الإيقاع في نونية جرير

.....

م. د. مريم محمد جاسم

جامعة تكريت / كلية التربية / قسم اللغة العربية / صلاح الدين / العراق

المقدمة

تشكل دراسة الإيقاع مساحة واسعة في الدراسات الأدبية ليست حديثة العهد إنما أصالتها قدم الممارسة الشعرية ، إذ لا تكاد دراسة أدبية خالية منه كونه يمثل البناء الموسيقي للقصيد ، وهو يمكن أن يكون ممثلاً حياة الشعر ، وإيقافه أو تعطيله يعني الموت ، وإيقاف نبضات الحياة وتدفق اللذة الشعرية التي ترفرف في أجواء ساحرة تبحث عنها النفس الإنسانية المتشوقة إلى جمالية القول وعذوبة الألفاظ وترقص لنغماتها الآذان.

لذا فقد تشكلت الدراسة من محاور رئيسة ابتدأت بالمبحث الأول بإعطاء تعرف للإيقاع لغة واصطلاحاً وحسب منظور العلماء العرب والغرب ، ثم جاء المبحث الثاني من الدراسة بالحديث عن حياة الشاعر وشعره إذ يعد في مصاف الشعراء الكبار الذين خلدهم التاريخ ومجدتهم أعمالهم الفذة ، فكان شعره صدى لروحه الوثابة ، واستطاع أن يرسم لوحات شعرية ذات عبير موسيقي وترنيمات خلابة مترابطة بين البيت الواحد وأبيات القصيدة جمعاء ، فكانت أبياته غرفاً من بحر تنساب على لسانه انسياب الرحيق ، أما المبحث الثالث فقد كون للإيقاع بإطاريه الأول الثابت المتمثل بإيقاع الوزن والثاني القافية وأنواعها وحروفها وحركاتها ، ليأتي المبحث الرابع وهو الإيقاع المتحرك إذ شكله التكرار والتضاد ورد العجز على الصدر ، مع بيان كل نوع منه وتفصيله ، مع ذكر الشواهد الشعرية لكل ما سبق من خلال أبيات القصيدة النونية والتي بينت أهمية الإيقاع في هذه الدراسة ، لتنتهي بذلك الدراسة بخاتمة مبينة أهم ما توصل إليه البحث من نتائج .

المبحث الأول : الإيقاع لغـــــة :

مأخوذ من مادة الثلاثي (و . ق . ع) ، والواقع : الضرب بالشيء [١] ، ومنه وقع المطر ووقع حوافر الدابة ، وهو الصوت الذي يسمع منها [٢] ، وكذلك من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقـع الإلحـــان ويبينهـــا [٣] ، وجاء فـــي تـــاج العـــروس بمعنـــى (يبينها) من البناء [٤] ، أي الأول من التبين ويتضمن الإشارة إلى المتلقي والمعنى الثاني من البناء نظراً إلى النشيء ، ويقال أنه مصطلح انكليزي اشتق أصلاً من اليونانية بمعنى الحريان والتدفق [٥] .

الإيقاع اصطلاحـــــاً :

يقول ابن طباطبا العلوي في كتابه (عيار الشعر) : وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيب، واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له ، واشتماله عليه ؛ وان نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي : اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه [٦] ، ويقول أبو يوسف بن إسحاق الكندي : " إن الإيقاع لا تخص ولا يحاط بها كثرة – لا العربية ولا العجمية – كل لسان وفي كل مملكة "[٧]، وقال صاحب المخصص : " الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية ، واللحن صوت ينتقل من نغمة إلى نغمة أشد أو أحط " [٨] ، وليست مشكلة الإيقاع مقصورة على الأدب بشكل نوعي أو حتى على اللغة فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل وإيقاع للإشارات الضوئية وإيقاعات للموسيقى وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية كما أن الإيقاع أيضاً ظاهرة لغوية عامة ولسنا بحاجة إلى مناقشة مئة نظرية ونظرية حول الطبيعة الفعلية للإيقاع [٩] ، ونتأمل ما كتبه الباحث (إبراهيم أنيس) بخصوص مصطلح الإيقاع وحدوده التمييزية في بناء موسيقية القصيدة العربية إذ يقول : " العنصر الثالث من عناصر الموسيقى في الشعر العربي هو ما أطلق عليه مصطلح الإيقاع... ومع أنها [أي كلمة الإيقاع] ذات دلالة معينة لدى أصحاب الموسيقى ربما تباين ما نعنيه هنا ، أثر أن تطلقها على تلك الظاهرة الأساسية التي وحدها تميز الشعر عن النثر فالنظام الخاص لتوالي المقاطع الذي تحدث عنه أهل العروض قد نجده في كثير من نصوص النثر " [١٠] ، وهو في الوقت نفسه ما يلح عليه في مكان .

آخر من كتابه (موسيقى الشعر) قائلاً : " إن الإيقاع هو العنصر الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظماً وتواليها حين تكون في النثر ... " [١١] ، وأكد ديدرو " أن الإيقاع يستوجبه ذوق

طبيعي وخفة وحساسية وانها صورة الروعة نفسها إذ إن التجانس لا يخاطب الأذن وحدها بل الروح التي انبعث منها " [١٢] ، فلذلك يجب أن يكون الشاعر دقيقاً وحساساً تجاه انفعالاته ، أي عليه اختيار ما يناسبه من الإيقاع للعرض المطلوب ، أو الفكرة المراد إيصالها أو بيانها للمتلقي ، ومع ذلك ظل " مصطلح الإيقاع عند العرب مرتبطاً بالموسيقى فلم يرد ذكره أثناء حديثهم إلا نادراً " [١٣] ويعبر نزار قباني عن المبدأ نفسه قائلاً : " موسيقى الشعر ليست محصورة في الستة عشر بحراً التي بوبها ونسقها الخليل بن أحمد الفراهيدي ، فموسيقى الشعر أوسع وأشمل من هذا بكثير فعليه العروض ... ليس سوى قطرة صغيرة في المحيط الكبير الذي هو الموسيقى " [١٤] ، ولما كان الباحث كمال أبو ديب قد توصل إلى نتيجة خلاصتها أن الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربي التي تشكَّلت في التراث النقدي لا تمثل أبعاد الواقع الشعري بحيويته وغناه وتنوعه [١٥] فانه لا يفتأ يؤسس بديلاً جذرياً لهذه الصورة الملتبسة أو الغامضة ، وبخاصة ما تعلق منها بالخلط اللامسموع بين مفهوم الوزن والإيقاع وتمييزه يتضح في نص له، نورده لأهميته النقدية يقول : " إن العروضيين العرب بعد الخليل العقل الفذ ، أخفقوا في التفريق بين المستويين (الوزن والإيقاع) وكان حديثهم عن الأول بفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل، وحولوا العروض العربي إلى عروض كمي نقي ذي بعد واحد ، مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل : حيوية النبر الذي يعطي الشعر طبيعته المتميزة ... ، ويحدد التركيب الوزني للشعر في هذا البحث بأنه التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات ، ويتشكل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائياً لها حدان واضحان : البدء والنهاية، يمكن للكتلة هنا أن تعني الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) كما أنها تعني الوحدة التي تنشأ من تركيب عدد من الوحدات الصغرى (السطر والبيت باعتبار في الشعر الناظري تركيباً لشطرين ، أما الإيقاع فهو شيء آخر ، إنَّه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية ، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمة عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ، تختلف تبعاً لعوامل معقدة . الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها الشكل الوزني حتى تكتسب فئة من نواة خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه " [١٦] هكذا يبدو أن ثمة تمييز يطرح بين التركيب الوزني للشعر وبين الحيوية الإيقاعية فيه ، والذي لم يستطع العروضيون بعد الخليل استكناهه ، ونحن إذ لا ندفع التعريف الذي سبج في .

إطاره الباحث مصطلح الإيقاع خاصة في سياق تمييزه عن الوزن ، بل نعتبره مقبولاً مستساغاً [١٧] ، ويبدو لمتتبع مفهوم الإيقاع ، أن أرسطو الذي يمثل محوراً أساسياً في تاريخ الفكر الإنساني – كان سباقاً إلى الإشارة وإلى

العلاقة القائمة بين الأوزان (البحور) والإيقاع [١٨] بقوله : " من الواضح أن الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات " [١٩] ، وهذا يوضح أن الإيقاع عند أرسطو يضم الوزن ويشمله ، ولعل بيير كيـــــــــــرو (pierre guirud) كان ينظر إلى تعريف أرسطو عندما أقرَّ بأن " كل نموذج عروضي يقابله نموذج إيقاعي ، ومن ثم فالبحر يعني الإيقاع " [٢٠] لكن ثمة من الدارسين من ألح على ضرورة التمييز بين الوزن الذي يقوم ، في أساسه على العد ويقدم المعيار الذي تخضع له اللغة ، أي بوصفه السمة التي تميز الشعر عن النثر ، وبين الإيقاع الذي يتولد عنه.

