أثر الإيقاع الخارجي في قصيدة: (في طائرة) للشاعر عمر (أبو ريشة)

دراسة صوتية

د. شفيق علي القوسي*

الملخص

يسعى البحث إلى إظهار فاعلية الإيقاع الخارجي المتمثّل في الوزن والقافية لقصيدة (في طائرة) للشاعر عمر أبو ريشة، كما يسعى إلى إبراز أهمية استدعاء التراث العربي والإسلامي في مكونات القصيد العربية الحديثة. وإبراز أهمية موسيقى الشعر في ترجمة العواطف البشرية، وانعكاس ذلك على التجربة الشعرية، ومكونات القصيدة العربية الحديثة. كما سيدرس العلاقة بين الوزن والإيقاع وتأثير ذلك في سياق النص الشعري، وتصوير التآلف بين الكلمات في ضوء العلاقات الصوتية التي لا تنفصل عن العلاقات النحوية والدلالية. وتبيين الدور المهم للإيقاع الخارجي عبر الوزن والقافية، بما تمثله القافية من نقطة التقاء بين محاور النص الشعري الأفقية والعمودية، وما تعمله من منح الشاعر وقفات استراحة يُعيد فيها تنظيم بنائه الإيقاعي، وخلص إلى نتائج أهمها: أنّ استقرار الإيقاع ودورانه في أبيات النص الشعري الواحد يعود لبراعة الشاعر في استثمار فاعلية الوزن والقافية. لهذا تم تقسيم البحث إلى مبحثين هما: الوزن، والقافية، في ضوء المنهج الوصفي الذي يقوم على الوصف والتحليل.

الكلمات المفتاحية: البعد الإيقاعي، العاطفة، الوزن الشعري، الإيقاع الخارجي.

*قسم اللغة العربية–كلية التربية البيضاء–جامعة البيضاء–اليمن

The Effect of External Rhythm in Omar Abu Risha's Poem 'In an Airplane: A Phonological Analysis

*** Dr. Shafiq Ali Al-Qawsi**

Abstract

This research aims to demonstrate the effectiveness of external rhythm represented by meter and rhyme in the poem (*In an Airplane*) by the poet Omar Abu Risha. It also seeks to highlight the importance of evoking Arab and Islamic heritage in the components of modern Arabic poetry. It also highlights the importance of poetic rhythm in translating human emotions and their reflection on the poetic experience and the components of the modern Arabic poem. It also examines the relationship between meter and rhythm and their impact on the context of the poetic text. It depicts the harmony between words in light of the phonetic relationships inherent in the grammatical and semantic relationships. It also clarifies the importance of the role of external rhythm through meter and rhyme, as rhyme represents a meeting point between the horizontal and vertical axes of the poetic text, and the pauses it provides for the poet to reorganize his rhythmic structure. From here, we conclude that the stability of rhythm and its rotation in the verses of a single poetic text is due to the poet's skill in exploiting the effectiveness of meter and rhyme. Therefore, the research is divided into two sections: meter and rhyme, in light of the stylistic approach based on description and analysis.

Keywords: external rhythm; rhythmic effect; emotion; poetic meter.

[*]Department of Arabic Language–Faculty of Education–Al-Bayda–Al-Bayda University–Yemen

مقدمة البحث

اللغة العربية لغة نغمية بطبيعتها، وللإيقاع فيها حضور مهمّ، من خلال الوظيفة الخاصة التي يؤديها في استنفاد الطاقة الشعورية، ويُعدّ جزءًا من دلالة التعبير، إذا ما اتفقنا أنّ الشعر تعبير عن اللحظات الأقوى والأملأ بالطاقة الشعورية في الحياة، وتؤثر فيه درجة الانفعال الشعوري، عبر تجسيد ما يجيش في النفس، وترجمة العواطف المشبوبة، التي يفضي بها الشاعر، و يوقظ عواطف القارئ، ويحرك نفسه ويستفزّها للتفاعل معه. والإيقاع نوعان: داخلي، وخارجي: أما الإيقاع الداخلي: فهو ما يمكن أن نسميه نسيجًا نغميًّا ينساب خلال البنية الإيقاعية للقصيدة، ويمكن تحديد الجوانب الخاصة بالموسيقى الداخلية في نغمات الحروف التي تعمّق الإحساس بدلالة الكلمات، وتمنح القارئ شعورًا صافيًا بما تشتمل عليه من إيقاع النص من بهجة أو حزن.

أما الإيقاع الخارجي، فهو الذي يهتم بدراسة الوزن والقافية في النص الشعري، عن طريق تحليل الوزن الشعري الخاص بالقصائد الذي يكون مرتبطًا بالبحر الشعري، والمقاطع العروضية الخاصة بكل بحر، ومن ثمَّ القافية التي تأتي آخر البيت الشعري وفيها الحروف الخاصة بها. وهذا ما تناولناه في نص: (في طائرة) للشاعر عمر أبو ريشة، وقد سلّطنا الضوء على الوزن والقافية في النص، واستنطقنا إيقاعه الخارجي لاستخراج الدلالات المتنوعة لتجربة الشاعر الشعرية والشعورية، في ضوء توظيف الشاعر للوزن الشعري توظيفًا موفقًا وإيجابيًّا للتعبير عن أحاسيسه وأفكاره، وكذلك القافية التي لا تقلُّ أثرًا عن موسيقى البحر في أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي، فهي تحمل دلالات صوتية لها علاقة بدلالات النص الأخرى.

وتأتي أهمية البحث من خلال الكشف عن مباهج النص الشعري الحديث عبر دراسة الإيقاع ودلالاته وأبعاده في نص(في طائرة) للشاعر عمر أبو ريشة، والتأكيد على أهمية استلهام التراث وتوظيفه في النص الشعري الحديث.

أهداف البحث:

يهدف البحث عبر دراسة نص(في طائرة) إلى الوصول إلى مجموعة من الأهداف منها:

1. إظهار أهمية استدعاء التراث العربي والإسلامي في مكونات القصيد العربية الحديثة.
2. إبراز أهمية موسيقى الشعر في ترجمة العواطف البشرية،
3. انعكاس ذلك على التجربة الشعرية، ومكونات القصيدة العربية الحديثة.
4. الكشف عن العلاقة بين الوزن والإيقاع وتأثير ذلك في سياق النص الشعري، وتصوير التآلف بين الكلمات في ضوء العلاقات الصوتية التي لا تنفصل عن العلاقات النحوية والدلالية.

