الإيحاءات الدلالية لإيقاع العلل والزحافات في الشعر الحديث

الأستاذ: الصالح زكور
جامعة الحاج لخضر باتنة

ملخص :تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن الجماليات الفنية لتوظيف كل من الزحاف والعلة في الإبداع الشعري، من خلال بعض النصوص الشعرية الحديثة، للشاعر الجزائري عثمان لوصيف، باعتبار الزحاف والعلة من الأدوات الإبداعية التي تجاوز استعمالهما التوظيف التلقائي الساذج، أو التوظيف الاضطراري البسيط، إلى التوظيف الواعي المرتكز على الأبعاد الدلالية النفسية التي تسمو بالنص إلى أجمل مستوياته الفنية .

Résumé: Cette étude vise à détecter les dimensions de l'esthétique et artistique de l'emploie du ((Zihaf)) et du ((illa)) dans la créativité poétique, à travers quelques textes poétiques modernes du poète algérien Othman loucife, étant que le ((Zihaf)) et le ((illa)) sont des outils créatifs qui ont dépassé leur utilisation automatique naïve, à l'emploi conscient basé sur les dimensions de la signification psychologique qui transcende le texte au beau niveau artistique.

لا يزال الإبداع الشعري يبحث عن الجدة والتفرد بالارتكاز على مقومات إيقاعية تمنحه التميز والبروز، فالإيقاع هو العلامة الفارقة بين النثر والشعر، وهو المساحة الشاسعة التي يعتمد عليها الشاعر لإثبات شاعريته، لأن المعنى لا يتحول من نثري محدد إلى شعري مطلق إلا من خلال اشتغال بنية إيقاعية تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقاتها الدلالية، وصولاً إلى التعبير عن الظلال الوجدانية للدلالات، ودور الشاعر في خلق هذا الإيقاع، (هو دور الصانع الحاذق، والجوهري الخبير بمادة صياغته، بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق، فهو باعث سر النغم، يَثُبُ غوره، ويصل أعماقه، ويستكنه دوره بما أوتي من مقدرة على الغوص، واستنباط أسرار النغم في الكلم.)[1].

ولأن التشكيل الموسيقي يخضع "خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدح عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تلتقي فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة"[2] وقد أتاحت الحياة العصرية للشعراء تعدد الأدوات الإبداعية والوسائل التعبيرية "إذ أن أولى موجبات هذا التعدد هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة

العربية الحديثة نحو البنية الدراميّة، وما يتطلّبه ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة، قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر"[3] .

والقراءة النقدية للنصوص الشعرية، هي تعامل حميم نحو وضع النص في مهب الجماليات البالغة التنوع، وبالقدر الذي تخترق مخيلة الإنسان عوالم الدلالات غير المتوقعة، بالقدر الذي تشكل الاختراق الجمالي في التعبير الأدبي، إذ لم يعد النص ذلك المحتوى الذي تشكله القوالب المعدة سلفا، ولا ذلك النص الذي يتشكل على ضوء أحكام نقدية سابقة، ولم تعد موسيقى الشعر "مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورونق."[4] ولقد " تبين أن بناء الإيقاع في القصيدة قد يتأثر بالمعنى المعبر فيها، فتتشكل الهندسة الموسيقية في الشعر لتعكس المعنى المراد تبليغه ".[5]

ولأن الوجود الفني للشعر يقوم على الموسيقى وما يصدر عنها من ذبذبات تتجاوب معها النفس لا مجموعة من الأصوات تدق طبلة الأذن، ولأن بعض العلاقات التي تقنن الإيقاع وتجعله خاضعا لمعايير وقوالب قديمة سعى الشعراء "إلى فصم هذه العلاقات، واستبدال تلك القوانين، والإتيان بأخرى تكسر الرتابة، وتقوم على حُريّة خاصة بالنص نفسه، فتأخذ مشروعيتها من حساسيّة الشاعر، ومن خصوصيّة التجربة في كل نصٍ على حدةٍ.. ".[6] ومن الأدوات الإبداعية التي تدخل في صناعة الشعر، وأدخلها الشعراء إلى أحكام التجربة الشعرية وإلى ضوابط النفس الشعري كل من الزحاف والعلة. فأخضعوها إلى تجاربهم الشخصية وأنتجوا بها إيقاعهم الخاص.