إن مجال الإيقاع كما يقول توماشوفسكي : " ليس هو القياس ، فهو لا يرتبط بالتقطيع الشعري المتكلف ، ولكن بالتلفظ الحقيقي ، ولا يمكن إبراز الإيقاع لأنه عكس الوزن ليس فعالاً ولكنه منفعل ، فهو لا يوجد البيت الشعري ولكنه يولد منه " [٢١] ، والذي يفهم من هذا هو أن الوزن تراجع إلى الخلف فلم يعد سوى مادة مساعدة ، بينما الإيقاع أعتبر بمثابة الدال المركزي الذي يتضمن الكلام البشري وينسحب على كل قول من شأنه المساهمة في إنتاج الأثر الجمالي في مستوى البيت الشعري بخاصة والقصيدة الشعرية بعامة " فإذا كنا لا نعني بكلمة إيقاع كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعرية ، نسق قابل للإدراك من قبل السامع المعني بالأمر فإنه لمن البين ان يكون كل إنتاج للكلام البشري مادة للإيقاع ، وذلك وفق حجم مساهمته في إنتاج أثر جمالي وانتظامه بطريقة معينة في بيت شعري ما " [٢٢] .

المبحث الثاني: جريـــر حياتـه وشعـــره

أولا : حياتـــــه :

اسمه بن عطية الخطفي التميمي ، ينتمي إلى قبيلة كليب بن يربوع التميمية العدنانية ، ولد جرير سنة ٣٠هـ، في خلافة عثمان بن عفان (ﷺ) في قرية اليمامة في جنوب الشرقي لهضبة نجد [٢٣] وتغنى الشعراء بهواء نجد ، ويعتبر النجد أهم إقليم عاش فيه الشاعر ، وذكر في شعره أسماء كثير من الأماكن التي تحيط بها ، منها (القطيف والأحساء) ويبدو لنا أن قومه كانوا أقل شأناً من الأقوام الأخر الموجودة في هاتين المنطقتين [٢٤] ، والمعروف عن قومه هم من رعاة الغنم والحمير ، لذا نجد شعره مطبوع بطابع والقساوة ، فنجده بعيداً عن اللهو والمجون ، وأقرب إلى والوقار ، ويبدو أن جفاء البيئة الاجتماعية أورثه حدة في المزاج وخشونة في المعاملة ، وتعصباً شديداً لقومه وحملاً شنيعاً على أعدائه ، مما كان يسبب له سرعة في الانفعال ، ومن ثمَّ مالت به نفسه نحو الشر والمنازعة ، حتى بدأ ذلك فيما بعد في شعره ولا سيما الهجاء الذي اتسم به جرير وقطبا الشعر الأموي (الأخطل والفرزدق) إذ عرفوا بشعراء النقائض في ذلك العصر ، وكان جرير حجر الزاوية في هذا الفن ونقطة أساسية بشراكة مع الشعراء ، فتبين لنا أن الذين اتصلوا بجرير في باب الهجاء طوائف أربع :

١ – شعراء التحم بهم في صورة متناقضية وهؤلاء لا يتجاوزون ستة عشر شاعراً في الغالب .

٢ – شعراء أعانوا عليه الفرزدق وغيرهم فهجاهم .

٣ – شعراء واحياء وأناس هجاهم جرير لأسباب شتى وهؤلاء أكثر عدداً فقد يتجاوزون الستين ، وقد يكون بعضهم هجاهم .

٤ – شعراء عرضوا بينه وبين الفرزدق فلم نلتفت إليهم كاللعين المنقري ، وربما كان هؤلاء أقل عدداً [٢٥] .

ثانيـــاً : شعـــــره

تفتحت موهبة جرير الشعرية باكراً ، وقد تلقنه من جده الخطفي ، حتى روي أنه كان مون أوائل ما نظمه مما رواه له الرواة كانت أبياتاً عاتبه بها ، إذ إنه كان ذو مال كثير وفيها يقول معاتباً جده [٢٦]:

وإنـــــي لمغرور أعلـــــل بالمنـــى ... ليالـــــي أرجو أن مالـــــك قاليـــا

وإنـــي لعَـــف مشْتـــرك الغنـــى ... سريـــع إذا لـــم أرض داري انتقاليـــا

وكذلك استطاع أن يرسم لكل شيء في الحياة صورة خاصة به تجعله دائماً في موكب الخالدين بشعره

ويطابق روحها التاريخ الذي وصلنا عن هذه الشخصية ، فيكون كالرسامين الذين رسموا صور العظماء المعاصرين لهم فخلدوا في الإطار الذي رسموا فيه ، لعلنا نكون مغالين إذا ما طلبنا من الشعراء في عصر جرير تحليل شخصية كل ممدوح تحليلاً ما ولو سريعاً ، ، فهذا بالطبع بعيد عن مقدرتهم الفنية من جهة ، ويكاد يكون مستحيلاً من جهة أخرى ، لانعدام الحرية الاجتماعية والسياسية ، أو لضعف الشجاعة الأدبية التامة في كثير من الأشخاص في العصور التي عاش فيها الشعراء ، ولكن على الرغم من ذلك فإن لكل ممدوح ولا شك أعمالاً خاصة به تفرد بها وتفردت به ، بحيث أصبحت إحدى سماته المميزة له تمام التمييز ، وقد نجح جرير – إلى حد ما – وكان شعره ذا سمة موسيقية عذبة يراعي في ذلك رنين اللفظة الموسيقية ورنين الألفاظ مرتبطاً بعضها ببعض ، فتتجاوب موسيقى اللفظة الواحدة مع موسيقى ألفاظ البيت كله ، وتكون عملاً فنياً مراعياً فيه الجرس الموسيقي الذي يعبر عن روح المعنى أولاً ، والصورة الخيالية الحلوة القليلة بعد ذلك ، فالشاعر – على العموم – يغلب عليه ناحية من ثلاث : إما أن يعنى بموسيقى اللفظة كعنصر أساسي في البيت ويتبعها موسيقى الألفاظ وترابطها ترابطاً موسيقياً بانسجام الحروف الداخلية فيها ، وإما أن يعنى أشد ما يعنى بالصور الخيالية ، إذ يصور بها مشاعره بعناية ليست بالكبيرة بانتقاء الألفاظ القوية الرنين الموسيقي ، وهناك مَن يعنى أكثر ما يعنى بالمعنى يعبر به عما يريد ممتزجاً بالألفاظ الموسيقية والصور الخيالية غير أنها غير معنى بها تمام العناية كإبراز المعنى واضحاً والتوليد منه كثيراً ، وجرير كان يعنى بالموسيقى الداخلية في اللفظ الواحد على حدة وفي الألفاظ كلها[٢٧] فكان بارعاً في السخرية في ذلك العصر ولا سيما بينه وبين الفرزدق والأخطل .

المبحث الثالث (الإيقـاع الثابـت)

أولاً : إيقـــاع الـــوزن

الحديث عن الوزن في تساهمه مع القافية ليس بدعاً من عند أنفسنا ، بل هو متبع لدى الكثير ، فنجد في الأبحاث والدراسات النقدية القديمة والتي اهتمت ببعض مكونات البنية الإيقاعية في الشعر العربي ، فذكرها للواحد يستلزم ضرورة ذكرها للآخر ، لا لشيء سوى لاعتقاد علماء الشعر بأن هذين المكونين يجسدان لحمة الشعر وسداه تأسيساً على هذا المؤدى يحسن بنا التساؤل عنا المقصود بالأوزان الشعرية والقافية وعن خصوصية الوظيفة التي ينهضان بها من داخل النص الشعري العربي .