5. توضيح الدور المهم للإيقاع الخارجي عبر الوزن والقافية، بما تمثله القافية من نقطة التقاء بين محاور النص الشعري الأفقية والعمودية، وما تعمله من منح الشاعر وقفات استراحة يُعيد فيها تنظيم بنائه الإيقاعي، وما ينتج ذلك من استقرار الإيقاع ودورانه في أبيات النص الشعري الواحد.

استخدم الباحث المنهج الوصفي، في ضوء الآتي:

6. تحليل مفهوم الإيقاع الخارجي المتمثّل في الوزن والقافية.
7. وصف عناصر الإيقاع وتوضيح مكانتها في النص محل الدراسة.
8. الكشف عن مواطن الجمال الفني في نص(في طائرة)، من خلال تأثير الإيقاع الخارجي على مكونات النص الأخرى، وأبعاد ذلك الإيقاع في التصوير الشعري.

الدراسات السابقة:

بعد التحري والبحث لم نعثر على دراسة نقدية تناولت الوزن والقافية (الإيقاع الخارجي) في نص(في طائرة) للشاعر عمر أبو ريشة، ما عدا من تناول شعره ككل، في دراسات وبحوث، ورسائل جامعية. ومن تلك البحوث والدراسات: **شعر عمر أبو ريشة, دراسة وتحليل, محمود شفيق لاشين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط/1، 2010م** وقد جاءت الدراسة في ثلاثة فصول تحدث فيها الباحث عن الصورة والرمز في شعر أبو ريشة، ثم انتقل إلى المعجم الشعري عنده، ومن ثمّ المعجم الإيقاعي ودراسة موسيقى الشعر.

وتمتاز دراستنا عنها في أنها تناولت الموسيقى الخارجية في قصيدة (في طائرة) لعمر أبو ريشة تحديدا، من خلال دراسة الإيقاع الخارجي المتمثّل ي الوزن والقافية.

البديع في شعر عمر أبو ريشة، الطباق أنموذجًا، محمود حريري، مجلة القارئ للدراسات اللغوية والأدبية، المجلد: 4 العدد: 1، مارس، 2021م:

وتناولت الدراسة فنّ الطباق في شعر عمر أبو ريشة بوصفه وسيلة من وسائل التعبير وليس كما يعده بعض النقاد من الزخارف التي تحسّن الكلام وتجوّده، عبر تحليل القصائد التي كان الجناس حاضرا فيها، وإبراز الجمال الفني الذي تركه الجناس فيها.

أمّا دراستنا فقد ركّزت على الإيقاع الخارجي وزنا وقافية، في قصيدة (في طائرة) وإظهار مدى ترابط الأنساق الإيقاعية والدلالية في القصيدة.

حدود البحث:

سيكون البحث مقتصرًا بشكل خاص على دراسة الإيقاع الخارجي في نص(في طائرة) للشاعر أبو ريشة.

خطة البحث:

بما أنّ البحث قد اقتصر على الإيقاع الخارجي فحسب، كان لزامًا أنّ ينقسم البحث إلى مبحثين اثنين: الأول لدراسة الوزن وتشكيلاته، والثاني: لدراسة القافية ومساراتها في النص الشعري (موضع البحث). مع وجود مقدمة وخاتمة وقائمة المراجع.

المبحث الأول: الوزن وتشكيلاته:

يُعدُّ الوزن أساسًا متينًا في البنية الإيقاعية للشعر،" فالأوزان ممّا يقوم به الشعر ويعدّ من جملة جوهره"[1]. وهو السِّمة الأولى التي تميّز الشعر عن النثر[2]. كما أنّه ليس شيئًا زائدًا، أو مجرّد شكل خارجي يُمكن الاستغناء عنه، بل هو ضرورة أكيدة لها ارتباطها العميق بالتكوين والسلوك البشريَّين[3]. والإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشعر وأهم مقوماته، فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضَعُفت فيه إيقاعاتها، خفَّ تأثيره، واقترب من مرتبة النثر[4].

وفي قصيدة: (في طائرة) للشاعر (عمر أبو ريشة)[**]، كان للوزن حضورٌ لافتٌ في ضوء تفعيلات بحر الرمل المتتابعة: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن، على النحو الآتي:

وثبت تستقرب النجـــم مجـــــالا وتهادت تسحـــب الذيل اختيـالا
وحيـــالي غـــــادة تلـعب في شعــرها المائـج غنجـــًا ودلالا
طلعـــــة ريا وشيء باهـــــر أجمال؟ جـــل أن يُسمـــى جمـالا
فتبسّـــمـــت لها فابتسمـــــت وأجـالت فيّ ألحـاظًـــا كَســـالى
وتجـــاذبنا الأحـــــاديث فمـا انخفضت حسًّـــا ولا سفّت خيـــالا
كـــل حـرف زلّ عـــن مرشفـها نثر الطـــيب يمـينا وشـــمـــالا
قلت يا حسناء مَـن أنت ومِـــن أي دوح أفـــرع الغصـــن وطـالا
فرنت شامخـــةً أحســـــــبها فـــوق أنســـــاب البرايا تتعالى
وأجابت: أنا من أندلـــــــــسٍ جنـــــة الدنيا سهـــولا وجبالا
وجـــــدودي ألمح الدهـــــر على ذكـــــرهم يطـوي جناحيه جلالا
بوركـت صحـــراؤهم كـم زخـرت بالمـــــروءات رياحـــــا ورمـالا
حملـــوا الشـــــرق سـناء وسنـــىً وتخطّـــوا ملـعب الغـرب نضـالا
فنما المجـــد عـــــــلى آثارهم وتخطّى بعـــدمـا زالـوا الـــزوالا

هـــؤلاء الصيـــد قـومي فانتسب إن تجـــد أكـــرم من قومي رجـــالا

أطـــرق الطـــرف وغـامت أعـــيني برؤاهـــا وتجـاهـــلت الســـؤالا[5]

حيث استخدم الشاعر تفعيلات بحر الرمل الذي يقوم وزنه على تفعيلة(فاعلاتن) وتكرارها كما سبق،

5/5///5/5//5/ 5/5/// 5/5//5/ 5/5///

مما جعل هذا الوزن بعيدًا عن الرتابة، قابلًا للحركة، لأنّ كثرة دخول الخبن[6] في حشوه وعروضه وضربه ساعدت كثيرًا على "أن يكون من بحور الطرب الغنائية التي تثير النشوة في سامعها بسبب انسيابها على اللسان "[7].

