Journal of Arabic Language and Literature (JALSL) • Vol 2, Issue 2 (2023) • P: 23 - 12
https://journals.ajsrp.com/index.php/jalsl
ISSN: 2790-7317 (Online) • ISSN: 2790-7309 (Print)

Music of Sounds

Co-Prof. Ibrahim Abdalla Ibrahim*[1] , Co-Prof. Jamal Edin Ibrahim Abdalrahman Ahmed[2] , Asst-Prof. Fatima Omer Alsayer Zahid[2] , Co-Prof. Mohammed Abdalla Mohammed Fadlala[2]

[1] Eldaein University | Sudan

[2] Nyala University | Sudan

Received: 27/10/2022

Revised: 06/11/2022

Accepted: 10/12/2022

Published: 30/06/2023

* Corresponding author: aburuhma777@gmail.com

Citation: Ibrahim, I. A., Ahmed, J. I., Zahid, F. O., & Fadlala, M. A. (2023). Music of Sounds. *Journal of Arabic Language Sciences and Literature, 2(2),* 12–23. https://doi.org/10.26389/AJSRP.H271022

2023 © AISRP • Arab Institute of Sciences & Research Publishing (AISRP), Palestine, all rights reserved.

• **Open Access**

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license

Abstract: The study investigated rhymes and rhythm in Arabic poetry, adopting analytical, descriptive approach, to probe the hidden features, and to reveal, melody. various aspects of rhythm and rhymes in Arabic were reviewed.

The findings showed that the Arabic rhythms is affected by and interacted with many factors. some of these are rhetorical, and some are prosodic, linguistic, and morphological.

The findings also showed that the rhymes differ according whether it is in the form of poetry or prose, and that the rhetorical adjacency is one of the best types of repetition. moreover, the psychological and emotional tendencies of the poet affect his choices.

These findings bring the study of rhymes into the field of medical studies,

Especially those concemed with the brain, nevese, and psychological studies.

The researchers suggested introducing acoustic studies within psychological studies by using acoustic laboratory technology.

They also commended applying the study to both poetry and prose.

Keywords: sounds, rhymes, allegories, rhythms, and music.

موسيقا الأصوات: دراسة وصفية تحليلية في لغة الشعر

الأستاذ المشارك / إبراهيم عبد الله إبراهيم*[1]، الأستاذ المشارك / جمال الدين إبراهيم عبد الرحمن أحمد[2]، الأستاذ المساعد / فاطمة عمر السايرزاهد[2]، الأستاذ المشارك / محمد عبد الله محمد فضل الله[2]

[1] جامعة الضعين | السودان

[2] جامعة نيالا | السودان

المستخلص: تناولت الدراسة موسيقا الأصوات في الشعر العربي، واعتمدت المنهج الوصفي التحليلي، لسَبْرِ غَوْرِ المظاهر الصوتية، والإفضاء إلى أجراسها الموسيقية، واستعانت ببعض المصطلحات: كالسجع الشعري، الطباق، الجناس، المقابلة، التصريع، الزحاف والعلة، التكرار، القافية، أغراض الشعر، لزوم ما لا يلزم، العطف، والإنشاد.. وأوردت نماذج وافية استعرضت فيها مختلف أوجه الإيقاع.

أفضت الدراسة إلى نتائج مهمة: وذلك أنَّ موسيقا الصوت العربي تتأثر وتتفاعل مع أدوات كثيرة . منها ما هو بلاغي، ومنها ما هو عروضي، ولغوي، وصرفي.. وأنَّ الجرس الصوتي تختلف موسيقاه باختلاف صياغته شعراً ونثراً، وتُعَدُّ المجاورة البلاغية من أفضل أنواع التكرار، والإلقاء في الشعر والنثر تتأثر موسيقا الصوت فيهما بالعامل النفسي.. كما أنَّ اختيارات الشاعر تتبع ميله النفسي والعاطفي؛ مما يدخل دراسة موسيقا الأصوات مجال الدراسات الطبية . خاصة تلك التي تعنى بالمخ والأعصاب والدراسات النفسية.

وقد اقترح الباحثون إدخال الدراسات الصوتية ضمن الدراسات النفسية، وذلك بالاستفادة من تكنولوجيا المعامل الصوتية الحديثة، كما يوصون بتطبيق الدراسة على الشعر والنثر معاً.

الكلمات المفتاحية: الأصوات، الجرس الصوتي، المحسنات البديعية، الإيقاع، الموسيقا.

مقدمة

تناولت الدراسة (موسيقا الأصوات) في النظم الشعري، وعمدت إلى استقصاء الأثر الإيقاعي، ومواضع الارتكاز فيه؛ في محاولة منها لإضافة شريان جديد إلى الأبحاث العربية .

أهمية الدراسة:

1- إثارة رغبة الباحثين وتوجيهها إلى الدراسات الموسيقية .
2- تجديد دماء المكتبة العربية .

مشكلة الدراسة:

بيان موسيقا الأصوات في الشعر العربي باعتباره شعراً غنائيّاً، وكشف المؤثرات المتعددة التي تساعد في بناء الموجة النغمية.. من خلال سؤال رئيس: ما خصائص الصوت الشعري وما العوامل المؤثرة فيه؟ تتفرع عنه الأسئلة التالية:

1- ما مميزات الصوت العربي؟
2- ما الأدوات التي تتأثر بها أصوات الشعر؟
3- هل لموسيقا الأصوات علاقة بالعاطفة والميل النفسي؟

أهداف الدراسة:

1- سبر غور الصوت العربي والوقوف على بعض أسراره .
2- بيان موسيقا الأصوات في النظم الشعري .
3- كشف الأدوات المؤثرة في أجراس الأصوات العربية .

منهج الدراسة:

المنهج الوصفي التحليلي .

مصادر الدراسة:

1- القرآن الكريم .
2- الدراسات السابقة .
3- المراجع والكتب .

الدراسات السابقة

مع ندرة الدراسات الموسيقية التي تهتم بأصوات اللغة، فقد حاول بعض الباحثين إثارة التيار الراكد؛ لإبراز الصفات والخصائص المشتركة بينهما.. وهذه بعض منها:

1- دراسة د. كريمة محاوي، "علاقة الموسيقى بعلم الأصوات اللغوي . دراسة الإيقاع القرآني":

منهج الدراسة: المنهج الوصفي التحليلي .

نتائج الدراسة:

1. الموسيقى فن بدأ مع وجود الإنسان على الأرض .
2. الموسيقا عنصر أساس في تكوين الإثنيات القديمة بحسب الدراسات الأنثروبولوجية .
3. للموسيقا والأصوات خصائص وصفات مشتركة .