لا شك مما يسترعي الانتباه في المعالجات النقدية العربية لموسيقى الشعر هو الوزن ، وذلك نظراً لحمولته / سلطته التي تبني القول الشعري وتنظمه على المستويين الكمي والزمني قال أبو العلاء المعري :

" الشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط ، إن زاد أو نقص أبانه الحس " [٢٨] ، أما ابن رشيق يتحدث عن الوزن قائلاً " هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل عليهـــا وجالـــــب لها ضرورة " [٢٩]، وقد عرَّفه حازم القرطاجني " بأن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جواهره ، والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركة والسكنات والترتيب " [٣٠] ، والخليل بن أحمد الفراهيدي كان سباقاً إلى جعل الوزن الشعري كلا كبيراً تندرج تحته مجموعة من الوحدات الإيقاعية (التفعيلية) منها ما هو خماسي ، ومنها ما هو سباعي ، وكل تفعيلة منها تنتظم في وحدات صغيرة (الأسباب والأوتاد والفواصل) ، ومن ثم تتساوق كل الوحدات المعجمية في متواليات إيقاعية متناسبة زمنياً ومحكومة بقوانين التعاقب ، أي وفق توالي الحركات والسكنات في البيت الشعري أولاً ، وبعده في النص ككل ، هذا ولقد كان لقدامة بن جعفر رأي بخصوص الوزن وأهميته في الصناعة الشعرية ضمنه في تضاعيف كتابه (نقد الشعر) فالوزن يمثل القطب المركزي في التمييز بين الشعر وبين غيره من الكلام المنظوم الذي لا يعد شعراً [٣١] ، كما أن الوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدال على المعنى ، لذلك فهو يتألف من عنصرين آخرين أساسيين في البناء الشعري هما اللفظ والمعنى [٣٢] ، في سياق هذه التحديات أنه ليس ثمة ما يشيء بخلاف جوهري وعميق بين ما حدد في إطارها الفارابي مفهوم الوزن ، وبين تصور علماء آخرين لهذا المفهوم من أمثال (ابن سينا وحازم القرطاجني

والسجلماسي) فأنت تلحظ في مغزاها أن ما يجمع بينها أكثر مما يفرق ، إذ الوزن عند الفارابي إيقاع الألفاظ المتكونة من أجزاء وسمها (بالسلاميات والأسباب والأوتاد) [٣٣] ، فإذا كان السبب عبارة عن حرفين ، والوتد عبارة عن ثلاثة أحرف ، فإن السلامية تعني الحرف الواحد ، ثم أنه لما كان الشعر كلاماً مخيلاً مؤلفاً من أقوال ذات إيقاعات ، فإنه يشترط أن تكون تلك الأجزاء محدودة العدد ، وأن يكون ترتيبها في كل جزء شبيهاً بترتيبها في الجزء الآخر ، أي عدداً محدوداً وتساوياً في ترتيبه لا يتغير في كل زمن الشيء الذي ينتج عنه بالضرورة تساوي الأشطر في زمان النطق بها [٣٤] ، ومن هنا تظهر أهمية الإيقاع الشعري كملمح مميز للنصوص الشعرية ، حيث يفرض الإيقاع شكلاً تركيباً معيناً على النص لا نجده في نص آخر ، أي إلى جانب تأثيرات البينة الدلالية في رصف الكلمات والجمل نجد تأثيراً للبناء الإيقاعي فيها ، وفيما يخص القصيدة أنه من البحر البسيط ، والبسيط من البحور المركَّبة ، كما أنه بحر راقص يتصف بنغماته العالية ، وبتغير حركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً ، حتى أن إيقاعه يتعلمه بيسر كل من لم يألف العروض ، إذا ما نبه إلى وزنه تقطيعياً ، لأن سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرد تكرار أبيات مقطعة نغمياً ، ومثل هذه الدقة ليست مقبولة في الشعر ، فضلاً عن أن قالبه الشكلي قالب هندسي صارم لا يسمح بأي تلاعب أو تغيير [٣٥] ، والبسيط من البحور الممتلئة بالجلال والنغم الساطع ، والذي يمكن أن يجيد في الجهارة والشجن معاً ، فالقصيدة في أولها مليئة بالشجن الذي يسيطر على حياة الشاعر ، والذي يكون عادة مع – وبسبب – الرحيل ثم انه بعد ذلك يتحدث عن أمجاد وفخر ووقائع ووقيعة ، وإن كان الملاحظ أن جودته الحقيقية تكون في الجانب الشجن [٣٦] ، والبسيط الذي يتشكل من تكرار (مستفعلن) مع (فاعلن) و (مستفعلن) هي التفعيلة الأساسية فيه ، والبسيط من البحور التي حظيت بشهرة كبيرة في الشعر العربي القديم والحديث وقد استخدم في أغراض شتى كالحماس والهجاء والفخر والمديح ، مما يعطي الأنطباع عن ملائمته لأحوال الشعراء [٣٧] .

وهذه الأبيات مقطعة من القصيدة وفق معايير هذا الجزء

بـان الخليـــط ولـــو طوعـــــت مـا بانـا	وقطعوا من حبـال الوصـــل أقرانـــــــا
0 / / / 0 / / 0 / 0 / / 0 / / / 0 / / 0 / 0 /	0 / / / 0 / / 0 / 0 / / 0 / / 0 / 0 / / / 0
ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ	ـــ ـــ ن ـــ ـــ ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ
مستفعلـــن فعلـــن مستفعلـــــن فعـــــلن	مستفعلـــن فاعلـــن مستفعلـــن فـــعـــــلن

حـــي المنـــازل إذ لا نبتغـــــــي بـــــدلا	بـــالدار داراً ولا الجيـــران جيـــرانـــــا
/ 0 / 0 // 0 /// 0 0 / 0 // 0 /// 0	/ 0 / 0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 /// 0
ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ	ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ
مستفعلـن فعلـــن مستفعلـــن فعـــــلن	مستفعلـن فعلـــن مستفعلـــن فعـــــلن
قد كنـــــت في أثـــر الأضعان ذا طـــــرب	مروعـــاً من حـــذار البين محـــــــرانا
/ 0 / 0 // 0 /// 0 0 / 0 // 0 /// 0	/ 0 / 0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 /// 0
ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ	ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ
مستفعلـن فعلـــن مستفعلـــن فعـــلن	مستفعلـن فعلـــن مستفعلـــن فعـــلن
يـــارُبَّ مكتئـــب لو قد نعيـــت لـــــه	بـــاك وآخـــر مســـــرور بمنعانـــا
/ 0 / 0 // 0 /// 0 0 / 0 // 0 /// 0	/ 0 / 0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 /// 0
ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ	ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ
مستفعلـن فعلـــن مستفعلـــن فعـــــلن	مستفعلـن فعلـــن مستفعلـــن فعـــلن
لـــو تعلميـــن الذي نلقـــى أويـــــت لنـــا	أو تسمعيـــن إلى ذي العـــــرش شكونـــا
/ 0 / 0 // 0 /// 0 0 / 0 // 0 /// 0	/ 0 / 0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 /// 0
ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ	ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ
مستفعلـن فعلـــن مستفعلـــن فعـــــلن	مستفعلـن فعلـــن مستفعلـــن فعـــلن
كصاحـــب الـــوج إذ مالـــــت سفينتـــه	يدعـــو إلـى الله إســـــــراراً وإعلانـــا
/ 0 / 0 // 0 /// 0 0 / 0 // 0 /// 0	/ 0 / 0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 /// 0
ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ	ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ
متفعلـن فعلـن مستفعلـــن فعـــــلن	مستفعلـن فعلـــن مستفعلـــن فعـــلن
يا أيهـــا الراكب المزجـــــي مطيتـــــه	بلـغ تحيتنـــا لقيـــــت حملانـــــا
/ 0 / 0 // 0 /// 0 0 / 0 // 0 /// 0	/ 0 / 0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0 /// 0

ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ

مستفعلـــن فعلـــــن مستفعلـــن فعـــلن مستفعلـــن فعلـــن مستفعلـــن فعـــلن

كيمـــا نقـــــول إذا بلغـــــــت حاجينـــــا أنـــت الأميـــن إذا مستأمـــــــن خانـــا

0 / / / 0 / / 0 / 0 / 0 / / 0 / / 0 / 0 / 0 / / / 0 / / 0 / 0 / 0 / / / 0

ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ

مستفعلـــن فعلـــــن مستفعلـــن فعـــلن مستفعلـــن فعلـــن مستفعلـــن فعـــلن

نهـــدي الســـلام لأهـــل الغـــــور من ملـــح هيهات من ملـــح بالغـــــور مهدانـــــا [٣٨]