ومما منح النص السابق حركةً وانسيابيةً ، حالة الشاعر النفسية أثناء نظم هذه القصيدة، حيث جعل من اللغة مفتاحًا يطلّ من خلالها على أسرار القصيدة، لأنّ " الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلابدّ أن يستمد الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها"[8].

ونحس في النص السابق أن الشاعر قد وفق بربط سمات الوزن وخصائصه بالانفعالات الإنسانية، وصوّر جيشان خاطره وهو يصف لقاءه بامرأة في الطائرة، ويترجم اهتزاز مشاعره، واضطراب أغواره " فليس الشعر بأوزانه المختلفة سوى محاكاة للاهتزاز الجسمي والتموج الصوتي اللذَين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية، فالوزن الشعري يتردّد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء، وضغط وارتخاء، وحدّة ولين، يتردّد فيه الصوت بين انطلاق وانحباس، ورقة واكتظاظ، وعلوّ وهبوط، وهذه التموجات الصوتية تحكي حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت في الأزمة العاطفية الشديدة"[9].

وساعد في انسياب النص وتدفّق أجزائه، وتنوّع موسيقاه وإيقاعاته، كثرة الزحافات والعلل التي دخلت على تفعيلات النص في حشوه وعروضه وضربه، فقد استخدم الشاعر تفعيلتَي: (فاعلاتن)، وَ (فاعلن) مخبونتَين، لتصبحا: (فَعِلَاتن) و (فَعِلُن)، وهذا بمثابة تحوّلات أو انزياحات في الوزن الشعري تقوم بتخفيف" سطوة النغمات ذاتها التي تتردّد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها"[10].

كما أنّ هذه الزحافات والعلل تعمل على زيادة التأثير في المتلقي من خلال زيادة حالة اللاتوقع الحاصلة في تغير الأنساق الوزنية التي تجعل المتلقي في حالة تفاعل مستمر، في ضوء"كسر الشاعر رتابة هذه الأوزان بخلق فضاءات تتحرك متناسقة مع تموج الانفعالات وتأتي له من السماحات في تفعيلة البحر"[11].

إنّ الضرورات التي تلجئ الشاعر لتنويع عمله الإيقاعي، وإغنائه، ومدّه بثروة موسيقية خصبة تعدّ فرصة سانحة، وطاقة إيقاعية هائلة، ليبثّ الشاعر مكنونات نفسه، "فالزحافات والعلل تضيف رصيدا خصبا لموسيقى الشعر"[12].

وقد استفاد الشاعر أبو ريشة من هذا التنويع الإيقاعي في تصوير ذلك الحوار مع تلك الفتاة على متن الطائرة، وجعله يحرص كل الحرص على ترتيب الألفاظ، وتنسيق الجمل، بحيث تنتظمها روح موسيقية تكتنف التنغيم الإيقاعي، لتتجلّى عاطفة الشاعر الخصبة، التي تعدّدت مساراتها، وتوافرت تياراتها، ما جعله يختصر الزمن داخل بنية الوزن العروضي، يؤكد ذلك مطلع النص، الذي بدأه الشاعر بقوله: وثبت، حيث ارتبط الزحاف العروضي بانفعالات الشاعر وكلما" اشتد انفعال الشاعر بدأ أبياته بتفعيلة زاحفة"[13]، ليدل هذا على مقدرة الشاعر في توظيف هذه الزحافات بشكل جيد يستطيع من خلالها الإيحاء بمعانٍ داخل البنية الوزنية، ساعده في هذا الأمر وزن الرمل المركب من (فاعلاتن) ست مرات، ليقوم بحذف ثاني التفعيلة الساكن ليصبح البحر أكثر سرعة، وهو ما جعل المعنى أكثر وضوحًا، وأقوى ظهورًا، ليتفاعل المتلقي مع النص ويستجيب له.

وبما أنّ البحر شكل إيقاعي يحتوي تجارب الشعراء المختلفة، فقد جعل منه الشاعر بُعدًا موسيقيا مكّثفا، حين شكّل تفعيلاته بالصور الشعرية المنبثقة من حواريته المفعمة بنكهة التاريخ التليد المتمثّل بتاريخ الأندلس، وما كان فيها من مجد عظيم للتاريخ العربي والإسلامي، ظهر ذلك في كلام الفتاة الأندلسية التي افتخرت بذلك العهد المشرق والزاهر، حين قال: (فأجابت أنا من أندلس، بوركت صحراؤهم، حولوا الشرق سناءً وسنىً، وتخطّوا ملعب الغرب نضالا، هؤلاء الصيد قومي)، هذا شكّل خطابا شعريا متفرّدًا، من حيث المعنى اللطيف، واللفظ الحلو، والبيان التام، والوزن المعتدل، الممتزج بأشجان القلب، والمتناسب مع الفهم، وهو عائد " إلى القيم الجمالية والفنية التي ينطوي عليها الخطاب الشعري الذي يُمثّل الوزن أحد أبرز أبعاده، ويكون به الخطاب أكثر تأثيرًا وفاعلية بما يحدثه من تناغم إيقاعي، فضلًا عن قدرته على تكثيف المعنى"[14]. لتصبح فاعلية الوزن في النص السابق قوية وجلية في إيصال أهمية الإيقاع إلى نفس المتلقي، إذا ما علمنا أنّ " لغة الشعر الموزونة مرتبطة بالعاطفة الإنسانية، والعاطفة تميل إلى التعبير عن نفسها بالإيقاع الذي هو تموّج منتظم"[15].

وفي مسارات بحر الرمل ذي الموسيقى الخفيفة المنسابة، نجد عاطفة الشاعر متعلقة بمسار الوحدات الإيقاعية التي أعادت لنا عبقًا من الماضي التليد في بلاد الأندلس، في ضوء الحوار الذي دار بين الشاعر وذاته (فتاة الطائرة)، وبصورة تستحضر ذلك الماضي، ما جعل النص صالحا للترنّم الرقيق، وللتأمّل الحزين، عبر التفعيلات التي كانت تنساب عذوبةً ورقةً، على الرغم من الأسى الظاهر من خلالها، وهو ما يُظهر مدى التجانس والتناسب بين مستويات النص جميعها" فبقدر ما ينم النص عن اتساق وتناغم في بنيته وبين مستوياته، بقدر ما يبلغ حدًّا أرفع من الشعرية والإتقان الإبداعي"[16].