4. التلاوة إيقاع موسيقي في أصوات القرآن الكريم .

2- دراسة أخرى، " التكرار في القرآن الكريم . دراسة صوتية لسورة القمر ":

منهج الدراسة: المنهج الوصفي التحليلي .

نتائج الدراسة:

1. التكرار يساعد على كشف أسرار القرآن .
2. توالي تكرار ألفاظ بعينها يدعم المعنى ويقوي النغم .

3- دراسة سيد قطب، " التصوير الفني في القرآن الكريم ":

منهج الدراسة: المنهج الاستقرائي، والمنهج الوصفي التحليلي .

نتائج الدراسة:

1. الصور القرآنية حية ومثيرة .
2. للإيقاع أثر كبير في عبارات القرآن الكريم .
3. الإيقاع وسيلة فَعَّالة للتأثير على نفس القارئ والسامع .

ويرى الباحثون أنَّ أفضل الدراسات: دراسة كريمة مخاوي؛ لوقوفها على الصفات المشتركة بين الموسيقا والأصوات اللغوية، واختيارها القرآن الكريم (لفصاحته) مجالاً لتطبيق الدراسة .

موسيقا الأصوات

لا شك في أن جرس الألفاظ وموسيقاها، أمرٌ جليلٌ رفع من قدر الشعر ونفخ فيه من السحر، ما أثبت له تفوقه على النثر.. فمهما سما النثر بموسيقاه وسمق بإيقاعه؛ فلن يدرك عذُوبة الشعر، وتطريبه، وخفته، وعلوّ شأنه .

ولعلّ أدواتٍ كثيرةً أسهمت في هذا التفوّق . منها ما هو بلاغي: كالسجع الشعري، الجناس، المقابلة، والمجاورة.. ومنها ما هو عروضي: كالتصريع، القافية، ولزوم ما لا يلزم.. ومنها ما هو لغوي: كالتكرار والاشتقاق . كما أنّ أغراض الشعر نفسها، وتوجيهها للموسيقا الصوتية، والإنشاد وما يصاحبه من مهارة وبراعة يمكن إدخالهما ضمن المؤثرات الإيقاعية .

وثمّةَ أدوات أخرى من شأنها التأثير على النغم، والإخلال بموازين الإيقاع: كالزِّحافات والعلل التي أجمع العلماء على استقباحها، إضافة إلى الوحدات الصوتية بتراكيبها المختلفة: كالفونيمات، Tone groups، والمجموعات النغمية stress groups ، ومجموعات النَّبْر syllablesوالمقاطع Phonological Sentences . والجمل الفنولوجية

كانت الأصوات في الغناء تقاس بمقاييس العروض **(القاضي، شعر التفعيلة والتراث، ص17)**، وهذا ما فعله صاحب (الأغاني) في تصانيفه: فالثقيل الأول ثلاث نقرات على وزن "مَفْعُولُنْ"، والثقيل الثاني على وزن "مفعولانُ" أو "مفعولانْ"، والرمل على وزن "لَانْ مَفْعُو" أو "فاعِلاتُنْ"، والهزج على قياس "فَاعِلُنْ".. ومهما يكن، فدراسة موسيقا الأصوات تعين على تتبع ذبذبات الأجراس، وتَقَصِّي مواضع الرنين فيها والخفوت، والنظر إلى اختيارات الشاعر لاستجلاء عاطفته ونفسيته . ونعرض إلى بعض هذه المؤثرات:

أولاً . السجع:

السجع ضرب مؤثر من ضروب موسيقا الأصوات، وقد عرّفه البلاغيون بأنه "تواطؤ الكلمتين على الحرف الأخير".. انظر **(د. أنيس، موسيقى الشعر، ص47)**، وهو في النثر كالقافية في الشعر، ومثلوا له بالآيتين الكريمتين: " فيها سُرُرٌ مَرْفُوعَة، وأكوابٌ موضوعة "(الغاشية، آية 13 و14)، حيث الشاهد فيهما: (مرفوعة) و(موضوعة).. ومثاله في الشعر قول أبي تمام **(ديوانه، ص58)**:

تدبيرُ مُعْتَصِمٍ باللّهِ مُنْتَقِمٍ ** لّلهِ مُرْتَقِبٍ في اللّهِ مُرْتَغِبِ

الشاهد: مُعتصم، مُنتقم، مُرتقب، مُرتغب .

وقول مسلم بن الوليد **(ديوانه، ص9)**:

مُوفٍ عَلَى مُهَجٍ في يَوْمِ ذي رَهَجٍ ** كَأنَّهُ أَجَلٌ يَسْعَى إلى أمَلِ

الشاهد: مُهَج، رَهَج، أجَل، أمَل .

وقول شوقي **(ديوانه، ص68)**:

تَسَرَّبَ في الدُّمُوعِ فقلتُ وَلَّى ** وصَفَّقَ في الضُّلوعِ فقلتُ ثَابَا

الشاهد: الدموع، الضلوع .

والبيت المسجوع يسميه العروضيون بالمُشَطَّر **(النويري، نهاية الأرب، ص147)**، والتشطير عندهم أن يدخل الشاعر قَوَافِيَ داخليةً غَيْرَ قافيةِ القصيدةِ؛ فتتراقص أجزاء البيت على إيقاع تلك القوافي، فيرتفع التطريب، وتزداد موسيقا الأصوات خِفَّةً وألقاً ورشاقةً وجمالاً وجاذبيةً .

وتبدو القافية الداخلية أكثر وضوحاً فيما يسميه البلاغيون بالتشريع **(الجندي، البلاغة الغنية، ص162)**، ومنها قول الحريري **(القيسي، شرح مقامات الحريري، ص95)**:

يا خاطـبَ الدنيا الدنيةَ إنها ** شَرَكُ الرَّدَى وقرارةُ الأكدارِ

دارٌ متى ما أضحكتْ في يومها ** أبكتْ غداً، بُعْداً لها من دارِ

غاراتُها ما تنقضي وأسـيرُها ** لا يُفْتَدَى بجَلالةِ الأخطارِ

فأبيات الحريري . كما نرى . تتراقص أصواتها، وينتفض فيها الإيقاع ويندى النغم.. ونلحظ أن جرس الأصوات يتيح للقارئ صورتين متحركتين، تصلح كُلٌّ منهما لئن تكون قافية مستقلة.. فالأولى مكتملة (كامل تام) كما تقدَّم، والثانية مجزوءة كما يلي:

يا خاطبَ الدنيا الدنية إنها شــركُ الرَّدَى

دارٌ متى ما أضحكت ** في يومها أبكتْ غدا

غاراتُها ما تنقضي ** وأسـيرُها لا يُفْتَدَى

فالأبيات قد تحولت بالقافية إلى مجزوء الكامل .

