الإيقاع في الشعر العربي القديم رؤية معاصرة

د . صبيرة قاسي*

مصطلح الإيقاع بين القديم والحديث :

يشير بعض النقاد إلى أن مصطلح الإيقاع وليد الحضارة والمعاصرة ، وما يقابله في النقد القديم هو مصطلح العروض . ولكن نظرة متفحصة في كتب النقاد القدماء تبين لنا أن الإيقاع كمصطلح لم يكن مجهولا عند هؤلاء النقاد ، يقول ابن طباطبا العلوي : « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ . . . تم قبوله له ، واشتماله عليه ، وأن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي : اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه قدر نقصان أجزائه »(1). وهنا اعتراف صريح من طرف الناقد بوجود الإيقاع الشعري ، ويلاحظ من كلام الناقد حرصه على العلاقة الوثيقة التي تربط الوزن بالمعنى فهي التي تسهم في تشكيل جمالية الإيقاع .

و من جهة أخرى يشير الناقد إلى أن الوزن خاضع للمعنى في النص الشعري ، فارتباط الوزن الشعري بعناصر اللغة وبنيتها الدلالية هو الذي يميز العناصر الصوتية في الشعر عن العناصر الصوتية في الموسيقى(2).

إن الإشكالية لا تقع على أصل المصطلح فحسب ، بل تتعدى ذلك إلى الجدل حول مفهوم الإيقاع ، إذ تتضارب الآراء في هذا الشأن ، فالبعض يرى أن الإيقاع يشمل الوزن ، الذي يتمثل في « قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه »(3)، ومن ثم فالإيقاع أعم من الوزن ، وهناك من يكتفي بإثبات العلاقة الموجودة بين الوزن والإيقاع ، كما عبر عن ذلك الطرابلسي من خلال قالته في مفهوم الإيقاع » حين يرى أنه مما لا شك فيه » أن الأوزان العروضية التي

---

* قسم الأدب العربي ، جامعة أكلي محند أولحاج ، بالبويرة .

(1) محمد أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، شرح و تحقيق : عباس عبد الساتر ، بيروت1982 ، ص20 .

(2) جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط5 ، القاهرة ، بيروت 1995 ، ص74 .

(3) جودت فخر الدين ، الإيقاع و الزمان ، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع ، ط1 ، بيروت 1995 ، ص29 .

وضعها الخليل في العربية مثلا ليست في أصلها إلا صورا مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في شعر العرب القديم »[1] . هذا يعني أن أصل الأوزان التي حددها الخليل مستنبط من إيقاعات لا متناهية في الشعر القديم وما ساعده على هذا التحديد هو النغم الذي ارتبط بالشعر منذ الأزل « و المعروف عند العرب أنها كانت تزن الشعر بالغناء »[2] ، وتتجلى لنا من خلال هذه الإشارة العلاقة بين العروض والإيقاع الموسيقي للشعر .

إن الإيقاع من ناحية أخرى يساوي الوزن بجميع معاييره لأن الأوزان في ذاتها عبارة عن أقيسة محدودة ومضبوطة ، حسب الناقد محمد الخبو ، ثم تتحول إلى القول الشعري « فالإيقاع من هذه الزاوية لا يتعدى كونه نقلا أمينا لما في الوزن من ضوابط »[3] .

ومن النقاد من حصر مفهوم الإيقاع في البعد الصوتي واعتبر أن « الصفة الجوهرية في الإيقاع هي الصوتية ، ثم الانسجام الذي يحكم التنوع حتى لا يسقط الإيقاع في الرتابة »[4] . وبهذا التعريف يمنح الناقد العنصر الصوتي وظيفة في تحديد مفهوم الإيقاع إضافة إلى عنصر الانسجام الذي يحقق للإيقاع تنوعه ، وابتعاده عن الرتابة التي تفقد الشعر جماليته ولذته . ونجد في المقابل من لا يرى في الصوتية أهمية ، ويعتبرها عنصرا ثانويا بالمقارنة مع العناصر الإيقاعية المتعلقة بأنساق الحركة والمعنى والمضمون ، وفي ذلك إشارة إلى إيقاع الفكرة أو ما عبر عنه محمد بن عبد الحي ب « إيقاع الحركة »[5] .