من هنا يمكننا القول :إنّ وظيفة الوزن "وظيفة مركبة ذات أبعاد ومستويات تتصل بكل وظائف البنى الأخرى ومجالاتها في النص، وعلى الرغم من ذلك فإنّ المستوى الأوضح والبُعد الملموس لهذه الوظيفة المتراكبة هي التطريب والتأثير النفسي والعاطفي الذي تنتظم به عواطف النفس البشرية وتبدو أكثر كثافة وجلاء وانكشافا"[17]. هذا ما وجدناه جليا في فاعلية الوزن في النص السابق. حيث كانت العلاقة بين الوزن والعاطفة علاقة متبادلة مترابطة ما يفسر الجزء الكبير من التأثيرات

العاطفية للشعر، وقد نقل الشاعر هذه العلاقة إلى المتلقي وجعله يعيش الانفعالات التي أثرت فيه، وكان الإيقاع هو العامل الحيوي في هذه العملية، في ضوء قدرته على بثّ الإثارة والدهشة وإشباع الرغبة[18].ولعلّ هذا ما جعلنا نعيش الحالة الشعورية للشاعر وهو فوق السحاب يعلو وينخفض مع تيارات الهواء خارج الطائرة كما تموج تفعيلات بحر الرمل بين الحركة والسكون والإسراع والإبطاء، وعلى حسب هذه الحركة والسكون تتكون مقاييس النغم والإيقاع[19].

المبحث الثاني: القافية ومساراتها المفتوحة:

تُعدّ القافية ركنًا مهمًّا من أركان الشعر العربي، لأنها تؤدي وظيفة الربط بين الأبيات الشعرية، فقد لازمت الشعر العربي على مرّ العصور، وكانت جزءًا من الهندسة الصوتية للقصيدة العربية، تمثل نسقا خاصّا من الأصوات تتردّد نهاية الأبيات، هذا التكرار أضحى من أهم عوامل بناء القصيدة العربية، وثراء إيقاعها، فقد قامت باختراق جسد القصيدة العربية محتلة بذلك مكانة مرموقة بين أجزائها، وفي ضوء تناسبها تعطي بُعدًا إيقاعيًّا تهتز له المشاعر والوجدان" لأنها نسيج صوتي يسبح في بحر القصيدة ويتمثل في الصوامت والصوائت الطويلة والقصيرة وفق حدود زمنية معينة"[20].

وقد تنبّه النقاد العرب لأهميتها ودورها المهم في الشعر فقرنوا الشعر بالقافية، وأخرجوا كل ما لا يلتزمها من الشعر، فهي في تصوّرهم تمثل "ضابطًا معياريًّا ثابتًا، تخضع فيه الاصوات لنظام صارم يتصل بكيفية معينة بإيقاع القصيدة، وتمثل غالبًا إحدى الوسائل التي تميز بين قالبي الشعر والنثر"[21].

وفي النص السابق كان للقافية حضور مهم في ترجمة أحاسيس الشاعر، وإخراج مكنونات وجدانه، وقد أوردها مردوفة موصولة[22] وقال في مطلع النص:

وثبت تستقرب النجم مجالا وتهادت تسحب الذيل اختيالا

5/5/// 5/5//5/ 5/5/// 5/5//5/ 5/5///

وتتجلّى القافية من خلال آخر تفعيلتي العروض والضرب: (جالا، يالا)، وكان حدّها يتجلّى من آخر ساكن في البيت مرورا إلى أول ساكن فيه مع الحرف الذي قبله لتصبح: (/5/5) متكونةً من متحرّكين وساكنَين، ما أعطى المطلع حضورا إيقاعيًّا لافتًا، زاد من حضوره استخدام الشاعر لتقنية التصريع[23]، التي من خلالها قام الشاعر بتنبيه المتلقي وشدّه لاستقبال النص والتفاعل معه، فالتصريع يُحدث توازنًا صوتيًّا بين العروض والضرب، لجعل القصيدة ذات رنّة مميزة " والتوازن بين العروض والضرب يتولد منه جرْسٌ موسيقي رخيم، لذلك هو من أسس الحلى البديعية بالشعر، وأقربها إليه نسبًا وأوثقها به صلة"[24]. كما أنّ التطابق بين رويّ العروض والضرب ينبئ عن دلالات واضحة في القصيدة يعبر فيها الشاعر عن بدء التشكيل الإيقاعي والوزني للقصيدة ويمهد أُذن المتلقي إلى ذكر القافية بداية من العروض، ليجعل القصيدة أكثر ارتباطًا بين

البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، فحين" نرهف آذاننا للإنشاد من شاعر معروف فأول ما نتشوف إليه ونترقبه منه هذا التصريع الذي يشبه مقدمة موسيقية خفيفة قصيرة، تلهب إحساسنا، وتهيئنا لاستماع قصيدته، وتدلّنا على القافية التي اختارها، فإن أغفله أو أتى به رديئًا أو ركيكًا، خُيّل إلينا أنّ شيئًا من الجمال ترك مكانه شاغرا"[25]، لتتجلى فاعلية التصريع في التوفيق بين التوظيف الإيقاعي، والتوظيف الدلالي، بوصفه عملًا مزدوجًا يظهر في مطالع القصائد.

والشاعر في القافية التي ذكرناها، وظّف التصريع توظيفًا إيقاعيًّا مناسبًا، لتأطير الصورة الشعرية التي أراد أن يسوقها إلينا، في دلالة واضحة على الشعور المسيطر على خلجاته وهو يسترسل في حواره ويردف أفكاره ويصلها بتاريخ الأندلس، عبر استحضار ذلك المجد العريق والتاريخ الخالد.

وممّا يساعد على استقرار القافية ويجعلها بؤرةً للإيقاع في النص الشعري الوضوح السمعي الذي يتكرر نهاية الأبيات، بحيث لا يقف هذا الوضوخ عند حرف الروي فحسب بل يمتدّ إلى أحرف القافية الأخرى" إذ لا تنحصر فاعلية الإيقاع في القافية على الرويّ فقط! بل على جميع الأصوات التي تتشكل منها القافية فتسهم حروف التأسيس والدخيل والردف والوصل والخَروج في الفاعلية الإيقاعية للقافية"[26].