0 / / / 0 / / 0 / 0 / 0 / / 0 / / 0 / 0 / 0 / / / 0 / / 0 / 0 / 0 / / / 0

ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ ـــ ـــ ن ـــ ن ن ـــ

مستفعلـــن فعلـــن مستفعلـــن فعـــــلن مستفعلـــن فعلـــن مستفعلـــن فعـــلن

نظم الشاعر هذه الأبيات في هجاء الأخطل واستخدم وزناً قائماً على البحر البسيط ، ويتكون البسيط من التفعيلات الآتية : (مستفعلن X ٣) و (فاعلن X ٣) في كل بيت ، وقد جاء هذا البحر منسجماً مع عاطفة الشاعر تجاه موضوع القصيدة ، والبسيط من البحور المركَّبة في الدائرة العروضية ، وكان هذا البحر يصلح لبيان تلك الظاهرة ، وفي الأبيات ظاهرة من الظواهر العروضية التي تظهر أثناء التقطيع ، وهـــو (الخبن)، والخبن : هو حذف الثاني الساكن يدخل في جميع أجزائه حشواً – وعروضاً – وضرباً ، فيلحق (فاعلن) ويصبح (فعلن) [٣٩] ، وهذه تكون سبباً في استقامة البيت الشعري من ناحية ، والمعنى والضرورة الشعرية من ناحية أخرى ، والقصيدة كما تقدم نونية مطلقة ، والنون " مخرجها من اللسان وطرفه اللثة ومعنى هذا أن حرف النون أنفي مجهور ، وإظهاره هو الأصل في اللغات السامية ، ثم كان تطور تحول به إلى الإدغام ، والغناء في الغير بحيث يختفي ، ويدغم ويقلب ميماً ، والوسيلة التي لجأ إليها القراء لإعطاء حقه الصوتي هو تعاملهم مع ما يسمى (الغنة) هو إظهار صوت النون مع تردد موسيقى بحيث يكون بفضل الزمن المستغرق ضعف ما تحتاجه النون المظهرة ، والنون هنا ظاهرة الصوت بفضل السكون الذي قبلها ، ولوجودها متطرفة ، بحيث لا يمكن أن تدغم أو تقلب ميماً أو تفن في غيرها ،

والواقع أنها وافقت في إعطاء نوع من الأنين للقصيدة [٤٠] وكان انفعال وأحاسيس الشاعر متواتر غير مستقر في القصيدة وكان ذا نفس شعري طويل ، لأن المعروف عن الشاعر قدرته على القصائد الطوال والقصار .

ثانيـــاً : إيقـــاع القافيـــة

أما عن القافية وما يطولها ، فقد حصل تدافع في الرؤى بين علماء الشعر العربي ونقاده وتباينت نظراتهم لخصوصية الحدود الملزمة لها ، وهذا فيما نرجح دليل على مدى تطور مفهوم مصطلح القافية على المستوى التاريخي، أنه متى اقتفينا تاريخيها ورحنا نتقصى بالدراسة والبحث كل أقوال المهتمين بها انتهينا إلى نصوص وافرة حسبنا الوقف عند بعضها يقول أبو سعيد السيرافي : " وقد اختلف الناس في القافية على الحقيقة ما هي ، فقال الخليل فيما ذكره الأخفش [٤١] وغيره وهذا الرأي الذي سار على سمته أغلب علماء القافية ، وعليه قد تكون القافية بعض كلمة أو كلمتين وعلى رأي الأخفش : فالقافية هي آخر كلمة فـــــــي البيت [٤٢] أما أبو بكر السراج فيرى أن القافية محددة في " كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر أبياته من حرف وحركة هذا هو المفهوم من تسميتها قافية ، لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة .. أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها " [٤٣] لكن ابن رشيق القيرواني لا يظاهره على هذه التسمية قائلاً " لأنه لو صح معنى القول الآخر لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية ، لأنه لم يقف شيئاً ، وعلى أنه يقفو إثر البيت يصح جداً " [٤٤] ، إن كل هذه الآراء المفسرة لمعنى القافية والموضحة لحدودها يلم شعثها سياق مشترك يتحدد في اعتبار خاصية شعرية ، وكوناً محورياً لا غنى عنه في بناء موسيقية النص الشعرية إنها تشكل ظاهرة التماثل أو التناسب الصوتي [٤٥] ، حيث يتم تكرار عدة أصوات في أواخر الأبيات الشعرية وتكرارها العفوي هذا هو بمثابة فواصل إيقاعية يلتزم بها باث الرسالة الشعرية عند نهاية كل بيت ، ويتوقع المتلقي – منشداً ومستمعاً – تكرارها ، حيث يلتذ بمثل هذا التكرار الذي يطرق الأذن في فترات زمنية محددة ومنظمة [٤٤] ، كما أن أهميتها تنكشف – أخذا بموقعها داخل البيت – في الوقفة الحاسمة التي تحد من تداخل البحور الشعرية تداخلاً يفسد وحدة الوزن ولا يبقى على اللحن [٤٦] ناهيك عن كونها تجمع بين التماثل الصوتي والاختلاف الدلالي ، فالوحدة المعجمية التي تؤلف قوافي قصيدة ما لابد أن تتشكل من دلالات متعارضة ومختلفة كتعاريض الدلالة والمقول النحوي والمعجم ، وقد يحدث أن تنزاح القافية عن تناسبها الصوتي وعن نسقها النحوي الذي يؤمن سلامة حركة الروي أو حركة ما قبله خاصة عندما يسقط الباث بوعي منه أو بدون وعي في أحد

العيوب التي تشينها كالإقواء والسناد والإيطاء والإصراف والردف ، وما إلى ذلك ، هذا والذي لمراء فيه هو أن المعالجات النقدية لمصطلح القافية لم تكن حكراً على ترابة النقد العربي فلدراسات الباحثين الغربيين حضورها وتمييزها على المستوى النظري والتطبيقي ويكفي الإشارة هنا على سبيل المثال لا الحصر إلى الدراسة القيمة التي أنجزها (جان كوهن) بكتابه (بنية اللغة الشعرية) فقد انطلق الباحث من فرضية مركزية مؤداها أن القافية ظاهرة شديدة التعقيد ، إذ تمثل صورة بلاغية تندرج في إطار النظم المطرد إلى جانب الوزن والجناس[٤٧] ، عليه فإن جميع أساليب الإقصاء والقدح الإنكار التي تعرضت لها القافية ليس لها مسوغ مقبول مادام الفن الشعري يجعل الموسيقى مبدأه المحض وركيزته الأساس [٤٨] ، وإن القافية ليست مجرد تكرار أصوات ، بل هي تكرار الأصوات الأخيرة في الأسطر الشعرية ، ومن ثم فهي ليست عنصراً مساعداً للوزن توكل إليها مهمة تحديد نهاية البيت – كما يذهب إلى ذلك (بيير كيرو والشاعر أراكو) ، بل إن نهاية البيت هي التي تحدد القافية ، وبعبارة أخرى إن القافية ليست في حد ذاتها أداة ، أو وسيلة تابعة لشيء آخر ، بل إنها عامل مستقل لا يكتسب صفته الحقيقية إلا بواقع النبر عليه ، ومادام النظم المطرد – كما يلحظ كوهن – لا يوجد بوصفه علاقة بين الصوت والمعنى ، فإن القافية بوصفها صورة ، لا تنكشف وظيفتها الحقيقية إلا في إطار علاقتها بالمعنى [٤٩] وبعد أن استعرض الباحث أبرز الوقائع التي تحمكت في تطوير القافية في تأريخ العروض الفرنسي خاصة ، لم يفته أن يؤكد على التماثل القائم بين القافية بوصفها تماثلاً صوتياً خارجياً وقاعدة بنائية في نظم الشعر ، وبين مقوم الجناس الحروفي الذي يمثل التماثل الصوتي الداخلي، حيث يستفيد مثله مثل القافية من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية ويحقق من كلمة إلى أخرى ما تحققه القافية من بيت شعري لآخر ، كما تساءل (كوهن) عن أوجه التماثل بين المكونين من وجهة النظر الوظيفية " إن تماثل القافية والجناس الحروفي ذو دلالة من وجهة النظر الوظيفية أن علماء الشعر .... يعزون للقافية وظيفة الإعلام بنهاية البيت ، غير أن ليس بوسعنا أن نعزو نفس الوظيفة للجناس ، فما هو دوره إذن ؟ هل هو التأثير الموسيقي ؟ أم يجب أن نعزو إليه وظيفة تعبيرية ؟ حسبنا أن نقول : إن الجناس مادام مماثلاً للقافية فيجب أن تعزو إليها وظيفة واحدة ، ثم هل يمكن الإدعاء جدياً أن للقافية في جميع الأبيات التي تلاحظ فيها قيمة تعبيرية ؟ سيكون من السهل إثبات خلاف ذلك لسبب بسيط هو وجود نظام قافوي واحد في أبيات تختلف معانيها اختلافاً كلياً " [٥٠] .