ثانياً . الجناس والطباق والمقابلة:

فيما يُعْرَفُ بالبديع اللفظي: كالجناس في قوله وتظهر موسيقا الأصوات عند علماء البلاغة

تعالى: " ويومَ تقومُ الساعةُ يقسمُ المجرمونَ ما لبثوا غيرَ ساعةٍ "(الروم، آية 55)، وقول الشاعر **(أبوتمام، ديوانه، ص347)**:

ما ماتَ مِنْ كَرَمِ الزمانِ فإنَّهُ ** يَحْيَا لَدَى يَحْيَى بْنِ عَبْدِاللّهِ

الشاهد: الساعة، ساعة، يحيا، يحيى .

والجناس غير التام كقوله تعالى: " والتفت الساقُ بالساقِ، إلى ربّك يومئذٍ المَسَاقُ " (القيامة، آية 29 و30)، وقول الخنساء بنت عمرو **(شيخو، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص25)**:

إنَّ البُكاءَ هو الشِّـفَاءُ مِنَ الجَوَى بَيْنَ الجَوَانِحْ

الشاهد: الساق، المساق، الجوى، الجوانح .

فالموسيقا الصوتية . هنا . راقصة عذبة، تولدت من حسن التنسيق والمهارة في نظم الكلمات وتصفيف الحروف؛ فأحدث الجناس مع القافية إثارةً للموسيقا الشعرية .

وقد أنكر الدكتور أنيس إغفال الجرجاني لجمال الجرس الصوتي، والتفاته إلى الدلالة اللفظية وحدها، وزعم أنه أمرٌ يخالف به الجرجاني أهل الفن والفكر والأدب.. وفي كلام الدكتور أنيس اعتدال وموضوعية، إذ ليس

من العدل أن نُسَوِّيَبين غُصُونٍ ساكنةٍ وأخرى تميس . فالشجرة الجميلة تبدو أكثر جمالاً، إذا حَرَّكَهَا النسيمُ وماست فيها الغصونُ.. فالجمال . برأي الباحثين . شركة بين الدلالة والجرس فهما متكاملان .

وقد أورد الدكتور عبدالّله الطيب **(المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج، ص129)** نوعاً آخر للجناس أسماه الجناس (الازدواجي)، ومَثَّلَ له بقول البحتري:

فمُجَدَّلٌ ومُرَمَّلٌ ومُوَسَّدٌ ** ومُضَرَّجٌ ومُضَمَّخٌ ومُخَضَّبُ

والجناس الازدواجي هو المقاربة بين فقرات اللفظ وجمله في الوزن دون الرَّوِيّ .

ويبدو **الطباق** في قوله تعالى: " وتحسبهم أيقاظاً وهم رقود " **(الكهف، آية 18)**، حيث الشاهد أيقاظ، رقود . فهو طباق إيجاب.. لكنه في الشعر أوقع منه في النثر، كقول المجذوب (ديوان نار المجاذيب، ص**121**):

ولي قؤادٌ هو الدنيا وما حَمَلَتْ ** مَهْداً ولَحْداً وإمساكاً وإطْلاقا

فقد طابق الشاعر بين المهد واللحد، والإمساك والإطلاق في صورة بديعة مؤثرة، وقد ساعد العطف والتنوين على استثارة الموسيقا الشعرية .

وتظهر موسيقا الأصوات كذلك في **المقابلة**، كقوله تعالى " إنَّ الأبرارَ لفي نعيم، وإنَّ الفجَّارَ لفي جحيم "**(الانفطار، آية 13و14)**، فالأبرار تقابل الفجار، ونعيم تقابل جحيم . وفي الأصوات أجراس ورنين.. وقول المجذوب **(ديوان نار المجاذيب، ص190)**:

ما السِّجْنُ؟ هَلْ مَسَخَ الرِّجَالَ أعِزَّةً؟ ** والغِمْدُ؟ هَلْ أكَلَ الحُسامَ صَقِيلا؟؟

فقد قابل الشاعر بين السجن والغمد، والرَّجُل والحُسام، والعزة والصَّقْل.. وموسيقا المقابلة عذبة منسربة، يحتفي بها القلبُ وتطربُ لها الأسماع .

ثالثاً . التصريع:

التصريع هو إلحاق العروض بالضرب وزناً ورَوِيّاً وإعراباً **(مصطفى، أهدى سبيل، ص84)**، وهو إما تابع كقول الشاعر **(العكبري، التبيان في شرح الديوان، ص39)**:

عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدْتَ يا عِيدُ ** بما مضى أم لأمرٍ فيكَ تجديدُ

الشاهد: قَطْعُ العروض المخبونة في بحر البسيط التام (فَعِلُنْ) لتوافق الضرب المقطوع (فَاعِلْ).. فالتصريع التابع هو إتباع العروض لأحكام الضرب من غير أن تستوفي حقها ومستحقها، والنوع الآخر هو التصريع الموافق كقول الشاعر **(المجذوب، ديوان منابر، ص87)**:

يا ساهِرَ الليلِ ما فَجْرٌ بِمُرْتَقَبِ ** أأنتَ في الليلِ أمْ في ذاهِبِ الحِقَبِ

الشاهد موافقة العَروض (فَعِلُنْ) للضَّرْب (فَعِلُنْ) دون تغيير في حقها ومستحقها .

ويهمنا . هنا . الجانب الموسيقي، فكلا التصريعين حسن الجرس بارز الإيقاع؛ ما دام لطيفاً على القلوب والأسماع.. قال قدامة بن جعفر **(نقد الشعر، ص51)**: " أن يكون لطيفاً محركاً لغرض الكلام، مناسباً للمصراع الأول في حسن البيان وشرف المعنى " .

ويرى الباحثون أن التصريع استهلالة نفسية بارعة، ومدخلاً سهلاً إلى موضوع الخطاب الشعري.. وتنبع موسيقا الأصوات في التصريع . من كَوْنِ الشطرين يتحولان إلى فقرتين متوازيتين في الإيقاع والنغم.. والتصريع المُشَطَّر أكثر ألوان التصريع رنيناً وجاذبية، انظر قول المجذوب في قصيدته الشهيرة . المولد **(ديوان نار المجاذيب، ص89)**:

وهُنَا حَلْقَةُ شَـيْخٍ يَرْجَحِنُّ
يَضْرِبُ النَّوْبَةَ ضَرْباً فَتَئِنُّ
وتَرِنُّ
ثُمَّ تَرْفَضُّ هَدِيراً أوْ تَحِنُّ

البيت (رَمَل حُرّ) والقافية متواتر.. فالقوافي المتقاربة جعلت الأبيات أكثر حركةً وتوقيعاً .