لذلك كان الشاعر في النص السابق واعيًا للحضور الكثيف الذي يجتمع في نهاية البيت، ومن ثَمَّ الانتقال إلى بيت جديد وهكذا حتى نهاية النص، بحيث يصبح الوقف العروضي مكتنفًا للوقف التركيبي الدلالي، لتصبح الكلمة الموالية للقافية متعلّقة بشكل كبير بكلمة القافية من جهة التركيب والدلالة[27]. ويتجلّى هذا من خلال الكلمات التالية: (اختيالا) نهاية البيت، جاءت بعدها في البيت التالي: (وحيالي)، و(دلالا) جاءت بعدها (طلعة)، و(جمالا) جاءت بعدها(فتبسمّت)، و(جلالا) جاءت بعدها(بوركت). لتصبح القافية نقطة استراحة يقف عندها الشاعر وقفةً دلاليةً إيقاعيةً تعمل على تجميع الصور عند المتلقي، بما يؤكد ارتباط القافية بالمعنى ارتباطًا وثيقًا، ويدل بكل وضوح على أنّ القافية لا " تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرّد، حتى لا تفقد القصيدة جزءًا مهمًّا من حيويتها وقوة أدائها، إذ لابدّ لها أن تشترك اشتراكًا فاعلًا في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها، بل يمكن أن يقابلها صوتيًّا، ويحافظ على الاتساق العام للقصيدة "[28].

وما منح النص السابق بعُدًا إيقاعيًّا مميّزا صوت حرف الرويّ(اللام) الذي اختاره الشاعر ليكون النبرة التي تنتهي بها أبيات النص، فهو آخر الأصوات سمعًا، وهو الباقي أثرًا من مجمل أصوات البيت الشعري، وحرف اللام لثوي[29] "يشترك اللسان مع اللثة ويرتفع الطبق، فيسد المجرى الأنفي، عن طريق اتصاله بالجدار الخلفي للحلق، هذا مع حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية"[30]. وفي هذا دلالة أكيدة على الحالة النفسية التي سيطرت على الشاعر وهو في طبقات الجوّ على متن الطائرة بين علوّ وانخفاض، وتدفق وانسداد، من هنا كان صوت اللام ترجمةً للشعور المسيطر من خلال بثّ أجواء الفخر

والسموّ عند استلهام الماضي التليد الحافل في ربوع الأندلس، فيصبح صوت الرويّ مع القافية " توقيعات نفسية يلجأ إليها الشاعر حين تستوفي الشحنة النفسية قدرتها على إفراغ ما تموج به نفسه في صورة شعرية تتآزر مع ما قبلها وما بعدها ضمن علاقة متفاعلة تكوّن مجموعة من الصور"[31]، وتصبح القافية من القوافي الذُّلل[32] التي يكون فيه الرويّ من الأحرف "جميلة الجرس لذيذة النغم، سهلة المنال، وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة"[33].

وكان لفاعلية كثافة أصوات المدّ واللين الأثر البالغ فهي تُعّدّ إحدى وسائل التعبير عن المعاني ولها ارتباطات بالمواقف الشعورية في النص لقدرتها العالية على الإسماع، فالوضوح السمعي في أصوات المدّ واللين أعلى من الوضوح السمعي في الأصوات الساكنة" وليس كل أصوات اللين ذات نسبة واحدة في الوضوح السمعي، فأصوات اللين المتسعة أقوى من الضيقة، أي أنّ الفتحة أوضح من الضمة والكسرة"[34]، هذا نلمحه جليًّا في كثرة حضور أحرف المد واللين في القافية والوزن الشعري في النص السابق، فقد حشد الشاعر لفيفًا من الأصوات الليّنة التي منحت النص حركة أكثر، ومرونةً أقوى يظهر ذلك في قوله: (مجالا، اختيالا، دلالا، جمالا، خيالا، تتعالى، طالا، جبالا، جلالا...)، وهو ما منح النص انسيابًا أكبر، وأُفقًا أوسع، ليجعل المتلقي في جاهزية مكتملة لتلقي إحساس الشاعر، والتفاعل معه ويمكننا القول: إنّ " لأصوات المدّ واللين جانبًا شعوريًّا لا نستطيع أن نهمله وإنّ كان غامضًا"[35]، لتصبح موسيقى النص واضحة بيّنة في هذه اللامية التي تميزت بالإكثار من حروف الجهر، والمدّ في صور متناغمة مع الموقف النفسي للشاعر وهو يتألم من واقع الأمة التي كانت لها الصولات والجولات في الأندلس.

ومن محاسن القافية التي انطوى عليها النص السابق، تقنية التمكين[36] ونعني بها : ائتلاف القافية حيث سمّاه بعضهم بائتلاف القافية، وهو "أنّ يمهّد الناظم لقافية بيته تمهيدًا تأتي به القافية ممكنة في مكانها مستقرة في قرارها غير نافرة ولا قلقة بحيث أنّ منشد البيت إذا سكت دون القافية كمّلها السامع بطبعه بدلالة من اللفظ عليها"[37]. هذا نجده ماثلًا في قول الشاعر: (غنجا) لو وقف عندها سيكمل المتلقي بكلمة: دلالا، وقوله: يمينًا، لو وقف عندها، أكملها المتلقي بكلمة: شمالا، وكذلك قوله: سهولا وجبالا. ما أعطى النص جمالا إيقاعيا كشف عن قدرة الشاعر في توظيف إمكانات اللغة لإيصال فكرته، وشد انتباه المتلقي، والتأثير فيه[38].

إنّ القافية تشكل جانبًا مهمًّا من جوانب الشعرية في النص، بما لها من حضور لافت يمنح النص الشعري بُعده الإيقاعي المتناغم، ولحضورها المميّز هذا سمّاها أحد النقاد بالوثبة[39] وهي الانتقال من بيت إلى آخر ولا يتم ذلك إلّا عبر القافية، ولعلّ هذا الذي دفع الشاعر في النص السابق لجعل الرويّ (حرف اللام المفتوح) الذي تأتي بعده ألف الإطلاق، لتصوير شعوره المحلّق بعيدا، والمنطلق في طبقات الجوّ، وهو ما يوحي بأنّ النص السابق يتحرك كالطائرة، يأتي هذا من التدفّق الإيقاعي الذي لم يكن سوى انعكاس نغمي للجانب العضوي للإنسان، ولا يكون ذلك إلا للشاعر المشبوب العاطفة[40].