أنـــواع القافيـــة :

أ – القافية المطلقــة : وهي التي يكون حرف رويها متحرك .

ب – القافية المقيدة : وهي ما كانت حروف الروي منها ساكناً [٥١] .

حركـــات القافيـــة :

١ – المجرى : حركة حرف الروي ، سواء أكانت هذه الحركة كسرة ، أم ضمة ، أم فتحة .

٢ – النفاذ : حركة هاء الوصل ، سواء أكانت كسرة ، أم ضمة ، أم فتحة (أي أن الهاء وصل لا روي)

٣ – التوجيه : حركة الحرف الذي يسبق الروي المقيد (الساكن) .

٤ – الإشباع : حركة الدخيل ، سواء أكانت كسرة ، أم ضمة ، أم فتحة (والضمة قليلة ونادرة جداً) .

٥ – الحذو : حركة الحروف التي قبل الردف ويكون ضمة قبل الواو وكسرة قبل الياء (ويمكن أن يتعاقبان في القصيدة الواحدة) .

٦ – الرس : حركة الحروف التي قبل ألف التأنيث ،ولا تكون هذه الحركة غير الفتحة لأنها مناسبة للألف[٥٢]

حـــروف القافيـــة :

أ – الـــروي :

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، ويلزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد هو نهايته ، وإليه تنسب القصيدة فيقال : لامية ، أو ميمية ، أو نونية [٥٣] ، وغير ذلك مثل قول جرير[٥٤]:

هـــلا تحرجـــت ممـــا تفعليـــــــن بنـــا ... يـــا أطيـــب النـــاس يوم الدجن أردانـــا

قالـــت : ألـــم بنـــــا إن كنـــت منطلقـــا ... ولا إخالـــك بعد اليـــــــــوم ، تلقانـــا

يـــا أم عمـــرو جـــزاك الله مغفـــــــرة ... ردِّي عليَّ فـــؤادي كالـــذي كانـــــا [٥٥]

فالنون هو حرف الروي ، وقد التزمه الشاعر في نهاية الأبيات الأخرى كلها والروي هو مطلق لانه متحرك.

ب – الوصـــل :

هو حرف مدٍ (الألف ، أو الواو ، أو الياء) ناشئ عن إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة ، أو هاء تلي الروي[٥٦]، ففي قصيدة الوصل هو الألف لأن قبله متحرك (النون وإشباعه بالألف) .

مـــن ذا الذي ظل يغلـــي أن أزركـــــــم أمســـــــى عليـــه مليك الناس غضبانـــا

ما يـــــدري شعـــــراء النـــــاس ويلهـــــم مـــــن صولـــــة المحدر العادي بخفانـــــا

أرينـــــه المـوت حتى لا حيـــــــــاة بـــه قـد كـنَّ دنَّـــــــك قبـــل اليوم أديانـــا [٥٧]

ج – الردف :

حرف مدٍّ ، أو لين ساكن قبل الروي مباشرة (أي من غير فاصل) سواء أكان الروي مطلقاً أم مقيداً [٥٨]

أبُـــدِّل الليـــل لا تســـري كواكبـــه أم طـــــال حتَّـى حسبـت الجم حيرانـــا

يـــا رُبَّ عائـــذة بالغـــــور لو شهِـــدت عَـزَّت عليهـا بديـــــــر اللُّجَّ شكوانـــا

إن العيـــون التي فـــــــي طرفها حـور قتلننـــا ثم لـــم يحيـــــــــن قتلانـــا [٥٩]

المبحـــث الرابع : الإيقـــاع المتحـــرك

مدخـــــل :

قد تتوافر القصيدة – الإيقاع الثابت – على إيقاع يتمثل في التشكيلات الصوتية وطريقة توازيها وهندستها الموسيقية والتواتر المنتظم لبعض الأصوات ، والوحدات اللغوية والتقسيمات الداخلية لهذه الوحدات والتجانس الصوتي ، وهذا المستوى من الإيقاع يستمد طاقته من العلاقات الداخلية التي تنجم عن التناظرات والتنسيقات الصوتية للمفردات والجمل ، ومن ثم فهو إيقاع لغوي نوعي غير مفروض على الشاعر من الخارج ، ويرد أحياناً لا إرادياً مدفوعاً بالانفعال الذي يصاحب الترجمة الشعورية ودرجة هذا الانفعال . وقد يتحكم فيه الشاعر عن إرادة وقصد حين يعيد تنظيم اللغة ليحقق بها أغراضاً خاصة تتمثل في الإيحاء أو الإيحاء من خلال الأصوات فالشعر – كما يرى بول فاليري – " تردد بين الصوت والمعنى " ، فالأصوات حين تبنى بناءً نوعياً خاصاً تقوم بتكثيف المعنى، لأن " القصيدة توجد كقصيدة في العلاقات بين الكلمات كأصوات أكثر يثيره بناء الكلمات كمعان ، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصلية ، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات " [٦٠] ، وربما سبب لجوء الشعراء إلى استخدام مثل هذا الإيقاع " ليس إلا تعويضاً في لا وعي الشاعر عن الموسيقى الخارجية التي تشكلها وتسهم في اغنائها تلك القافية المفتقدة التي ضيعها النسيج الجديد للقصيدة الجديدة " ولا يمكن وضع الإيقاع المتحرك داخل إطار معين مبتعدين بذلك عن طبيعته المتغيرة ، لأنه يمتاز بخلوه من " المعيارية لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية " بمعنى أنه شخصي ومتغير .

وبهذا يمكننا القول بأن الإيقاع المتحرك هو طاقة حيوية حركية تعطي بعداً نفسياً وخيالياً للمنتج والمتلقي على حدٍّ سواء ، حيث يجذب الشاعر عن طريقه انتباه المتلقي من جهة ويأسر عواطفه وأفكاره من جهة أخرى [٦١] .

أولاً : التكـــرار وأنواعـــه

من وسائل التعبير الإيقاعي ، الذي له أثر فاعل وحيوي بوصفه عنصراً حيوياً في الشعر الحديث ، يتمركز أثره في أحداث التداعي الذهني عند المتلقي والمحور الذي تدور حوله فكرة القصيدة فهو " تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره أو نثره " ، فضلاً عن أثره في الإيحاء بدلالات شعورية وأبعاد نفسية تفصح عن أفكار وعواطف الشاعر الداخلية بعمق ، لذا عدت نازك الملائكة

التكرار " أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلع عليها ، أو .... أنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارات يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما " [٦٢] .

التكرار لغـــة :

الكرُّ : الرجوع ، يقال كررت الشيء تكراراً ، وكرره أعاده مرة بعد أخرى [٦٣] ، وجاء في لسان العرب : كرر الشيء أعاده مرة بعد أخرى ، كررت عليه الحديث إذا أرددته عليه [٦٤] .

التكـــرار اصطلاحـــاً :

يعرَّف التكرار في التعبير الأدبي بـ " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه ، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً ، أو يأتي بمعنى ثم يعيده ، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني ، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحد وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً ، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين " [٦٥] .

أ – تكرار الأصوات :

يلجأ الشاعر إلى تكرار مجموعة من الأصوات في سياق البيت الشعري وكيان القصيدة ولعلَّ إلحاحهم هذا له واعٌ نفسي ودلالي كما أن لتكرارهم هذا أسهاماً في توليد إيقاعات مختلفة طبقاً لطبيعة الأصوات التي يكررونها والتي تختلف تبعاً لطبيعة التجربة الشعرية والموقف المعبر عنه إذ تشيع بوجودها أجواء من الانسجام الإيقاعي وتنير أضواءً على النص الشعري تمكن المتلقي من استكناه طبيعة الذات المبدعة والوقوف على خبايا النص .

يـــا أُمَّ عُثمـــــانَ إنَّ الحـــــبَّ عَن عَرَض ... يُصْبـــي الحَلِيـــــــم ويبكي العينَ أحيَانَـــا

ضَنَّـــتْ بِمَـورِدَةٍ كَـــــانت لنـــا شَرَعـــاً ... تَشْفِي صَدَى مُسْتَهامِ القَلْب صَدْيَانَـــــــــا

كَيـفَ التَّلاقِـــي ولا بالقيـــظِ مَحضرُكُـــمْ ... مِنَّـــا قَرِيـــــــــبٌ ولا مَبْدَاكَ مَبْدَانَـــا

نَهْـوَى ثَـــرَى العِـــــرْقِ إذ لم نَلْقَ بَعْدَكُـمْ ... كالعِـــرْقِ عِرْقـــــــــاً ولا السلَّان سُلَّانـــا

ظَنِّـيَ بكم حَسَـــنٌ من خِبْـــــــرةٍ بِكُـمُ ... فلا تكونـــوا كمـــن قـــــــد كان ألوانـــا [٦٦]

ملاحظ على هذه الأبيات تكرار صوت (الراء) عشر مرات وكان لتكراره في النص روعة موسيقية وإيقاع نغمي أتسم بالجهر والانسياب لما لصوت الراء من وضوح سمعي وكان في تكراره إسهام في التعبير عن حجم الفكرة المراد تصويرها وكشف مغزاه الدلالي الذي عبر عن عمق الاختيار وأظهر إيقاع التجربة .