رابعاً . الزِّحافات والعلل:

وهي مؤثرات إيقاعية قد تُبْرِز أو تُضْعِف من موسيقا الأبيات.. ويذكر الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه **(موسيقي الشعر، ص75/74)** أنّ زحاف الطيّ في البسيط . على ندرته . يُخِلُّ بموسيقا الأصوات؛ وذلك لوضوح التنافر وبروزه إذا قِيست التفعيلة المطوية (مُسْتَعِلُنْ) بالصحيحة (مُسْتَفْعِلُنْ) أو المخبونة (مُتَفْعِلُنْ).. ويرى في قول سنان بن أبي حارثة المُرِّيّ **(الأصمعي، الأصمعيات، ص209)**:

إنْ أُمْسِ لا أشْتَكِي نُصْبِي إلى أحَدٍ ** ولَسْتُ مُهْتَدِياً إلاّ معي هادِي
فقد صَبَحْتُ سَوَامَ الحَيّ مُشْعِلَةً ** رَهْواً تَطَالَعُ من غَوْرٍ وأنْجادِ
وقَدْ يَسَرْتُ إذا ما الشّـَوْلُ رَوَّحَهَا ** بَرْدُ العَشِيّ بِشَـفَّانٍ وصُرَّادِ
ثُمَّتَ أطْعَمْتُ زَادي غَيْرَ مُدَّخِرٍ ** أَهْلَ المَحَلَّةِ مِنْ جَارٍ ومنْ جَادِ

فهو يرى أنَّ البيت الرابع قد شَذَّ في موسيقاه عن بقية الأبيات، وليس من سبب إلاّ ورود (مُسْتَعِلُنْ) في أول الصدر، كما يرى أنَّ (ثُمَّ) أفضل من (ثُمَّتَ) أي: أنَّ الخَبْنَ أفضل من الطيّ.. كذلك يرى في قول عبداللّه بن عَنَمَة**(الأصمعيّ، الأصمعيات، ص328)**:

إنْ تسالوا الحَقَّ نُعْطِ الحَقَّ سائلَهُ ** والدِّرْعُ مُحْقَبَةٌ والسَّيْفُ مَقْرُوبُ
فازْجُرْ حِمَارَكَ لا يَرْتَعْ بِرَوْضَتِنَا ** إذَنْ يُرَدُّ وقَيْدُ العَيْرِ مَكْرُوبُ
ولا يَكُونَنْ كمَجْرَى دَاحِسٍ لَكُمُ ** في غَطَفَانَ غَدَاةَ الشِّعْبِ عُرْقُوبُ

فيرى أنَّ ورود الطَّيّ في أول العجز (في غَطَفَا) قد أَخَلَّ بالموسيقا الصوتية، وأحدث ثقلاً ملحوظاً.. على أنَّ ما ذكره الدكتور أنيس يتطلب أُذُناً مُرْهَفَةً وذَوْقاً شديد الحساسية، ودُرْبَةً على تَتَبُّع الإيقاع، كما أنه يقتصر على البحر البسيط.. فالطَّيّ في الرجز والمقتضب والسريع والمنسرح صالح مقبول .

ويرى الباحثون أنَّ الزِّحافات والعلل المستقبحة تدخل ضمن هذه السياقات التي تؤدي إلى نشوز الإيقاع: كالكَفِّ في بحر الطويل، والخزل في الكامل، والبتر في المديد والمتقارب،، ودليلنا على ذلك إجماع علماء العروض على استقباحها . ومن الزّحافات والعلل ما يثور لها الإيقاع وتستجيب لها الموسيقى الصوتية: كالخَبْنِ، العَصْب، التشعيث، الإضمار، القبض، القصر، الحذف، الكسف، والحذذ؛ وذلك لخفتها وشيوعها في أشعار العرب.. أما موسيقا الخَبَل، فلم يقبلها أهل العروض إلاّ في بحر السريع .

خامساً . التكرار:

التكرار يقوي المعنى ويدعم النغم **(الطيب، المرشد ج6، ص45)**، ويكون بتكرار وحدة صوتية ، consonants، أو أصوات ساكنة Individual vowel ، أو حركة منفردةUnites of sound ، lines، أو شطراتphrases، أو أشباه جمل Words، أو كلماتSyllablesأو مقاطع هجائية.. وهذه جميع أنواع التكرارGroup of lines .أو مجموعة شطرات

والجرس التكراري من المؤثرات الإيقاعية البارزة التي تدفع بالنغم، وتبدو فيها الموسيقا الصوتية عذبة راقصة .

وقد ذكر الدكتور عبداللّه الطيب **(المرشد ج2، ص44)** أنَّ أركان الرنين في البيت . بعد الوزن والقافية . أربعة: التكرار، الجناس، الطباق، والتقسيم.. ويرى أنَّ تكرار البيت أجود أنواع التكرار. ويرى الباحثون أنَّ أقواها رنيناً، وأحسنها صَدًى هو تكرار الحرف.. استناداً إلى الذوق العام والخفة والشيوع، وكثرة وروده في القرآن الكريم . وتكرار الحرف نوعان:

تكرار تجاور: ويكون في الحروف المتماثلة المتجاورة، وأحسنه ما كان مضعّفاً، كقوله تعالى (**الغاشية، آية 25 و26**): " إنَّ إلينا إيابَهم، ثُمَّ إنَّ علينا حسابَهم " حيث الشاهد: تضعيف حَرْفَيِّ النون والميم.. وقول امرئ القيس (**ديوانه، ص52**):

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً ** كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

الشاهد فيه: تضعيف الراء والطاء والسين الشمسية . وفي البيت طباق إيجاب .

وقول المجذوب (**ديوان نار المجاذيب، ص78**):

ضَلَّ مَنْ ظَنَّ في السَّماءِ انطلاقاً ** مُسْتَفيضاً وكُلُّ ظَنٍّ ضَلُولُ

الشاهد: تضعيف اللام والنون والسين.. والتضعيف مؤثر موسيقي له طلاوة وجاذبية .

ومثله في التناغم وطلاوة الإيقاع (**المجاورة البلاغية**)، كقوله تعالى (**الإسراء، آية 7**): " إنْ أحسنتم أحسنتم لأنفسكم... "، وقول طرفة بن العبد البكري:

تُبارِي عِتاقاً نَاجِياتٍ وأتْبَعَتْ ** وَظِيفاً وَظِيفاً فَوْقَ مَوْرٍ مُعَبَّدِ

الشاهد: أحسنتم، أحسنتم / وظيفاً، وظيفاً .