الزحاف لغة هو الإسراع ، وزحفا بمعنى مسرعين إلى قتالكم، أما اصطلاحا فهو تغير يختص بثواني الأسباب ويدخل في كل تفاعيل البيت الشعري وهو غير ملزم إلا إذا جرى مجرى العلة ك: (كقبض الطويل وخبن البسيط)، وينحصر الزحاف في حذف الساكن، أو تسكين المتحرك أو حذفه.

والعلة لغة هي المرض، أما اصطلاحا فهي التَّغيُّر الذي يطرأ على الأسباب والأوتاد إما بالنقص أو الزيادة وتختص العلة بعروض وضرب البيت الشعري في عمود الشعر، وفي آخر السطر أو آخر الجملة الشعرية في شعر التفعيلة، وهي لازمة للبيت الشعري -إذا دخلت عليه- إلى نهاية القصيدة، وغير لازمة في شعر التفعيلة، وهي نوعان علل الزيادة وعلل النقصان.

والزحاف والعلة في عرف القدماء من الجوازات الشعرية التي يُسْمَحُ بها للشعراء لتطويع اللغة لقوالب الوزن، وعلى رأس القدماء واضع علم العروض الخليل بن أحمد الفراهدي الذي " فتح أبواب الزحافات في العروض... لينفذ منها الشعراء إلى التعديل في الأوزان التي كان يتطلبها الغناء"7 وابن رشيق لا يستسيغ منه إلا ما خف أو خفي، فيصرح

بذلك قائلا: " لست أحمل أحدا على ارتكاب الزحاف إلا ما خف منه و خفي، ولو أن الخليل وضع كتاب العروض ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف ويجعلوه مثالا دون أن يعلموا أنها رخصة أتت بها العرب عند الضرورة، لوجب أن يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحفا ليدل بذلك على علمه وفضل ما نحا إليه.."[8]

إلا أن الشعراء المحدثين تجاوزوا هذا الطرح البسيط لتوظيفهما، وتعاملوا مع الزحاف والعلة باعتبارهما من أهم الأدوات الإبداعية التي تدخل في صناعة الإيقاع وتشكيل النغم صوتيا ودلاليا، وهذا ما سنوضحه من خلا الأمثلة التالية.

أ-الإيحاءات النفسية الإيقاع للزحاف:من الواضح"أن للزحاف أهمية خاصة،لأنه يرتبط بالحالة النفسية للشاعر الذي يعمد إلى توصيل ذلك عبر فاعلية الزحاف التي تعمل على اختصار عدد الأصوات واختزال الزمن في أقل مدة،إذ كلما اشتد الانفعال إلا وكثر الزحاف" [9].

ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال النموذج التالي:

يَوْمَ صافَحْتُها .. اشْتَعلتْ زنبقهْ
فِي يَدِي .. واحْتوتنِي السماواتْ
والْخُصَلُ العَبِقَةْ
يَومَهَا .. بَزَغَتْ أنْجُمِي
فَلمسْتُ الحَقِيقَةْ فِي وَهْجِها السِرْمدِي
ولحْظَتِها المُطْلقَهْ
كَانَ فِي بُؤْبُؤَيْها شَرَارُ
وَعاصِفَةٌ مُبْرقهْ
وعَلى ثَغْرها جَمْرَةٌ تَتَوَهَّجُ عِشْقًا
وكانتْ تَسيرْ فَتَنْفَسِحُ المُدُنُ الضَّيِّقَهْ
ويُعانِقُها شَبَقُ اللوْز...
كانتْ تُغَنِي فَتَرْتَسِمُ الطُّرُقُ المُشْرقه
من يُرَوضُها
هذهِ النَّمِرَةَ الشَّبِقَهْ؟
مَنْ يَفُكُ طَلاسِمَها المُغْلقَهْ؟
عَبَثا تَحْقِنُون المُخَدِّرْ في عُرُقِها
عَبَثا تَقْرأ ن الرُّقى
عَبَثا ... دمُها مِنْ وَهَجْ
دمُها مِنْ رَهَجْ
دمُها المُتَوَحِش هَذا ـ