أو ليتهـــــــا لـــــم تعلقهـا علاقتهـا ولـم يكـن داخـــل الحـب الـذي كانـا
كـأن أحداجهـم تحـــــــدى مقفيـــة نخـلٌ بملهـم أو نخـــــــــل بقرانـا
أزمـان يدعونـني الشيطـــــان من غزلـي وكـن يهوينـــــي إذ كنـــــت شيطانـا
أحمـي حمـاي بأعلى المجد منزلتـــــــــي من خنـدف والذرى مـــــن قيس عيلانـا [٦٧]

شهدت هذه الأبيات توازناً إيقاعياً من خلال تكرار صوت (الهمزة) على مدار أربعة أبيات والذي كان لوجوده أثرٌ كبير في فك شفرات النص الشعري وإظهار محتواه الدلالي ، كما أسهمت في خلق الإيقاع العام للبحر الشعري والذي اتسم بالانتظار والانسجام ، ولعل تكرار صوت الهمزة في سياق البيات الأربعة زادها حسناً وجمالاً وأضفى بوجوده قيمة تعبيرية إيحائية واحتواء لعظم السؤل ، وقد عرف في العربية أن لطبيعة نطق الهمزة مشقة وعسراً عند المبالغة في تكرارها لكن تكراراً في مقدمة الأبيات الأربعة أكسب الأبيات نغماً وزادها حسناً وجودة ، كما أن لتكرار أصوات المد المواكبة لمقتضى السؤل دورٌ في إظهار بطئ إيقاعي جاء متوافقاً مع طبيعة الموقف المعبر عنه من شدة وضيق واسى وتداعيات طابعها فلسفي .

ب – تكرار الكلمة :

وهو أن يعمد الشاعر إلى مجموعة من الأصوات في سياق لفظي معيم يستغل بها حيزاً من الأبيات لوازع نفسي ودلالي يعزف من خلالها إيقاعات أخاذة تشد المتلقي ، وتشيع طقوساً موسيقية تعبق بها النصوص الشعرية :

أحبـب إلـــي بذاك الجـــــــزع منزلـــة بالطلـح طلحاً وبالأعطـــــــان أعطانـــا
يـــا طيـب هـل من متاع تمتعيـــــن بـــه ضيفـاً لكـــم باكـــــــرا يا طيب عجلانـا
ألســت أحســـــــن من يمشي على قـدم يـــا أملـح النـــاس كل النـــــاس إنسانا
لا تأمنـن فإنـــــــي غيـــــــر آمنـــة غـدر الخليـل إذا مـا كـــان ألوانـــــــا
قـد خنـــــــت من لم يكن يخشى خيانتكـم مـا كنـــت أول موثـــوق بـــه خانـا [٦٨]

في هذه المجموعة من الأبيات تناظر إيقاعي ولد من تكرار كلمة عد منها (أعطان ، طيب ، الناس ، تأمنن ، خانا) في كل من الصدر والعجز حيث أظهر التكرار توازنا إيقاعياً وسم الأبيات وأضفى عليها صفة التوحيد الإيقاعي كما أن لوجود التكرار بوصفه أداة تعبيرية لا شعورية في سياق الأبيات أظهر وسيلة إيحائية في فك شفرات النص الشعري وإظهار معطياته الدلالية وتبيان أنماط الناس وطبائعهم وأمزجتهم المتقلبة .

ج – تكرار الصيغة

وهو أن يلجأ الشاعر إلى تكرار مجموعة من الصيغ الأسلوبية التي تثري النص بالموسيقى الإيحائية وتشيع أجواء من الإيقاعات المنسجمة التي تتوفق مع طبيعة الموقف المعبر عنه ومن هذه الأساليب الطلب وابرازه : التمني والاستفهام والنداء والأمر:

يـــا رب مكتئـــــــب لو قد نعيـت لـه ... بـــاكٍ وآخـــر مســـــــــــرور بمنعانـــا

يـا ليـــت ذا القلـــــــب لاقى من يعللـه ... أو ســاقيا فسقـــاه الـــــــــــوم سلوانـــا

يـــا رب غابطـــاً لو كـــــــــان يطلبكـم ... لاقى مباعـدة منكـــم وحرمانـــــــــا [٦٩]

في هذا المقطع كرر الشاعر صيغة (النداء) وهو (الياء) ثلاث مرات في الصدر في بداية كل بيت والمعروف عن النداء أنه يستخدم للبعيد والقريب وهنا استخدمه الشاعر للقريب ، وهذه الصيغ المكررة لها دلالة إيقاعية يتركه الشاعر في نفس القارئ فكان لهذه الإيقاعات دوراً بارزاً في إعطاء الحيوية للقصيدة التي ينفعل معها الفرد .

ثانيا : التضاد لغة واصطلاحاً

لغة : ضد الشيء خلافه ، وقد ضاده وهما متضادان ، يقال : ضادني فلان إذا خالفك ، فأردت طولاً وأراد قصراً ، وأردت ظلمة وأراد نوراً [٧٠].

أما اصطلاحاً : عقد ابن المعتز في كتابه البديع للتضاد دعاه بـ (المطابقة) وهو الباب الثالث من كتابه ، وجاء فيه حديث الخليل بن أحمد الفراهيدي عن المطابقة أو ما يعرف بالتضاد قوله " طابقت بين شيئين إذا جمعتها على حذو واحد ، وكذلك قال أبو سعد : فالقائل لصاحبه : أتيناك لتسلك بنا سبل التوسع فأدخلتنا في ضيق الضمان ، قد طابق بين السعة والضيق في هذا الخطاب " [٧١]، وقد دعاه قدامة بن جعفر (المتكافئين) .

وهو " أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمه أو يتكلم فيه بمعنى ما ، أي معنى كان فيأتي بمعنيين متكافئين ، والذي أريد بقولي : " المتكافئين في هذا الموضوع متقاومين ، أما من جهة المضادة أو السلب أو الإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل " [٧٢] ، وهو عند التبريزي " أن يأتي الشاعر بالمعنى وضده أو ما يقوم مقـــــام الضد " [٧٣]، وهو تقنية إيقاعية ووسيلة تعبيريةمن وسائل إقامة الموسيقى ذات الطابع النغمي العالي ، لأما للتضاد من أثر فعال في

توجيه التماس المباشر بين لفظتين متعاكستي الدلالة الأمر الذي يولد شداً لإدامة الوحد الموسيقي [٧٤] ، أما بالنسبة للتضاد في قصيدة جرير فإنها الأخرى لا تخلو من هذه الظاهرة في هذه الأبيات :

أرينه الموت حتى لا حياة به ... قد كنَّ ذنك قبل اليوم أديانا

إن العيون التي في طرفها حور ... قتللنا ثم لم يحيين قتلانا

يلقي غريمكم من غير عسريَّكم ... بالبذل بخلاً وبالإحسان حرمانا

يا أم عثمان ما تلقى رواحلنا ... لو قست مصبحنا من حيث ممسانا [٧٥]

حيث جاء الشاعر بمعنيين متضادين (الموت و الحياة) و (قتلننا و يحيين) و (بالبذل بخلاً و بالإحسان حرمانا) و (مصبحنا و ممسانا) ، نرى انسجام الإيلقع الموسيقي في هذه الظاهرة (التضاد) فقد أضفى على القصيدة نغمان موسيقية .