و نحن نذهب إلى أن الإيقاع هو كل ذلك ، أي أنه يجمع إلى العناصر الصوتية ، عناصر أخرى ترتبط فيما بينها بفضل التماثل الشكلي خاصة ، وهو تماثل يتراوح بين التمام والنقصان ، حتى يبتعد الإيقاع عن الرتابة التي يكون تأثيرها سلبيا على المتلقي .

و لأن الإيقاع ، تبعا لذلك ، غزير العناصر ووافر التجليات ، فإننا نرى عدم كفاية الجهاز الإجرائي الذي توفره لنا المفاهيم العروضية ، ومن ثم كان من الملح

(1) محمد الخبو ، مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، دار الجنوب للنشر ، تونس1995 ، ص55 .
(2) محمد عبد الحميد ، في إيقاع شعرنا العربي و بيئته ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط1 ، الأردن، 2005 ، ص32 .
(3) محمد الخبو ، المرجع السابق ، ص53 .
(4) محمد عبد الحي ، التنظير النقدي و الممارسة الإبداعية ، منشأة المعارف(جلال حزى و شركاه) ، الإسكندرية2001 ، ص99 .
(5) ينظر المرجع نفسه ، ص99 .

الالتفات إلى النظرة النقدية الحديثة للإيقاع والأخذ بأدوات المناهج الجديدة ، مع عدم إهمال منجزات تراثنا العروضي والبلاغي .

و على الرغم من تعدد العناصر اللغوية المولدة للإيقاع ، فإنه لا يمكن إغفال حقيقة أكيدة تتمثل في الدور المحوري الذي يلعبه التكرار في توليد إيقاع النص الشعري .

التكرار :

إذا كان التكرار يقع في صلب العملية الوزنية(فالبحور قائمة أساسا على تكرار وحدات عروضية) فإنه يعتبر أداة فعالة لتوليد أنواع أخرى من الإيقاع غير الوزن ، وذلك باستمرار وحدات لغوية مختلفة بدءا بالأصوات وانتهاء إلى التراكيب .

وقد سبق لجماعة « مو » أن أشارت إلى تولد الإيقاع من تكرار مفردات بعينها تتعدى التقطيعات العروضية ، إذ « يمكننا التوصل إلى استحداث الأثر الإيقاعي في القصيدة عبر تكرار وحدات أكثر كبرا»[1] .

وقد يتسم التكرار بطبيعة تراكمية ، فيؤدي هذا التراكم إلى تكثيف الدلالة ، وهو ما يؤثر في المتلقي بفضل الإلحاح عليه سماعيا وذهنيا[2] .

وهذه التقنية المولدة للإيقاع استثمرها الشعر العربي القديم ، إذ نصادفها عند أكثر من شاعر . يقول النابغة[3] :

هم طردوا عنها بليّا فأصبحت بليّ بواد من تهامة غائر
وهم منعوها من قضاعة كلها ومن مضر الحمراء عند التغاور
وهم قتلوا الطائي بالحجر عنوة أبا جابر واستنكحوا أم جابر

إن تكرار الضمير « هم » في هذه الأبيات يضطلع بمهام عديدة دلالية (التوكيد مثلا) وإيقاعية ، وبالنسبة لهذه نلاحظ أن الأثر الإيقاعي للتكرار يتدعم بفضل موقعية الوحدة اللغوية المكررة ، فالضمير يظل ، في الأبيات الثلاثة ، محافظاعلى موقعه في الصدارة .

(1) نقلا عن شربل داغر ، الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصي ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، دار البيضاء ، المغرب1988 ، ص62 .

(2) ينظر: محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، المكون البديعي ، دار المعارف ، ط2 ، القاهرة 1995 ، ص136 .

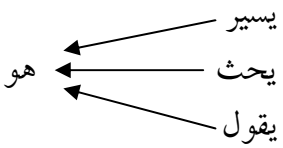
(3) ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق و شرح : كرم البستاني ، دار بيروت للطباعة و النشر ، بيروت1982 ، ص67 .