هَديرُ السَدائِمُ واللُجَجُ القَلِقَهْ
نَمْرَتِي !
آه...يا مَرْتِي !
عَسْعَسَ الليْلُ فافْتَرسِي وَجْهِيَّ المُتَصَوفِ
وَالتَهمِي شَفَتِي .
مَزِقِي جَسَدِي
مَزِقِي كَبِدِي
مَزِقِي هذه الطِينَةَ الشَرْنَقَهْ
عَلَّها تَتَحَرَرُ مِنْ سِجْنِها اليَرَقَهْ [10]
وترصيف تفاعيله تم على الشكل التالي:
فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن
فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاع
لن / فعلن / فعلن
فاعلن / فعلن / فاعلن
فعلن / فاعلن /فعلن / فاعلن / فاعلن / ف
علن / فعلن / فاعلن
فاعلن / فاعلن / فاعلن / فا
علن / فعلن / فاعلن
فعلن / فاعلن / فاعلن / فعلن / فعلن / فا
علن / فاعلن / فعلن / فعلن /فعلن / فا علن
فعلن / فعلن / فعلن / فاع
لن / فاعلن / فاعلن/ فعلن /فعلن / فا علن
فاعلن/ فعلن
/ فاعلن/ فعلن /فعلن
فاعلن/ فعلن /فعلن / فا علن
فعلن / فا علن/ فاعلن /فعلن / فاعلن
فعلن / فاعلن / فاعلن
فعلن / فعلن / فا علن
فعلن / فاعلن
فعلن / فعلن / فعلن / فا
علن / فاعلن/ فعلن / فعلن / فعلن
فاعلن
فعلن / فعلن / فعلن
فاعلن / فاعلن / فعلن / فعلن / فعلن/ فع

فاعلن /فعلن / فعلن
فاعلن / فعلن
فاعلن /فعلن
فاعلن / فعلن / فاعلن / فاعلن
فاعلن / فعلن / فعلن / فاعلن / فعلن

ونعيش عند قراءتنا لهذه الأبيات إيقاعا شعريا كليا متميزا، هذا الإيقاع الكلي الذي يعطي النص هويته الدلالية والنفسية، فإذا حاولنا تفسير الإيقاع العام من خلال مكوناته الأسلوبية الصوتية رجعنا إلى الوزن، الذي باح لنا بأنه من بحر المتدارك وموسيقاه صاعدة من الدرجة العليا، وهو من بحور الدرجة الثانية من حيث دورانه على ألسنة الشعراء، وأنه من البحور الصافية "المتضمنة لمقطع دال على نصف الزمن ثم مقطع منبور بزمن كامل ونصف الزمن متحدين ثم مقطع بزمن كامل منبور نبرا ثانويا"[11]

المنطق الزمني أعطى لنا تشكيلتين زمنيتين، الأولى: (فاعلن-/0//0) جاءت التفعيلة تامة، الثانية: (فعلن-///0)، جاءت التفعيلة مخبونة (أي حذف الثاني الساكن)، وهذا الاختلاف بين التمام والزحاف جعل القصيدة تخضع لاختلاف زمني من سطر إلى سطر، فالسطر الأول والثاني جاءا بطيئين لتمام التفعيلة ومرافقة حروف المد، وهذا استهلال تطّلب من الشاعر أن يكون رزينا قويا ثابتا فوافق البطء ما تطلبه الموقف من رباطة الجأش وحسن الاستهلال ، ووصل السطر الثاني بالسطر الثالث بتقنية التدوير، ليأتي السطر الثالث سريعا لدخول الزحاف على كل التفاعيل وكأن بالشاعر يوقع الكلمات بنبض قلبه الذي يبدو أنه قد تسارع من قوة الموقف وحرارة اللقاء ، بينما زاوج في الأسطر (4، 5، 6) بين السرعة والبطء في نوع من الموازنة الجمالية بإيراد التفعيلة مرة تامة ومرة أخرى مزاحفة، ليبصم في السطر السابع بإيقاع بطيء وكل ذلك خاضع للحالة النفسية للشاعر، الذي استخدم التدوير في السطر (3، 6، 12)، وكذا في السطر الواحد والعشرين وكأن به لا يريد فصل تدفق الأفكار المتوافقة دلاليا مع نبض الإيقاع في المقاطع الثلاثة للقصيدة.