ثالثا : رد العجز على الصدر

" وهو كل كلام منثور أو منظوم يلاقي آخره أوله بوجه من الوجوه " [٧٦] ، كقوله تعالى " وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه " [٧٧] ، وهو ضرب من التكرار يعمد فيه الشاعر إلى تكرار لفظة واحدة متشابهة في الشعر على أنواع ، وقد جاء عند جرير بعض هذه الألوان منها :

أولاً : أن يقعان في آخر الشطر وعجز الثاني ومتفقين في صورة ومعنى ، كقوله :

قد خنت من لم يكن يخشى خيانتكم ... ما كنت أول موثوق به خانا [٧٨]

ثانياً : يقع في حشو الشطر الأول وعجز الثاني ومتفقين صورة معنى ، كقوله :

لا بارك الله في الدنيا إذا انقطعت ... أسباب دنياك من أسباب دنيانا [٧٩]

ثالثاً : يقعا طرفين ، أو أن تقع الأولى في حشو الشطر الأول والثانية في نهاية العجز ويكونا متفقين صورة ومعنى كقوله :

لا بارك الله فيمن كان يحسبكم ... إلا على العهد حتى كان ما كانا [٨٠]

" كل من هذا الاتصال وهذا الابتعاد تأثيره في المتلقي فإذا تتابعت الكلمات المتطابقة أو المتقاربة الأصوات كانت تعني الحب أو الكف بسرعة أو إعارة الانتباه وإذا فصل فإن الهدف التوخي من التكرار مرغوب فيه ولكنه

في زمن دوري متثاقل " [٨١] ، وأعني بالتكرار هنا تكرار اللفظة أو اللفظة أو الكلمة بين الشطرين في ارتدادها بحيث يفصل بينها فاصل بحيث يجعل المتلقي متشوقاً لسماع اللفظة الأخرى .

الخاتمـــة

وهكذا انتهت رحلتنا في فضاء الإيقاع في قصيدة جرير ، وقد توصل البحث إلى ما يلي :

- فيما يخص الإيقاع خرجنا بمفهوم عام وشامل يخص دراسة العمل الأدبي في زمن ما مرتبطاً بموسيقاه فالإيقاع هو مجموعة أصوات متشابهة تنشئ في الشعر ويتكون من المقاطع الصوتية للكلمات أي أنه الوزن ، فالشيء الموزون هو الشيء الموقع أو بمعنى آخر هو تردد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية محددة النسب ، إذن الإيقاع هو العلاقة بين الصوتية والموسيقية وبين الأصوات والكلمات ، وإن الأساس الإيقاع في التشكل التقليدي هو مجموعة من المقاطع الصوتية المتشابهة في كل بيت وفيما يخص الجانب الإيقاعي في (النونية) وجدنا أن الحس الإيقاعي لدى كل من المنتج والمتلقي في عصر بني أمية يعتمد على عدد منتظم حيث يشكل بنية مشتركة لكل الأعمال الشعرية التي تنتمي إلى هذا العصر ، هذا ما أظهره تحليل (النونية) بالطريقة التي سرنا عليها ، وهذا الحس الإيقاعي سمع بحدوث حالات معينة من إبدال الوحدات بوحدات أخرى ولكنها لم تخرج عن هذه التغيرات ولم تأت هذه التغيرات من خارج البنية الإيقاعية بل هي نابعة من جوهرها ، ومن النسق الأدبي العام آنذاك كان يسمع بوجودها لكسر الرتابة وبقاء سلاسة الإيقاع من دون إخلال بالانسجام الكلي ، وكان هم الشاعر فيما بدا لنا هو الحفاظ على هذا الانسجام الذي كان يحس به وبطبيعته ، وهكذا الانسجام نابع من إقامة علاقات تتابعية بين واحدة وأخرى ترابطية تمثلها القافية .
- ابتعدت قوافي النونية عند الشاعر من مستنقع القوافي التي تستدعى فقط لإقامة الوزن على حساب سلامة المعنى ودقته وقد أظهرت القافية الغرض المراد وتمكن الشاعر من أدائه وغزارة ما جاء كالمولود الجديد المنتظر.
- أظهر جرير في نونيته ما يخص التشكيلات (التكرار ، والتضاد ، ورد العجز على الصدر) وربطها بعناصر القصيدة الإبداعية بشكل واضح لاسيما (المتلقي) الذي استقطبته أمثلة (المحسنات البديعية) في الموروث الإبداعي .

والله ولي التوفيق .

الهوامش

١ – ينظر : العين : مادة (و . ق . ع) ١٧٦ / ٢ .

٢ – المصدر نفسه .

٣ – المصدر نفسه .

٤ – ينظر : تاج العروس : مادة (و . ق . ع) ٥٤٩ / ٢ .

٥ – ينظر : معجم مصطلحات الأدب : ٤٢ .

٦ – عيار الشعر : ١ / ٢٤ .

٧ – رسالة الكندي في اللحون والنغم : ٢٥ .

٨ – زمن الشعر :

٩ – الانترنيت : httpi\\www.Odabasham.net .

١٠ – مجلة الشعر : عدد ٢ ، ص ١٥ .

١١ – المصدر نفسه : ٣٤٩ .

١٢ – قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا : ٣٦ .

١٣ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي : ٢٦ .

١٤ – لغة الشعر العربي الحديث : ٥٤ .

١٥ – في البنية الإيقاعية للشعر العربي : ٢٣٠ .

١٦ – المصدر نفسه : ٢٣٠ .

١٧ – دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة : ١٣٧ – ١٦١ .

١٨ – فن الشعر : ١٣ .

١٩ – المصدر نفسه : ١٣ .

٢٠ – الانترنيت : httpi\\www.Odabasham.net .

21- pierre guiraud al versification gue sais je / edition presses Universitaires de france paris 47 \ 48 .

22- tomaschovski theorie de la literature texte des formalists traduction todorov edition seuil paris 1965 \p\15724 russeslbid .

٢٣ – الديوان : ٥ .

٢٤ – ينظر : جرير حياته وشعره : ٢١ .

٢٥ – ينظر : تاريخ النقائض في الشعر العربي : ٢٣٩ – ٢٤٠ .

٢٦ – الديوان : ٦ .

٢٧ – ينظر : جرير : ٣٨٠ .

٢٨ – رسالة الغفران : ٢٥٠ – ٢٥١ .

٢٩ – العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده : تحقيق : محمد قرقزان : ١ / ١٣٤ .

٣٠ – منهاج البلغاء : ٢٦٣ .

٣١ – نقد الشعر : ١٨٩ – ١٩٠ .

٣٢ – المصدر نفسه : ٢٣ – ٢٤ .

٣٣ – السلاميات : تعني في الأصل عظام الأصابع أو كل عظم صغير .

٣٤ – جوامع الشعر : ١٧١ – ١٧٢ ، وينظر: نظرية الشعر عند العرب في الجاهلية والإسلام : ٢١ – ٢٢

٣٥ – ينظر : العروض والقافية : ١٠٦ – ١٠٩ .

٣٦ – دراسات في النص الشعري :

٣٧ – ينظر عروض الشعر : ٧٥ .

٣٨ – الديوان : ٤٤٢ .

٣٩ – العروض والقافية : ١٠٦ .

٤٠ – المصدر نفسه : ١٠٦ .

٤١ – كتاب القوافي : ٦ ، وينظر : طبقات النحويين واللغويين : ٤٧ .

٤٢ – القوافي : ١ .

٤٣ – الكافي في علم القوافي : ٨٩ .

٤٤ – العمدة : ١ / ٢٩٨ .

٤٥ – ينظر : مفتاح العلوم : ٢٨٣ .

٤٦ – موسيقى الشعر : ٢٤٦ .

٤٧ – دائرة الوحدة في أوزان الشعر :

٤٨ – بنية اللغة الشعرية : ٧٣ .

٤٩ – المصدر نفسه : ٧٣ .

٥٠ – المصدر نفسه : ٧٣ – ٧٤ .

٥١ – المصدر نفسه : ٨٢ – ٨٣ .

٥٢ – مهارة علم العروض والقافية : ٢٧ .

٥٣ – العروض والقافية : ١٦٩ .

٥٤ – المصدر نفسه : ١٥٧ .

٥٥ – الديوان : ٤٤٣ .

٥٦ – العروض والقافية : ٥٨ .

٥٧ – الديوان : ٤٤٥ .

٥٨ – العروض والقافية : ٦٠ .

٥٩ – الديوان : ٤٤٤ .

٦٠ – شعر سعدي يوسف – دراسة تحليلية نقدية – أطروحة دكتوراه : ٨٢ .

٦١ – ينظر : صفي الدين الحلي – دراسة أسلوبية – رسالة ماجستير : ٤٦ .

٦٢ – شعر الشيخ أحمد الوائلي – دراسة موضوعية فنية – رسالة ماجستير : ١٧٨ .

٦٣ – ينظر : الصحاح : مادة (كرر) ، والقاموس المحيط : مادة (كرّ) .

٦٤ – ينظر : لسان العرب : مادة (كرر) ٥٦٩ .