تكرار تباعد: وفيه تكون الحروف المكررة متباعدة غير متجاورة، لكنها تتوزّع في وحدات صوتية ومورفولوجية متقاربة . ومنه قوله تعالى: "إذا زُلْزِلَتِ الأرضُ زِلْزَالَها"(الزلزلة، آية 1)، حيث الشاهد: تكرار الزاي واللام متباعدة أربع مرات.. ومنه قول الأعشى (**أنيس، موسيقى الشعر، ص38**):

وقَدْ غَدَوْتُ إلى الحانوتِ يِتْبَعُنِي ** شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌشُلْشُلٌ شَوِلُ

الشاهد: تردد الشين متباعدة ستَّ مرات.. وقد روى الآمديُّ البيت هكذا (**الموازنة بين الطائيين، ص35**): وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني ** شاوٍ شلولٌ مشلٌّ شلشلٌ شولُ

دون الإخلال بوزن البحر. وفي ديوان الأعشى (**دار صادر، بيروت، 1960 م، ص147**) ورد البيت كما عند الدكتور أنيس.. وبه نستدل على أثر الرواية في موسيقا الشعر .

ويرى الباحثون أنَّ تكرار التباعد مؤثر إيقاعي عالي الرنين، لكنه يتأثر بموسيقا الحرف نفسه، إذ تختلف المستويات الجمالية من صامت إلى آخر ومن حركة إلى حركة، وليس من ضابط إلاّ السمع والذوق السليم.. فحرف الزاي في الآية الكريمة " إذا زُلْزِلَت " دفع موسيقا الكلمات بما لا يدع مجالاً للشكّ، أما (شين) الأعشى فقد فاقت موسيقاها . على اضطرابها . حرف (السين) في قول صريع الغواني(**ديوانه، ص47**):

سُلَّتْ فَسُلَّتْ ثُمَّ سُلَّ سَلِيلُهَا ** فَأتَى سَلِيلُ سَلِيلها مسلولا

الشاهد: تردد (السين) متباعدة سبع مرات، وهي زيادة مُخِلَّة.. كما فاقت (القاف) في قول المتنبي (**العكبريّ، التبيان في شرح الديوان ج3، ص175**):

فَقَلْقَلْتُ بالهَمِّ الذي قَلْقَلَ الحَشَا ** قَلاقِلَ عِيسَى كُلُّهُنَّ قَلاقِلُ

الشاهد: تردد (القاف) متباعدة ثماني مرات أخَلَّتْ بموسيقى البيت.. وقد يُفْضِي التكرار إلى القُبْح إذا زاد عن حَدِّهِ، أو أُستخدمت فيه حروف الإطباق أو الشِّدَّة، كقول أبي تمام (**ديوانه، ص307**):

فَالمَجْدُ لا يَرْضَى بأنْ تَرْضَى بأنْ ** يَرْضَى امْرُؤٌ يَرْجُوكَ إلاّ بالرِّضَا

الشاهد: تكرار (الضاد) متباعدة أربع مرات، وقد جاء تكرار الحرف المُطْبَق بصورة أفسدت البيت، وذهبت بموسيقاه الإيقاعية . ونحو قول الشاعر (**د. أنيس، موسيقى الشعر، ص37**):

لَوْ كُنْتُ كُنْتُ كَتَمْتُ السَّرَّ كُنْتُ كَمَا ** كُنَّا وكُنْتَ ولكنْ ذاكَ لَمْ يَكُنِ

الشاهد: تكرار (الكاف) متباعدة عشر مرات؛ مما انحدر بموسيقا البيت إلى الابتذال والتكلف، ويلاحظ الباحثون سقوط كلمة (كنت) الثالثة في رواية الدكتور أنيس . ولعله خطأ طباعي أو نفلي، فيجب التنبه إلى ذلك .

ويقرر علم الأصوات اللغوية، أنَّ أحرف أقصى الحنك أشقُّ من نظائرها التي مخرجها طرف اللسان، مثل الكاف إذا قُورنت بالتاء؛ ولهذا نسمع الكاف في لغة الأطفال تاءً . فيقولون أحياناً: (تَلِب) بدلاً من (كَلِب)، والطفل الإنجليزي يقول: (تَات) بدلاً من (كات)، وعلى ذلك فإنَّ موسيقا التاء أخفَّ وأسلس من موسيقا الكاف (السابق، ص36) .

ومن التكرار ما يسلبُ اللبَّ ويخلبُ القلبَ، ويتفوَّق في حسنه وموسيقاه، كقول امرئ القيس (ديوانه، ص128):

وسِنّ كَسُنَّيْقٍ سَناءً وسُنَّماً ** ذَعَرْتُ بِمِدْلاجِ الهَجِيرِ نَهُوضِ

الشاهد: تردد السين الرخوة المهموسة، والنون المائعة المجهورة وتلازمهما أربع مرات، قد أدى هذا التجاور إلى استثارة الرَّزْمِ والنغم في حركة فنية رائعة.. ونحو قول جرير (ديوانه، ص107):

تَزَوَّدْ مِثْلَ زَادِ أبيكَ فِينا ** فَنِعْمَ الزَّادُ زَادُ أبيكَ زَادَا

الشاهد: تردد أحرف (زاد) خمس مرات، كان له أثره الموسيقي والإيقاعي.. وهذا البيت يستشهد به النحاة في جواز الجمع بين فاعل (نِعْمَ) والتمييز في كلام واحد .

سادساً . القافية:

قال قُدامة: " أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج "، (نقد الشعر، ص51)، وذكرها ابن الأعرابيّ قائلاً: "استجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر" (ابن جني، المحتسب ج2، ص209)، وقال فيها الدكتور أنيس: " ليست القافية إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهمّاً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"؛ وذكرها الدكتور محمد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث، ص442): " والقافية في الشعر كالموعد المنتظر، فهي ليست شيئاً إضافيّاً على البيت الشعري، بل هي جزء من نسيجه في جانب المعنى، وهي جزء من موسيقاه تتفاوت مع بقية ألفاظ البيت، وتكرارها يزيد من حدة النغم ".. ولعل ألطف ما قيل في القافية وتأثيرها، قول نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر، ص44): " القافية ملكة مستبدة، تقف في آخر البيت الشعري، وتُصِرُّ على أن تكون أبرز ما فيه " .

