

الأسس الجمالية للإيقاع اللغوي في الشعر الجاهلي

د. بغداد بردادي.

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

تمهيد: مفهوم الإيقاع

إن لكل نص أدبي خاصية فنية أو أكثر تجعله فريداً في جنسه، وقد تكون هذه الخاصية نبع التاج الخلاق أو مصدر الإبداع أو أس الجمال، وقد يتخلق هذا المكون اللفظي بصورة يتشكل بها البناء الهندسي بدءاً من التشكيل الصوتي المؤلف لمجموع الكلمات إلى الجمل المؤطرة للخطاب بمستوياته، ثم إن هذا المصدر اليناع المتجج لجمالية النص قد لا يستقر على مستوى من مستويات النص، بل إن حركيته تتجاوز للمستوى الواحد في النص لتشمل جميع المستويات النصية لتشكل في الأخير رؤية جمالية للإبداع الفني في حقبة زمنية معينة؛ كذلك الشأن في الشعر الجاهلي، فإن جماليته لا تنتهي عند مستوى واحد، بل هي جمالية متنامية في صورة متصاعدة تتشكل أول ما تتشكل في المستوى الصوتي من النص.

هذا المستوى الذي يشكل البنية الإيقاعية المؤسسة لبناء القصيدة الجاهلية في فضاءها التأسيسي الإيقاعي تكشف فيه الرؤى الشعرية الذاتية أو الجماعية بوصف النص الشعري معطى لرؤية ثقافية اجتماعية، كما هو معطى لرؤية ذاتية قد يكون من الأجدى ألا نخوض في الجانب الدلالي وما ينكشف عنه من رؤى تجليها البنية الإيقاعية إلا بعد الوقوف على مفهوم الإيقاع وما يحمل من جمال موسيقى ضمن التشكيل الصوتي للقصيدة الجاهلية.

تناول الباحثون قديماً وحديثاً مصطلح الإيقاع بصورة توحى بشمولية مفهومه ووقوعه في مجالات كثيرة، لعل أبرزها مجال الفنون والموسيقى منها خاصة والآداب والشعر عامة، وذلك باعتبار أن مكونات الموسيقى إيقاع. أما الشعر فبعض مكوناته تتجاوز الإيقاع إلى المعنى والصورة إلى طبيعة الكلام بين الحقيقة والمجاز أي إلى الأسلوب، ومن هنا تأتي أهمية معرفة مفهوم الإيقاع من حيث ماهيته اللغوية والاصطلاحية.

فقد كان الإيقاع في الثقافة العربية قد قرن بالموسيقى لكونه مصطلحاً في هذا العلم، فابن سينا (428هـ) قد ذكره على أنه "تقليد ما لزمان النقرات"¹، وهذا يفيد أن العلم يقوم على عنصرين هامين وهما: النظام والصوت. وذهب ابن منظور (711هـ) إلى أن لفظ الإيقاع مقتبس: "من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألفان ويسنّها"¹، وقال الفيروزبادي (817هـ) في قاموسه: "الإيقاع: إيقاع ألفان الغناء، وهو أن يوقع الألفان ويسنّها"¹. وهذا ما يؤكد سماعية الإيقاع ونظامه، فهو وقف على المادة الصوتية التي تحدث في شكل فعل جزئي متتابع أو متداخل يميزه تشاكل النغم أو تباينه مرحلياً. وقد أرجع "بنفست" معرفة الإنسان للإيقاع إلى "حركة الأمواج التي بعثت في ذاته فكرة الإيقاع"¹. إن هذا البعد الإيحائي لدلالة الإيقاع يقوم على صورة اقتباسية من المحيط الطبيعي الذي يؤكد

المصدرية الاشتقاقية للمصطلح كونه يقوم على حركية تنبؤية صوتية، تشكل نظاما شموليا للظواهر الكونية في سستها المطردة، ثم إن دلالة الإيقاع في مفهومها لا تنتهي إلى ماهية نظام حركي صوتي فحسب، بل إن الإيقاع يقوم كذلك على مبدأ زمني في حركة؛ ذلك ما أشار إليه السجلسماسي في معرض تعريفه للشعر، يقول: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"¹.

