عند قراءتنا للقرآن قراءة سليمة ندرك أنّه يمتاز بأسلوب إيقاعي ينبعث منه نغم ساحر يبهر الألباب، ويسترق الأسماع، ويستولي على الأحاسيس و المشاعر. وأن هذا النغم يبرز بروزاً واضحاً في السور القصار والفواصل السريعة، و مواضع التصوير والتشخيص بصفة عامة ، و يتوارى قليلاً أو كثيراً في السور الطوال ، و لكنّه يظل دوماً ملاحظا في بناء النظم القرآني .

كما أنّ هذا النغم القرآني ليبدو في قمة السحر والتأثير في مقام الدعاء- الذي سنتخذه نموذجا للإيقاع القرآني- ، إذ الدعاء مخ عبادة المؤمن، بطبيعته ضرب من النشيد الصاعد إلى الله الذي هو أقرب من حبل الوريد؛ فلا يحلو وقعه في نفس المبتهل إلا إذا كانت ألفاظه جميلة منتقاة ، و جمله متناسقة متعانقة ، و فواصله متساوية ذات إيقاع موسيقي متزن .

والقرآن الكريم لم ينطق عن لسان النبيين والصديقين والصالحين إلا بأحلى الدعاء نغماً، و أروعه سحراً وبياناً. كما أنّ النّغم الصاعد من القرآن خلال الدعاء يثير بكل لفظةٍ صورةً ، و ينشئ في كل لحن مرتعاً للخيال فسيحاً. فتصور مثلاً ونحن نرتل دعاء سيدنا زكريا ﴿عليه السلام﴾ شيخاً جليلاً مهيباً على كل لفظة ينطق بها مسحة من رهبة، وشعاع من نور، و نتمثّل هذا الشيخ الجليل . على وقاره . متأجّج العاطفة ، متهدّج الصوت ، طويل النفس صبرا ، ما تبرح أصداء كلماته تتجاوب في أعماق شديدة التأثير، بل إنّ زكريا﴿عليه السلام﴾ في دعائه ليحرك القلوب المتحجرة بتعبيره الصادق عن حزنه وأساه خوفاً من انقطاع عقبه بعد كفالته لمريم و إحساسه بطعم الأبوة ، و ها هو قائم يصلي في المحراب لا ينئ ينادي اسم ربه نداء خفياً ، ويكرر اسم (ربه) بكرة وعشياً ، ويقول في لوعة الإنسان المحروم ، وفي إيمان الصديق الصفي في هذه الآيات من سورة مريم : ﴿قال رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً وَلَمْ اكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيّاً ۞ وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِن وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِراً فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيّاً ۞ يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيّاً ۞﴾[1].

إنّ البيان لا يرقى هنا إلى وصف العذوبة التي تنتهي في فاصلة كل آية بيائها المشدّدة وتنوينها المحول عند الوقف ألفا لينة كأنها في الشعر ألف الإطلاق . فهذه الألف اللينة المرخية المنسابة تناسقت بها كلمات (شقياً) و(ولياً) و(رضياً) مع عبد الله زكريا ينادي ربه نداء خفياً ، ولقد استشعرنا هذا الجو الغنائي ونحن نتصور نبياً يبتهل وحده في خلواته مع الله ، وكدنا نصغي إلى ألحانه الخفية تتصاعد في السماء، و نرى أنوار الاستجابة تتغشّاه.

