الإيقاع في شعر يحيى بن يوسف الصرصريّ (ت ٦٥٦ هـ)

الدكتور

عبد الجبار عدنان حسن العبيدي

الجامعة المستنصرية

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقدّمة

يُعدّ الإيقاع من السّمـــات التي يتميز بها النّص الشعريّ ، فهو وسيلة تعبيريّة ننقل بها الأحاسيـــس والرغبات والمشاعر كماً ونوعاً ، وذلك على مستوى الألفاظ والمعاني وتكون الموسيقى رمزاً دالاً وموحياً بكـــلّ هذا[١]، ولا يخفى ما للجانب الإيقاعـــي من أثر في شعريّة القصيدة وفاعليتهـــا ، فهو مَدرك صوتيّ ذو أهميّة عظيمة في بث الحالة النفسيّة من حيث التّناظر معها واندفاع الالتفاتات الواعية باتجاه نقلات غيـــر واعية تفيض بالتّوتر والانبساط والانقباض ، فالشعر لذلك لا يُصنع من الأفكار بل من الكلمات بوصفها أصواتاً[٢] .

ولكن الشعر لا يقوم على الإيقاع المنتظم والموسيقى الشّكليّة فحسب " بل يتأثّر كذلك بمقدرة الشاعر على التّعبيـــر وبما ينقـــل شعره مـــن خلجات نفسيّـــة ... تُؤثِّـــر في السامع والمتلقي " [٣] .

وقد فطن نقّادنـــا القـــدامى إلى أهميّـــة الموسيقى في البناء الشعـــريّ حتى عُـــدّت شرطاً للشعر فهو عندهم " قول موزون مقفّى يدلّ على معنى " [٤] ، وفيـــه " تنتظر إذن القارئ إيقاعاً وضبطاً موسيقيّاً معيّناً ، فالقارئ يـــودّ أنْ يُرضي حاسته السمعيّة بلذة تجعلـــه ينسجم مع النّص الشعريّ ... ، فالموسيقى تظلّ مؤثِّرة تأثيـــراً مباشراً في بنية القصيدة وتناسقها وعند استيلاء القصـــيدة على أسماعنا ستشـــدّ انتباهـــنا أكثر من القصيـــدة التي لا تستسيغها الأسماع " [٥] .

وقـــد تباينت آراء النّقـــاد والدّارسيـــن في الإيقـــاع ، وممَّ يتـــولّد وكيـــف ، فحـــازم القرطاجنّـــيّ رأى " انَّ الإيقاع يتمثّل في تماثل الأسجاع والقوافي لأنَّ ذلك مناسبة زائدة ، ومن ذلك اختـــلاف مجاري الأواخر واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها ونياطتهم حرف الترنيم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام " [٦] . وذهب بعض الدّارسين إلى أنَّه " يؤدي فيمـــا يؤدي وظيفة جماليّة منظّمـــة ذات رتابة لدى الفنان المبـــدع والمتلقي ويجعل اثر المتلقي مركزياً في عملية الإيصال ممّا يساعد على تحطيم الفواصل بين شعور المتلقي وشعور الفنان فيتيح لهما التوحد في عالم شعوريّ واحد " [٧] .

ويرى عز الدين إسماعيل أنَّ الإيقاع يتمثّل في حركة الأصوات الداخليّة التي لا تعتمد على تقطيعات البحر، أو التفعيلات العروضيّة وتوفيـــر هذا العنصر أشقّ بكثيـــر من توفير الـــوزن ؛ لأنَّ الإيقـــاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة نفسها[٨] .

فإنَّ الوزن على هذا يكون جزءاً من الإيقاع ، وليس هو الإيقاع نفسه ، فالإيقاع ظاهرة موسيقيّة أعمّ وأشمل ، وأنّه وقف على المادّة الصوتيّة لا يتعدّاها ، فقد ذهب الطرابلسيّ إلى أنَّ الإيقاع غير الوزن ، فالوزن ليس إلاَّ صورة محقّقة من ضروب إيقاعيّة مشتركة[٩] ؛ إذ كلّ وزن إيقاع وليس كلّ إيقاع وزناً ... والأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعيّة أوسع ، فهي بهذا تمثّل الجزء والإيقاع يمثّل الكل[١٠] .

ومعنى ذلك أنَّ الوزن وحده لا يمكن أنْ يمنح القصيدة إيقاعاً متكاملاً من دون إشراك عناصر أخرى معدّة لهذا الغرض ؛ وذلك لاختلاف احدهما عن الآخر على الرغم من تظافرهما في العمل الفني ، فالوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألّف منها البيت ، فمفهوم الوزن داخل إذاً في مفهوم الإيقاع[١١] ؛ لأنَّه مؤسس على المادّة الصوتيّة وإنّ علاقتهما هي من قبيل علاقة الفرع بأصلهِ والجزء بكلهِ ومثل هذه العلاقة تُعطي الإيقاع صورة الدائرة الكبيرة وإنَّ هناك نقاطاً في مركز الدائرة ومحيطها تُسوِّغ لنا الحديث عن الإيقاع الخارجيّ والإيقاع الداخليّ في الخطاب الشعريّ لدى يحيى بن يوسف الصرصريّ (۞).

أولاً_ الإيقاع الخارجيّ: ويشمل الوزن والقافية .

أ- الوزن :

ليس جديداً القول إنَّ الوزن لازمة من لوازم تحقيق الإيقاع في النَص الشعريّ ، فالنَّص يُبنى من كلمات منتظمة انتظاماً خاصاً بحسب تناوب الحركات والسكنات وتعاقبها ممّا يُعطي للنّص الشعريّ هويّته الموسيقيّة المميّزة ، فهو دعامة أساسية من الدعائم التي يستند إليها الشعر ؛ لأنه عنصر فعّال في تكوين بنية القصيدة التي يُبدعها الشاعر الفنان .