وبناء على هذا يكون الإيقاع نسقا صوتيا يتنظم في حركية زمنية يميزها الاعتدال وتساوي الوحدات، وهذا ما رأى ابن طباطبا العلوي (322هـ) في قوله: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"¹. إن الخاصية الجامعة بين السجلسماسي وابن طباطبا في تعريف الشعر، هي اعتباره وزنا إيقاعيا مطريا "تفعل له النفس وتنبسط له وتطرب"¹، ثم إن جمعهما بين الإيقاع والوزن قد يوحي بوحدة مفهوم المصطلحين، وهذا فهم قد ذهب إليه كثير من كتبوا عن الوزن في العربية فجعلوا الإيقاع مرادفا للوزن، أو جعلوا "الوزن صورة من صور الإيقاع"¹. وقد يكون المفهوم الثاني أقرب إلى الصواب، لكون الإيقاع أعم دلالة من الوزن وأشمل إشارة على تنوع أشكال الإيقاع في صورها وأزمتها، وعلى التقيض من ذلك يكون الوزن أخص دلالة من الإيقاع وأضيق إشارة على أحادية شكل الوزن في صورته وزمانه. وذلك بوصفه يخضع لضابط الإيقاع في حركاته وسكناته، فالوزن، *Mesure* في الموسيقى والشعر، هو تقسيم عمل موسيقى إلى أجزاء لها كلها أمد واحد، ويتكون الإيقاع من تقسيم من نوع آخر، فهو يتكون من المقاطع ومن المخطط التأليفي"¹. فالوزن يأخذ صفة الثبوت والديمومة في إيقاع النص الشعري، "فبعدها يعطى الوزن في مطلع التركيب أو التأليف، يظل ثابتا حتى النهاية: إنه معادلة آلية. أما الإيقاع فهو إبداع جمالي، ذوقي"¹. قد يكون هنا السؤال مشروعا في بحث طبيعة العلاقة بين الوزن والإيقاع، فإذا كان "الإيقاع عنصرا غير مشفر، بل عنصرا حرا، فهذا ما يفسر عدم خضوعه للنظريات الصارمة"¹، فإن "الوزن - وهو النظام الداخلي للبيت - يمكن اعتباره حالة خاصة للإيقاع"¹. وهذا يفيد أن الإيقاع يتضمن الوزن، أو أن الوزن جزء من الإيقاع، وقد انتهى بعض الباحثين إلى اعتبار الوزن إيقاعا خارجيا للإبداع الشعري، والإيقاع بمفهومه اللغوي الشعري والموسيقي العام سمي بالإيقاع الداخلي ذلك ما تبناه (Jean D udine) في كتابه "Art et Geste"¹.

غير أن بعض الباحثين يذهب إلى تمييز آخر بين الإيقاع والوزن، فالأول "يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فترتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة"¹، بينما الثاني "فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان"¹. وعليه، فإن الإيقاع تميزه التفعيلة التي يتكون منها البحر في الشعر العربي القديم، وهي بنية لا تظل على صورتها الأولى، فقد يصيها الحذف أو التصرف، كما هو ثابت في العروض العربي، بينما الوزن فيميزه الثبات

في هندسته الفنية التي تمثلها التفعيلات العروضية، سواء أكانت أحادية كما في المقارب (فعلون) أو ثنائية كما في الطويل (فعلون مفاعيلن). وهذا الفارق بين الإيقاع والوزن لا يخرج عن سياق التفريق الأول في شيء باعتبار أن هذا التفريق الأخير يجلي طبيعة العلاقة المذكورة سلفاً بين المصطلحين وهي أن الإيقاع أعم وأشمل، بينما الوزن أخص وأضيق.

إنما المفارقة الجليدة تظهر الملمح الحر في الإيقاع الذي يشكل ثراءه الموسيقي، بخلاف الوزن الذي يميزه الملمح الانضباطي في هندسة بنيتة العروضية عموماً. وهذا روبرت هيلير Robert Hillyer يشبه "الوزن باليد اليسرى من العازف للبيانو، إذ يعرف بها نغمة مكررة منتظمة، والإيقاع يشبه يده اليمنى إذ تنسج كل أنواع الانتظاميات (الكيفية) على تلك النغمة"¹.

