

شعرية الإيقاع في المقالة الأدبية عند الشعراء العرب ١٩٥٠ – ٢٠٠٠ م

الباحث: قاسم كاظم محمد فزع

جامعة الفرات الأوسط التقنية / المعهد التقني بابل

أ. د عبد الله حبيب كاظم التميمي

رئيس قسم اللغة العربية في كلية التربية / جامعة القادسية

*Poetry of rhythm in the literary article at the Arab
poets 1950 – 2000*

Researcher Qasim Kazem Mohammed Faaz

Al-Furat Middle Technical University / Technical Institute Babel

prof. Abdullah Habib Kazem Al-Tamimi

Faculty of Education / University of Qadisiyah

Abstract:

Dr. Kamal Abu Deeb See
The principles of separation and connection in the phyletic poetry are based on the length and limits of the vertebrae, on the part and then on the line, and the section and line are defined by rhyme and the end of the house. The rhythm of prose is based on the separation and connection of a different pattern created by the semantic dimension of the extension of the soul, and the pressure resulting from the ripples of experience and reading and the internal movement of the poetic dialect The rhythm is one of the most poetic manifestations signed in the literary text, and this is our research to study in the literary article written by Arab poets During the second half Nei of the twentieth

Key words:

literary article ، The rhythm of prose, The separation and connection.

الخلاصة :

يرى (د.كمال أبو ديب). أن "للنثر إيقاعه، وبمعنى آخر، أنه يقوم على إيقاع الفقرة أو السطر، لأنه يستند بقوة إلى الفصل والوصل. فقد كانت مبادئ الفصل والوصل في الشعر الخليقي تقوم على طول التفعيلات وحدودها، وعلى الشطر ثم على السطر. والشطر والسطر محددان بالقافية ونهاية البيت. أما إيقاع النثر فيقوم على فصل ووصل من نمط مختلف ينشئه البعد الدلالي المتعلق بامتداد النفس، والضغط النابع من تموجات التجربة والقراءة والحركة الداخلية للهجة الشعرية. يعد الإيقاع من أكثر مظاهر الشعرية تموقعا في النص الأدبي، وعليه جاء بحثنا ليدرسه في المقالة الأدبية التي كتبها الشعراء العرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

الكلمات المفتاحية:

المقالة الأدبية، إيقاع النثر، الفصل والوصل.

توطئة :

مع أن العرب ميزوا بين الإيقاع، والنظم، منذ البداية التي وضعها (الخليل بن أحمد الفراهيدي ت: ١٧٠هـ)، إلا أن ثمة من يرى الإيقاع ليس شيئاً آخر سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد، أو الانتقال من نظم الأبيات والبحور إلى شعر التفعيلة، بما يتيح له حرية أوسع في حركة تنظيم التفعيلات، الشيء الذي لم يُعد يجهله مهتم بالشعر^(١).

ومنذ أن تم تجاوز البحور الخليلية في النظم الشعري هُدمت الهوة الساحقة بين الشعر والنثر. وأمسى التقارب بينهما أكثر التصاقاً من قبل. ولم يعد الإيقاع حكراً على الشعر، بل أن للنثر إيقاعاً هو الآخر. يرى (د.كمال أبو ديب). أن "النثر إيقاعه، وبمعنى آخر، أنه يقوم على إيقاع الفقرة أو السطر، لأنه يستند بقوة إلى الفصل والوصل. فقد كانت مبادئ الفصل والوصل في الشعر الخليلي تقوم على طول التفعيلات وحدودها، وعلى الشطر ثم على السطر. والشطر والسطر محددان بالقافية ونهاية البيت. أما إيقاع النثر فيقوم على فصل ووصل من نمط مختلف ينشئه البعد الدلالي المتعلق بامتداد النفس، والضغط النابع من تموجات التجربة والقراءة والحركة الداخلية للهجة الشعرية"^(٢).

والإيقاع بمفهومه العام هو التنظيم، تنظيم أي شيء في الحياة، أما الإيقاع كمصطلح فني له حدوده وقوانينه في الشعر والنثر معاً، فإنه ينطلق من المفهوم العام وهو التنظيم، ليمارس هذا الدور في سياق مستويات اللغة، إذ يناط به تنظيمها ليسهل أداء الوظائف المتبغاة من استعمالها.

ولعل كُتّاب النصوص المقالية، من الشعراء، هم أكثر كُتّاب النثر حاجة للإيقاع، حيث أن تنازلهم عن الوزن والإيقاع الشعري أوجب عليهم إيجاد البدائل الجديرة باحتلال المكانة التي يشغلها الوزن في الشعر. وقد نجحوا في تطوير عدد من التكنيكات في هذا السياق من خلال مقالاتهم التي تحمل البنية الإيقاعية، التي تتطلب قارئاً يمتلك القدرة على تلمس مكامن الإيقاع واكتشاف أسرار بنائه.

أولاً: أنواع الإيقاع

سنحاول فيما يأتي، أن نتوقف عند ثلاثة أنماط من الإيقاع، يمكن القول إنها اشتملت عليها مقالات الشعراء - محور بحثنا:-

١- إيقاع التقابل:

وهو نوع من إيقاع الجملة، تتقابل فيه الجمل بأشكال مختلفة، بعضها للتضاد، وبعضها الآخر للتكرار، أو للتعداد، أو للمقارنة. ويتوافر هذا النوع من التقابل في حيز معين لكثير من النصوص المقالية. مثلما هو الحال في مقالة: (الدخول إلى الكهف)، للأديب: (مصطفى بيومي)، وهي مقالة نقدية يدور نصها حول رواية (أطفال بلا دموع-علاء الديب).

يقول عن بطل الرواية: "كان واحداً من الناس العاديين، يماثل ملايين الناس الذين يولدون في القرى حيث الأسطورة والآفاق الفسيحة، وينزحون إلى المدن حيث يطلبون العلم ويعرفون الحب الفاشل، والواقع الخشن والأحلام المجهضة، ويعيشون ليصارعوا الحياة وتصارعهم... من القرية جاء مثل غيره، وفي المدينة عانى وتعذب وأحبّ وصادق مثل غيره. ظلّ عادياً حتى جاء الزمن الذي تغيرت فيه النغمات وتبدلت الأغاني والشعارات. وبدأ الوطن رحلة السقوط بعد أن ترهلت الثياب التي كنا صنعناها من أحلام عبد الناصر التي صنع كل منا لنفسه منها ثياباً"^(٣).