(۞) هو أبو زكريا يحيى بن يوسف بن يحيى بن منصور بن المعمّر بن عبد السّلام الأنصاريّ ، الصرصريّ ، الشّيخ الإمام العلامة البارع الفاضل في أنواع من العلوم المادح الحنبليّ ، الضّرير البغداديّ ، ولِد عام (٥٨٨ هـ) من أهل صرصر(على مقربة من بغداد) وسكن بغداد ، معظم شعره في مدح الرّسول ﷺ ، ويُقال إنَّه كان يحفظ صحاح الجوهريّ بتمامه في اللغة ، وصحِب الشّيخ عليّ بن إدريس تلميذ الشّيخ عبد القادر الكيلانيّ ، وكان ذكيّاً يتوقّد نوراً ، وينظم على البديهة سريعاً أشياء حسنةً فصيحةً بليغةً وقد نظم الكافي الذي ألفه موفق الدين بن قدامة ومختصر الخرقيّ ، وأمّا مدائحه في رسول الله ﷺ فيُقال إنها تبلغ عشرين مجلّداً وما اشتهر عنه أنَّه مدح أحداً من المخلوقين من بني آدم إلاَّ الأنبياء .

ولمّا دخل التّتار إلى بغداد دُعي إلى قائدهم كرمون بن هولاكو فأبى أن يُجيب إليه ، وأعدّ في داره حجارة فحين دخل عليه التّتار رماهم بتلك الأحجار وهشّم منهم جماعة فلمّا خلصوا إليه قتل بعكّازه أحدهم ثم قتلوه رحمه الله تعالى، وكان هذا عام (٦٥٦ هـ) وله من العمر ثمان وستون سنة. ترجمته في : البداية والنهاية ، ٢٢٤/١٣، وذيل مرآة الزمان٢٥٧/١ – ٣٣٢ ، والنجوم الزاهرة ٦٦/٧ ، والأعلام ١٧٧/٨ .

والوزن ليس مجرّد زينـــة تُلقى على جسد القصيدة ، أو مجـــرّد إطار خارجيّ يمنع القصيـــدة من التبعثرعلى حد قول رجاء عيد[١٢] ، وإنمـــا هو عنصر من عناصر الإيماء الشعريّ ، وليس قضيّة إطار لامٍّ " فالوزن ليس مجرّد قالب تُصبّ فيه التجربة ... وإنما هو بعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعريّ ذاته وفي محاولته خلق معنـــى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم" [١٣] .

ويتوزّع ديوان الصرصريّ البالغ (١١٩٥٧) بيتاً شعرياً على الأشكال الآتية[١٤] :

١. قصيدة ٢. مقطوعة ٣. نتفة ، على النحو الآتي :

المادة	القصائد	المقطوعات	النتف	المجموع
عدد الأشعار	**٢٥٧**	**٣٨**	**١٤**	**٣٠٩**
عدد الأبيات	**١١٧٣٥**	**١٨٨**	**٣٤**	**١١٩٥٧**

وقد تبيّن من خلال رصدنا لديوانه أنّه استغلّ جميع البحور الستة عشر باستثناء بحري (الهزج) الذي سُميّ كذلك ؛ لأنّ العـــرب تهزج به أي تغني والهـــزج لون من الأغـــاني[١٥] ، و(المقتضب) الـــذي هو من البحور الخفيفة الراقصة[١٦]، وبما أنَّ الطابع الدينيّ هو الغالب على شعر الصرصريّ ربّما يكون هذا السبب الذي دعا شاعرنا إلى الابتعاد عن النظم في هذين البحرين ، والجدول الآتي يُوضّح البحور التي استخدمهـــا الشاعر:

ت	البحر	القصائد	أبياتها	المقطوعات	أبياتها	النتف	أبياتها	مجموع الأبيات	النسبة المئوية
١	**الطويل**	٧٩	٣٧٠٨	١٠	٤٩	٥	١٢	٣٧٦٩	%٣١.٥٢
٢	**الكامل**	٥٣	٢٧٤٨	٧	٣٤	ــ	ــ	٢٧٨٢	%٢٣.٢٧
٣	**البسيط**	٥٤	٢١٩٢	١٥	٧٦	٤	٩	٢٢٧٧	%١٩.٠٤
٤	**الخفيف**	٢٠	١٢٦٠	ــ	ــ	٢	٥	١٢٦٥	%١٠.٥٨
٥	**الرجز**	٩	٥٨٧	ــ	ــ	ــ	ــ	٥٨٧	%٤.٩١
٦	**الوافر**	١٤	٤٤٥	٢	١١	٢	٦	٤٦٢	%٣.٨٦
٧	**المنسرح**	٧	٢٢٦	١	٥	ــ	ــ	٢٣١	%١.٩٣
٨	**المتقارب**	٨	١٥٦	١	٤	ــ	ــ	١٦٠	%١.٣٤

٩	الرمل	٢	١٠٤	–	–	–	–	١٠٤	%٠.٨٧
١٠	السريع	٤	١٠١	–	–	–	–	١٠١	%٠.٨٤
١١	الخبب	٣	٩٥	١	٥	–	–	١٠٠	%٠.٨٤
١٢	المديد	١	٣٨	–	–	–	–	٣٨	%٠.٣٢
١٣	الدوبيت	١	٣٠	١	٤	١	٢	٣٦	%٠.٣
١٤	المضارع	١	٢٤	–	–	–	–	٢٤	%٠.٢
١٥	المجتث	١	٢١	–	–	–	–	٢١	%٠.١٨
المجموع		٢٥٧	١١٧٣٥	٣٨	١٨٨	١٤	٣٤	١١٩٥٧	%١٠٠

نلاحظ من الجدول أن البحور التي استغلّها الصرصريّ كانت على النحو الآتي:

١. الطويل: احتلَّ المرتبة الأولى في أشعاره بنسبة (٣١.٥٢%) أي ما يُقارب ثلث أشعاره ووقع في (٧٩) قصيدة تقع في (٣٧٠٨) أبيات أطولها قصيدته التي قالها في مدح الرسول محمّد ﷺ بعد رؤيته في المنام إذْ يبلغ عدد أبياتها (٢٣١) بيتاً ومطلعها:

تَواضَعْ لِربِّ العَرشِ علَّكَ تُرفَعُ لقَدْ فازَ عَبدٌ للمُهيمِنِ يَخضَعُ[١٧]

أمّا نصيبه من المقطوعات فكان (١٠) مقطوعات تقع في (٤٩) بيتاً أكثرها جاءت في (٦) أبيات ، مطلع أحدها في الغزل:

بَكى لِوميضِ البرق لَمَّا تَبَسَّمَا وحَنَّ إلى نَجدٍ وإنْ كانَ مُتْهَمَا[١٨]

أمّا النتف فبلغت (٥) تقع في (١٢) بيتاً ، مطلع أحدها:

بأي لِسانٍ اشكُرُ اللهَ إنّهُ لَذو نِعَمٍ قَدْ اعجَزَتْ كُلَّ شاكِرِ[١٩]

وميل الشاعر إلى هذا البحر واضح ، لما يوفره هذا البحر المزدوج التفعيلة من فرصة واسعة له لطرح تجربته " منحُوّاً بها نحو الفخامة من حيث شرف اللفظ وهدوء النفس ، واستثارة الخيال ، وتخيّرالمعاني " [٢٠] .