ويشير الدكتور شكري عياد (موسيقى الشعر العربي، ص99) إلى أن وظيفة القافية في الشعر العربي ليست إيقاعية فحسب، بل ذات قيمة موسيقية أيضاً، تتجلى في تنويع الصوت والحركة، كما الحال في سنادات الحَذْوِ، التوجيه، الإشباع، الرِّدْف، والتأسيس؛ وهي على ذلك . ذات طبيعة هارمونية لحنية .

ويرى الباحثون أنَّ أكثر القوافي توقيعاً، تلك التي تتسم بالخفة والرشاقة، وهي: المتواتر، والمتدارك . المُطْلَقة التي لا يزيد مداها على كلمة أو جزء من الكلمة.. كقول الشاعر (المتنبي، ديوانه، ص39):

نُعِدُّ المِشْرَفِيَّةَ والعَوالِي ** وتَقْتُلُنَا المَنُونُ بِلا قِتَالِ

الشاهد: (تالي)، فهي قافية متواتر جزء من كلمة، وهي أيضاً مطلقة.. كذلك قول الشاعر (المعرّي، اللزوميات ج1، ص83):

إذا ما عَرَاكُمْ حَادِثٌ فَتَحَدَّثُوا ** فَإنَّ حَدِيثَ القَوْمِ يُنْسِي المصائبا

الشاهد: القافية المطلقة (صائبا)، فهي متدارك جزء من كلمة (المصائبا) . كذلك قول الشاعر (جرير، ديوانه، ص77):

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ المَطايا ** وأنْدَى العالمينَ بُطُونَ رَاحِ

الشاهد: القافية المطلقة (راحِي)، فهي قافية متواتر من كلمة تامة.. وقول الشاعر (المجذوب، ديوان نار المجاذيب، ص129):

أرَى كُلَّ شَيءٍ يُحِبُّ الحَياةَ ** لَهُ أعْيُنِي ولَهُ مُهْجَتِي

الشاهد: القافية (مهجتي)، فهي متدارك مطلقة من كلمة تامة .

من الأمثلة السابقة، نلحظ خفة القافية المطلقة المتواتر والمتدارك، ورنين أجراسهما ورشاقة توقيعهما؛ وبهذا غلبتا على شعر العرب.. وإذا قارنَّا القافية العربية بالقافية الإنجليزية ؛ فإننا نجد أنَّ القافية العربية أغلبها مطلق (90%)؛ وذلك هو سِرُّ التفوّق الموسيقي وجاذبيته، ولا تأتي القافية المقيَّدة إلاّ نادراً (10%) بينما القافية في الشعر الإنجليزي أغلبها مقيَّد، وتأتي المطلقة منها بقلَّة.. والقافية العربية المطلقة أكثر موسيقية من القافية الإنجليزية المطلقة؛ وذلك لاعتمادها على حرف (الرَّوِيّ) و(المَدّ): طا، طي، طو،... إلخ، أما القافية الإنجليزية فتعتمد على (المَدّ) فقط، مثل:

، وتقبلSit, cut ولا سناد التوجيه، Read, roadولا تعرف سناد الحذو:، W0e, draw, below

هذا التنوع موسيقا القافية العربية، انظر (أنيس، موسيقي الشعر، ص285.282 بتصرف).. والقافية . كما نعلم . هي التوقيع الأخير في البيت أو المقطع الشعري؛ لذلك كان الاهتمام بها عظيماً، إذ يستهدي بها الشاعر ويقصد إليها ساعة النَّظْم . قال رُؤْبَة بن العَجَّاج (ديوانه، ص99):

ما لِيَ إلا ما اجتنى احترافي ** وأُمَّهاتُ الرَّجَزِ القَوافِي

أي (أنَّكَ إذا وجدتَ القافية طاوعكَ النَّظْم)، وموسيقا القافية هي سِرُّ جمال الشِّعر .

سابعاً . لزوم ما لا يلزم:

وهو التزام الشاعر أحرفاً زائدة على حاجة الرَّوِيّ والقافية.. ومن معانيه أيضاً: الالتزام، الإعنات، التضييق، التشديد، والتضمين (تضمين القافية ما ليس يلزمها)، ويسميه النقاد العرب (القافية الغنية)، وجمالها ناشئ من ندرتها (الجندي، البلاغة الغنية، ص1).. وذكره النويري (نهاية الأرب ج7، ص113) بقوله: " الإعنات: ويقال له التضييق والتشديد والتزام ما لا يلزم " .

والتزام ما لا يلزم لم يقتصر على الشعر بل تجاوزه إلى النثر؛ لما فيه من الحلاوة والطلاوة، وكذا قوله تعالى: " فأمَّا اليتيمَ فلا تقهرْ، وأمَّا السَّائلَ فلا تنهرْ " (الضحى، آية 9 و10)، وقوله تعالى: " فلا أُقْسمُ بالخُنَّسِ، الجَوارِ الكُنَّسِ " (التكوير، آية 15 و16)، والأمثلة كثيرة في القرآن الكريم والنثر الفني.. وهو من المؤثرات الإيقاعية الإضافية التي يأتي بها الشاعر لتدعيم موسيقا القافية . وهذه الأحرف الزائدة عن حاجة الشعر، ترفع وتيرة الإيقاع بصورة أقرب إلى التكرار الملتزم؛ فيزداد ثورةً وجُموحاً . قال أبوالعلاء المعرّي (ديوان لزوم ما لا يلزم، ص559):

الحَمْدُ للّهِ قَدْ أصْبَحْتُ في لُجَجٍ ** مُكابِداً من هُمومِ الدَّهْرِ قَامُوسَا

قَالَتْ مَعاشِرُ لَمْ يَبْعَثْ إلهُكُمُ ** إلى البَرِيَّةِ عِيسَاهَا ولا مُوسَى

وإنَّما جُعِلُوا للقَـوْمِ مَأْكَلَةً ** وصَيَّرُوا دِينَهُمْ للمُلْكِ نَامُوسَا

الشاهد: التزام الميم مع الرِّدْف.. فقد التزم المعرّي ما ليس له لزوم إلاّ الرغبة في تحريك التيار، وإثارة الإيقاع والنغم . فالميم والرِّدف أتى بهما الشاعر لمساندة الرَّوِيّ؛ فتولَّدَ عن ذلك موسيقا رشيقة مطربة.. كذا قوله (السابق، ص84):

لا يُغْبَطَـنَّ أخو نُعْمَى بِنِعْمَتِهِ ** بئسَ الحياةُ حياةٌ بعدها الشَّجَبُ

والحِسُّ أوْقَعَ حَيّاً في مَســاءتِهِ ** وللزَّمانِ جُيوشاً ما لها لَجَبُ

لَوْ تَعْلَمُ الأرضُ ما أفعالُ ساكِنِها ** لَطالَ منها لَما يُؤْتَى بها العَجَبُ

فالتزام الشاعر لحرف الجيم . قبل الرَّوِيّ . جعل أجراس القافية أكثر رنيناً وجاذبية.. على أنَّ لزوم ما لا يلزم . على جماله ورونقه . يُعَدُّ أمْراً صعباً، لا يتأتى إلّا لمن حالفه التوفيق .