وردت في النص تقابلات شكلت بنى إيقاعية، يمكن تلمسها بوضوح، فجملة (يولدون في القرى)، تقابل: (ينزحون إلى المدن). إذ تتكون كلتاها من: فعل مضارع، حرف جر، اسم مجرور. وهو تقابل من أجل المقارنة بين الريف (حيث الأسطورة والآفاق الفسيحة). والمدينة (حيث الواقع الخشن والأحلام المجهضة).

وفي الفقرة الأخرى - من النص - تقابل بين عبارات (الحب الفاشل-الواقع الخشن-الأحلام المجهضة). وردت هذه التقابلات وهي تصور المصير الحتمي الذي يلقيه أكثر النازحين من الريف إلى المدينة. الذين تمههم بهرجة المدينة الخادعة.

نلاحظ ، أن (القرية) اقترنت بجملة اسمية: (حيث الأسطورة والآفاق الفسيحة)، في حين أن (المدينة) اقترنت بجملة فعلية (حيث يطلبون العلم ويعرفون الحب الفاشل)، ذلك لأن الحياة في الريف يسودها الثبات والاستقرار، ولاسيما عند بطل الرواية ومن على شاكلته، كما دلت على ذلك الجملة الاسمية . على عكس حياته في المدينة حيث التغيير وعدم الاستقرار، كما تدل بذلك الجملة الفعلية.

جاءت هذه التقابلات بين الجمل لإظهار التناقض بين الحياة في الريف، عما هي في المدينة، من خلال المقارنة التي ذهب إليها بعض التقابلات. فشكلت هذه الجمل المتقابلة في مواقعها إيقاعاً نسبياً يمكن إدراكه من خلال تموقع الجمل ونظام تواجدتها في الفقرة من النص.

ليس هذا فحسب، بل أتخذ (بيومي) من تقابل آخر للمقارنة بين الماضي والحاضر وتأثيرهما في شخصية أحد شخوص الرواية، يقول: "والصراع بين زمنين: القديم كذكرى، والمعاصر كواقع، والعلاقة بينهما جدلية قوامها التداخل والتكامل، التشابك والتضافر، ثم الإنفراج والانفصال"^(٤).

فالتقابل بين: (القديم كذكرى، والمعاصر كواقع)، شكل صراعاً بين الماضي والحاضر، والعلاقة بينهما أوجدت تقابلاً آخر، بين: (التداخل والتكامل- التشابك والتضافر- الإنفراج والانفصال). كل هذه التقابلات، قد شكلت إيقاعاً في النص نتيجة التماثل في الأحرف التي تتكوّن منها الألفاظ المتقابلة، ونتيجة التماثل في الحركات أيضاً، فلو قمنا بتقطيع تلك الألفاظ إلى الأصوات التي تتألف منها، لوجدنا تشابهاً بينها، كما في:

التداخل = - 0 0-0

التكامل = - 0 0-0

التشابك = - 0 0-0

التضافر = - 0 0-0

وكذلك بين لفظي (الإنفراج والانفصال).

ولم يكن التقابل ليشمل المستوى اللفظي فحسب، بل شمل مستوى المعنى أيضاً، المتمثل في الغموض الموحى، ودخول النص في مراحل أخرى من المعنى العميق، فهو إيقاع يعتمد على الطباق مرة، (قديم-معاصر)، و(ذكرى-واقع). وعلى الترادف مرة أخرى: (تداخل-تكامل-تشابك-تضافر). فهي ليست مجرد جمل متقابلة فحسب، بل مجموعة من التراكمات النصية على مستوى أكثر النص، لذا فإن الجملة تكون حاملة لخصائص هذه المستويات النصية وممثلة لها بما تحمله من خصائص لفظية ومعنوية.

٢- إيقاع العدد:

يعتمد هذا الإيقاع على العدد، أي: تعداد الأشياء في تسلسل مطرد، مشكلاً بذلك إيقاعاً نوعياً من الألفاظ وما يقابلها من المعاني، فتتمظهر الموسيقى الداخلية في النص المقالي، من خلال تراتب الألفاظ بتسلسل عددي ثابت.

ويمكن التمثيل في هذا النوع بمقالة: (نقد القصائد)، للأديب: (فاروق شوشة). التي اتخذت من الصورة في الشعر العربي موضوعاً تدور حولها. يقول: "من البديهي إننا لا نطلب من الشاعر ما نطلبه من المفكر. إننا نريد من المفكر، ليس فقط اقتناعاً بما يلتزمه، وإنما قدرة على الاقتناع به والحماس له.. ولكننا نريد من الشاعر بالنسبة لما يلتزمه لوناً من الغناء فيه والتصوف له.. لوناً من التمثل الوجداني لما يعتقد ويؤمن به. بحيث يبقى إلتزامه بعيداً في القاع.. في طبقة القرار من نفسه، ولا تطوف على سطحها سوى الجزئيات من صور وانطباعات ورؤى تلك التي ينظمها العمل الشعري في تناسق وتآزر. وأخيراً، بحيث لا يحل الجهر محل الهمس، والخطابية مكان التلقائية"^(٥).

إن الإيقاع في هذا النص، يبدو أكثر تنظيماً مما عرفناه في النموذج المذكور آنفاً.

فطريقة العرض هذه، جعلت المكون المعجمي للنص يبني على نمط الثنائية العددية، يبدوها بالثنائية بين (الشاعر والمفكر)، ثم يسترسل في ثنائياته، على نحو:

(لوناً من الغناء فيه والتصوف له=لوناً من التمثل الوجداني لما يعتقد ويؤمن به).

وفي كل عبارة من تلك العبارتين، هنالك ثنائية تكوّنت منها، فالعبارة الأولى: (الغناء فيه=التصوف له). والعبارة الثانية: (لما يعتقد=يؤمن به).

وحيثما يطالب الشاعر أن يبقي إلتزامه في قرارة نفسه، ولا تطفو على سطحها سوى الجزئيات، أخذ بتعداد تلك الجزئيات، المتمثلة في: (الصور والانطباعات والرؤى)، فخلق ذلك التعداد إيقاعاً وشحّ النص، وأظهر موسيقاه الداخلية.