إن الإيقاع - عموماً - في النص الأدبي والشعري منه تحديداً، يتجاوز حدود ما يكاد يجمع عليه دارسو موسيقى الشعر، فالإيقاع ليس وزناً فحسب، ولا موسيقى داخلية وكفى، بل الإيقاع أوسع مفهوماً من هذا المعنى وذلك. فهو يتعدى الموسيقى بقسميها - الداخلية والخارجية - إلى إيقاع الصوت والكلمة بل المعنى كذلك. وبناء على هذا يمكن القول أن مفهوم الإيقاع لا تنتهي حدوده إلى الهندسة الشكلية للنص من حيث وقعها النغمي، ولكن يتجاوزها إلى إطاره العام للنص في ميناء ومعناه، لذلك يقتضى الإيقاع النص في شموليته من حيث بناءه اللسانية الصوتية أو المفردانية، بل الدلالية كذلك. فاللغة الشعرية موسيقية، لا من حيث إيقاعها في السكتات والحركات الصوتية وانتظامها في أشكال أوزان متعارف عليها، بل اللغة الشعرية موسيقية في وقع جرس أصواتها وبنى مقاطعها؛ ذلك أن الإيقاع متى تشاكرت مستوياته اللسانية الصوتية من حيث الجرس مع موسيقاه الداخلية والخارجية حقق الرقعة والأثر المائل في القيمة الجمالية للنص الشعري. هذا إذا تجنّب اللفظ المتنافر.

إن العناية الشعرية التي تستهدف تحقيق الجمال الإيقاعي، تستهدف ابتداء تحقيق الإيقاع الصوتي في تناسقه وتناسبه المطرد في نسقه الخاص والعام، ذلك ما يرمي إليه البحث بسطه وتأكيد.

جمالية الإيقاع اللغوي للمعلقة الجاهلية

لا يختلف اثنان في درجة حضور الإيقاع في البناء النصي وجمالية أثره في اللغة الشعرية، وإن وقع الخلاف في تعريف الإيقاع ماهية ونوعاً، إلا أن الثابت فيه وجوده وخطورة وظيفته في الإبداع الشعري ويكاد يجزم معظم المنظرين والنقاد أن الإيقاع هو الذي حفظ على الشعر جماله ورسخ قواعده التي ميزته عن الشر، وإن كان بين الشعر والشر وشائج جامعة. فقد ذهب البعض من المنظرين والنقاد إلى أن "الشعر ولد من السجع"¹.

وهذا المذهب القائل بظهور الإيقاع الشعري من السجع الشري يجعلنا نستنتج ناهيك عن هذه الصلة الجامعة بين الفنين "الشر والشعر" أن الشعر يحوي ضمناً إيقاعاً آخر، إنه الإيقاع اللغوي والذي يتشكل في الصوت والمقطع، ذلك أن الشاعر أول ما يشكل إبداعه اللغوي، نجدده يعني باللفظ الذي يوافق معناه إيقاعاً حتى تؤدي الوظيفة الشعرية على الوجه الأمثل كما يتصوره الشاعر، ولعل من ضرورات البحث أن نقف على مفهوم الإيقاع اللغوي في النص الشعري قبل النظر في صوره الصوتية

والمقطعية وفي دلالاتها. يعرف الإيقاع اللغوي بأنه "الإيقاع المبني على الوحدات اللغوية ودلالاتها وجمالياتها"¹، وهو - بهذا المفهوم - يخضع إلى تنوع أشكاله بناء على ما جاء في التعريف، فالوحدات اللغوية يجسدها: الصوت والمقطع الصوتي واللفظة والجمل، ولكل وحدة من هذه الوحدات إيقاع، يجليه نسق المفردة أو التركيب الشعري. "فالإيقاع اللغوي: إيقاع تركيب: وحداته الصغرى هي الحروف والحركات وعناصر النغم، وبنائه خاضع للمتمفصل اللغوي"¹ القائم في الوحدات الدالة كالكلمات والتركيب باعتبارها دوالاً تتضمن على مدلولات أو تشير إليها.