وبالرغم من أن النظام الأحادي الشطر لا يُخْضع الشاعر إلى إتباع نظام واحد في وحداته العروضية، ولا يفرض عليه عددا من التفعيلات في (السطر الواحد) أو (الجملة الشعرية)، ولا يلزمه باتباع وزن واحد في جميع أجزاء القصيدة الواحدة، وإذا كانت هذه الحرية تسمح بالتناغم بين التجربة الشعرية وتدفقها الشعوري وبين أوزان القصيدة، إلا أن شاعرنا ألزم نفسه باتباع وزن واحد في جميع أجزاء القصيدة غير أنه صنع التناغم عبر التوزيع المتلون للزحافات في حشو السطر الشعري حيث شكل نسيجا غير منتظم من التفاعيل والذي يختلف من سطر لآخر، بل يجعل كل مقطع يختلف عن المقطع الآخر في القصيدة؛ وهذا الاختلاف يكشف عن الاختلافات الدقيقة لأنغام

القصائد أو مقاطع القصيدة الواحدة، فلا شيء في النص يتكرر مرتين في المستوى الامتدادي للنص الشعري بالنظام نفسه، والهندسة ذاتها بجميع تفاصيلها ودقائقها ومواقعها، فهي تشبه أمواج البحر في اتساعها وتنوعها، وهذا يبين مدى تعقيد النظام الإيقاعي واللحني والهرموني للخطاب الشعري، إذ النص في بعده الدلالي يدعونا إلى أن نتصور هذا اللقاء الأسطوري بين الشاعر وملهمة النص حيث كانت المصافحة بوابة للسفر عبر المتخيل إلى عوالم الشعر الأنيقة..، العبقة..، العطرة..، التي سمت بالشاعر إلى أوج الألق الشعري معبرا عن كل الأحوال المضطربة التي رافقت مصافحته لشاعرته.

وكانت الطبيعة المعادل الموضوعي الذي مكن الشاعر من وصف حالة الذهول والاضطراب التي وقع فيها وما الدعوة الغريبة إلى العنف – لكنه عنف من شكل آخر- في المقطع الثالث من القصيدة إلا نوع من الرسم التشكيلي بالألوان لكن مادتها ألفاظ، والعنف الذي نشير إليه شكله معجم النص، (نمرتي، عسعس الليل، افترسي ، التهمي ، مزقي جسدي، مزقي كبدي، مزقي هذه الطينة الشرنقة...)، فعنف الألفاظ تطلب سرعة في الإنجاز وهذه السرعة تحققت من خلال المزاوجة بين تمام التفعيلة ومزاحفتها فيما يشبه الفعل ورد الفعل، (فعل سريع، ورد فعل بطيء) مما يوحي بصراع لذيذ استسلم خلالها الشاعر كل الاستسلام تنفيذا لرغبة يريد الوصول إليها خلال هذه المواجهة.

ب-الإيحاءات النفسية الإيقاع العلة: إذا كان الزحاف يعمل على إسراع الحركة في التفعيلة، فإن العلة تعمل على الوجهين، تعمل على الإبطاء إذا كانت علة زيادة كما الشأن في علة التذييل والترفيل، وتعمل على الإسراع إذا كانت علة حذف، ومن خلال الحضور الكثيف لعلل الزيادة التي تعمل على الإبطاء يمكن لنا أن ندعي أن الشاعر وظف العلة توظيفا جماليا خلق من خلالها إيقاعا متجاوبا مع الزحاف ويمكن أن نوضح ذلك من خلال قصيدة مرثية:

يتعاطى الدواء
يتعاطى من السمّ ما لا يشاءْ
والشعاع الذي يتلألأ في مقلتيهْ
يتكسرّ بين يديهِ
والرثاءُ الرثاءْ
مالهم كلّهم هجروهُ ؟
الأحباءُ والأصدقاءْ
مالهم نبذوهُ ؟
حين عزّ الشفاءْ
آه !
يا جمرة الكبرياءْ
خفضي الضر إنّ السماءْ

ربّما تستجيب لهذا الدعاءْ
ربما..ربّما
خففي الضرّ واستغفري
آه.. يا جمرة الكبرياءْ !.