ثم يطالعنا النص، بثنائية أخرى، قائمة على التقابل الطباق، على نحو (الجهر-الهمس) و(الخطابية-التلقائية)، لتنهض موسيقى النص على اختيار العبارات والألفاظ وما بينهما من تلاؤم في البناء النحوي، فالثنائية بين: (لوناً من الغناء) و(لوناً من التمثل)، تتماثل في بنائها النحوي، إذ تتكون كلتاهما من (مفعول به وشبه الجملة من الجار والمجرور)، وكذلك الحال في الثنائية بين: (الغناء فيه) و(التصوف له).

يوصف الإيقاع بأنه: "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة، الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"^(٦). فالإيقاع في النص السابق قائم على الفاعلية بين النص والمتلقي، من خلال تضمين النص لتلك البنائيات الثنائية الفاعلة فيه، وقد ارتبطت الألفاظ-الواردة في النص-بتلك الثنائية بين (الشاعر والمفكر): فالألفاظ التي ارتبطت بالشاعر، هي: (الغناء-التصوف-الوجدان-انطباعات-رؤى-تناسق-تأزر-الهمس-التلقائية).

في حين ارتبطت بالمفكر، الألفاظ: (الافتناع-الإلتزام-الجهر-الخطابية). يقول (الكاتب) من المقالة نفسها: "إن قراءة هذا المقطع -في البداية- لا تنبئ إلا عن تجربة من تجارب الضياع في المدينة. المدينة التي ينجرح فيها القلب ويخيب فيها الحب، بينما يعيش فيها الرعب والفرع، تنصب المشانق وتقام الأعواد، المدينة التي لا تمتلئ بصغيرات منبوذات يقتاتهن ذباب الطريق.. ويمشي النغم هكذا.. ينساب وئيداً وئيداً"^(٧).

خلق التسلسل المطرد للأفعال التي تجري في المدينة، فتصور الضياع فيها، إيقاعاً داخلياً في النص، يستشعره القارئ من خلال مجيء الأفعال بزمن واحد هو المضارع (ينجرح-يخيب-يعيش-تنصب-تقام)، حيث جاءت الأفعال

الثلاثة الأولى مبنية للمعلوم، ومتصلة بالجانب الروحي من الإنسان. (القلب- الحب-الرعب-الفرع). في حين جاء الفعلان الآخران مبنيان على المجهول ومتصلان (بالمشائق والأعواد). أدوات ووسائل الرعب. يتمثل الإيقاع الداخلي في النص من خلال إيراد الأفعال المضارعة بتسلسل مطرد مشكلة وحدات إيقاعية تزين النص. وأسلوب إيقاعي كهذا، يشيع في المقالات الأدبية بشكل تنجلي معها المظاهر الشعرية، التي تمنح النص المقالي سمته الأدبية^(٨).

٣- إيقاع التكرار:

يكاد يكون هذا النوع من أشهر أنواع الإيقاع الأخر، لما يحمله من تناغم صوتي يضيف إلى النص جمالية صوتية، بوصف التكرار يمثل ظاهرة في النص الأدبي تحمل معها ميزة جمالية. ذكر ابن رشيق في كتابه (العمدة): "للتكرار مواضع يحسن فيها. ومواضع يقبح فيها، وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني"^(٩).

ويُعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي وردت كثيراً في النصوص الأدبية على أنواعها، شاعت في كلام العرب منذ الجاهلية، حيث استعملها الشعراء وأكثرها منها، حتى عدت من السمات البارزة في الشعرية. ودرسها البلاغيون والأدباء وعنوا بها عناية واسعة، فسموها تارة (التكرار)، وأخرى (الإعادة)، أو (الترداد)^(*). وحاولوا أن يبينوا صورها وأسبابها وفوائدها. ومن تلك الفوائد التي تؤدها، هو توشيح النص الأدبي بالإيقاع وما يضيفه من موسيقى نغمية تبرز الجانب الجمالي منه. فالتكرار أسلوب تعبير يصور انفعال النفس بمثير ما، واللفظ المكرر منه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لإتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يرغب في

الوقت نفسه- أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين ممن يصل القول إليهم على بعد الزمان والمكان^(١٠).

وقد شاع التكرار في النصوص المقالية-موضوع الدراسة- بأنواع شتى، من تكرار الحرف، إلى تكرار اللفظ، وتكرار الجملة. وقد أضفى ذلك نغماً إيقاعياً في نصوصهم، بشكل أوسع وأكثر من استعمالهم للنوعين السابقين.

فما يتمثل في تكرار الحرف، ما جاء في مقالة: (علنا ننتهي من هذا)، للأديب: (بدر شاكر السياب)، التي تدول حول موضوع العمل الأدبي وفكرته، ودورها في إنجاح المنجز الأدبي. يقول فيها: "أما إذا كان الأمر غير ذلك فالأجدر بنا أن نصوغ المسألة غير هذه الصياغة، فنقول: إن نزار سليم والبياتي قد تعرضا لتجربة واحدة. فقد سمع كلاهما رسائل اللاجئين تذاع فعبروا عنها ونجحت القصة وفشلت القصيدة"^(١١).

على الرغم من صغر فضاء النص، الذي لم يتجاوز الثلاثة أسطر، إلا إننا نلاحظ تكرار الهمزة في ألفاظه تسع مرات -ما عدا ورودها في ال التعريف- وهي من الحروف الحلقية التي تمتاز بالشدة والقوة عند النطق بها، إمتناع جريان الصوت مع الحرف لقوته، والحروف الشديدة ثمانية، مجموعة في قولك: أجد قط بكت^(١٢). وهذه السمة في الحروف هي من الصفات التي لها ضدّ ونقيضها، هي: (الرخاوة). وفضلاً عن الإيقاع الذي أحدثه تكرار الهمزة) في النص، فأن هناك دلالة ومعنى أسهم فيه ذلك التكرار، وهي التناسب ما بين سمة الحرف (الشدة والجهر)، وما بين الحكم الذي ورد في النص على لسان (السياب): (نجحت القصة وفشلت القصيدة)، وهو في معرض الحديث عن تجربة الأديبين: (نزار سليم وعبد الوهاب البياتي). حول موضوع واحد في جنسين مختلفين (القصة والقصيدة). فجاء الحكم شديداً وقويماً من لدن (السياب) ليس على الشعراء فحسب، بل عليه أيضاً، بوصفه واحداً منهم.