تكرار الصيغة :

وهذا نوع آخر من التكرار يستثمره الشعراء لاستحداث الأثر الإيقاعي ، كتكرار صيغة الفعل المضارع ، يقول النابغة[1] :

يسير بها النعمان تغلي قدوره تجيش بأسباب المنايا المراجل
يحث الحداة جائزا بردائه يقي حاجبيه ما تثير القنابل
يقول رجال ينكرون خليقتي لعل زيادا لا أبا لك غافل

و هنا أيضا نلاحظ أن الإيقاع الناتج عن الصيغ المتماثلة يتدعم بفضل موقعية الأفعال المضارعة(صدارة البيت الشعري) . ويزداد الانسجام بين الأفعال بفضل وحدة الإسناد ، ووحدة العدد والجنس في المسند إليه(مفرد مذكر) :



و يظهر التنويع في الإيقاع الصيغي ، في تعدد المسندات المرتبطة بالأفعال كما في المثال الآتي :

ولحقت بالنسب الذي عيرتني وتركت أصلك يا يزيد ذميما
عيرتني نسب الكرام وإنما فخر المفاخر أن يعد كريما
حدبت علي بطون ضنة كلها إن ظالما فيهم وإن مظلوما[2]

ويظهر تنوع الإسناد كما يلي :

لحق (تُ) أنا
غير(تَ) أنت
حدب(تْ) هي

وأحيانا أخرى تتراكم الأفعال ذات الصيغة المتماثلة ، محققة وحدة المسند حينا ونافية لهذه الوحدة أحيانا أخرى :

رأى أرنبا فانقض يهوي أمامه إليها وجلاها بطرف ملقلق
فقلت له : صوب ولا تجهدنه فيذريك من أعلى القطاة فتزلق
وأدبر كالجزع المفصل بينه بجيد الغلام ذي القميص المطوق

(1) المصدر نفسه ، ص89 .
(2) ديوان النابغة الذبياني ، المرجع نفسه ص108 .

وأدركهـــن ثـانيـــا مـــن عنانـــه كغيـث العشـــي الأقهـب المتـودق
فصـاد لنـا عـيرا وثـورا وخاضبـا عـداء ولـم ينضـج بمـاء فيعـرق
وظل غلامي يضجع الرمح حولـه لكـل مهـاة أو لأحقـب سهـوق
وقام طـوال الشـخص إذ يخضبونـه قيـام العزيـز الفارسـي المنطـق
فقلنا : ألا قـد كـان صيـد لقـانص فخبـوا علينـا كـل ثـوب مـروق
وظـل صحابـي يشـتوون بنعمـة يصـفون غـارا باللكيـك الموشـق
ورحنـا كأنـا مـن جـواثا عشـية نعـالي النعـاج بـين عـدل ومشـنق
ورحنا بكـاب المـاء يجنـب وسطنا تصـوّب فيـه العـين طـورا وترتقـي
وأصـبح زهلـولا يـزل غلامـنا كقـدح النضـي بـاليدين المفـوق[1]

الهندسات الصوتية :

يمكننا القول بـأن الشـعر ينظـر إليـه علـى أنـه « تنظـيم لنسـق مـن أصـوات اللغة »[2] ، وهذا التنظيم تتولد عنه هندسة صوتية موسيقية ، مما يجعل من الشـاعر « مهندس أصوات ، وهذا يعني أن بعض أبيات الشعر تنتظم انتظامـا صـوتيا يرتكـز علـى الفونيمـات المتماثلـة والمتشـابهة ، ولكـن هـذه التكـرارات لا تتسـاوى في الأهمية ، بل يعود الدور الرئيسي إلى تواتر بعض الوحـدات الصـوتية الـتي تشـترك في عدد محدد من التنسـيقات »[3] . وتتميـز هـذه التنسـيقات أو الأشـكال الصـوتية بكونها تتميز بـ « انتشار أوسع يشتمل على كل أجزاء البيـت أو البيـتين مـن الشـعر أو أكثر من ذلك ، وهو أيضا شكل إيقاعي موسع وأقل صرامة »[4] .

وعلى الرغم من أنه قد تم ضـبط بعـض الهندسـات الصـوتية في الشـعر وإعطاؤهـا تسميات اصطلاحية تقيدها وتدل عليها ، إلا أنه من الصعوبة بمكـان الإحاطـة بكـل أنـواع الهندسـات الصـوتية الـتي ينتجهـا الـنص الشـعري (أو يمكـن أن ينتجهـا) ، ويكون هو نتاجا لها في الوقت ذاته ، ومن ثم تنضاف هـذه الهندسـات إلى الأدوات المنتجة للإيقاع لتشكل رافدا مهما من روافد الإيقاع في النص الشعري .