هذا بالنسبة لبنى الدوال ضمن التشكيل اللغوي الشعري والدلالي، فهي عبارة عن وحدات أولها: الصوت والمقطع، وثانيها: اللفظة والكلمة، وثالثها: التركيب، أما جمالية إيقاع هذه الوحدات اللغوية، فهو إيقاع خاص تؤديه هذه الوحدات ضمن تكوين صوتي خاص يرجى أن يكون نسيج أصواته "في الكلام مستحسناً، أو على الأقل مقبولاً، لا تقل فيه على اللسان ولا تنافر في الأذان"¹، ثم إن جمالية الإيقاع اللغوي لا ترتبط بالآثر الموسيقي وحسب، بل إن الإيقاع اللغوي لا يكمن في جرس الأصوات دون المعاني، وهذا ما يوحى بوجود صلة بين جرس الصوت والمعنى أو بين النص الشعري والإيقاع اللغوي. لذا نجد أن النقد العربي القديم قد أدرك هذه العلاقة، فعبر عنها - حين استحسان أثر النص وقبوله - بالارتياح والطرب¹ أو الرقة والحلاوة¹. وهذا ما يفيد تطابق الإيقاع الشعري والمعنى الشعري، ولعل أول وحدة لغوية تجسد هذا: الصوت اللغوي ضمن النسق اللفظي والتركيبي، ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف تتحقق جمالية الإيقاع الصوتي لذة وحلاوة في نسيج النص؟

- ثم كيف تتأني لنا جمالية تطابق الصوت والمعنى في النص؟
- أو كيف نفسر تأثير جمالية الإيقاع الصوتي في استحداث جمالية معنوية؟
- وهل جمال المعنى من جمال الإيقاع؟

إن ما تمتاز به اللغة العربية شدة حرصها على الحس الجمالي، وهذا يدن علماء العربية في خطابهم المقروء أو المسموع، فكثيراً ما كانوا يؤكدون على ضرورة الحس الجمالي في الكلام باعتباره قناة للخطاب بين المرسل والمتلقي، فإذا حقق الكلام المتعة السمعية بما تحققه جمالية اللفظ والتركيب الموسيقيين، فحري بفحوى الكلام أن يجد وقعا وأثراً في نفس المتلقي، وأكثر ما يتجلى حرص العرب على جمالية الإيقاع الشعري، يتجلى في جودة الإلقاء وحسن الحديث، وفي نفورهم من كل عيب يشوب النطق أو يشوه التعبير... وهذا سويد بن أبي كاهل الشكري¹ يضيف على صاحبه من صفات حسن الحديث وجودة الإلقاء ما يجعل جلساءها لا يلتفتون إلى غيرها من المتحدثين. يقول الشاعر:

تُسَمِّعُ الْحَدِيثَ قَوْلًا حَسَنًا لَوْ أَرَأَوْا غَيْرَهُ لَمْ يَسْتَمِعْ¹

ومن المؤكد أن جمالية القول الحسن تعود لجمالية الكلام، ليس هذا وحسب في صورة الإلقاء، ولكن جمالية الكلام تتعدى هذا إلى جمالية الصوت في تناغمه وتناسبه والمعنى، لأن الشعر كلام منطوق يؤدي مهمة صوتية ودلالية. هذا ما جعل للعربية تنوعاً في الإيقاع الذي يضرب في اللغة

الشعرية بسهم، وفي الأوزان الشعرية بسهم آخر، وفي المعنى بثالث، ثم "إن الشعر قتل أول مفتاحه الإيقاع"¹، وقد استحسن النقد القديم المطلع الطلبي، وكان على رأس ما استحسن مطلع "امرؤ القيس"¹ القائل في مطلع معلقته:

يَسْقُطُ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلٍ قَهَا تَبْلُكُ مِنْ ذِكْرَى حَسْبٍ وَمَنْزِلٍ

وقد وجد هذا المطلع من القبول ما لم يجده غيره، حتى أن الشاعر عرف بصاحب (قفا نيك)، بل إن النقد العربي القديم اتخذ، عرفاً في المطلع يندر أن يوجد خير منه، لأن صاحبه "وقف واستوقف ويكى واستبكى وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد"¹؛ إلا أن جمالية هذا المطلع لا تنهي عند الإبداع المعنوي في نظمه، بل هي تتعداها إلى جمالية الإيقاع اللغوي في تركيبته الصوتية التي يهيمن عليها الصوت المجهور. وعند دراسة البيت صوتياً يظهر لنا جلياً أن عدد الأصوات المجهورة المجردة¹ في الشطر الأول تعادل ثمانية أصوات (08) وهي: "النون والباء والميم والذال والراء والواو والزاي واللام"، بينما في الشطر الثاني فقد كان عددها سبعة أصوات (07)، وهي: "الباء واللام والواو والياء والنون والذال والميم" وفي المقابل نجد أن الأصوات المهموسة المجردة في الشطر الأول تعادل أربعة أصوات (04) وهي: "القاف والقاف والكاف والحاء"، وفي الشطر الثاني يساوي عددها ستة أصوات (06) وهي: "السين والقاف والطاء والقاف والحاء والحاء".