٦٥ – معجم النقد العربي القديم : ٣٧٠ .

٦٦ – الديوان : ٤٤٤ .

٦٧ – الديوان : ٤٤٣ – ٤٤٤ – ٤٤٥ – ٤٤٦ .

٦٨ – الديوان : ٤٤٣ .

٦٩ – الديوان : ٤٤٢ – ٤٤٣ – ٤٤٤ .

٧٠ – ينظر : الصحاح : مادة (ضدد) ، اللسان : مادة (ضد) .

٧١ – البديع : ٣٦ .

٧٢ – نقد الشعر : ١٧٣ .

٧٣ – الوافي في علم العروض والقوافي : ٣٥٨ .

٧٤ – ينظر : رماد الشعر : ٣١٨ .

٧٥ – الديوان : ٤٤٣ – ٤٤٤ – ٤٤٥ .

٧٦ – حسن التوسل إلى صناعة الترسل : ٢١٤ – ٢١٨ .

٧٧ – سورة الأحزاب : الآية : ٣٧ .

٧٨ – الديوان : ٤٤٣ .

٧٩ – الديوان : ٤٤٤ .

٨٠ – الديوان : ٤٤٣ .

٨١ – تحليل الخطاب الشعري : ٣٩ .

المصـــــادر والمراجـــع

١ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي : د . ابتسام أحمد الحمداني ، مراجعة وتدقيق : أحمد عبد الله فرهود ، دار القلم العربي ، حلب – سوريا ، ط١ ، ١٩٩٨ م .

٢ – البديع لأبي العباس عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٩ ه) ، تقديم وشرح وتحقيق : د . محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٠ م .

٣ – بنية اللغة الشعرية : ترجمة : محمد الوالي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦ م .

٤ – تاج العروس من جواهر القاموس : محمد مرتضى الزبيدي ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت – لبنان ، د . ط .

٥ – تاريخ النقائض في الشعر العربي : أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٢ ، ١٩٥٤ م .

٦ – تحليل الخطاب الشعري : محمد مفتاح ، دار التنوير ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – مصر د . ط ، ١٩٧٥ م .

٧ – جرير حياته وشعره : د . نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف – مصر ، د . ط .

٨ – جوامع الشعر العربي : تحقيق : محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة – مصر ، ١٩٧١ م .

٩ – حسن التوسل إلى صناعة الترسل : شهاب الدين محمود الحلبي ، تحقيق : أكرم عثمان يوسف ، دار الرشيد والحرية للطباعة ، بغداد – العراق ، د . ط ، ١٩٨٠ م .

١٠ – دائرة الواحدة في أوزان الشعر : عبد الصاحب المختار ، طبعة المنظمة العربية للثقافة والعلوم ، تونس ط١ ، ١٩٨٥ م .

١١ – دراسات في النص الشعري عصر صدر الإسلام وبني أمية : د . عبد بدوي ، منشورات ذات السلاسل كويت ، ط١ ، ١٩٨٧ م .

١٢ – دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة : سعد مصلوح ، طبعة عالم الكتب ، القاهرة – مصر ، ط١ ، ١٩٨٩ م .

١٣ – ديوان جرير : أعتنى به وشرحه : حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، ط ٣ ، ٢٠٠٨ م .

١٤ – رسالة الغفران : تحقيق وشرح : عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف – مصر ، ط ٧ ، ١٩٨١ م .

١٥ – رماد الشعر – دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العـراق : د . عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط١ ، ١٩٩٨ م .

١٦ – زمن الشعر : أدونيس ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٥ م .

١٧ – الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية : إسماعيل بن حماد الجوهري (ت ٣٩٣ ه) تحقيق : أحمد عبد الغفور العطار ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط٤ ، ١٩٨٧ م .

١٨ – طبقات النحويين واللغويين : أبو محمد بن الحسن الزبيدي ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، مصر ، ط١ ، ١٩٥٤ م .

١٩ – عروض الشعر العربي : د . إبراهيم خليل ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان – الأردن، ٢٠٠٧م.

٢٠ – العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر : د . عبد الرضا علي ، دار الكندي للطباعة والنشر ، د . ط ، ١٩٨٩ م .

٢١ – العمدة في محاسن الشعر وآدابه : الإمام أبي الحسن ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ ه) تحقيق : محمد عبد القادر أحمد عطا ، منشورات محمد علي بيضون ، للنشر السنية والجماعة ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان، ط١ ، ٢٠٠١ م .

٢٢ – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : تحقيق : محمد قرقزان ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٨ م .

٢٣ – عيار الشعر : أبو الحسن بن أحمد بن طباطبا العلوي ، تحقيق : عبد العزيز بن ناصر الامانع ، مكتبة الخانجي ، القاهرة – مصر .

٢٤ – فن الشعر : أرسطو طاليس ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، ١٩٧٣ م.

٢٥ – في البنية الإيقاعية للشعر العربي : د . كمال أبو ديب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ١٩٨٧ م .

٢٦ – القاموس المحيط : الشيخ مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي ، دار الفكر ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٣م .

٢٧ – قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا : سوزان بيرانار ، ترجمة : زهير مجيد مغامس ، مراجعة : علي جواد الطاهر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد – العراق ، ١٩٩٣ م .

٢٨ – القوافي : الأخفش سعيد بن مسعدة (ت ٢١٥ ه) ، تحقيق : د . عزة حسن ، وزارة الثقافة ، سوريا ، د . ط .

٢٩ – الكافي في علوم القوافي : تحقيق : محمد رضوان الداية ، بيروت – لبنان ، ١٩٦٨ م .

٣٠ – كتاب العين : أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق : د . مهدي المخزومي و د . إبراهيم السامرائي ، مطابع الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٠ م .

٣١ – لغة الشعر العربي الحديث : د . السعيد الورقي ، دار النهضة ، بيروت – لبنان ، ط ٣ ، ١٩٨٤ م .

٣٢ – لسان العرب : محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري ، دار النشر ، دار صادر ، بيروت – لبنان ، ط١ .

٣٣ – مجلة الشعر : إبراهيم أنيس ، القاهرة ، عدد ٢ ، ١٩٧٦ م .

٣٤ – معجم النقد العربي القديم : د . أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط١ ، ١٩٨٩م.

٣٥ – معجم مصطلحات الأدب : مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ، بيروت – لبنان ، ١٩٦٤ م .

٣٦ – مفتاح العلوم : السكاكي أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي (ت ٦٢٦ ه) تحقيق : أكرم عثمان يوسف ، مطبعة دار الرسالة ، بغداد – العراق ، ط١ ، ١٩٨١ م .

٣٧ – مهارة علم العروض والقافية : د . عبد الرؤوف زهدي مصطفى و د . سامي يوسف أبو زيد ، دار عالم الثقافة ، عمان – الأردن ، ط٧ ، ٢٠٠٧ م .

٣٨ – منهاج البلغاء وسراج الأدباء : أبو الحسن حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٧٩ م .

٣٩ – نظرية الشعر عند العرب في الجاهلية والإسلام : مصطفى الجوزو ، طبعة دار الطليعة ، بيروت – لبنان ، د . ط .

٤٠ – نقد الشعر : قدامة بن جعفر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٧٩ م .

٤١ – الوافي في علم العروض والقوافي : الخطيب التبريزي (ت ٤٨٥ ه) ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق – سوريا ، ط٤ ، ١٩٨٦ م .

البحـــــوث والرسائـــــــل :

١ – شعر سعدي يوسف – دراسة تحليلية نقدية – : سمير صبري شابا خوراني ، أطروحة دكتوراه ، جامعة صلاح الدين ، أربيل ، ٢٠٠٤ م .

٢ – شعر الشيخ أحمد الوائلي – دارسة موضوعية وفنية : حوراء عزيز عليوي ، رسالة ماجستير ، جامعة بابل ، ١٩٩٩ م .

٣ – صفي الدين الحلي – دراسة أسلوبية – تشكو عثمان ، رسالة ماجستير ، جامعة السليمانية ، ٢٠٠٨ م.

الانتـــــــرنيت :

Httpi\\www.odabasham.net .

1- Pierre Guiraud (la versification) Que Sais je- Edition , Presses universitaires de France , Paris .

2- Tomaschovski (Theorie de la literature , Texte des formalists Traduction : T , Todorov . Edition , seuil , Paris , 244 russes) 1965 .

3 - Httpi\\www.odabasham.net .

(Literature , texte des formalists Russes,) Theorie de la -bol.