ولو تصورنا جماعة من الصالحين الأخيار مختلفي الأعمار، وهم يشتركون ذُكرانا وإناثاً، شباناً وشيوخاً بأصوات رخيمة متناسقة تصعد معاً وتهبط معاً ، وهي تجأر إلى الله باكية تبغي وجهه و تخشاه، و تنشد هذا النشيد الفخم الجليل في آيات من سورة آل عمران : ﴿...رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذا بَاطِلاً سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ ۞ رَبَّنَا إِنَّكَ مَن تُدْخِلِ النَّارَ فَقَدْ اخْزَيْتَهُ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنصَارٍ ۞ رَّبَّنَا إِنَّنَا سَمِعْنَا مُنَادِياً يُنَادِي لِلإِيمَانِ أَنْ آمِنُواْ بِرَبِّكُمْ فَآمَنَّا رَبَّنَا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرْ عَنَّا سَيِّئَاتِنَا وَتَوَفَّنَا مَعَ الأبْرَارِ ۞ رَبَّنَا وَآتِنَا مَا وَعَدتَّنَا عَلَى رُسُلِكَ وَلاَ تُخْزِنَا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّكَ لاَ تُخْلِفُ الْمِيعَادَ ۞﴾[1]. ففي تكرار عبارة (ربنا) ما يلين القلب ، ويبعث فيه نداوة الإيمان ، وفي الوقوف بالسكون على الراء المسبوقة بالألف اللينة ما يعين على الترخيم والترنم .

و لئن كان في موقفي الدعاءين هذين نداوة ولين ، ففي بعض مواقف الدعاء القرآني الأخرى صخب ناتج عن ظلم رهيب؛ ها هو ذا نوح ﴿عليه السلام﴾ يدأب ليلاً و نهاراً على دعوة قومه إلى الحق، ويصر على نصحهم سراً وعلانية السنين الطوال ، وهم يصرون على أن يكونوا كُفّارا، و يفرون من الهدى فراراً ، ولا يزدادون إلا ضلالاً واستكباراً ، فما كان من نوح، و قد أيس منهم ، إلا أن يتملكه الغيظ و يمتلئ فمه بالدعوات الثائرة الغضبى تنطلق في الوجود مديدة مجلجلة ، بموسيقاها الرهيبة ، وإيقاعها العنيف ، وما تتخيل إلاّ و سرعة الاستجابة، فالسماء متجهمة عابسة والأرض مهتزة مزلزلة ، والبحار هائجة مائجة ، و الهلاك قادم لا محالة :﴿وقال نوح رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّاراً۝إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِراً كَفَّاراً۝رَبِّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِمَن دَخَلَ بَيْتِيَ مُؤْمِناً وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَلَا تَزِدِ الظَّالِمِينَ إِلَّا تَبَاراً۝﴾[1].

أمّا الحناجر الكظيمة المكبوتة التي يتركها القرآن في بعض مشاهده تطلق أصواتها الحبيسة . بكل كربها وضيقها وبَحَّتِها وحشرجتها فهي حناجر الكافرين النادمين يوم الحساب العسير ، فيتحسرون ويحاولون التنفيس عن كربهم ببعض الأصوات المتقطعة المتهدّجة ، كأنّهم بها يتخفّفون من أثقال أوزارهم، يدعون ربهم دعاء التائبين النادمين يوم لا ينفع الندم ويقولون في سورة الأحزاب : ﴿ وقالوا رَبَّنَا إِنَّا أَطَعْنَا سَادَتَنَا وَكُبَرَاءنَا فَأَضَلُّونَا السَّبِيلاَ۝رَبَّنَا آتِهِمْ ضِعْفَيْنِ مِنَ الْعَذَابِ وَالْعَنْهُمْ لَعْناً كَبِيراً۝﴾[1].

إنّ الموسيقى الداخلية لتنبعث في القرآن الكريم حتى من اللفظة المفردة في كل آية من آياته، فتكاد تستقل . بجرسها و نغمها . بتصوير لوحة كاملة فيها اللون زاهياً أو شاحباً، وفيها الظل شفيفاً أو كثيفاً. أرأيت لوناً أزهى من نضرة الوجوه السعيدة الناظرة إلى الله ، ولوناً أشد تجهماً من سواد الوجوه الشقية الكالحة الباسرة في قوله تعالى في سورة القيامة : ﴿ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بَاسِرَةٌ تَظُنُّ أَن يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ﴾[1]. لقد استقل الإيقاع في لوحة السعداء بالتوازي بين لفظتي (ناضرة) و (ناظرة) فيهما تصوير أزهى لون وأبهاه، كما استقل في لوحة الأشقياء بالتوازي بين لفظتي (باسرة) و (فاقرة) في رسم أمقت لون و أنكاه .