(1) الأعلـم الشـنتمري ، شـرح ديـوان امـرئ القـيس ، الشـركة الوطنيـة للنشـر و التوزيـع ، الجزائـر1974 ، ص329ـ332 .
(2) رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمـة محـي الـدين صـبحي ، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر والتوزيع ، بيروت1987 ، ص165 .
(3) جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشـر والتوزيـع ، ط1 ، بيروت1984 ، ص91 .
(4) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

إن النص الشعري العربي القديم غني بهذه الهندسات التي يمكن إخضاع بعضها للتقنين بينما يظل البعض الآخر عصيا على أي ضبط واضح ، ولكن ذلك لا يؤثر على حقيقة أكيدة وهي أن الهندسات الصوتية على اختلافها تظل مولدات إيقاعية لها تأثيرها الواضح في البناء الفني للقصيدة .

ومن تلك الهندسات ما يسمى بالهندسة الفاتحة ، وهي « تكرار الفونيمين في أول كل جزء أو شطر »[1] ، ويمثل هذا النوعَ النموذجان الشعريان الآتيان :

أولا :

بكاء حمامة تدعو هديلا مفجعة على فنن تغني

ك ـ ء

ألكني يا عبيين إليك قولا سأهديه إليك . إليك عني[2] .

أ ـ ك

ففي هذين البيتين تكرر صوتا الهمزة والكاف في صدارة كل منهما .

ثانيا :

أصبح ذو فائش سلامة ذو ال تفضال هشا فؤاده جذلا

أ ـ ب

أبيض لا يرهب الهزال ، ولا يقطع رحما ولا يخون إلا[3] .

أ+ ب

وإذا كانت الهندسة الفاتحة أعلاه ، قد ربطت بين بيتين اثنين ، فإنها تظهر أحيانا على مستوى البيت الشعري ، إذ يحدث التكرار الصوتي في بداية الشطرين المشكلين للبيت :

لعمرك إن الراح إن كنت سائلا لمختلف غديها وعشاتها[4] .

ل ـ م ل+ م

وقد نصادف ما يسمى بالهندسة المحيطة الناشئة عن « تكرار الفونيمات في أول الجزء أو الشطر وفي آخرهما »[5] :

(1) المرجع نفسه ، ص93 .
(2) ديوان النابغة ، ص122 .
(3) ديوان الأعشى ، دار بيروت للطباعة و النشر ، بيروت1986 ، ص171 .
(4) المصدر نفسه ، ص31 ،
(5) جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ص93 .

بـــدا لـــي أن الله حـــق فزادنـــي إلى الحق تقوى الله ما كان باديا[1]

ب» د ب ـ د

و هناك الهندسة التأليفية الناتجة عن «انتشار التنسيق [الصوتي] على جزء عروضي بكامله»[2] :

أولا :

تعاللتهـا بالسـوط بعـد كلالهـا على صحْصح تدمى به بخصاتِها[3]

ع ـ ل ع ـ ل ع» ل

وقد تستقطب الهندسة الصوتية أصواتا متقاربة تنتشر على امتداد البيت الشعري أو في شطر منه ، مشكلة بذلك ما يبدو قريبا من الهندسة التأليفية ، كأصوات الصفير في البيت الشعري الآتي :

و الشعر يستنزل الكريم كما اسـْ ـتَنْزلَ رعد السحابة السيلا[4] .

و هذا الشكل من الهندسة الصوتية نلفيه أحيانا منتشرا على امتداد مجموعة من الأبيات خالقا بذلك إيقاعه الخاص .

التوازي التركيبي :

يرى هوبكنز(1844 ـ 1889) أن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر[5] ، المستمر[5] ، بل إنه يرد كل تقنية فنية إلى مبدأ التوازي[6] . ويبين ياكبسون موضحا هذا الأمر أن هناك نسقا من التناسبات المستمرة التي تعمل في مستويات مختلفة منها المستوى التركيبي . وهذا النسق يمنح الأبيات المترابطة فيما بينها بفضل التوازي انسجاما وتنوعا في الوقت نفسه[7] .