وقد أشار بعض الدارسين^(١٣) إلى ما يقدمه تكرار الحرف من معنى ومدلول موسيقي بوصفه مزية تعود على الجرس، وأخرى تعود على المعنى، في بيان تمثيل الحروف للمشاهد المعبر عنها بما لا يخلو من الربط بينهما. كالجهر والشدة اللذين أفادهما حرف الهمزة، في الحكم الشديد الذي جهر به (السياب) عند نهاية النص المذكور آنفاً.

وفي مثال آخر، يتكرر لفظ (شاعر)، وألفاظ مشتقة منه، فيشكل إيقاعاً يعكس الموسيقى الداخلية للنص، ذلك في مقالة: (أدونيس منتحلاً)، للأديب: (جميل داري)، الذي يتناول فيها الرد على ما جاء في كتاب (كاظم جهاد) الذي يحمل العنوان نفسه. يقول في مقطع من المقالة: "إن الخلاف حول شاعرية أي شاعر أمر بديهيّ. ولم تخلُ العصور كلها من مستحسن أو مستهجن لهذا الشاعر أو ذاك، كما أن الحياة أثبتت وثبتت، أن النقد مهما كان عظيماً، فهو غير قادر أن يرفع شاعراً وضيعاً، أو أن يخفض شاعراً ضليعاً. وأدونيس- ليس باعترافي أنا المغمور، بل باعترافي كبار النقاد العرب- واحد من كبار الشعراء والمثقفين العرب، خدم الشعرية العربية وساهم مساهمة محلية في تطورها وتحديثها"^(١٤).

تكررت - في النص - كلمة (شاعر)، وألفاظ مشتقة منها: (شاعرية- الشعراء- الشعرية)، فحدث تكرارها إيقاعاً وقوى تخيلية وذهنية من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم أحرفاً وألفاظاً وتراكيب، توزعت على وفق، هندسة صوتية معينة، اعتمد فيها (الكاتب) على التقسيم والتكرار، مستعملاً تقنيات صوتية نابعة من استثمار آليات البديع:

- الجناس، في: (شاعر-شاعرية-الشعراء-الشعرية)، و(أثبتت-ثبتت).
- الجناس والطباق معاً، في: (مستحسن-مستهجن)

- الطباق المفضي إلى المقابلة، في : (يرفع شاعراً وضنيحاً-يخفض شاعراً ضليحاً).

مما جعل الإيقاع منبثقاً من جملة تقنيات، خلفت بتضافرها وحدة موسيقية متناسقة. وفي هذا الصدد جاء تعريف: (رجاء عيد)، للإيقاع بأنه: "ليس عنصراً محددًا، وإنما مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المتميزة تتشكل من التقنيات الخارجية والداخلية"^(١٥). من هنا حرص الشعراء المقاليون على القيمة الإيقاعية للأحرف والمفردات في نصوصهم المقالية، مثلما حرصوا على قيمتها الدلالية والبلاغية في سياق النص الإبداعي.

ثانياً: مستوى الإيقاع

سبق وأن ذكرنا، أن الإيقاع بمفهومه العام هو التنظيم، وبمفهومه الخاص في الفنون اللغوية، هو تنظيم مستويات اللغة، ومثلما أن لغة الشعر هي: "إعادة تنظيم اللغة العادية"^(١٦)، من خلال المستوى الصوتي للغة، فإن لغة النثر - بعد اختزال المسافة بينه وبين الشعر- تلعب الدور عينه في كثير من النصوص الأدبية لأجناس النثر، فتؤدي اللغة فيها الدور التنظيمي. الذي يقوم بهذه الوظيفة هو الإيقاع، لأنه الميزان الحاكم لهذه العملية، وأن "العلاقة بين الميزان والإيقاع كالعلاقة بين العين والبصر، وإذا أسندنا إلى الإيقاع وظيفه ما، فإنه تصبح ميزاناً ضابطاً لهذه الوظيفة"^(١٧).

وكثيراً ما تكون الوظيفة المنوطة للإيقاع، هي تحقيق الشعرية، من خلال عناصر التشكيل الشعري (اللغوية، والتقنية، والشكلية)، وهذا ما عرف في العصر الحديث، عند (جاكوبسون Jackson ١٨٩٦ - ١٩٨٢ م)، بـ(نحو الشعر)^(١٨). فلا توجد كلمة في السياق الشعري منفصلة عن موسيقاها أو إيقاعها، وذلك لأنها ليست مجرد كلمة، بل هي مجموعة من التراكمات

النصية على مستوى النص كله، ولذا فإن الكلمة تكون حاملة لخصائص هذه المستويات النصية وممثلة لها بما تحمله من خصائص. يمكننا اعتماد الإيقاع بوصفه بنية بلاغية، حيث أن أساس الوزن الشعري بتعامله مع الكلمة، في حين أن أساس الإيقاع هو التعامل مع الجملة، وهذه البنية تتمثل في مستويين، هما:

١- المستوى الصوتي:

ويهدف إلى توظيف الجماليات البلاغية في إطار إيقاعي، مثل توظيف فنون البديع الصوتية (الجناس-التكرار-التوازي-المشاكلة).

أ- الجناس :

وهو أسلوب جمالي ذو بعد دلالي، ويُعد مكوناً من مكونات الإيقاع الثري الذي توافر في أدب المقالة^(١٩). هو تشابه في الألفاظ، واختلاف في المعنى، أي: "أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتهما في تأليف حروفها على حسب ما ألف الأصمعي كتاب الأجناس، فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظاً واشتقاق معنى... ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى"^(٢٠).

ومن خلال اطلاعنا على عدد وافر من المقالات -موضع الدراسة- لاحظنا ان التجنيس فيها ذو طابع نغمي، يولد فيها إيقاعاً صوتياً تشكله الألفاظ المتجانسة التي تحمل في تشابهها موسيقى ساعدت على رفع مستوى المقالات، وإبراز الجانب الشعري فيها، مما دعى إلى استقطاب المتلقي إليها.