ثامناً . أغراض الشعر:

ولعلّ لأغراض الشعر الدور المؤثر في موسيقا الأصوات، وتتجلى أهميتها وخطورتها في تحديدها لاختيارات الشاعر.. فالألفاظ الغزلية ليست كألفاظ الهجاء والفخر، والوصف ليس كالرثاء، قال الدكتور أنيس (**موسيقى الشعر، ص42 . 43**): " إنَّ المرء يتوقع في ألفاظ الشعر الغزلي شيئاً، غير الذي يتوقعه في وصف معركة، أو في هجاء، أو في موضوع سياسي حماسي، ولكن الشاعر في كل الحالات مقيد بألفاظ اللغة، وليس في مقدوره اختراع ألفاظ تنسجم كل الانسجام مع معانيه، ولكنه يتخير من قاموس اللغة أصلح الألفاظ لمعانيه، فيُوَفَّق في اختياره أحياناً، ويفتقد ما يطلبه أحياناً أخرى ".. وقارن أنيس بين مقطعين للبارودي: أحدهما في الحماسة، والآخر في الغزل؛ لاستجلاء مواطن العنف والرِّقَّة، ونوع الألفاظ التي اُسْتُخْدِمَتْ في النَّظْمَيْنِ كما يلي:

قال البارودي في الحماسة (**البارودي، ديوانه ج1، ص40**):

وبَحْرٍ مِنَ الهَيْجاءِ خُضْتُ عُبابَهُ ** ولا عاصِمٌ إلَّا الصَّفيحُ المُشَطَّبُ
تَظَلُّ به حُمْرُ المنايا وسُودُهَا ** حَواسِـــرَ في ألوانها تَتَقَلَّبُ
تَوَسَّطْتُهُ والخَيْلُ بالخَيْلِ تَلْتَقِي ** وبِيضُ الظُّبا في الهَامِ تَبْدُو وتَغْرُبُ
فَمَا زِلْتُ حتى بَيَّنَ الكَرُّ مَوْقِفِي ** لَدَى سـاعةٍ فيها العُقُولُ تُغَيَّبُ

وقال في الغزل (البارودي، ديوانه ج1، ص124):

ألا يا حَمامَ الأَيْكِ إلْفُكَ حَاضِرٌ ** وغُصْنُكَ مَيَّادٌ فَفِيمَ تَنُوحُ
غَدَوْتَ ســليماً في نَعيمٍ وغَبْطَةٍ ** ولكنَّ قلبي بالغرامِ جَريحُ
فإنْ كُنْتَ لِي عَوْناً على الشَّوْقِ فاسْتَعِرْ ** لِعَيْنِكَ دَمْعاً فالبُكاءُ مُريحُ
وإلّا فَدَعْنِي مِنْ هَديلِكَ وانْصَـرِفْ ** فليسَ سواءً باذلٌ وشحيحُ

وقد أشار أنيس إلى أنَّ الموسيقا في الأبيات الأولى أعنف منها في الأبيات الأخيرة، وأرجع ذلك إلى تضاعف الحروف الصعبة في أبيات الحماسة .

وعن ارتباط الوزن والإيقاع بالغرض الشعري، قال الدكتور أبوزيد (**الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، ص372**) ": يأتي الإيقاع على ضربين: إيقاع داخلي يختص بتصوير المعنى، وإيقاع خارجي وهو الذي يربط بين الوزن والموضوع ".. ويرى الباحثون أنَّ أغراضَ الشعر لها أثَرٌ قويٌّ على موسيقا الأصوات؛ لانبعاثها مع العاطفة وموازاتها للانفعال . وعلى لون الانفعالية تأتي قطعاً اختيارات الشاعر .

تاسعاً . الإنشاد:

كان العربيُّ في الجاهلية وصدر الإسلام وحتى العصر العباسي، يحرص على إلقاء قصائده بنفسه، سواء كان ذلك في مجالس الملوك والأمراء، أو في الأسواق والمؤتمرات والمحافل.. وكانت الألفاظ بدوية قوية الأجراس، فلما تحضَّرَ الشعراء؛ غَنُجَتْ أصواتهم وأصابها الكسف واللين، ولم تعد الحناجر المتمدنة كسابقتها؛ فاختلف إلقاء الشعراء لنظمهم وظهرت الإعارة الحنجرية.. فتفشى في المحافل إلقاء أصوات الآخرين؛ ففقد الشعر شيئاً من جوهره .

ويرى الباحثون أنَّ الإنشاد فيه استثارة للإيقاع، وبعث للموسيقا الصوتية.. ويأتي تحفظنا على هذا المؤثر الإيقاعي، من كثرة اللهجات العربية واختلاف أصواتها؛ مما يؤدي ألى تباين النطق بالفصحى بين العرب.. وبذلك يكون من الاستحالة بمكانوضع إنشاد نموذجي للشعر العربي . كما أنَّ إنشاد أصوات الآخرين يتجاوز أدوات موسيقية مهمة، وهي اللزمات والوقفات التي تغيب بغياب المبدع؛ والتي أطلق عليها الدكتور عبداللّه الطيب مصطلح (التقسيم الخفي) (المرشد ج2، ص303) .

عاشراً . العطف:

العطف من المؤثرات الموسيقية البارزة.. كقول محمد المهدي المجذوب **(ديوان منابر، ص51):**

قِمارٌ وإطْراقٌ وخَتْلٌ ونُهْزَةٌ ** وأَقْنِعَةٌ مِنْ قَاتِلٍ وقَتيلِ

الشاهد: تردد واو العطف أربع مرات، أسهمت في رفع وتيرة الإيقاع.. وتبدو موسيقا العطف في وصل الألفاظ والجمل، وتلاحق النغمات فيها . وأجوده ما كان بالواو أو الفاء لخفتهما .