٢. الكامل: احتلّ المرتبة الثانية بنسبة (٢٣.٢٧%) في (٥٣) قصيدة تقع في (٢٧٤٨) بيتاً ، أطولها القصيدة المسمّاة (الرّوضة النّاضرة في أخلاق محمّد المصطفى الباهرة) وهي في مدحه ﷺ ويذكر فيها أحواله وتقلباته منذ اراد الله تعالى خلقه إلى أن قبضه وادخله الجنة ﷺ ، وتقع في (٨٥٠) بيتاً ومطلعها:

سُبحانَ ذِي الجبَرُوتِ والبُرهَانِ والعِزِّ والمَلَكُوتِ والسُّلطانِ[٢١]

ومن ضمن هــذا المجموع قصيدتان من مجزوء الكامل تقعان في (٦٥) بيتــاً تبلــغ أحدهما (٥٥) بيتاً ومطلعها:

قُلْ لِي إِذَا خَذَلَ النَّصِيرُ فَبِمَنْ يَلُوذُ المُستَجِيرُ[٢٢]

أمّا المقطوعات فكان عددها (٧) في (٣٤) بيتاً ، مطلع أحدها:

قَلبُ المُتَيَّمِ عَنكُمُ لا يَعدِلُ ومِنَ الوَرَى أحداً بِكُم لا يَعدِلُ[٢٣]

ولم ترد له نتف في هذا البحــر، ومن صفات بحر الكامــل " أنّه من أصلح البحور لإبــراز العواطف غير المعقّدة كالغضب والفرح والفخر المحض "[٢٤].

٣. البسيط : احتلَّ المرتبة الثالثة في أشعاره بنسبة (١٩.٠٤%) في (٥٤) قصيــدة تقع في (٢١٩٢) بيتاً ، أطولها القصيدة المعجميّة التي تقع في (١٤٥) بيتاً ومطلعها:

الحَمدُ للهِ أزكَى كُلَّ مُبتَدَأ إليهِ فِي نَائِبَاتِ الدهرِ مُلتَجَأي[٢٥]

ومــن ضمن هــذا المجموع هنــاك قصيدتــان على (مُخلّع البسيــط) ، تقــع الأولــى في (٣٥) بيتــاً ، مطلعها:

هَلْ إلى رَبَّةِ السُّنورِ[٢٦] **وَدارَةِ الأَمْنِ وَالحُبُورِ**[٢٧]

والثانية في (١٢) بيتاً .

أمّا المقطوعات فكان عددهــا (١٥) مقطوعة ، تقع في (٧٦) بيتاً أغلبها تقــع في (٦) أبيات مطلع أحدها في النّصح والإرشاد:

إنَّ الكَرِيمَ الّذي طابَتْ عَناصرُهُ مَنْ إنْ بَذَلتَ لَهُ الودَّ الصّريحَ جَزا[٢٨]

وعدد النتف (٤) تقع في (٩) أبيات أغلبها يقع في بيتين ، مطلع أحدها في الوصايا:

لا تَجزَعَنَّ عَلى مَا فَاتَ مِنْ غَرَضٍ فَإِنْ قَضَى ذلِكَ الرَّحْمَنُ لَمْ يَفُتِ[٢٩]

وقد تكون طبيعة هذا البحر ومرونته وتلاؤمه مع مختلف الأفكار والأحاسيس وراء احتلالــه المرتبة الثالثة بعد الطويل والكامل ، فهــو من البحور التي وصفها احد الباحثين بالقول: " إنَّ البسيط أخو الطويل في الجلالة والروعــة ، وإنَّ فيه من استفعالات الرجز ذات دندنة تمنع نغمــه أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر ، وكامل النزول منه بمنزلة الجو الموسيقي الذي يكون من الشعر كالإطار من الصورة ولا يكاد روح البسيط يخلو من احد النقيضين: العنف أو اللين "[٣٠] .

٤. الخفيف: احتــلّ المرتبة الرابعة بنسبــة (١٠.٥٨%) وقع في (٢٠) قصيدة تقع في (١٢٦٠) بيتاً أطولها في (١٧٩) بيتاً ، مطلعها:

جَادَ مُثَعْنْجر الحَيَا الوَسمِيّ فَسَقَى دَارة الحمى النَّجديّ[٣١]

ولــم تــرد لــه مقطوعــات على هــذا البحــر، ولكــن لــه نتفتــان تقعــان في (٥) أبيــات ، الأولــى في (٣) أبيــات ، مطلعها:

يَمدَحُ الشاعِرُ الأديبُ بَني الدُنــ يا لِيحظَى مِنْ رَفدِهِم بِالحُطامِ[٣٢]

والأخرى في بيتين إثنين ، مطلعها:

خَوفُ يَومِ المَعَادِ أعظَم خَوفٍ وكَذَا الأمنُ فِيهِ أعظَم أمْنِ[٣٣]

والبحور الباقية تأتي بالتسلسل (الرجز والوافر والمنسرح والمتقارب والرمل والسريع والخبب والمديد والمضارع والمجتث) .