يقول الأديب: (علي الحلي)، في مقالته: (آه لو تنفع آه !!) : "ولعل في نتاج أغلب شعراء الشباب العراقي صوراً صادقات ناطقات بفعاليات من روح التقمص... ولعل في المقطع الأخير من المنظومة الهضمية خير دليل على تقمص روح اليأس والقنوط، والاستسلام لموعد الأمل المجهول، دون العمل المعهود، على خلق أوانه وتهيته أذهان المتحفزين لاحتضانه بإيمان وقوة وإصرار"^(٢١).

نلاحظ، كيف شكل الجناس اللفظي غير التام، في ألفاظ (صادقات-ناطقات، أوانه-احتضانه، الأمل-العمل) إيقاعاً موسيقياً للنص، كسر من رتبة النثر، وأحال بعض فقراته إلى عبارات لها وقع موسيقي، مما يقربها في الشعر، فقوله: (لموعد الأمل المجهول، دون العمل المعهود)، نخال أننا بصدد قراءة قصيدة شعرية بما تحمله من إيقاع داخلي، أسهم الجناس في خلقه وإيجاده. فإن كان الإيقاع، يحدث بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات لإحداث التوافق الصوتي بين مجموعة من الحركات والسكتات لتأدية وظيفة سمعية والتأثير في المتلقي، فإن الجناس -في النص السابق- كان كفيلاً بإيجاد ذلك التناغم اللفظي في: (صادقات-ناطقات، الأمل-العمل، أوانه-احتضانه) مما ساعد في تبيان الجرس الإيقاعي للألفاظ وانعكاسها على فقرات النص، مما خلق تناسقاً فنياً، ومظهراً من مظاهر تصوير معانيه.

ب- التكرار:

هو "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث يشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره، والتأثر في نثره" (٢٢). ولا يحدث الإيقاع في تكرار الألفاظ فحسب، بل أيضاً في تكرار الأصوات والأحرف والعبارات- كما لاحظنا ذلك في (أنواع الإيقاع)- إذ أن إعادتها تترك أثراً موقعاً في النص، وتمنحه قيمة جمالية. لهذا يُعد التكرار مكوناً أساسياً من مكونات مستويات الإيقاع. وقد مثلنا في فقرات سابقة -من هذا البحث- عن التكرار ودوره في إيقاع النص المقالي (٢٣).

ج- التوازي :

يُعرف التوازي، بأنه: "عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها. وقد فسر ذلك بأن هذين الطرفين، عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها"^(٢٤). بحيث يكون بينهما علاقة متينة تقوم إما على أساس المشابهة، وإما على أساس التضاد. وقد عده بعضهم، "بمنزلة متوالياتين متعاقبتين، أو أكثر للنظام الصرفي النحوي نفسه المصاحب بتكرارات، أو باختلافات إيقاعية وصوتية، أو معجمية دلالية"^(٢٥).

ولهذا فإن التوازي، ما هو إلا شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي، ولا يكون هذا بمعزل عن الدلالة، فكلما كان التوازي عميقاً متصللاً بالبنية الدلالية، كان أحفل بالشعرية، وأكثر ارتباطاً بالتشاكل المكوّن للنسيج الشعري في مستوياته العديدة.

فحينما نقرأ مثلاً، هذا النص من مقالة : (الشباب ثروة وثورة)، للأديب: (ميخائل نعيمة) : "إن ثروة الشباب هي في صفاء بصره وبصيرته، وفي مضاء عزمته، وفي ثورته على الركود والجمود، وعلى القيود والسدود. وهذه الصفات هي التي تميز الشباب من غير الشباب، والتي لولاها لما جرى مركب في بحر، ولا دار دولاب في بر، ولا اشتعلت نار في دار، ولا خاطت إبرة ثوباً، ولا شيد حجر فوق حجر، ولا كان حرف وكان كتاب، ولا انطلق لنا جناح في الفضاء، ولا أضياء لنا سراح في ظلمة، ولا امتد لنا صوت عبر القارات والمحيطات، ولا كان لنا أي علم أو فن أو دين أو نظام، ولا أي شيء من الأشياء التي بها نعيش، ومنها تألفت مدنيتنا الغابرة، وتتألف الحاضرة، وتتألف التي بعدها"^(٢٦).

نجد أن (ميخائل نعيمة) ورّع بعض عناصر النص توزيعاً هندسياً متكافئاً، يتجاوز المستوى البنيوي، أي التقابل الشكلي بين الحروف والكلمات، إلى

مستوى الإيقاع، الذي يجعلنا أمام وحدات صوتية تخضع في تتابعها لنظام تتوازي فيه العناصر توازياً منسجماً في مخارج حروفها، وفي بنيتها الصوتية، على شاكلة قوله: (على الركود والجمود-على القيود والسدود/ مركب في بحر- دولاب في بر). إذ تجلى الإيقاع هنا في عنصر الانسجام الصوتي، حينما ترددت عناصر هذا الانسجام بصورة جزئية متوازية في إيقاعها، متماثلة في بنيتها الشكلية. فذلك هو التوازي الصوتي.

وكذلك تمثل التوازي في النمط النحوي والصرفي الذي جمع بين العبارات والجمل، كما في قوله: (على الركود والجمود-على القيود والسدود)، و(مركب في بحر-دولاب في بر). هذا التماثل النحوي والصرفي قد جعل منها بنى إيقاعية، وشجّت النص بنغم موسيقي، له وقع وتأثير في نفس القارئ. فالمتواليات تتماثلان في مواقع متقابلة ومتوازية في وجودهما داخل النص، وبأدائهما الوظيفة النحوية والصرفية نفسها. والتوازي بين الجمل خلق انسجاماً بين المتواليات وأسهم في وحدتها وترابطها. فتجلى الإيقاع من اختيار الكلمات، من حيث كونها تعبر عن قيمة التأثير الذي تحدثه وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعي. فهو إحداث ناتج عن إستجابة ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعالات، ولاسيما وأن المقالة تدور حول دور الشباب في التغيير، وابتكار الجديد على حساب القديم.