بهذا تتحد القافية مع الوزن في تحديد البنية الخارجية لموسيقى النص السابق، التي تّسهم في انسياب الشعر لدى المتلقي، من حيث التوازن الإيقاعي والنسيج الصوتي المحكم، والتناسق الدلالي، ليصبح نص(في طائرة) نصًّا مفعمًا يعمل على تعزيز انفعالات الشاعر في ذهن القارئ، من خلال نقل الصورة الشعرية عن طريق التشكيلات الوزنية المتعدّدة وقدرتها على الإيحاء والتأثير، وبذلك تتجاوز الأوزان بهذه الفاعلية الأنماط الجامدة وتصبح أداةً خفيّةً تتفاعل مع المشاعر والصور فتنبض بالحياة وتوحي بأفكار الشاعر وتنقل صوره ومعانيه، وتترجم مكنوناته، ومخبوء وجدانه. وبلا شك كان الشاعر (أبو ريشة) موفقًا في رسم إيقاعاته، وإبراز ملامحها في النص السابق رسْمًا دقيقًا، وهو ما يفتح أمام المتلقي آفاقًا جديدة، للتفاعل معه، والتماهي مع إيقاعاته المتنوعة والمتجدّدة.

الخاتمة

بعد دراسة أثر الإيقاع الخارجي في قصيدة: (في طائرة) للشاعر عمر (أبو ريشة) من خلال الوزن والقافية خرجنا بمجموعة من النتائج التي تعبّر عن قناعات تبلورت ومن ثَمَّ ترسخت في ذهن الباحث ووجدانه، من أهمها:

9. أنّ الحديث عن فاعلية الإيقاع عامة، والوزن والقافية خاصة في النص السابق يجعلنا ندرك الأهمية البالغة التي أولاها الشاعر للإيقاع عبر الملاءمة بين الصور المتعدّدة للوحدات الإيقاعية، وبين الدلالات المتولّدة من تلك المواءمة، بحيث تصبح الأوزان انعكاسا لانفعال الشاعر، في تواشج محكم يعمل فيه الوزن الشعري على ربط الشاعر من جهة، والنص والمتلقي من جهة أخرى، بما يمنح النص أفياء الدهشة والإثارة.
10. استخدام الشاعر لتفعيلات بحر الرمل، وفّر له المزيد من الحركة داخل السياق الشعري، وتأطير الصور الشعرية التي ساقها، لما لتلك التفعيلات من القدرة على المرونة والتدفّق داخل نسيج النص، لخفّتها وموسيقاها المنسابة التي تثير الشجن، وتترجم الوجدان وما يخالجه من شعور.
11. أكثر الشاعر من الزحافات والعلل في النص السابق وخاصة حذف ثواني الأسباب الساكنة، التي كانت بمثابة تحوّلات أو انزياحات في الوزن الشعري تعمل على تنويع الموسيقى داخل النص، وتخفّف من سطوة النغمات التي تتردّد في إطار الوزن الواحد، كما أنها اختصرت الزمن وجعلت من تفعيلات الرمل أكثر سرعةً وحركةً، فقد أراد الشاعر أن يتماشى مع سرعة الطائرة في الجوّ، فقارب بين التفعيلات، واختصر بُعدها الزمني الرتيب، ليخلق بذلك فضاءات متحركة متناسقة مع تموّج الانفعالات التي سيطرت عليها عند نظم النص، وتحدّ من هيمنة المقاطع اللازم تكرارها في النص الشعري.
12. توصلت الدراسة إلى أنّ الشاعر كان يتمتع بإحساس عميق بالنغم جعله يستخدم التفعيلات بطاقتها النغمية، وهندستها هندسة صوتية ليحقق بها جمالًا أخّاذًا في مسارات الإيقاع في النص السابق بما يكشف عن العلاقة بين الوزن واللغة الشعرية التي تعبّر عن قدرة الوزن على تنظيم هذه العلاقة التي تبث الطاقة الإيحائية الصوتية للغة الشاعر،

وهنا يظهر دور الوزن في إظهار مقدرة الشاعر على رسم صوره الشعرية وتلوينها لتكون أكثر تأثيرًا في المتلقي وأقرب إلى شعوره.

13. كشفت الدراسة عن جعل الشاعر للقافية موحيًا دلاليًّا بما يضفي على إيقاع النص بُعدًا موسيقيًّا جذّابًا، حيث ارتبطت بالمعنى ارتباطًا وثيقًا، وجسّدت الأفكار التي أراد الشاعر أن يسوقها في النص، لتشكيل دلالاته، وتحفيز النغم المتدفّق في أجزائها لشدّ انتقال الذهن من المعنى إلى القافية التي استدعاها، ما يظهر براعة الشاعر وتوفيقه في توظيف التشكيل الموسيقي المتناسق في التفريق بين المعاني من جهة، وزيادة التأثير في المتلقي من جهة أخرى.

14. استخدم الشاعر الرويّ المطلق من خلال حرف اللام المفتوح، للدلالة على النشوة والبهجة والاندهاش في آنٍ واحد للتأكيد على الزهو الشعري الذي اكتنف الشاعر في ضوء الحوار الذي دار بينه وبين فتاة الطائرة، ليؤكد على أنّ الصوت ذو علاقة وطيدة بنفس الشاعر، لأنّ الصوت نابع من إحساس الشاعر ومن وعيه بأهمية الحرف والكلمة، ومن ثقافة لغوية واسعة تتلاقى مع مدركات ذهنية وجمالية في نفس الشاعر، ومن هنا نلاحظ قيامه باستدعاء القافية المتواترة والموصولة المردوفة في صعيد واحد لتفسير التأثيرات العاطفية التي انتابته بعد ذلك الحوار التي جعلته يحلّق عاليًا لينتج عن هذا صورة موسيقية تضطلع بنقل المعنى إلى وجدان المتلقي.