أمّــا الدوبيت فهو فن شعري ظهر في المشرق من الفنون الشعرية المستحدثــة ، لفظ فارسيّ معناه (البيتان)[٣٤] وقد نظم فيه الصرصريّ وجاء بنسبــة (٠.٣%) من ديوانه في قصيدة واحــدة في (٣٠) بيتاً ، مطلعها:

يَا سامِرَيّ الدّجَى بِذاتِ السَّمَرِ هَلْ عِندَكُمَا لِنَاشِدٍ مِنْ خَبَرِ[٣٥]

ومقطوعة واحدة في (٤) أبيات ، مطلعها:

فِي قُربِكَ للفِراق قَلبي فَرِقُ والطَّرفُ عَلى البِعَادِ سَاهٍ أرِقُ[٣٦]

ونتفة واحدة في بيتين إثنين ، مطلعها:

قَلبي بِثَقِيلِ حُبِّكُم مُضطَلِعُ كَم يَرِدَعُهُ اللاحِي وَمَا يَرتَدِعُ[٣٧]

ب- القافية:

وهي الوحدة الصوتيّة التي تتكرّر في آخر كلّ بيتٍ من القصيدة ، إذ إنَّ " الوزن العروضيّ ليس وحده صاحب الفضل في وجود الموسيقى وهو لا يعدو أن يكون واحداً من عوامل متعدّدة للموسيقى الخارجيّة " [٣٨] . فالقافية تشترك مع الوزن في إحداث الأثر الموسيقيّ الفاعل ، فهي قسيمة الوزن في الشعر باختصاص وهي " اللفظ الّذي يختاره الشاعر لختام البيت ... وليست عملية القطع عملية سطحيّة تقتصر على تعيين عناصر القافية المشتركة بين مختلف الأبيات ، إنما هي عملية جذريّة ، ذلك أن المقطع هو إطار صوتيّ يحتضن عناصر القافية ، وهو إلى جانب ذلك إطار دلاليّ يرتبط بمفاهيم معيّنة تحتِّم الملاءمة بين مختلف هذه الطاقات حتّى تنتج كلاماً شعرياً " [٣٩] .

فلا يقلّ اهتمام النّقاد بالقافية عن اهتمامهم بالأوزان ، فالقافية في قرار الوزن وافترضوا على الشاعــر أن يتخيّر القوافي التي توافقــه ، فقد اشترط قُدامــة بن جعفر (ت ٣٢٧ هــ) أن تكون القوافي عذبة الحروف سهلة المخارج[٤٠] .

وذهب بعضهم إلى ربط القافية بالموضوع ، وأبرز من حاول إيجاد صلة بين الموضوع والقافية حازم القُرطاجنّي (ت ٦٨٤ هـ) في كتابه المنهاج ، ذلك أن ارتباط القافية بالوزن يجعلها بمنزلة خاتمة الجملة الموسيقيّة لذلك يجب أن يحرز فيها قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى مُنفِّر للنفس عمّا قصدت إمالتها إليه ، أو مُميل لها إلى ما قصدت تنفّرها عنه[٤١] .

بينما رفض بعضهم ارتباط القوافي بأغراض معيّنة ومنهم عبد الفتّاح صالح إذ يقول : " إنَّنا لا نقبل الآراء التي تنظر بمعزل عن بقيّة العناصر، فتفصل بينها وبين غيرها ويُنظر إليها بوصفها عاملاً مؤثِّراً أو صوتيّة حسيّة لها تأثيرها المستقل ، كما إننا لا نعتقد أن هناك حروفاً تصلح قوافي وأخرى لا تصلح ، فكلّ ذلك مرتبط بالشعور وما يمليه الإحساس " [٤٢] .

وبعد استقراءٍ دقيق لديوان الصرصريّ تبيّن أن رويّ (الراء) جاء بمرتبة متقدِّمة إذ بلغت نسبته (١٦.٠٨%) في (٣٢) قصيدة في (١٩١١) بيتاً و ومقطوعتين في (٩) أبيات ونتفة واحدة في (٣) أبيات ، ثم جاءت (اللام) بالمرتبة الثانية بنسبة (١٣.٥٧%) في (٢٢) قصيدة في (١٥٧٩) بيتاً و(٨) مقطوعات في (٤٢) بيتاً ونتفة واحدة في بيتين إثنين ، ثم (النون) بالمرتبة الثالثة بنسبة (١٢.٢٤%) فبلغت (٢٠) قصيدة في (١٤٤٨) بيتاً ومقطوعتين في (١١) بيتاً ونتفتين في(٤) أبيات، ثم (الميم) في المرتبة الرابعة بنسبة (١٠.١٤%) في (٢٧) قصيدة في (١١٨٣) بيتاً و(٥) مقطوعات في (٢٧) بيتاً ونتفة واحدة في (٣) أبيات ومن ثَم القوافي الأخرى، والجدول الآتي يوضِّح ذلك:

ت	اصوات الروي	القصائد	ابياتها	المقطوعات	ابياتها	النتف	ابياتها	مجموع الابيات	النسبة المئوية
١	**الراء**	٣٢	١٩١١	٢	٩	١	٣	١٩٢٣	%١٦.٠٨
٢	**اللام**	٢٢	١٥٧٩	٨	٤٢	١	٢	١٦٢٣	%١٣.٥٧
٣	**النون**	٢٠	١٤٤٨	٢	١١	٢	٤	١٤٦٣	%١٢.٢٤
٤	**الميم**	٢٧	١١٨٣	٥	٢٧	١	٣	١٢١٣	%١٠.١٤
٥	**الباء**	١٤	٥٥٠	٤	٢٠	ــ	ــ	٥٧٠	%٤.٧٧
٦	**الألف**	١٣	٥٢٢	٣	١٥	١	٣	٥٤٠	%٤.٥٢
٧	**الدال**	١٢	٥٣٠	٢	١٠	ــ	ــ	٥٤٠	%٤.٥٢
٨	**الفاء**	١٢	٥١٧	٣	١٦	١	٣	٥٣٦	%٤.٤٨
٩	**العين**	٩	٣٨٧	١	٥	٢	٥	٣٩٧	%٣.٣٢
١٠	**الياء**	٧	٣٥٨	٢	١٠	ــ	ــ	٣٦٨	%٣.٠٨
١١	**القاف**	١١	٣٣٦	٣	١٥	٢	٥	٣٥٦	%٢.٩٨