يشكل التوازي أداة فعالة جدا في توليد الإيقاع ، وسنركز حديثنا هنا على التوازي التركيبي في الشعر العربي القديم الذي هو مناط البحث في مداخلتنا هاته ، دون أن يعني ذلك غياب هذا التوازي في الشعر الحديث والمعاصر . وسنهتم في

(1) ديوان زهير بن أبي سلمى ، ص106 .
(2) جوزيف ميشال شريم ، المرجع السابق ، ص93 .
(3) ديوان الأعشى ، ص31 .
(4) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها ،
(5) ينظر رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، المغرب 1988 ، ص ص 106 ، 105 .
(6) ينظر: عبد القادر الغزالي ، اللسانيات ونظرية التواصل ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط1 ، سوريا 2003 ، 2003 ، ص87 .
(7) ينظر رومان ياكبسون ، المرجع السابق ، ص106 .

هذا المقام بما يسميه الباحث محمد مفتاح « التوازي الظاهر » ، الذي يقصد به « التوازي الذي نراه بأعيننا في فضاء الصفحة ، وسنحدده بأنه ما تكافأت بنيته ومعناه تكافؤا كليا أو جزئيا »[1] . وهذا التوازي الذي نراه بأعيننا هو نفسه الذي نتلقاه بأسماعنا والذي كان القدماء يتلقونه فيحدث فيهم تأثيره الإيقاعي وغير الإيقاعي ، خاصة وأن الشعر القديم ، في معظمه ، شعر يلعب فيه الإلقاء والسماع دورا أساسيا .

و فيما يخص هذا النوع من التوازي الذي دعوناه بالتوازي التركيبي ، نشير أننا سنرصد تجلياته من خلال قصيدة واحدة ، وهي آخر قصيدة في ديوان زهيربن أبي سلمى[2] ، وهي تتألف من 26 بيتا ، وذلك حتى نتبين الدور الأساسي الذي يقوم به هذا النوع من التوازي في البناء الجمالي ومنه الإيقاعي في القصيدة الشعرية . ولن نهمل خلال عملنا هذا التماثلات الصوتية وغيرها مما يتعاضد مع التوازي التركيبي في إعطاء إيقاع القصيدة زخما متصاعدا .

بعض التوازي يكون عموديا بين تركيبين متماثلين أو أكثر ، مع بعض التماثل المعجمي(تكرار وحدة معجمية أو أكثر) ، إذ نلاحظ تكرار وحدات معجمية بعينها :

أولا :

بدا لي أن الله حق .....
بدا لي أن الناس تفنى .....

و هذا التماثل (وموضعه البيتان الثاني والثالث) يمهد له تماثل أفقي في البيت الأول من القصيدة : يبدو لهم ـ بدا ليا

ثانيا :

فأين الذين كان يعطيهم جياده
وأين الذين كان يعطيهم القرى
وأين الذين يحضرون جفانه

وينتشر هذا الضرب من التوازي الذي تتكرر فيه وحدة معجمية ما ، ولكنه يأتي أحيانا في مواضع متباعدة نسبيا ، بيد أن هذا التباعد لا يلغي دوره في توليد الإيقاع ، لأنه يسهم بشكل من الأشكال في خلق نسق إيقاعي معين في القصيدة :

(1) محمد مفتاح ، المفاهيم معالم ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، بيروت 1999 ، ص161 .
(2) ديوان زهير بن أبي سلمى ، ص106ـ108 .

أولا :

بدا لي أن الله (البيت الثاني) .

بدا لي أن الناس (البيت الثالث) .

بدا لي أني لست (البيت الثامن) .

ثانيا :

أراني إذا ما بت (البيت الخامس) .

أراني إذا ما شئت (البيت التاسع) .

ثالثا :

ألا لا أرى على الحوادث (البيت الحادي عشر) .

ألا لا أرى ذا إمة (البيت الخامس عشر) .

رابعا :

كان باديا (البيت الثاني) .

كان جائيا (البيت الثامن) .

كنت ناسيا (البيت التاسع) .

كان ناجيا (البيت السادس عشر) .

كان غاويا (البيت السابع عشر) .

كان ماضيا (البيت الأخير) .