د- المشاكلة :

وهي ذكر الشيء بلفظ غيره، لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديراً. وعرفها المحذون، على أنها: "ذكر المعنى بلفظ غيره، أو بلفظ مضاد أو مناسب له لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديراً"^(٢٧).

وتنصرف المشاكلة إلى معنى الموافقة أو المشابهة، ومن هذا يمكن إطلاق لفظة (المشاكلة) في اللغة العربية على الظاهرة التي يراعى فيها توافق أو تشابه أو تماثل شيئين، سواء أكانا صوتين أم لفظين، أم لفظاً ومعنى. فيجري أحدهما مجرى الآخر، وإن كانا مختلفين^(٢٨).

في مقالة: (أغنية من غير ليه)، للأديب: (كمال إسماعيل)، نقرأ النص الذي يقول فيه: "ثم ينتقل إلى جزء آخر بإيقاع سريع نشط في الميزان الثنائي، مع تجسيد الإيقاع لآلات الكمان والشيلو في أداء سريع على القرار اللحن. ثم تشرق شمس اللحن الجديد وتؤديه مجموعة الكمان، ثم يجاوبها لحن آخر من آلة الناي، ثم تنكشف الأضواء عن بزوغ لحن جديد من مقام (الهزام)... بقيت الكلمة الأخيرة عن هذا العمل الفني الرائع وهي عن النص الشعري الجميل للشاعر مرسي جميل عزيز، الذي انتقى كلمات ذات شفافية تغوص في النفس، فتخرج أجمل ما فيها من مشاعر وأحاسيس. أما اللحن والغناء، فهما أكثر من رائعين، وقد جمع بينهما الموسيقار عبد الوهاب مقامات عربية عديدة تنقل بينها وهو يقطف من كل مقام أجمل زهراته، وعبق أريجته المصري العربي"^(٢٩).

وردت في النص معانٍ دلت عليها ألفاظ لم توضع لها في الأصل، بل شاكلتها لوقوعها في صحبتها تحقيقاً، كما في قوله: (تشرق شمس اللحن الجديد)، ففي هذه العبارة مشاكلة معنى الظهور الجديد للحن، بإشراقه شمس يوم جديد. وكذلك في: (تغوص في النفس فتخرج أجمل ما فيها)، وفيها معنى تأثير الكلمات في المستمع، واردة إياه بألفاظ: (تغوص-تخرج)، جاعلاً من (الكلمات)، بحرّاً يغوص، ومن (النفس) بحرّاً يستخرج منه (مشاعر وأحاسيس)، كما يُستخرج اللؤلؤ.

منحت المشكلة النص إيقاعاً موسيقياً، وشكلت ائتلافاً صوتياً في سياق الألفاظ وتناسقها وتناغمها، وأدائها للمعنى، ودلالاتها عليه. فللمشكلة قدرتها التعبيرية في رسم وتقديم الصورة الفنية، وتعميق الملامح، (تشرق شمس اللحن الجديد-تنكشف الأضواء عن بزوغ لحن جديد). وفي هذه العبارات مشكلة رسمت صوراً فنية، وخلقت وحدات إيقاعية، زينت النص وساعدت على إبراز جماليته. وبناء الألفاظ على المشكلة، جعل منها مفردات تحمل طاقات إيحائية بالغة التأثير في نفس المتلقي. فحينما نقراً: (وهو يقطف من كل مقام أجمل زهراته، وعبق أريج المصري). نرى أن الألفاظ (يقطف-عبق- أريج) قد تحولت إلى مفردات شعرية لها من الدلالات والجمال كأنها في نص شعري. إذ تمتلك القدرة على أن تعكس انفعالات المبدع واحساسه وتلقيها في نفس المتلقي وفكره. فقد جعل من المقامات روضة من الأزاهير، إختار المطرب أجمل ما فيها فأخذ (يقطفها). والمشكلة هنا، قد أسهمت في بروز شعرية المفردة، والعبارة، والنص.

٢- المستوى الدلالي:

يتم فيه استثمار تراكيب على مستوى الأفراد كالطباق، وعلى مستوى الجملة كالمقابلة والتقديم والتأخير والفصل والوصل. فأما الطباق، فهو الجمع بين متناقضين، سواء أكان حقيقياً، أم مجازياً. وللطباق أثر موسيقي، وإيقاع نغمي، بما يمتاز به من فاعلية في إيجاد قاعدة إلتماس مباشر بين لفظتين متناقضتي المعنى، الأمر الذي يظهر شداً ينعكس على الموسيقى^(٣٠)، التي بدورها تسهم في تقويم المعنى. فيكون للتضاد أثر في النص يخلق إيقاعاً داخلياً فيه .

لقد حفلت النصوص المقالية بالطباقات التي ساعدت على إبراز الإيقاع وبالتالي إظهار الجانب الشعري فيها. من تلك، ما جاء في مقالة: (محمود والقمر) للأديب: (ماجد العامل). التي تدور حول الصراع التقليدي بين القديم والجديد في الشعر، ذلك من خلال دراسة قصيدة (محمود والقمر)، للشاعر: (موسى النقدي)، يقول (الكاتب): "هذه كلمة عابرة عن مشكلة نحسها اليوم، في هذا الصراع الذي يدور اليوم ويشتد بين فئتين من شعراء العراق... وبين هاتين الفئتين يطفو أدعياء كثيرون ليسوا من الحديث، ولا من القديم في شيء... ممن فهم احساس الكلمة وغنائيتها، وما يبعث فيها الحياة، ويبعث منها الحياة... وإذا كان يريد أن يصور لنا إلهاً في السماء، وآلهة على الأرض. فألخلق به، بل الواجب أن يرسم لنا صورة توضح مراده..."^(٣١).