التشكّل الإيقاعي(مصادر الإيقاع) في القرآن [1] :

سنحاول البحث في حقيقة الإيقاع القرآني/ الإعجاز الصوتي للقرآن و سننطلق من مقولة مفادها: الإيقاع القرآني ذو هدف ديني من جانبين : جانب الحافظ وجانب المستمع ؛ فالأول

يساعده على حفظ القرآن وتذكره وتلاوته ، والثاني يجعله ينفعل له ويتأثر به . ولعلنا نلمح أن إدراك الطفل لنغم الكلام وجرسه يسبق إدراكه لمعناه وأخيلته ، كما أن الإنسان لديه ميل غريزي أو استعداد فكري لالتقاط وتذكر جملة من المقاطع الصوتية المنغمة والمترددة أكثر بكثير من استعداده لالتقاط بعض المقاطع العادية غير الموسقة من الكلام[1] ، وكل من شاهد حفظة القرآن من الأطفال خاصة الأعاجم يعرف أنهم يجدون سهولة واضحة في حفظه وتذكره دون أدنى فهم لعباراته.

أحياناً قد نتساءل : ما مصدر الإيقاع في القرآن ؟ وإلامَ يرجع ؟ أوَ يرجع إلى الآيات بما فيها من قيم موسيقية ؟ أم يرجع إلى التنغيم بما فيه من قيم إنشائية أدائية ، أم يرجع إلى إحساس السامع بسحره الخفي و تأثيره في النفس ؟ وبكلمات أخرى هل يعود الإيقاع في القرآن إلى النص ، أو إلى المقرئ (التالي) ، أو إلى المتلقي (السامع) ؟ ولنناقش المصادر الثلاثة –لأننا نرى أنها نفسها مصادر الإيقاع في الشعر–.

أولاً : مصدر النّص :

إيقاع القرآن ينشئ تدرجات صوتية مختلفة ، وكيفيات نغمية تتراوح بين الانتظام والتناسب ، وبين التوازن والتقابل ، تبعاً للفكرة أو للموضوع ، وللموقف أو للمعنى الذي يريد أن يعبر عنه أو يوصله .

ينبع الإيقاع في النص القرآني من اندماج عنصرين هما :

1 – انسجام في الترددات الصوتية للكلمات و العبارات داخل الآيات القرآنية.

2– الفاصلة القرآنية و تحديد مواقع الوقف.

ولعل التطبيق الإيقاعي على أحد السور القرآنية يكون مفتاحاً لتبيان التقرير التفصيلي لأنواع الإيقاع الصوتي للقرآن الكريم في الدراسات التي تروم البحث في الإعجاز البياني/ الصوتي للقرآن الكريم، و ليس هذا مناط بحثنا.

لقد ذكر العلماء الشرعيون أنّه لا ضير في التصريح بورود الكثير من المقاطع الموزونة وتردد القوافي في مواقع الوقف في الفاصلات القرآنية، لكنّهم اتفقوا " أنه ما وقع في القرآن من آيات موزونة أو مقفاة لم يكن عن عمد أو قصد، و إنّما هو الكلام العربي الموسيقي في أكثر نواحيه، و قد يقع كلام الناس موزونا دون إرادة الوزن "[1]. و قد أدرج د. إبراهيم أنيس في كتابه " موسيقى الشعر " شواهد لأوزان عروضية من الطويل و الكامل و البسيط و الوافر و الخفيف و الرمل و

المتقارب و السريع و المنسرح و المديد و المتدارك و الرجز و مخلّع البسيط و الهجز و المجتث و مجزوء الرمل مطبقة على آيات من القرآن الكريم[1].