١٢	التاء	٧	٣٣٩	١	٥	٢	٤	٣٤٨	%٢.٩١
١٣	الكاف	١١	٢٦٣	١	٥	ــ	ــ	٢٦٨	%٢.٢٤
١٤	الجيم	٥	١٩٦	١	٥	ــ	ــ	٢٠١	%١.٦٨
١٥	الهاء	٦	١٧٣	٣	١٣	ــ	ــ	١٨٦	%١.٥٦
١٦	الواو	٦	١٥٥	٢	٩	ــ	ــ	١٦٤	%١.٣٧
١٧	الثاء	٤	١٥١	٢	٩	ــ	ــ	١٦٠	%١.٣٤
١٨	الحاء	٤	١٢٥	١	٥	ــ	ــ	١٣٠	%١.٠٩
١٩	الغين	٥	١١٤	٣	١٣	ــ	ــ	١٢٧	%١.٠٦
٢٠	الطاء	٣	٩٨	٢	١١	ــ	ــ	١٠٩	%٠.٩١
٢١	السين	٣	٨٦	٣	١٥	ــ	ــ	١٠١	%٠.٨٤
٢٢	الصاد	٣	٩٠	٢	٩	ــ	ــ	٩٩	%٠.٨٣
٢٣	الضاد	٣	٧٩	٢	١١	١	٢	٩٢	%٠.٧٧
٢٤	الظاء	٤	٨٧	١	٥	ــ	ــ	٩٢	%٠.٧٧
٢٥	الخاء	٤	٨٠	٢	٩	ــ	ــ	٨٩	%٠.٧٤
٢٦	الزاي	٣	٧٨	٢	١١	ــ	ــ	٨٩	%٠.٧٤
٢٧	الشين	٣	٧٨	٢	٩	ــ	ــ	٨٧	%٠.٧٣
٢٨	الذال	٣	٧٧	٢	٩	ــ	ــ	٨٦	%٠.٧٢

ومن الجدول السابق يظهر لنا أن شاعرَنا الصرصريّ كتب في جميع حروف اللغة العربية ؛ إذ لديه قوافٍ في الحروف الثمانية والعشرين من الألف إلى الياء ، ولكنها تتفاوت في النسبة ، وقد كانت القوافي القريبة من الأذواق والشائعة مثل الراء واللام والنون هي الأكثر عنده ذلك لأنَّ " لها ضرورة شعريّة ملحّة لأنها تنشر على القصيدة وشاحاً ضبابياً شفَّافاً " [٤٣] .

جاءت نسبة ورود صوت الراء روياً في مقدمة الأصوات ، وهو صوت لثويّ مجهور ، والراء حرف مكرّر ومنشأ هذه الصفة أن طرف اللسان حين ننطق به يقرع حافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا مكرّراً ومع تردّد هذا الصوت ينشأ تناغم صوتي يُثير في ذاته ضرباً من الإلحاح المتزايد[٤٤] .

ثم صوت اللام وهو لثويّ أيضاً يساعد مكان مخرجه وجهارته على أداء انفعالي مؤثِّر في المتلقي فضلاً عن إنَّه يُضفي على الكلمة مذاقاً حسناً تحملنا على التعاطف معه وتجعلنا نتحسّس وقعها المؤثِّر[٤٥] .

ومن ثم صوت النون والميم وهما صوتان لثويّان مجهوران فيهما غنّة وعذوبة وشجو إذا ما أحسن التلفظ به فيبعث إحساساً حزيناً مُنغّماً في الوقت نفسه يطرب الأسماع ويأخذ الأفئدة فتنساب الكلمات في روعة وعذوبة تلتفّ في سحر أخّاذ مع ما يفرضه البيت من تأثير[٤٦] ، فالأصوات اللثويّة هنا لها السبق

بين باقي الأصوات بوصفها رويّاً لأبيات الشاعر، يدفعـــه إلى ذلك مكان مخرجها وصفاتها المؤثِّرة في المتلقي .

ثانياً- الإيقاع الداخليّ :

وهو الإحساس بالأصوات والكلمات والعبارات إحساساً خاصاً بحيث تجيئ في النّص متّسقـــة ومتجاوبـــة ، وبمعنى آخر الإحساس بجماليات اللغة وقيمها الصوتيّة والتركيبيّة ، ومثل هذه الموسيقى لا تعتمد على الطبيعة الزمنية للتفعيلة .

ومثل هذا الإيقاع يؤدي دوراً مهمّاً في البنية الموسيقيّة للنّص متمثِّلاً في التعبير والتلقي للشحنات الانفعاليّة التي هي مجال العمل الشعريّ ؛ لأنَّ الصورة الصوتيّة لها قدرة على خلق دهشة مهما كانت درجتها فهي قادرة على أن تشدّ الذهن وتثير الانتباه ، وهـــذا من شانـــه أن ينهض الكشف أو التنبؤ أو الاجتهاد في محاولـــة لربط موسيقى الصوت بالإطار الدلاليّ مرّة ، وتحديد البنية اللغويّة التي تنشئ وجداً موسيقيّاً مرّة أخرى ، وقد تعدّدت أنماط الإيقاع الداخليّ في الخطاب الشعريّ عند الصرصريّ وهي :

١. التّكرار: يُعدّ اسلوب التّكرار من أساليب التّنغيم الصوتيّ التي تُحدث تأثيراً موسيقيّـــاً في البيت الشعريّ من خلال ذلك الرنين النغميّ المنسجم الذي نسمعه بين الألفاظ " والتّكرار في التعبير الأدبيّ هـــو تنـــاوب الألفاظ وإعادتهـــا في سياق التعبيـــر بحيث تشكل نغماً موسيقيّـــاً يقصده الناظم في شعره " (٤٧) .

ويُوظّف اسلوب التّكرار في شعر الصرصريّ بوصفه وسيلة مهمّة من وسائل التشكيل الصوتيّ التي تسهم في تقوية النغم ، وتعزيز قيمة المعنى الذي يحاول تأكيده الشاعر لكي يلقى قبولاً حسناً أو صدى طيّباً في نفس المتلقي ، ومن أنواع التّكرار تكرار الحرف ، يقول الصرصريّ في مدح النبيّ ﷺ :

وَرَشْحُ جَبْهَتِهِ دُرٌّ تَحَدَّرَ أَوْ دُرٌّ مِنَ المُزْنِ فِي رَوْضِ النَّقَا النَّضِرِ(٤٨)

إذ كرّر صوت الراء في صدر البيت وعجزه فضلاً عن جعله حرف الرويّ ، فهو يصف في البيت تصبّب عرق جبهة الرسول ﷺ كالدرّ أو كالمطر وأراد وصف تكرار تصبّب العرق فاستعمل حرف الراء لأنَّ " الراء صوت مكرّر " (٤٩) وكذلك في قوله :

وكُنْتُ أَظُنُّ الأَرْبَعِيْنَ مظنَّةً لِوَعْدِي فَجَازَتْنِي وَلَمْ أَبْلُغِ المُنَى(٥٠)

إذ كـــرّر صوت النـــون وهـــو " صوت مجهـــور متوسط بيـــن الشـــدة والرخـــاوة " (٥١) فضلاً عن جعلـــه النون حرف الرويّ .