ويتعين علينا . بعد هذا الاستعراض . أن نعلم أنَّ موسيقا الشعر أمران: النغم المنتظم (التفاعيل) وجرس الألفاظ.. فقد أورد الدكتور النويهي **(الشعر الجاهلي . منهج في دراسته وتقويمه ج2، ص652)**

في تحليله لموسيقا الشعر . أنَّ الإيقاع في البيت لا يرتكز على التفاعيل العروضية، أو المقاطع الصوتية فحسب، بل يكتسب موسيقاه من جملة الأصوات والصوامت التي تنتظم النسيج الشعري في إطار الوزن الواحد . أي الوحدة والتنويع.. وهو كلام نفهم منه أنَّ الموسيقا الشعرية، تتألف من أجراس الحروف وهي منفصلة كمقاطع صوتية، ثم متجاورة في الكلمة الواحدة كوحدات فونيمية، ومن الكلمات أو الكتل الصوتية التي تؤلف نسيج البيت كتنظيم مورفولوجي، ثم من التفاعيل التي تؤلف بين هذه الكلمات، وتعمل على ترتيبها على نسق خاص يحدده البحر. مضافاً إليها النبر؛فتتولد عن كل هذه التوزيعات مجتمعة ما يُعرف بالتنغيم .

ولعلَّ النويهي . في تقريره لأحوال الإيقاع . قد نظر إلى المعايير القديمة فلم تعجبه، فعمد إلى تحليل الأنظمة الصوتية، وفَضَّ موسيقا الأساس؛ لاستجلاء الأثر الإيقاعي، واستقصاء مواضع القوة فيه.. ويرى الباحثون أنَّ ما ذهب إليه النويهي يتسم بالموضوعية، فالأجزاء هي الأصل في البناء. وقد أشار الدكتور ممدوح عبدالرحمن **(المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص103)**إلى أنَّ الإضافة الجديدة في مذهب النويهي، هي التفاته إلى البنية اللغوية في القصيدة، والإمكانات الإيقاعية الكامنة في الأصوات .

الخاتمة

تناولت الدراسة موسيقا الصوت العربي، وأبانت مواضع التصويت فيه والخفوت، وعمدت إلى بعض المصطلحات بالشرح والوصف والتحليل.. وكشفت سرّ تفوّق موسيقا الأصوات في الشعر عنها في النثر .

وأشارت الدراسة إلى علاقة وشيجة بين دراسة موسيقا الأصوات ودراسات أخرى: كالطب، كما دعت إلى توسيع مجال دراسة الأصوات، والاستفادة من تكنولوجيا المعامل الصوتية الحديثة؛

وذلك لأنَّ الأدب يكشف جانباً من حضارات الشعوب.. وقد خلصت إلى النتائج التالية:

1- موسيقا الأصوات تتأثر بأدوات عديدة: بلاغية، عروضية، ولغوية .
2- الجرس الصوتي تختلف موسيقاه باختلاف صياغته شعراً ونثراً .
3- المجاورة البلاغية من أفضل أنواع التكرار .
4- الإلقاء في الشعر والنثر تتأثر موسيقا الصوت فيهما بالعامل النفسي .
5- دراسة موسيقا الأصوات تتداخل مع الدراسات النفسية؛ وذلك لأنَّ اختيارات الشاعر تتبع ميله النفسي والعاطفي .

وقد أوصى الباحثون بإدخال الدراسات الصوتية مجال الدراسة النفسية والطبية؛ وذلك بالاستفادة من المعامل الصوتية الحديثة . كما يوصون بتطبيق الدراسة على الشعر والنثر معاً .

المراجع

1- القرآن الكريم .
2- إبراهيم أنيس (دكتور)، موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1972 م .

3- ابن جني (أبوالفتح عثمان)، المحتسب في تبيين شواذ القراءات ج2، تحقيق علي النجدي ود. عبدالفتاح شلبي، القاهرة، 1969 م .
4- أبوتمام (حبيب بن أوس الطائي)، ديوانه، شرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، 1964 م .
5- أحمد شوقي، الشوقيات، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1970 م .
6- الآمدي (أبوالقاسم الحسن بن بشر)، الموازنة بين الطائيين، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط3، 1959 م .
7- الأصمعي (أبوسعيد عبدالملك قريب الله)، الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1964 م .
8- البارودي (محمود سامي)، ديوانه ج1، تحقيق وضبط علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1992 م .
9- الشريشي (أبوالعباس أحمد بن عبدالمؤمن القيسي)، شرح مقامات الحريري ج3، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1413هـ / 1992 م .
10- العكبري (أبوالبقاء عبدالله بن حسين)، التبيان في شرح الديوان ج2، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار الفكر، القاهرة، د. ت .
11- المتنبئ (أحمد بن الحسين)، ديوانه ج3، شرح أبي العلاء المعري، تحقيق عبدالمجيد دياب دار المعارف، القاهرة، ط1 1988م / ط2 1992م.
12- المجذوب (محمد المهدي)، ديوان نار المجاذيب، مطبعة التمدن، الخرطوم، ط1، 1969 م .
13- "" "" """ "" """ ""، ديوان منابر، دار الجيل، بيروت، 1981 م .
14- المعري (أحمد بن عبدالله بن سليمان)، لزوم ما لا يلزم، تحرير وشرح د. كمال اليازجي، م1، دار الجيل، بيروت ط1، 1992 م .
15- "" ""، اللزوميات ج1، تحقيق لجنة من الأخصائيين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986 م .
16- النعمان القاضي (دكتور)، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة، القاهرة، 1977م .
17- النويري (شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب)، نهاية الأرب في فنون الأدب ج7، تصحيح أحمد الزين، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1347هـ / 1929 م .
18- النويهي (د. محمد)، الشعر الجاهلي . منهج في دراسته وتقويمه ج2، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت .
19- امرؤ القيس (حُنْدُج بن حجر)، ديوانه، دار صادر، بيروت، 2005 م .
20- جرير بن عطية، ديوانه، شرح كرم البستاني، دار صادر، بيروت، 1964 م .
21- رؤبة بن العجاج، ديوانه . مجموع أشعار العرب، تصحيح وليم آلوارد، تحقيق عزة حسن، ليبزج، 1971 م .
22- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978 م .
23- صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، ديوانه، تحقيق سامي الدَّهَّان، دار المعارف، القاهرة، د. ت .
24- عبدالله الطيب (دكتور)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج1، ج2، ج6، طبع البابي الحلبي، القاهرة، 1955 م .
25- علي أبوزيد (دكتور)، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، 1981 م .
26- علي الجندي، البلاغة الغنية، نهضة مصر، القاهرة، 1375هـ / 1956 م .
27- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة ط3، 1978 م .
28- لويس شيخو، أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1896 م .
29- محمد غنيمي هلال (دكتور)، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، د. ت .
30- محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ضبط وتحقيق د. عبدالمنعم خفاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، 1423هـ / 2002 م .
31- ممدوح عبدالرحمن (دكتور)، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994 م .
32- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بيروت، ط1، 1962 م .