ثانياً: المصدر المقرئ (المجوّد) – التنغيم :

نميز تلاوة القرآن من تنغيمه ، فالتلاوة بطرائقها الثلاث : الترتيل والتدوير والحدر علم شرعي يتناول الحروف في مخارجها وصفاتها ، وهو علم قديم له أصوله وقواعده و فيه كتب عديدة، ولعل القرآن من هذه الجهة هو الحافظ الوحيد الذي حفظ العربية وطريقة نطق حروفها، ومن يستمع إلى المصحف مرتلا وفق أي قراءة من القراءات يستطيع أن يتمثل أحكام النطق ومواقع الوقف في لغتنا العربية [1] .

أما التنغيم أو التجويد فهو فن المقرئ الخاص، وكيفية أدائه للقرآن، مظهر من مظاهر الإبداع، أو محاولة من المرتل لإظهار براعته، علاوة على تعميق أثر النص الذي يقرؤه في نفوس سامعيه، وبهذه الدلالة يكون له جذر موسيقى، فهو والغناء صنوان يلتقيان في الأصل الإيقاعي وفي الجذر اللغوي ثم يفترقان أو يختلفان[1] .

لقد أشار الزركشي في كتابه البرهان في علوم القرآن إلى أنّ من أراد " أن يقرأ القرآن بكمال الترتيل فليقرأه على منازله، فإن كان يقرأ تهديدا لفظ به لفظ المتهدد، و إن كان يقرأ لفظ تعظيم لفظ به على التعظيم "[1] كما أشار إلى أنْ تُنَاسِب القراءة الوعد و موضع التخويف و الأمر و النهي و الاستمالة و الاستعطاف و الإغضاب و الترغيب و الترهيب[1] و منه لا يمكن قراءة القرآن بنغمة واحدة و لا بلحن واحد.

نجد في القرآن الكريم أمراً إلهيا للرسول﴿صلى الله عليه وسلم﴾بترتيل القرآن ﴿أَوْ زِدْ عَلَيْهِ و رَتِّلْ القُرْآنْ تَرْتِيلاً۞)[1]؛ و أمراً آخر بقراءته على مكث ﴿ وَ قُرْآناً فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ عَلَى مُكْثٍ وَ نَزَّلْنَاه تَنْزِيلاً۞﴾ [1] و هذا ما أدى إلى ظهور علم القراءات و علم تجويد ؛ أي أداء القرآن بنغمية أثناء قراءته وفق أداءات موسيقية و آداب صوتية خاصة مقترنة بثلاث مصطلحات مهمة في علم القراءات القرآنية هي (التلاوة)، و(التجويد)، و(الترتيل)[1].

1.التلاوة: فهي القراءة المتأنية، بترسل، و تحقّق و تبيّن، و تمهّل في الأداء، يتحقق ذلك بإقامة الحروف، و بيان الحركات و تحقيقهما، و التمكن منهما في النطق من غير مبالغة و لا تكلف، و لا تطلق التلاوة إلاّ على القرآن الكريم.

2.التجويد: و معناه انتهاء الغاية في التصحيح، و بلوغ النهاية في التحسين، و هو حلية التلاوة، و زينة الأداء و القراءة القرآنية، و يتحقق ذلك بتحسين التلاوة عن طرق إعطاء الحروف حقّها من المخارج و الصفات الذاتية مع الصفات المكتسبة العارضة كالإظهار و الإدغام و التفخيم و الترقيق و غير ذلك.

3.الترتيل:حسن البيان و تنضيد الكلام مع حسن الصوت و التحزّن بالقراءة، و معرفة الوقوف، بتفسير الحروف و تقطيع القراءة؛ أي قراءة القرآن على مكث، و تمهل و على رسلٍ، لأنّ الترتيل يكون للتدبّر و التفكّر و الاستنباط[1].