ومن أنواع التّكرار الأخرى ، تكرار الكلمة فقد كرّر الشاعر كلمة واحدة في بداية مجموعة من أبيات القصيدة ومثال على ذلك قوله في قصيدة يمدح بها الرسول ﷺ :

دَارٌ علقت بأسباب الوصَالِ بِهَا فَلَمْ يرعني بِهَا قِيْـــلٌ وَلاَ قَـــالُ
دَارٌ حَلَلْتُ بِهَا ثُمّ ارْتَحَلْتُ وَلِـــي إلى حِمَاهَـــا صَبَابَـــاتٌ وآمـــالُ
دَارٌ بِـــودِّي لَو أضحت يُبَلِّغُنِـــي إلى مَعَالِمِهَـــا وَجْنَـــاءُ شِملالُ
دَارٌ لَهَا المَجْدُ تَاجٌ وَالسَّنَاءُ لَهَا عِقْدٌ ثَمِيْنٌ وَنُـــورُ القُرْبِ سِرْبَالُ
دَارٌ بِهَـــا زُمَرُ الأَمْلاكِ محدقَـــةٌ سَبْعُونَ أَلفا لَهُمْ بِالذِّكْرِ إهـــلالُ
دَارٌ بِتُرْبَتِهَـــا يَشْفَى الجذامُ وَلاَ يَنَالُ مِنْ حِلِّهَـــا بِالسُّوءِ دَجَّـــالُ

دَارٌ لَهَا بِسَنَاءِ المُصْطَفَى شَرَفٌ وَمِنْ سَنَاهُ لَهَـا نُـورٌ وإجـلالُ
دَارٌ هِيَ القَلْبُ للإيمان وَهِيَ بِهِ فَصْلٌ يُحَلُّ بِهِ فِي الدِّيْنِ إشكـالُ
دَارٌ بِهَا سَمَتْ الدُّنْيَا فَفَازَ فَتـىً أضحى إليهـا لَهُ شَدٌّ وَتِرْحَـالُ
دَارٌ إذا مَاتَ فِيهَا العَبْدُ مُحْتَسِباً فَهْوَ الشَّفِيْعُ لَـهُ إذْ يَخْـذِلْ الآلُ
دَارٌ صَفَا بِرَسُول اللهِ مَوردُهَـا وَطَابَ إن غَـرَّ يَومَـاً وارِداً آلُ (٥٢)

إذ كرّر كلمة (دار) إحدى عشرة مرّة في مقطع الوقوف على الطلل ، وتذكّر الديار فكأنه كرّرها لكثرة حبه لهذه الديار واشتياقه لها ولساكنيها(٥٣) .

٢. ردُّ الأعجاز على الصدور:

من وسائل التشكيل الصوتيّ التي تسهم في تنغيم النّص الشعريّ من جهة وتعميق الدلالات والمعاني من جهة ثانية ، وهو من الأساليب البلاغية التي حظيَت باهتمام البلاغيين والنقاد العرب القدامى والمحدثين وعنايتهم ، فقد دُرِسَ ضمن المحسِّنات اللفظيّة في علم البديع ، وهو أن يكون أحد اللفظيـن في آخر أو حشو العجز، والآخـر في أول أو آخر أو حشو الصدر من البيت الشعريّ (٥٤) .

ومن الأمثلة على ذلك قوله :

عَلّلْ بِمَا طَابَ للبَطْحَاءِ مِنْ خَبَرٍ ذَا الوَجْدِ إنْ كَانَ يُشْفِي الصَبَّ تَعْلِيْلُ(٥٥)

فتكرّرت كلمة (عَلّل - تَعليلُ) في بداية الصدر ونهاية العجز، وقد تتكرّر الكلمة بين نهاية الصدر ونهاية العجز مثل قوله :

أهدى لَهُ الرَّحْمَنُ أحسَنَ صِبْغَةً فَتَبَارَكَ الرَّحْمَنُ أحسَنَ صَابِغِ(٥٦)

٣. الجناس :

يُعـدُّ وسيلـة مهمّة من وسائـل التشكيـل الصوتي التي تُحـدث نغمـاً مؤثِّراً فـي الألفـاظ " فله ما للتكرار من تأكيد النغم ورنته ... ويزيد عليه بأنه يوجد نوعاً من الانسجـام بين المعاني العامة ورنـة الألفاظ العامـة "(٥٧) وهو من " أقوى وسائل الزخرف ، لما يجتمع فيه من قوى التأثير المختلفة في الوزن من طريق الجرس ، وفي الجرس من طريق تشابه الحروف ، وفي الخط من طريـق رسم الكلمات ، وفي العقـل من طريق الإيهام والتوريـة التي تتبـع تشابـه الكلمات والحروف " (٥٨) .

وقد استخدم الصرصريّ الجناس في مواضع كثيرة منها قوله يمدح النبي ﷺ :

أتت بِهِ أمُهُ ذُخْرَاً لأُمَّتِهِ بِأرْضِ مَكَّةَ ذَات الحِجْرِ والحَجَرِ(٥٩)

فجانـس بين (الحِجْرِ والحَجَرِ) ، وقـد اختلفـت الكلمتـان في الحركـات فقـط وهـذا مـا يُسمّى بـ (الجناس المحرّف)(٦٠) ، فضلاً عن مجانستهِ بين (امهُ وامتهِ) وهو جناس ناقص .

وقد يكرر اللفظ نفسه ولكن المعنى يختلف وهو (الجناس التام)(٦١) كقوله :

الجسمُ مُضْنَى مِنْ بِعَادِكَ بَالِي وَسِوى حَدِيْثِكَ لَمْ يَمر بِبَالِي(٦٢)

وقد يختلف اللفظان في حرف واحد فقط ويُسمّى (الجناس المضارع)[٦٣] كقوله :

إلى مَتَى أَنَا مَشْغُوفٌ وَمَشْغُولُ وكَمْ لِقَلْبِي تَسْوِيْفٌ وَتَسْوِيْلُ [٦٤]

وقد تكون الكلمة مقلوبة الأخرى في تقديم الحروف وتأخيرهـــا وهو(جناس القلب)[٦٥] ، ومثاله :

وَأَسْأَلُهُ هَلْ حَيَّا مَرَابِعَهُ الحَيا وكَسَا الرَّبِيْعُ شِعَابَهُ مِنْ عُشْبِهِ[٦٦]

نتائج البحث

بعــد هذه الرحلة الإيقاعية مع شعــر الصرصريّ اختصر أهم النتائــج التي توصل إليها البحث :

١. نظم الصرصريّ في جميع بحور الشعر العربي الستة عشر باستثناء بحري (الهزج) و (المقتضب) فضلاً عن نظمه الدوبيت .
٢. احتل البحر الطويل المرتبة الأولى من بين البحور التي نظم فيها الصرصريّ شعره ، تلاه الكامل والبسيط .
٣. من خلال إحصاء حروف الروي لدى الصرصريّ ، اتضح انه كتب في جميع حروف اللغة العربية من الألف إلى الياء .
٤. جاء روي (الراء) بمرتبة متقدمة من بين حروف الروي التي استعملها الصرصريّ .
٥. تعددت لديه أساليب تكوين الإيقاع الداخلي من خلال استعماله التكرار والجناس ورد العجز على الصدر .