وجاء ترصيف التفاعيل على الشكل التالي:

1- فعلن/ فاعلان
2- فعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلان
3- فاعلن/ فاعلن / فعلن / فعلن / فاعلاتن
4- فعلن /فعلن / فاعلاتن
5- فاعلن / فاعلان
6- فاعلن /فاعلن /فعلن /فا
7- علن / فعلن / فاعلان
8- فاعلن / فعلاتن
9- فاعلن / فاعلان
10- فعلن /فاعلن / فاعلان
11- فاعلن /فاعلن / فاعلان
12- فاعلن /فاعلن /فعلن / فاعلان
13- فاعلن / فاعلن
14- فاعلن / فاعلن / فاعلن
15- فعلن / فاعلن / فاعلن!

فهذه الموسيقى المتثاقلة ثقل المرض على نفسية الشاعر، والعروض الخليلي يمكن أن يكشف عن الإيقاع الوزني النسقي لهذه الموسيقى التي تبدأ بتفعيلتين الثانية معلولة، أربعة تفاعيل الرابعة معلولة، ثم خمسة تفاعيل الخامسة معلولة، من الحركات والسكنات متساويتين في كل شطر وينتهي بسلسلة مخالفة لهما، هذه الهندسة الإيقاعية الفاتحة بالائتلاف بسباعيتين والخاتمة بالاختلاف بخماسيتين، كما أن هاتين السباعيتين تتميزان عن سائر السباعيات الأخرى، وتلتقي نسبيا بسباعية الكامل والاختلاف بينهما في التقديم والتأخير والموقع له أهميته في العروض وفي غير الأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة إذا وقعت في نهايات الأجزاء فيكون وقوع الحركات ملائما لما في واقع نفس الشاعر وثقيلا عليها وكذلك وقوع الفواصل في نهاية السطور فإنه مستثقل وليس منافرا... وقد تكررت في الوافر ثلاث مرات.

لعلى أول ملاحظة يمكن أن نسجلها في هذه القصيدة أن((المنطق الزمني))[12]، أعطى أربعة تشكيلات (فاعلن، فعلن، فاعلان، فاعلاتن)، التشكيلة الأولى (فاعلن) تامة، التشكيلة الثانية (فعلن) مزاحفة، دخل عليها زحاف الخبن(أي حذف الثاني الساكن)، واعترت التشكيلة الثالثة علة الزيادة (التذييل)، كما اعترت التشكيلة الرابعة كذلك علة زيادة (الترفيل)، غير أن هذه الأخيرة لم تتكرر إلا ثلاث مرات، وهذا الاختلاف الزمني بين التشكيلات الأربعة، جعل القصيدة تخضع لاختلاف زمني بين الأسطر الشعرية، وبإحصاء بسيط لعدد التفاعيل في القصيدة، نجد رتم القصيدة تسيطر عليه تفاعيل الزمن البطيء، إذ وردت التفعيلة التامة(فاعلن) واحدا وعشرين مرة، وجاءت التفعيلة المذيلة(فاعلان) ثماني مرات،وجاءت التفعيلة المرفلة (فاعلاتن) ثلاث مرات، مقابل عشر مرات لحضور التفعيلة المزاحة(فعلن) ذات الزمن السريع، وما يمكن أن نستنتجه من هذا كله أن القصيدة يسيطر عليها من حيث المنطق الزمني للتفاعيل الإيقاع البطيء.