لقد اعتنت كتب التجويد و القراءات بأصول الأداء، " فأوفت الطول و الوقف و الإيقاع حقّها من العناية و الدرس "[1] ، و اعتمدت على معطيات علم الموسيقى و نتائجه من حيث أنّ " علم الأصوات و الحروف له تعلّق و مشاركة للموسيقى لما فيه من صنعة الأصوات و النغم "[1]، و أكبر دليل على ذلك أنّ الكثير من الآراء النحوية المستمدة من القراءات القرآنية مأخوذة من صناعة الموسيقى كقول النحاة :" الحركات أنواع صاعد عال و منحدر سافل، و متوسط بينهما "[1].

ثالثاً : مصدر المتلقي :

كما علمنا فإن الإيقاع يحدث بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات لإحداث التوافق الصوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات لتأدية وظيفة سمعية والتأثير في المستمع. و يأتي الإيقاع في اختيار الكلمات من حيث كونها تعبّر عن قيمة التأثير الذي تحدثه وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعي، فهو إحداث استجابة ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعالات.[1] كما أنّ عدد الكلمات التي تكوّن الإيقاع بتركيباتها تعتمد تماماً على عدد الكلمات اللازمة لتوصيل المعنى في النثر .

لا شك أن في القرآن نوعاً من الموسيقى الخفيّة تلفظ فتأثر فينا، لكن **كيف ندرك هذه الموسيقى، وهذا الإيقاع** ؟ وهذا التساؤل يلحق به تساؤل آخر مكمّل له هو : **كيف نتلقى القرآن؟** فالدراسات النفسية والجمالية لعملية التلقي تثبت أنّ تركيب الأثر الفني لا يكون تاماً ولا

كـاملاً إلا إذا التقـت في رحابـه وتـداخلت طاقتـان الطاقـة الكامنـة في الـنص والطاقـة المنبثقـة عـن التلقي[1].

والتقـاء عـالَم الـنص وعـالَم المتلقـي أمـر ضـروري لحيـاة الـنص، فللـنص حيـاة تعـج بالحركـة و الامتداد بما يحمله من كلمات تعبيرية وصور فنية، وقيم موسيقية، وتركيبات بلاغية. أمّا عـالم المتلقي فله حياة وخبرات جمالية وثقافية تتصف هي الأخرى بالحركة والتقابل و الامتداد. ومن خلال عملية الإدراك تتصالح الحياتان، وتلتقي الطاقتان؛ الطاقة الكامنة في النص، والطاقة المنبثقة عن القارئ[1]، ولن يكون التلقي كاملاً ، ولن يدرك القرآن إدراكاً كاملاً، إلا إذا تداخل العالمان وتناغما. و مهما يكن على محلّل الخطاب القرآني أن يراعي أركانا ثلاثة: " **مخاَطِب** يأخذ مبادرة الحديث، و **مخَاطَب** يكون له تأثير في اختيار المخاِطب ألفاظه و تعابيره و أسلوبه، و **ظروف** جرت فيها عملية الخطاب.."[1]

فالقرآن يملك قيمه الروحية والفنية الخاصة به ، وهذه القيم لا تحضر إليه أو تفرض عليه، والمتلقي الذي يكابد قراءته وتدبره، ويعيش عالمه، ويحلله لا يجلب معه قيماً يتخيلها ، أو لا يفترض في النص الذي بين يديه قيماً غير موجودة ، إنه يكشف القيم الكامنة فيه . وفي حالة القرآن تبدو العلاقة بين النص وقارئه أقوى لأن الأمر يتعلق بالإيمان، و بتلاوته في العبادات، بتلك الحالة النفسية التي اشترط بعضهم وجودها لإدراك ما في الكتاب من جمال ومن أداء ومن إعجاز. وحين يعايش المتلقي عالم الإيقاع القرآني يجد نفسه في واحد من أربعة مواقف[1]:

1- أن يشعر بالإيقاع وجوداً ونوعاً ويعلله .

2- ألاّ يلاحظ شيئاً اسمه إيقاع .

3- أن يرى تناقضاً بين المعلومات التي يعرفها عن الإيقاع وهذا الذي يجده في النص.