هوامش البحث

(١) ينظر: عضويّــة الموسيقى في النّص الشعــريّ ، عبد الفتاح صالــح نافع ، ص ٢٣ .

(٢) ينظر: شعريّــة الــوزن الاختيــار المشروط ، د.عبد الكريم راضي جعفر ، مجلّــة آفــاق عربيّة ، ع ١١-١٢/السنة ٢١/تشرين الثاني _ كانون الأول ١٩٩٦/ ص ٦٦ .

(٣)عضويّة الموسيقى ، ص ٦٥ .

(٤) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ٢٢ .

(٥) الكتابة والإبداع ، عبد الفتاح أحمد أبو زايدة ، ص ٥٢ .

(٦) منهاج البلغاء ، حازم القرطاجنّيّ ، ص ١٢٢ .

(٧) البنى الإيقاعيّة في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر) جسام فطوس ، مجلّة أبحاث اليرموك مج ٩/ ع١ / ١٩٩١ / ص ٤١ .

(٨) ينظر: الأسس الجماليّة في النقد الأدبيّ ، عز الدين إسماعيل ، ص ٤٧٤ .

(٩) ينظر: في مفهوم الإيقاع ، محمّد الهادي الطرابلسيّ _ حوليات الجامعة التونسيّة ، ع ٣٢ سنة ١٩٩٣ ، ص ٧ – ٢٢ .

(١٠) المصدر نفسه ، ص ٢٠ – ٢١ .

(١١) إن صلة الإيقاع بالوزن مسألة أخذت حيّزاً اكبر من غيرها من اهتمام الدارسين فمنهم من شدّد على الوزن نحو ما فعل ابن رشيق حين قال: " الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية " ، العمدة ١٣٤/١ ، ومنهم من قال ان الإيقاع غير الوزن ، وان الوزن ليس إلا صورة محققة من ضروب إيقاعيّة مشتركة ، وانه لا ينفي إمكانيّة استنباط أوزان أخرى تُعدّ ضروباً أخرى من الإيقاعات المشتركة . ينظر: فن الترجمة ، صفاء خلوصي ، ص ٢٤٤ – ٢٤٥ .

(١٢) ينظر: التجديد الموسيقي في الشعر العربيّ ، د.رجاء عيد ، ص ١٦ .

(١٣) مفهوم الشعر ، جابر عصفور ، ص ٤١٢ .

(١٤) إن النظام الذي اعتمدناه في تقسيمنا على أساس :

أ. القصيدة مؤلفة من (٧) أبيات فما فوق .

ب. المقطوعة مؤلفة من (٤ – ٦) أبيات .

ج. النتفة مؤلفة من (٢ – ٣) أبيات ، ينظر: جامع الدروس العروضيّة ، د.الدوكالي ، ص ٢٠ .

(١٥) فن التقطيع الشعريّ ، د.صفاء خلوصي ، ص ٩٧ .

(١٦) المصدر نفسه ، ص ١٣٤ .

(١٧) ديوان الصرصريّ ، ص ٢٧٩ .

(١٨) المصدر نفسه ، ص ٤٩٨ .

(١٩) المصدر نفسه ، ص ٢٠٤ .

(٢٠) المرشد إلى فهو أشعار العرب ، د.عبد الله الطيّب المجذوب ، ٣٨١/١ – ٣٨٢ .

(٢١) ديوانه ، ص ٥٤٧ .

(٢٢) المصدر نفسه ، ص ١٤٧ .

(٢٣) المصدر نفسه ، ص ٣٧٣ .

(٢٤) المرشد ، ٢٤٦/١ .

(٢٥) ديوانه ، ص ٦٥٨ .

(٢٦) هكذا ورد في الديوان ولكنه مكسور الوزن والصواب: هل لي الى ربة السنور .

(٢٧) ديوانه ، ص ٢٠٨ .

(٢٨) المصدر نفسه ، ص ٢٣٩ .

(٢٩) المصدر نفسه ، ص ٧٠ .

(٣٠) المرشد ، ٤١٤/١ – ٤١٥ .

(٣١) ديوانه ، ص ٦٤٨ .

(٣٢) المصدر نفسه ، ص ٥٠٣ .

(٣٣) المصدر نفسه ، ص ٦١٢ .

(٣٤) ينظر: في أدب العصور المتأخِّرة ، د.ناظم رشيد ، ص ٤٦ وما بعدها .

(٣٥) ديوانه ، ص ١٨١ .

(٣٦) المصدر نفسه ، ص ٣٤٠ .

(٣٧) المصدر نفسه ، ص ٢٧٩ .

(٣٨) في محيط النقد الأدبيّ ، إبراهيم علي أبو الخشب ، ص ١٥١ .

(٣٩) خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمّد هادي الطرابلسيّ ، ص ٢٤٨ .

(٤٠) ينظر: نقد الشعر، ص ٤٢ .

(٤١) ينظر: منهاج البلغاء ، ص ٢٧٦ .

(٤٢) ينظر: عضويّة الموسيقى في النّص الشعريّ ، ص ٧٧ .

(٤٣) سايكلوجيّة الشعر ، نازك الملائكة ، ص ٦٣ .

(٤٤) ينظر: الأصوات اللغويّة ، د.إبراهيم أنيس ، ص ٦٦ .

(٤٥) ينظر: المصدر نفسه ، ص ٦٤ .

(٤٦) ينظر: المصدر نفسه ، ص ٤٥ و ٦٧ .

(٤٧) جرس الألفاظ ، د.ماهر مهدي هلال ، ص ٢٣٩ .

(٤٨) ديوانه ، ص ٢٠٦ .