15. توصلت الدراسة إلى أنّ الشاعر قام بتكثيف الأصوات في النص السابق عبر تكوين تجمعات صوتية متماثلة ومتجانسة من خلال الأحرف التي تتكرّر آخر البيت، التي تُعدّ إحدى أهم الوسائل التي تكشف عن الصورة الصوتية في النص، وما لتلك الأصوات من صفات مختلفة (كالجهر والهمس والانفتاح والانطباق والمدّ واللين) للوصول إلى دلالاتها التعبيرية، والوقوف على إيحاءاتها التصويرية، في ضوء هيمنة الحروف عليها، ورصد تحركاتها داخل النص الشعري، لترجمة النمط الموسيقي لدى الشاعر الذي يسعى أن يلفت المتلقي إليه، وتشكيل الهندسة الصوتية للنص لإثارة طاقته الإيحائية الكامنة، وتفجير إمكاناته الوافرة.

16. حاول الشاعر في النص السابق أنّ يوصل إلينا مدى حسرته وحزنه على تلك المآثر التي اجترحها العرب والمسلمون إبّان حكمهم للأندلس، وهو بذلك يؤكد على أنّ الإيقاع يرتبط ارتباطًا شديدًا بحياتنا الإنسانية وحاجاتها .

الإحالات

(1) القرطاجنّي، حازم ، د.ت، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ص 263.

(2) النويهي، محمد،1971م، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، ط/2، ص30.

(3) المرجع نفسه، ص 38.

(4) سلطاني، محمد علي،1982م، العروض وموسيقى الشعر، منشورات جامعة دمشق، ط/1، ص7.

(**) هو الشاعر العربي الكبير عمر أبو ريشة، ولد في منبج بسوريا عام 1910م، وتوفي في الرياض عام 1990م، عمل سفيرًا لسوريا في عدد من الدول منها: الأرجنتين، والبرازيل، والسعودية.. وله العديد من الدواوين الشعرية أحدها باللغة الإنجليزية. يُنظر: عمر أبو ريشة بين شعراء عصره، د. نسيمة راشد الغيث، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، مارس، 2014م، ص 7.

(5) ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ط/1، 1998م، ص 89-92.

(6) الخبْن: "هو حذف الثاني الساكن، ويكون ذلك في التفعيلات الآتية:
(مستفعلن) تصير: متفعلن، و(فاعلن) تصير: فعلن، و(فاعلاتن) تصير: فعلاتن، و(مفعولات) تصبح: فعولاتُ"، مصطفى جمال الدين،1970م ، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ،مطبعة النعمان، النجف، العراق، ص147.

(7) علي، عبد الرضا، 1997م ،موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه دار الشروق، عمّان، الأردن، ص 91.

(8) عصفور، د. جابر، 2003م ، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي ،دار الكتاب المصري وَ دار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، ط/1، ، ص 375.

(9) النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، مرجع سابق، ص 33.

(10) بكّار، د. يوسف،1986م، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس، بيروت، ط/3، ، ص 172.

(11) كوكز، رحيم،2010م ، الموسيقى في شعر الحب عند عمر أبو ريشة وبدر شاكر السياب ،رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة المستنصرية، العراق، ، ص 56.

(12) سلطاني، محمد، العروض وموسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 24، 25.

(13) أطيمش، محسن، 1982م، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص 312.

(14) قاسم، زيد، 2002م ،الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري ،رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ، ص 48، 49.

(15) الملائكة، نازك ،2003م، موسيقى الشعر، ، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ص 11.

(16) سويدان ،سامي ،1999م، في النص الشعري العربي دار الآداب بيروت، ط/2، ص 6.

(17) الهاشمي ، علوي، 2006م فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، مملكة البحرين، ط/1، ، ص36.

(18) يُنظر: فتوح أحمد ، محمد ، 1989م، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مهرجان المربد الشعري، وزارة الإعلام والثقافة، بغداد، ص 7. ويُنظر: د. العاكوب،عيسى،2002م، العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر، دمشق، ط/1، ، ص 223، وكذلك: الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث، عفاف موقو، دار الجيل، بيروت، القاهرة، تونس، ط/1، 2007م، ص 291، 292.

(19) العقاد، عباس ، 1995م ، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ، ص 18. ويُنظر: أبو شوارب ، مصطفى،2005م ، جماليات النص الشعري محمد ، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط/1، ص 112، 113.

(20) عبد الجليل ،عبد القادر، 2010م ، هندسة المقاطع الصوتية، وموسيقى الشعر العربي، ، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط/1، ، ص 359.

(21) الوائلي، كريم،2008م، الخطاب النقدي عند المعتزلة، دار الوائل للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط/1، ، ص229.

(22) الرّدف: حرف مدّ أو لين ساكن قبل الرويّ مباشرة (أي من دون فاصل) سواء أكان الرويّ مطلقًا أم مقيّدًا. أمّا الوصل: فحرف مدّ ناشئ عن إشباع حركة الرويّ في القوافي المطلقة، أو هاء تلي الروي المطلق. يُنظر: ، عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، مرجع سابق، ص 171، 174.

(23) التصريع: ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته. يُنظر: خلوصي ، صفاء،1987م، فن التقطيع الشعري والقافية دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ، ص 253، ويُنظر: ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، أحمد الهاشمي، دار النقاء، بغداد، 1979م، ص 21.

(24) الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص134.

(25) المرجع نفسه، ص 134.

(26) سامي عبود ، عفراء ، 2003م، الإيقاع وأنماطه ودلالاته في ديوان الجداول ، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة ديالى، العراق ، ص 87.

(27) حنون، مبارك،2010م، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط/1، ص 104.

(28) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية ،مرجع سابق، ص 221.

(29) صوت اللام صوت جانبي مجهور، يُنطق بأنّ يتصل طرف اللسان باللثة ويرتفع الطبق، فيسد المجرى الأنفي عن طريق اتصاله بالجدار الخلفي للحلق، هذا مع حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية. يُنظر: عبد التواب ،رمضان ، 1997م ،المدخل إلى علم اللغة، ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/3، ص 47.

(30) المرجع نفسه، ص 47، 48. وَ يُنظر : وافي ،علي عبد الرحمن ، د.ت ، فقه اللغة ،دار نهضة مصر، القاهرة، ، ص 166، 168.

(31) فيدوح، د. عبد القادر،1992م، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، دار الكتاب العربي، دمشق، ط/1، ، ص 471، 472.