4- أن يحس الإيقاع ولكنه لا يستطيع أن يشرحه ويعلله ، أو يحدد مصدره.

فالموقف الأول منطقي ومتماسك ، والثاني يشير إلى أن الطاقة الكامنة أو المنبثقة معطلة كأن يكون المتلقي أعجميا ، والثالث يوظف هواه و إحساسه المغلوط لذلك حكمنا بفساد قواه المعرفية ولو جزئياً إذا أدّت به إلى تناقضات ، أما الرابع فقد أغنانا عن التعليق عليه الخطابي حيث ذهب في رسالته عن إعجاز القرآن إلى أن" السبب قد يخفى و أثره في النفس واضح ، وهذا لا يُقنع في باب العلم"[1]؛ أي أنّ صاحبه من السواد الأعظم من العوام.

خاتمة:

في الأخير يمكننا اختزال مفهوم الإيقاع اللفظي- سواء كان نثرا أو شعراً- في توالي متحركات و سواكن ترتيبا معينا تتألف منه المصاريع، و من ثمة فإنّ هناك تساويا على المستوى الصوتي بين الحروف المتحركة و الحروف السواكن، و تساوي أجزاء الكلام "[1] بما فيه نهايات الفواصل و الوقفات، و بالتالي الإيقاع اللفظي يتضمن تناسبا في الحركات و السكنات، و تناسبا في أجزاء الكلام و تناسبا بين الكلام و الوقف يخص الشعر و النثر معا[1].

لذلك نقول: لقد ألهت الفرضية الموسيقية الكمية المضبوطة رياضيا في الدراسات العروضية عن معاينة إيقاع النثر، فاختص الشعر بالوزن لينفصل عن النثر تماماً و يتكرّس جنسه بعيداً عن أية مؤثرات. كما سُفّهت كلّ محاولات البحث عما يميز الشعر عن النثر غير الموسيقى-رغم إثباتنا لورود الموسيقى و الإيقاع في النثر!- فأي بحث لا يعد مجدياً ما دام يلتمس حججه خارج الاشتراك الأولي و الأساسي: الموسيقى بمفهومها المستقر والمستنبط من تجارب شعرية قديمة محددة الزمن والبيئة!.

أما ورود الإيقاع في القرآن فتخريجه هو أنّ موسيقى القرآن هي موسيقى النفس، ويظل الإيقاع هو المعبر عن حالاتها، ويرتبط بحركة شعورها، لأنه في حقيقة الأمر هو صوت النفس البشرية، صوت حالاتها المتباينة، صوت فرحها وحزنها، أملها ويأسها، غضبها وسعادتها. لقد صوّر حركة إحساسها، وكان صدى مشاعرها وانفعالاتها، وبلغ في ذلك الغاية، وأربى على الغاية تعبيراً و تأثيراً- فتعالى جدّ ربنا الأعلى- .

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: قائمة مصادر المتون (النماذج التطبيقية):

1. د. علي جواد : ***المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام***، نشر جامعة بغداد، ط2، 1413هـ-1993م.
2. الفاخوري حنا ، ***الموجز في الأدب العربي و تاريخه***،المجلد الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2 ، 1411هـ- 1991م.

3. الشريشي أبو العباس أحمد القيسي ، ***شرح مقامات الحريري***، المقامة الحُلوانية، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت(لبنان)، 1413هـ-1992م.

ثانيا: قائمة المراجع حسب ورودها في المقال:

1. د. البحراوي سيّد ، ***العروض و إيقاع الشعر العربي***(محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1993م،

2. د. العياشي محمد ، ***نظرية إيقاع الشعر العربي***، المطبعة العصرية، تونس، ط1976م.

3. د. مندور محمد ، ***في الميزان الجديد***، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1987م، و ينظر كتابه ***في النقد و الأدب***، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د،ت).