في النص، مواضع عديدة للطباق: (الحديث-القديم)، و(يبعث فيها-يبعث منها)، و(السماء-الأرض). وليس كل ورود لمتناقضين يمكن أن يُفرز إيقاعاً في النص، فلا بد أن يكون وجودهما داخل الجملة ما يدعو إلى الشعور بوقع شيء من خلال الاحساس بنقيضه. ففي النص وردت لفظتي (الحديث-القديم)، وهما من الألفاظ التي يكثر استعمالها في النصوص الأدبية، ولكن ورودهما -في النص- مع النفي، وبالطريقة التي وردت بهما جعل من التناقض الذي دلا عليه، ذا أثر نغمي إيقاعي، كما في قوله: (ليسوا من الحديث، ولا من القديم في شيء). فالملجئ بالشيء، ونقيضه كشفاً فاعلية الضد، وولداً إيقاعية منحت النص جمالية، ذلك أن ورودهما لم يكن عرضياً بل استحالاً إلى بؤرة دار النص حولها، وموضوعاً ألقى بظلاله على فقرات النص، ومواضع الطباق أيضاً، فقوله: (يبعث فيها الحياة-يبعث منها الحياة)، أي: دخول الحياة في الأولى، وخروجها من الثانية، أوجد طباقاً في حرفي: (فيها - منها).

التمائل النحوي للجملتين: (فعل مضارع- جار ومجرور- مفعول به)، وكذلك التماثل المعجمي (يبعث فيها - منها - الحياة)، جعل من الجملتين في مرتبة صوتية واحدة، بيد أن ورود (فيها ومنها) المتناقضين حوّل الأمر برمته من تماثل إلى تناقض (الدخول) في الأولى، و(الخروج) من الثانية. مما أفضى إلى صدى إيقاعي ونغمي جميل. حتى غدت (الكلمة) مرآة امتصت الحياة، وعكستها في عملية فيزيائية. أفضت إلى مقاطع موسيقية تشبّع بها النص.

أما في الموضوع الثالث من الطباق: (إلهاً في السماء-آلهة على الأرض) فقد ورد الطباق في موضعين: الأول، في الحرفين: (في-على). والثاني، في الاسمين: (السماء-الأرض). جاء المفعول به في الجملة الأولى مفرداً (إلهاً) مقترناً في (السماء)، فيما جاء في الجملة الثانية جمعاً (آلهة) مقترناً بـ(الأرض). كذلك فإن التماثل النحوي في الجملتين جعل منهما بمنزلة صوتية واحدة، بيد أن الدلالة المعنوية التي أفادتتهما، صيّرتهما إلى تناقض أفرز إيقاعاً نغمياً وشح النص وأبرز جانبه الموسيقي.

وقد خلقت هذه المفارقات النصية إيقاعاً جمالياً منحت المتلقي مجالاً للدهشة، والمتعة. وهذه الحالة الشعورية التي يتحسسها المتلقي هي من يمكن أن نعدّها الشعرية التي ينضح بها النص المقالي من خلال الإيقاعية التي تثير المشاعر بطريقة رتيبة بين الشيء ونقيضه.

وأما المقابلة، فهي التي تتركب من الطباق وما يلحق به. أن يؤتى في الكلام بمعنيين متناقضين، أو أكثر بما يقابل ذلك على الترتيب^(٣٢). والفرق بينها وبين الطباق، هو أن الأخير في المفرد -كما مرّ- في حين أن المقابلة في الطباق المتعدد، وهو ما جعل المقابلة ترد في مستوى الجملة، والطباق في مستوى المفرد.

من ذلك ما ورد في مقالة: (محمود حسن إسماعيل بين ناقلين)، للأديب: (صابر عبد الدايم)، التي جاء فيها: "وهو يبتسم بعد أن كانت الكآبة ديدنه ومعتقده، وهو يتكلم عن الأرض والشمس والبقاء، بعد أن كان يصور النعش والليل والفاء. إنه شباب القلب والروح. يقابل به الشاعر الحياة. وكأن بدايته تعانقت مع نهايته. ليعلمنا أن الحياة نبع واحد، وطريق واحد، وإن اتسعت بين خطاها الفجوات... حتى لا تقف هذه الظاهرة حائلاً فنياً بين القراء وتذوقهم للشعر. فالشعر الحقيقي ينطق بلسان الجماعة، ولا ينفصل عن الذات"^(٣٣).

نقول: أحياناً يكون توزيع الكلام في النص نتيجة حتمية بناءً على طبيعة الموضوع الذي تدور حوله المقالة. فالمقالة السابقة تدور حول شخصية أدبية، كما تناولها النقاد، وتموضع الكلمات بين المعنى ونقيضه: الطباقي، في (بدايته-نهايته).

المقابلة، في (الأرض والشمس والبقاء-النعش والليل والفاء) وتوسط الواو العاطفة بين بعض الجمل (الوصل). كما في قوله: (ينطق بلسان الجماعة ولا ينفصل عن الذات). أشارت هذه البنى اللغوية إلى تلك الشخصية الأدبية بين مؤيد لشعره، وبين رافضٍ له. فجاءت تلك المقالة لتقف موقف المحايد الذي يتناول الأمور بالوسطية، على وفق الاستحقاق الذي يليق به: "إن محمود حسن إسماعيل، مبدع فنان، ينفر من القيود، ويثور على الأصفاد ويظماً إلى نور الحقيقة الذي يفتح في مجال النفس ألف نافذة للحرية"^(٣٤).

للتترادف في الفعلين: (ينفر-يثور)، وفي الاسمين: (القيود-الأصفاد) دلالة على أن الأسباب التي أنتجت القيود والأصفاد ثابتة ومتأصلة في المجتمع، كالثبات الذي تشير إليه الاسماء. في المقابل أن موقف النفور والثورة، ما هو إلا حالة