وهذه الظاهرة الصوتية الماثلة في هيمنة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في الكلام عموماً، قد أشار إليها علماء الصوتيات مثل إبراهيم أنيس حيث قال: "الكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كل كلام مجهورة، ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي وربنها الخاص الذي تميز به الكلام من الصمت والجهر من همس"¹. والظاهرة لا تنبئنا في عموم الكلام البشري، إنما الذي يعنينا منها هو وجودها في الكلام الشعري والجاهلي منه خاصة، وإذا رجعنا إلى نصوص المعلقات من حيث مطالعها، فنستقف على الظاهرة بشكل واضح جلي من خلال هذا الجدول الموضح لعدد الأصوات الجهرية والمهموسة في كل بيت من مطالع المعلقات.

الشاعر	مطلع المعلقة	الأصوات المجهورة	عددها	الأصوات المهموسة	عدد ها
امرؤ القيس (540م)	قَهَا تَبْلُكُ مِنْ ذِكْرَى حَسْبٍ وَمَنْزِلٍ يَسْقُطُ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلٍ ¹	النون، الباء، الميم، الذال، الراء، الواو، الزاي، اللام، الياء، الذال.	15	القاف، القاف، الكاف، الحاء، السين، الطاء، الحاء.	10

عبيد بن الأبرص (554م)	أَقْرَمَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ فَالْقَطِيبَاتُ فَالدُّنُوبُ ³⁰	الراء، الميم، النون، اللام، الواو، الباء، الذال.	14	10	اقتاف، القفاء، الهاء، الحاء، الطاء، التاء.
طرفة بن العبد (569م)	لِحَوْلَةٍ أَطْلَالٍ يَرْقَى بَهْمَدٍ تَلُوحُ كِبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ	اللام، الواو، الباء، الراء، الدال، التاء، الظاء، الياء.	14	13	الحاء، التاء، الطاء، اقتاف، الهاء، الحاء، الكاف، الشين، القاء.
الحارث بن حلزة (569م)	أَكْتَنَّا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ رُبُّ ثَوِيْمِلُ مِنْهُ الثَّوَاءُ ¹	الذال، النون، الياء، الباء، الميم، الراء، اللام، الواو، النون.	12	05	التاء، الهاء، السين، التاء.
عمرو بن كلثوم (600م)	أَلَا هَبِي بِصَحْبِكَ فَاصْبِحْنَا وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأُنْدَرِيتِ ¹	اللام، الباء، النون، الواو، الميم، الدال، الراء.	10	05	الهاء، الكاف، الحاء، الصاد، القاء.
الناطقة النيباني (604م)	يَا دَارِمِيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالْسَّنْبَرِ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبْدِ ¹	الياء، الدال، الراء، الميم، الباء، العين، اللام، النون، الواو.	21	09	التاء، القاء، السين، اقتاف، الطاء، الهاء.
زهير بن أبي سلمى (610 أو 627م)	أَمِنْ أَمٍّ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةٍ ¹ الدَّرَاجِ فَالْمُكَلِّمْ ¹	الميم، النون، الواو، الدال، اللام، الباء، الراء، الجيم.	13	07	القفاء، التاء، الكاف، الحاء، التاء.
الأعشى الأكبر (629م)	وَدَعْ هُرَيْرَةً إِنَّ الرُّكْبَ مُرْتَجِلُ ¹ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ	الواو، الدال، العين، الراء، الياء، النون، الباء، الميم، اللام، الجيم.	22	10	الهاء، التاء، الكاف، الحاء، اقتاف.
عترة بن شداد (615م)	هَلْ غَادَرَ الشَّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ ¹	اللام، الغين، الدال، الميم، النون، الراء،	15	06	الهاء، السين،

	أم هل عرفت النار بعد توهم	العين، الياء، الواو.	التاء، القاء.	
ليد بن ربيعة (685م)	عفت الديار محلها فمقامها ¹ يمنى تأبد غولها فرجامها	العين، الياء، الراء، الميم، اللام، الياء، النون، الغين، الدال، الجيم.	15 القاء، التاء، الحاء، القاف، الهاء.	08