4. روبي إلفت كمال ، ***نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين***، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

5. الورتاني خميس ،***الإيقاع في الشعر العربي الحديث*** (خليل الحاوي نموذجا)، دار الحوار للنشر و التوزيع، دمشق(سورية)، ط 1، 2005م.

6. د. صالح صبحي ، ***مباحث في علوم القرآن***، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1988م.

7. د. القنيبي حامد صالح ، ***المشاهد في القرآن***، دراسة تحليلية وصفية، مكتبة المنار، الأردن،ط1998م.

8. د. اسماعيل عز الدين، ***الأسس الجمالية في النقد العربي***، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955م.

9. قطب سيد ، ***التصوير الفني في القرآن***، دار الشروق ، القاهرة، ط14، 1993.

10. د. ناجي عبد المجيد عبد الحميد ، ***الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية***، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت(لبنان)، ط1985م .

11. د. طبانة بدوي ، ***قضايا النقد الأدبي***، دار المريخ، الرياض، ط1998م، ص147.

12. علي الصغير محمد حسين ، ***الصوت اللغوي في القرآن***، دار المؤرخ العربي، بيروت(لبنان)، ط1، (د،ت).

13. الرافعي مصطفى صادق ، ***إعجاز القرآن***،المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط7، 1381هـ-1961م.

14. د. أبو المعال عبد الفتاح ، ***تنمية الاستعداد اللغوي عند الأطفال***(في الأسرة و الروضة و المدرسة)، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان ، الأردن،ط1، 2006م.

15. أنيس إبراهيم ، ***موسيقى الشعر*** ، دار القلم ، بيروت (لبنان)،ط4، 1973م،ص363.

16. حنون مبارك ، ***في التنظيم الإيقاعي للغة العربية(نموذج الوقف)***، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1431هـ-2010م.

17. الزركشي بدر الدين محمد ، ***البرهان في علوم القرآن***، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة(مصر)، (د،ت).

18. الداني أبو عمرو عثمان بن سعيد الأندلسي، ***التحديد في الإتقان و التجويد***، تحقيق:د.غانم قدّوري الحمد، دار عمار، عمان،الأردن، ط1، 1421هـ، 2000م.

19. الطويل الشيخ عبد الله ، ***فن الترتيل و علومه***، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة، و مركز الملك فيصل للبحوث و الدراسات الإسلامية بالرياض،ط،1420هـ-1999م.

20. ابن جني أبو الفتح عثمان ، ***سرّ صناعة الإعراب***،تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم ، دمشق(سوريا)، ط1، 1985م.

21. السيوطي جلال الدين ، الاقتراح في علم أصول النحو، تحقيق: أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة(مصر)، ط1، 1976م.

22. د. فيدوح عبد القادر ، ***الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي***، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، ط1992.

23. الصكر حاتم ، ***ترويض النّص***(دراسة للتحليل النّصي في النقد المعاصر إجراءات..و منهجيات، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1998م .

24. مفتاح محمد ، ***دينامية النّص*** (تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م.

25. الخطابي أبو سليمان حمد ، ***بيان إعجاز القرآن***، ضمن: ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة(مصر)، ط1387هـ-1968م.

ثالثا: الكتب المترجمة:

1. ياكوبسون رومان ، ***قضايا الشعرية***، ترجمة: محمد الولي و مبارك الحنون، دار توبقال، للنشر، الدار البيضاء(المغرب)، ط1988م.
2. ويلك رونيه ، أوستين وارين، ***نظرية الأدب***، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق(سوريا)، ط1972م.
3. سلدن رامان ، ***النظرية الأدبية المعاصرة***، ترجمة:جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة(مصر)، ط1998م.

رابعا: المجلات و الدوريات:

1. د. نعيم يافي، ***عودة إلى موسيقى القرآن***، مجلة التراث العربي تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، العدد26 ،أكتوبر 1407هـ-1987م.
2. إبراهيم جنداري، ***الإيقاع في القصة القرآنية***، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد:379، تشرين الثاني، 2002م.