غير ثابتة ومتغيرة على وفق الأسباب الداعية إليها، كما تشير إلى ذلك الأفعال فكان اللفظ (ينفر-يثور). وهذا التناقض بين الثابت، وغير المستقر، قد أوجد خطأ متعرجاً ذا وقع ثابت بين الشيء غير المستقر (ينفر-يثور-يظماً)، وبين نقيضه الثابت (القيود-الأصفاد-النور)، مما حدا بالنص إلى أن يقود القارئ على طريق متعرج، يسمو به حيناً، ويهبط به حيناً آخر، بأسلوب نغمي إيقاعي، بحسب ما فرضت على (الكاتب) الحيادية والوسطية التي يدعي التحلي بها. فأملت عليه أن يشير إلى إيجابيات الشخصية وسلبياتها في الوقت نفسه. بتعاضد المستويين (الصوتي والدلالي) تتشكل بنية الإيقاع البلاغي وتحدد المستوى الكمي، بما تحمله من خصائص مائزة تسهم في إبراز جمالية الأداء الصوتي والدلالي، وما يلحقها من تأثيرات سياقية، جعلت من الموسيقى الداخلية بنية جوهرية انبنى عليها النص المقالي. فأبرزت من شعريته، وجمالية التعبير التي يتسم بها، فضلاً عن روعة التلقي. فلم يُعد الإيقاع حكراً على النظم، كما كان سائداً من قبل، ولا على الجانب الخارجي من النص فقط، بل أن بالامكان أن يتجلى الإيقاع في الموسيقى الداخلية من النص النثري، كما لاحظنا في المقالة الأدبية بما احتوت عليه ألفاظها وعباراتها، وبما ظهرت به من طريق البناء اللغوي لنصها، ذلك أن الإيقاع - كما اتضح من النصوص السابقة - هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط محدد، والتنظيم هو المرادف للبناء. وبهذا تكون بنية الإيقاع إحدى أصداء بناء اللغة، بطريقة تجعل من النص متسماً بالشعرية.

الهوامش

- (١) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، العراق، ١٩٧٠: ١٠ .
- (٢) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤: ٢٢١.
- (٣) الدخول إلى الكهف (مقالة)، مصطفى بيومي، مجلة الناقد، ع: ٢٦، أغسطس ١٩٩٠: ٦١.
- (٤) الدخول إلى الكهف (سابق): ٦٥.
- (٥) نقد القصائد (مقالة)، فاروق شوشة، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٥، مايو ١٩٦٠: ٤٥.
- (٦) في البنية الإيقاعية للشعر العربي (سابق): ٢٣.
- (٧) في البنية الإيقاعية للشعر العربي (سابق): ٢٣.
- (٨) للإطلاع على أمثلة آخر، ينظر: لغة الشعر البدوي (مقالة)، شفيق الكمالي، مجلة التراث الشعبي، العراق، ع: ٤-٥، ديسمبر ١٩٦٣: ٣-١٠ .
- (٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني (ت: ٤٥٦هـ)، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣: ٢/٢٩٨.
- (*) تكلم عنه: الجاحظ في كتابيه (البيان والتبيين والحيوان)، وابن قتيبة في (تأويل مشكل القرآن)، وابن فارس في (الصحابي)، وأبو هلال العسكري في (الصناعتين)، فضلاً عن ابن رشيق في (العمدة).
- (١٠) ينظر: التكرار بين المثير والتأثير، السيد عز الدين، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦: ١٣٦.
- (١١) علنا ننهي من هذا (مقالة)، كتاب السياب الثري، بدر شاكر السياب، جمع وإعداد وتقديم: حسن الصرفي، منشورات توزيع المكتبة العالمية، الرباط، ١٩٨٦: ١٣١.
- (١٢) ينظر: الأصوات اللغوية، د- إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د- ت): ٢١ - ٢٣ .
- (١٣) ينظر: التكرار بين المثير والمثار (سابق): ٧٦.

- (١٤) أدونيس منتحلاً (مقالة)، جميل داري، مجلة الناقد، لندن، ع:٤٣، يناير ١٩٩٢:٦٣.
- (١٥) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، دار الفكر، بيروت، ط ١، (د-ت):١١٢.
- (١٦) الإيقاع وعروض الشعر العربي، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٣:١١١.
- (١٧) نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، دار الكتاب العربي، دمشق، ١٩٨٦:٩٠.
- (١٨) ينظر: قضايا الشعرية، جاكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار طوبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨:١٩.
- (١٩) ينظر: شعرية المقالة عند حسين مردان، رسالة ماجستير تقدمت بها: نور حسين علي الخالدي، إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة ديالى، العراق، ٢٠١٣:٦٧.
- (٢٠) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري ت:٣٩٥ هـ، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط ٢ (د-ت)، ٣٢١.
- (٢١) آه لو تنفع آه!! (مقالة)، علي الحلي، مجلة الآداب، لبنان، ع:٤، أبريل ١٩٥٤:٦٧.
- (٢٢) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د.ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠:٢٣٠.
- (٢٣) مثال آخر، ينظر: الشعر: الانسجام - التناقض (مقالة)، يوسف الصائغ، مجلة أسفار، العراق، ع: ٣، مارس ١٩٨٦: ١٣٥.
- (٢٤) التوازي ولغة الشعر (دراسة)، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع:١٨، السنة الثانية ١٩٩٩:٧٩.
- (٢٥) التوازي ولغة الشعر (دراسة)، (سابق): ٨٠.
- (٢٦) الشباب ثروة وثورة (مقالة)، ميخائيل نعيمة، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٨، أغسطس ١٩٥٤:٢.
- (٢٧) البلاغة العربية في البيان والبدیع، د.محمد سلمان عيسى د.أحمد علي دهمان، دار النهضة العربية، بيروت، ط ٢، ٢٠٠١:٧٩.
- (٢٨) ينظر: المشاكلة في اللغة العربية (صوتياً و صرفياً)، ماهر خضير هاشم، مجلة كلية التربية، جامعة بابل، ع: ٣، ٢٠١٠: ٢٦٧.

شعرية الإيقاع في المقالة الأدبية عند الشعراء العرب ١٩٥٠ - ٢٠٠٠ م.....(400)

(٢٩) من غير ليه (مقالة)، كمال إسماعيل، مجلة إبداع، مصر، ع: ٦، يونيو ١٩٩٤ :
١١٨-١١٩.

(٣٠) ينظر: رماد الشعر، د.عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١،
١٩٩٨:٣١٨.

(٣١) محمود والقمر (مقالة)، ماجد العامل، مجلة الأديب، لبنان، ع: ٩، سبتمبر ١٩٥٨: ٣٨.

(٣٢) ينظر: البلاغة العربية في البيان والبديع (سابق) : ٨٥ .

(٣٣) محمود حسن إسماعيل بين ناقدين (مقالة)، صابر عبد الدايم، مجلة إبداع، مصر،
ع: ٧، يوليو ١٩٩٢: ١٠٧-١٠٨.

(٣٤) محمود حسن إسماعيل بين ناقدين (مقالة)، (سابق): ١٠٩ .