والملاحَظ على تراكيب هذه المجموعة الخامسة تماثلها الموقعي ، إذ تحتل نهاية الأبيات الشعرية ، ما عدا التركيب الأخير الذي لا تتجاور الوحدتان المشكلتان له في نهاية البيت .

وضمن هذا السياق نميز توازيات شبيهة بهاته ولكنها تختلف عنها في كونها توازيات أفقية :

أولا :

إذا ما بت بت على هوى ـ إذا أصبحت أصبحت غاديا (البيت الخامس) .

ثانيا :

وما إن أرى نفسي تقيها كريهتي ـ وما إن تقي نفسي كرائم ماليا (البيت العاشر) .

ثالثا :

أهلك تبعا ـ أهلك لقمان (البيت الثاني عشر) .

وهذا التوازي سيستمر في بداية البيت التالي(الثالث عشر) ليشكل بذلك توازيا عموديا ، وهكذا يتداخل التوازي العمودي والأفقي . ولا يتوقف التوازي عند هذا الحد ، بل يمتد ليجمع بين وحدات لغوية أخرى تتخذ لها هيئة تركيبية متماثلة أو متقاربة :

أولا :

بأرساهن ، والحسان الغواليا (البيت الثامن عشر) .

بغلاتهن ، والمئين الغواديا (العشرون) .

وهذان التركيبان هما عجزا البيتين الثامن عشر والعشرين ، اللذين يجمعهما توازن كبير بفضل التوازي بين صدري البيتين أيضا كما بينا أعلاه .

ثانيا :

إلا الجبال (البيت الحادي عشر) .

إلا السماء (البيت الثاني عشر) .

ثالثا :

فقال خيرا (البيت الخامس والعشرون) .

وأجمع أمرا (البيت السادس والعشرون) .

وعلاوة على توازي التركيبين هنا ، نلاحظ أن ثمة تقفية داخلية بينهما ، يضاف إلى ذلك التماثل في الموقعية ، وكل ذلك يعزز الإيقاع الناتج عن اجتماع مثل هذين التركيبين .

رابعا :

صديقا باذلا (البيت الثامن عشر) .

الحسان الغواليا (البيت التاسع عشر) .

المئين الغواديا (البيت العشرون) .

الهجان المتاليا (البيت الرابع والعشرون) .

يظهر جليا من خلال هذه الأمثلة ترديد التركيب الوصفي أي تكرار الصفة والموصوف . ومن كل هذه الأمثلة لبعض العناصر نجد أن إيقاع الشعر العربي القديم على جانب من الثراء ، بما يجعل من الجهاز الإجرائي العروضي غير قادر على الإحاطة بجميع عناصره وسبر كل كوامنه ونواحيه ، دون أن يعني هذا إنكارا

منا لكفاءة هذا الجهاز وعبقرية مبدعه . ولكن هذا الجهاز في حاجة إلى الاستكمال اعتمادا على ما يوفره الدرس النقدي الحديث بكل تشعباته مما له صلة بموضوع الإيقاع ، الذي هو موضوع تتوزعه حقول معرفية متعددة ومن ثم فإننا ندعو إلى طرح النظرة مكررة سواء كان من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون ، وهي نظرة تفتقر إلى البحث الموضوعي والدراسة المتأنية .

المصادر والمراجع :

ـ الأعلم الشنتمري ، شرح ديوان امرئ القيس ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر1974 .
ـ ديوان زهير بن أبي سلمى ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت1982 .
ـ ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق وشرح : كرم البستاني ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت1982 . جودت.
ـ جودت فخر الدين ، الإيقاع والزمان ، دار المناهل للطباعة والنشرو التوزيع ، ط1 ، بيروت 1995 .
ـ جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت1984 .
ـ رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، المغرب 1988 .
ـ رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت1987 .
ـ شربل داغر ، الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصي ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، دار البيضاء ، المغرب1988 .
ـ محمد الخبو ، مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، دار الجنوب للنشر ، تونس1995 .
ـ محمد عبد الحميد ، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط1 ، الأردن2005 .
ـ محمد عبد الحي ، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية ، منشأة المعارف(جلال حزى وشركاه) ، الإسكندرية2001 .
ـ محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، المكون البديعي ، دار المعارف ، ط2 ، القاهرة 1995 .
ـ محمد مفتاح ، المفاهيم معالم ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، بيروت1999 .