أما الملاحظة الثانية فهي أن العلة دخلت معظم الأسطر الشعرية حيث تكررت علة التذييل ثماني مراتٍ، وتكررت علة الترفيل ثلاث مرات، أي أن الشاعر اختار أن ينهي معظم الأسطر الشعرية بإيقاع بطيء، فإذا أضفنا الاستعمال الكثيف لحروف المد التي تزيد من بطء رتم القصيدة، فإن هذا يتوافق دلاليا مع موضوع القصيدة التي هيمن عليها الحزن العميق، حزن شكلته مرارة المرض، ومرارة تخلي الأصدقاء، فإذا طال المرض على الإنسان فإنه ولابد أن تعتريه بعض حالات اليأس، وإنه ولا بد أن يراوده بعض الشك في من حوله، فإذا كان اليأس والشك مبعث الهواجس والمخاوف في نفسية الشاعر ، فإن النفس المؤمنة سرعان ما تتشبث ببصيص الأمل الذي يجود به الدين والعقيدة فتنفرج الأزمة وتزول المخاوف، إن هذا الانفراج تعبر عنه الأسطر الشعرية الثلاثة الأخيرة (13، 14، 15)، فهدوء السرعة الذي عبر عنه المنطق الزمني للتفاعيل، رافقه هدوء النفس الذي عبر عنه عودة بصيص الأمل إلى الشاعر من خلال تشبثه بالدعاء الذي يعدُّ في كل الأديان السماوية البداية السليمة للسيْر في طريق الشفاء، فإذا كانت العلة رافقت النص من السطر الأول إلى السطر الثاني عشر ووافق ذلك روح اليأس التي عبر عنها النص من خلال المعنى، فإن العلة قد اختفت في الأسطر الثلاثة الأخيرة لتدل(كعلامة سيميائية) كذلك على هذا الانفراج، وقد وفق الشاعر في توظيف هذه التقنية الإيقاعية توفيقا باهرا لأنها دعمت منحى الإيقاع الدلالي للقصيدة مما أكسب القصيدة طاقة متجددة عملت على انسجامها ووضوحها، وساهم بشكل فعال في دعم البنية الإيقاعية من خلال التناسق، وهذا ما أضفى على النص بعدا جماليا رائعا، وإن دلّ هذا عن شيء فإنما يدل على مدى استيعاب الشاعر للدّعوة التطويرية التي نادت بها الحداثة، وعن قدرته في توظيف الأدوات الإبداعية التي أتاحتها له التجربة الشعرية الحديثة.

ىمن البديهي أن هذه السطور الموجزة لا يمكن أن تستنفذ مجال الحديث عن التوظيف الدلالي للزحافات والعلل، ولا يمكن أن تنفصل عن الإيقاع والموسيقى الشعرية، إنما هو مجرد مؤشر لمجالات البحث في دائرة الإيقاع الدلالي الذي لا يقل شأنا عن الإيقاع الصوتي، إن لم نقل أنهما وجهين لعملة واحدة، باعتبار أن الإيقاع الدلالي يقوم على مبدأ الرؤية و الفكرة وتفاعل موضوعات ودلالات محددة، والتي تزود الإيقاع الصوتي بشحنة إيحائية قوية تكتمل بها بنية الإيقاع العام للنص الشعري، وبذلك يمكن أن نقرر ونحن مطمئنون بأن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يبث فيه من أشجانه وجزعه ما ينفس عن نفسه، وإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر الإيقاع بالانفعال النفسي فصار ثقيلا بطيء الخطوات، أما إذا كان منبسطا منشرح القلب تطلب وزنا قصيرا سريع الحركات متلائما مع الإيقاع الراقص...

يبقى الإيقاع من أصعب الآليات المتحكمة في النص الشعري، يتوخى من ورائها الشاعر إحداث تناغم موسيقي يقوم بدور التنسيق والانسجام بين بنيات النص المختلفة ولا يمكن الكلام عن الموسيقى الشعرية إلا بإبراز كثافة مكوناتها اللسانية والنفسية والدلالية والحسية.

الهوامش

01 - عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، برا مكة، ط 1، 1989، ص80.

02- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص، 63.

03 - ثائر زين الدين ، خلف عربة الشعر ،دراسات في الشعر العربي المعاصر منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا،2006، ص115

04 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 67.

05- بسمة نهى الشاوش ، الإيقاع في شعر الأعشى،مركز النشر الجامعي،تونس، 2003، ص 94.

06 - ثائر زين الدين ، خلف عربة الشعر ،دراسات في الشعر العربي المعاصر منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا،2006، ص112.

07 - د.شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، دار المعارف بمصر،ط 7، ص74.

08 - ابن رشيق، العمدة، ج1 ، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981، ص150.

09 - الدكتور حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق،2001 ، ص 94 .

10 - عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص13 و14 .

11- شكري محمد عياد ،موسيقى الشعر العربي ، ص 74-75

12 - ينظر، الدكتور حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص114.