الآن، وقد تبينت لنا هيمنة الصوت المجهور على الصوت المهموس بنسبة تكاد تعادل الضعف، فمجموع الأصوات المجهورة في المطالع تعادل: (151) صوتاً، بينما مجموع الأصوات المهموسة، فهي تعادل (86) صوتاً في مطالع المعلق العشر. وهذه هيمنة الصوتية للصوت المجهور لا تفيد مجرد كونها حاملاً لدلالات معنوية تشكل جسراً تواصلياً بين الباث والمتلقي وحسب، بل التحليل الأسلوبي يفترض وجود شحنة شعورية في السلسلة الصوتية حين اقتران بعضها ببعض. وذلك موضوع دراسة لاحقة.

الاحالات:

- ¹ ابن سينا، الشفاء، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، ج 81/2.
- ¹ ابن منظور، لسان العرب، مادة "وقع"، دار صادر، ط 5، 2005، بيروت، لبنان، 263/15.
- ¹ الفيروز آبادي، مجد الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، قلم له وعلق حواشيه: الشيخ أبو الرجا نصر البهريني المصري الشافعي، دار الكتب العلمية، ط 2، 2007، بيروت، لبنان، ص 791.
- ¹ Emile Benveniste, Problèmes de linguistique Générale, Tel-Galimard, 1966, paris, 1/327
- ¹ السجلмасي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علاء الغازي، مكتبة المعارف، الرياض، ط 1/1980، ص 218.
- ¹ ابن طباطبا العلوي، محمد أحمد، عيار الشعر، تح عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1982، بيروت، ص 21.
- ¹ السجلмасي، المنزع، ص 219.
- ¹ علي يونس، نظري: جدلية في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993، القاهرة، ص 17.
- ¹ أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، دار عويلات للنشر والطباعة، دط، 2008، بيروت، م 3/1227.
- ¹ م، ن، ص، ن.
- ¹ Joëlle Gardes-tamine, Marie Claude Hubert, Dict-de critique littéraire, Cérès Editions, tunis, 1998, p: 276.
- ¹ idem, p: 172. □
- ¹ ينظر أندريه لالاند، موسوعة الفلسفية، م 3/1227.
- ¹ محمود فاضوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، دط، 1996، سوريا، ص 164.
- ¹ م، ن، ص 165.

- ¹ هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2007، بيروت، ص75.
- ¹ ينظر محمد صبري راضي، تجلید دماء اللغة العربية، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2006، القاهرة، ص155 - وعبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1989، دمشق، سوريا، ص37.
- ¹ مصطفى حركات، المعجم الحديث الوزن والإيقاع، دار الآفاق، دط، دت، الجزائر، ص21.
- ¹ مصطفى حركات، نظرية الإيقاع: الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دط، دت، الجزائر، ص61.
- ¹ علي السيد يونس، جماليات الصوت اللغوي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2002، ص9.
- ¹ ينظر الجرجاني، القاصي علي بن ناصر العزيز، الوساطة بين المتشبي وخصومه، ت ج محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجياوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشكاه، القاهرة، ط4، 1966، ص27.
- ¹ ينظر الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، دار المدني بجلدة، دط، دت، السفر الثاني، ص335، 770.
- ¹ شاعر جاهلي.
- ¹ الضبي، المقصّل بن محمد (- 178 هـ)، المفضليات، المفضلية: 40 ت ج: أحمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط4، دت، ب19، ص192.
- ¹ ينظر: ابن قتيبة، العملة، ج218/1.
- ¹ ديوانه، تح: أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف القاهرة، ط5، دت، ص08.
- ¹ 27 ابن قتيبة، العملة، ج218/1.
- ¹ دون المكررة والحركات (أصوات اللين).
- ¹ إبراهيم لائيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، 2007، مصر، ص24.
- ¹ الخطيب البريزي، شرح للعلاقات العشر، تح: فخر الدين قباله، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص23.
- ¹ 30 - م س ن، ص369.
- ¹ م س ن، ص82.
- ¹ م س ن، ص292.
- ¹ الأعداد المذكورة في الحاشية تشمل الصوت المكرر وغير المكرر.