(٤٩) الأصوات اللغويّة ، ص ٦٦ .

(٥٠) ديوانه ، ص ٥٣٣ .

(٥١) الأصوات اللغويّة ، ص ٦٦ .

(٥٢) ديوانه ، ص ٣٦٦ .

(٥٣) هناك أمثلة كثيرة على تكرار الكلمة ، ينظر في ديوانه :

أ. تكرار (أنا العبد) ص ٤٩ . ب. تكرار الضمير (هو) ص ١٤٣ .

ج. تكرار (ياسيّداً) ص ٣٦٩ – ٣٧٠ . د. تكرار الضمير (أنت) ص ٥٣٥ .

(٥٤) ينظر على سبيل المثـــال: البديع لابن المعتز ، ص ٤٧ وما بعدهـــا ، وينظر أيضا : المثل السائر ، ابن الأثير ، ١ / ٢٨٤ .

(٥٥) ديوانه ، ص ٣٩٦ .

(٥٦) المصدر نفسه ، ص ٣٠٥ .
(٥٧) المرشد ، ٦٦٢/١ .
(٥٨) المصدر نفسه ، ٦٠٥/٢ .
(٥٩) ديوانه ، ص ٢٠٥ .
(٦٠) ينظر: علم البديع ، محمود أحمد المراغي ، ص ١١٧ .
(٦١) ينظر: المصدر نفسه ، ص ١١٠.
(٦٢) ديوانه ، ص ٤٢٥ .
(٦٣) ينظر: علم البديع ، ص ١١٤ .
(٦٤) ديوانه ، ص ٣٩٤ .
(٦٥) ينظر: علم البديع ، ص ١١٨ .
(٦٦) ديوانه ، ص ٥١ .

المصادر والمراجع

١. الأسس الجماليّة في النقد العربيّ عرض وتفسير ومقارنة ، د.عز الدين إسماعيل ، بغداد – دار الشؤون الثقافيّة العامة ، ١٩٨٦ .
٢. الأصوات اللغويّة ، د.إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصريّة ، ط ٥ ، ١٩٧٩ .
٣. الأعلام ، خير الدين الزركلي ، بيروت – دار العلم للملايين ، ط ٥ ، ١٩٨٠ .
٤. البداية والنهاية ، ابن كثير (ت٧٧٤هـ) ، دقق أصوله وحققه د.احمد أبو ملحم وآخرون ، بيروت ، دار الكتب العلميّة ، ط ٣ ، ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م .
٥. البديع ، عبد الله بن المعتز (ت٢٩٦هـ) ، تحقيق كراتشكوفسكي ، بيروت ، دار المسيرة ، ط ٣ ، ١٩٨٢ .
٦. التجديد الموسيقي في الشعر العربيّ ، د.رجاء عيد ، منشأة المعارف الإسكندريّة ، ١٩٨٧ م .

٧. جامع الدروس العروضيّة ، د.الدوكالي محمّد نصر ، ليبيا ، جامعة ناصر الخمس ، ط ١ ، ١٩٩٧ .
٨. جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د.ماهر مهدي هلال ، بغداد ، دار الحريّة للطباعة ، ١٩٨٠ .
٩. حوليات الجامعة التونسيّة ، مفهوم الإيقاع ، محمّد الهادي الطرابلسيّ ، العدد (٣٢) ، ١٩٩١ .
١٠. خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمّد الهادي الطرابلسيّ ، منشورات الجامعة التونسيّة ، ١٩٨١ .
١١. ديوان الصرصريّ ، تحقيق وتقديم د.مخيمر صالح ، اربد ، جامعة اليرموك ، ١٩٨٩.
١٢. ذيل مرآت الزمان ، قطب الدين اليونينيّ ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيّة بحيدر آباد الدكن ، الهند ، ط ١ ، ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م .
١٣. سايكلوجيّة الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، بغداد ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، ١٩٩٣ .
١٤. عضويّة الموسيقى في النّص الشعريّ ، عبد الفتاح صالح نافع ، الأردن ، مكتبة المنار، ط ١ ، ١٩٨٥ .
١٥. علم البديع ، د.محمود أحمد حسن المراغي ، بيروت ، دار النهضة العربيّة ، ط ٢ ، ١٩٩٩ .
١٦. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) ، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار الجيل ، ط ١ ، ١٩٧٢ .
١٧. فن الترجمة في ضوء الدراسات الأدبيّة المقارنة ، د.صفاء خلوصي ، بغداد ، دار المعرفة ، ١٩٥٦ .
١٨. فن التقطيع الشعريّ والقافية ، د.صفاء خلوصي ، بغداد ، المطبعة العصريّة ، ١٩٦٣.
١٩. في أدب العصور المتأخرة ، د.ناظم رشيد ، جامعة الموصل ، ١٩٨٥ .
٢٠. في محيط النقد الأدبيّ، د.إبراهيم أبو الخشب، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،١٩٨٠.
٢١. الكتابة والإبداع دراسة في طبيعة النّص الأدبيّ ولغة الإبداع، عبد الفتاح احمد أبو زايدة ، منشورات ELGA ، فالينا ، مالطا ، ٢٠٠٠ م .
٢٢. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) ، حققه د.احمد الحوفي وبدوي طبانة ، الرياض ، دار الرفاعي ، ط ٢ ، ١٩٨٣ .

٢٣. مجلّة آفاق عربيّة ، شعريّة الوزن الاختيار المشروط ، د.عبد الكريم راضي جعفر ، العدد ١١ – ١٢ ، ١٩٩٦ .
٢٤. مجلّة أبحاث اليرموك ، البُنى الإيقاعيّة في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر) ، جسام قطوس ، المجلّد ٩ ، العدد (١) ، ١٩٩٨ .
٢٥. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د.عبد الله الطيّب المجذوب ، بيروت ، دار الفكر ، د.ت .
٢٦. مفهوم الشعر ، د.جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢.
٢٧. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنّيّ (ت٦٨٤هـ) ، تحقيق محمّد الحبيب بن الخوجه ، تونس ، دار الكتب الشرقيّة ، ١٩٦٦ .
٢٨. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ، ابن تغري بردي ، القاهرة ، دار الكتب المصريّة ، من ١٩٢٩ – ١٩٥٦ .
٢٩. نقد الشعر ، قدامة بن جعفر (ت٣٢٧هـ) ، تحقيق كمال مصطفى ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٩٤٨.