(32) القوافي الذُّلل: هي القوافي التي تكثر على الألسن. يُنظر: الطيب، عبد الله ،1989م، المرشد إلى فهم أشعار العرب ،الكويت، ط/2، 46/1.

(33) الشايب، أحمد ،1994م، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، القاهرة، ص 325، 326.

(34) أنيس، د.إبراهيم، د.ت، الأصوات اللغوية ،مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط/4 ، ص 38.

(35) سلّوم، تامر، 1996م ، الانزياح الصوتي الشعري ، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة، العدد: 13، يوليو حزيران ، ص 44.

(36) الحموي، ابن حجة، 1992م ، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط/1، ، 446/2.

(37) المرجع نفسه، 446/2.

(38) عبد اللطيف، د. محمد حماسة ،1999م، البناء العروضي للقصيدة العربية ، دار الشروق، القاهرة، ط/1، ، ص 187. ويُنظر: العبيدي، سلمان علوان، 2011م ،البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط/1، ، ص 112، وَ ، حسين قاسم ،عدنان،2006م، لغة الشعر العربي ،الدار العربية للنشر، عمّان، الأردن، ط/4، ، ص 107، وَ زايد، علي عشـــري 2008م، بناء القصـــيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط/1، ، ص 104، وكذلك: بن سلامة ،الربعي ،2006م، تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، ص 103، وأيضًا: السيد ، محمد شفيع ، 2008م ،قراءة الشعر وبناء الدلالة، ،دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 8.

(39) سويف، مصطفى، 1980م ، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار الرشيد للنشر، بغداد، ص 32، 51.

(40) يُنظر: النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، مرجع سابق، ص 38.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1. **ديوان عمر أبو ريشة**، 1998، دار العودة، بيروت، ط/1.

ثانيًا: المراجع:

1. أبو شوارب، محمد مصطفى،2005م، **جماليات النص الشعري**، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط/1.
2. أطيمش، محسن، 1982م ،**دير الملاك**، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
3. أنيس، إبراهيم، (د.ت)، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط/4.
4. بكّار، د. يوسف، 1986م ، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث** ،دار الأندلس، بيروت، ط/3.
5. بن سلامة، الربعي، 2006م ، **تطور البناء الفني في القصيدة العربية** دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر.
6. ترجمة عمر أبو ريشة،2004م، **معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين**، الكويت.
7. الجندي، علي ، د.ت. **الشعراء وإنشاد الشعر** دار المعارف، القاهرة .
8. حماسة عبد اللطيف، د. محمد، 1999م، **البناء العروضي للقصيدة العربية** ، دار الشروق، القاهرة، ط/1.
9. الحموي، ابن حجة ، 1992م **خزانة الأدب وغاية الأرب**، شرح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط/1.
10. حنون، مبارك،2010م، **في التنظيم الإيقاعي للغة العربية**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط/1.
11. خلوصي، صفاء، 1987م، **فن التقطيع الشعري والقافية**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
12. سامي عبود، عفراء، 1994م، **الإيقاع وأنماطه ودلالاته في ديوان الجداول**، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة ديالى، العراق.
13. سلطاني، محمد علي، 1982م، **العروض وموسيقى الشعر**، منشورات جامعة دمشق، ط/1.

14. سلّوم، تامر،1996م ، **الانزياح الصوتي الشعري**، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة، العدد: 13، يوليو حزيران.
15. سويدان، سامي، 1999م، **في النص الشعري العربي** ،دار الآداب بيروت، ط/2.
16. سويف، مصطفى، 1980م ،**الأسس النفسية للإبداع الفني**، دار الرشيد للنشر، بغداد.
17. الشايب، أحمد، 1994م ، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة، القاهرة.
18. شفيع السيد، محمد،2008م، **قراءة الشعر وبناء الدلالة** ، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط/1.
19. الطيب، عبد الله ،1989م ، **المرشد إلى فهم أشعار العرب** ،الكويت، ط/2.
20. العاكوب، د. عيسى ،2002م، **العاطفة والإبداع الشعري** دار الفكر، دمشق، ط/1.
21. عبد التواب، رمضان، 1997م ،**المدخل إلى علم اللغة** مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/3.
22. عبد الجليل، عبد القادر،2010م، **هندسة المقاطع الصوتية، وموسيقى الشعر العربي**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط/1.
23. عشري زايد، علي،2008م، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** مكتبة الآداب، القاهرة، ط/1.
24. عصفور،د.جابر،2003م، **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي** دار الكتاب المصري وَ دار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، ط/1.
25. العقاد، عباس،1995م، **اللغة الشاعرة** ،نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ط/1.
26. علوان العبيدي، سلمان، 2011م، **البناء الفني في القصيدة الجديدة** ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط/1.
27. علي، عبد الرضا،1997م **موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه** ، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط/1.
28. الغيث، د. نسيمة راشد، 2014م، جائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت.
29. فتوح أحمد، محمد، 1989م ، مهرجان المربد الشعري، **ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري**، وزارة الإعلام والثقافة، بغداد.
30. فيدوح، د. عبد القادر، **1992م**، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، دار الكتاب العربي، دمشق، ط/1.
31. قاسم، زيد، 2002م ، **الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري** ،رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة بغداد.
32. قاسم، عدنان حسين،2006م، **لغة الشعر العربي**، الدار العربية للنشر، عمّان، الأردن، ط/4.
33. القرطاجنّي، حازم، د.ت، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق وتقديم، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس.
34. كوكز، رحيم ،2010م ،**الموسيقى في شعر الحب عند عمر أبو ريشة وبدر شاكر السيّاب**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة المستنصرية، العراق.
35. الملائكة، نازك،2003م، **موسيقى الشعر**، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت.
36. موقو، عفاف، 2007م ،**الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث** دار الجيل، بيروت، القاهرة، تونس، ط/1.
37. النويهي، محمد، 1971م ،**قضية الشعر الجديد**، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، ط/2.
38. الهاشمي، أحمد، 1979م، **ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب**، دار النقاء، بغداد.
39. الهاشمي، علوي،2006م، **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، مملكة البحرين، ط/1.
40. وافي، علي عبد الرحمن، د.ت ،**فقه اللغة**، دار نهضة مصر، القاهرة.
41. الوائلي، كريم، 2008 م، **الخطاب النقدي عند المعتزلة** ،دار الوائل للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط/1.