الموضوع: أوزان الشعر الحر وإيقاعه وقوافيه

مدرس المادة: أ.م.د. عدنان حسين مدلول

محاور المحاضرة:

- **مقدمة في مفهوم الشعر الحر ونشأته**
- **بحور الشعر الحر وتفعيلاته**
- **الإيقاع في الشعر الحر**
- **مظاهر التحرر في شعر التفعيلة (الشعر الحر)**
- **ظاهرة تعدد الأوزان في قصيدة التفعيلة**

مفهوم الشّعر

ارتبط مفهوم الشّعر عند العرب القدامى بالكلام الموزون المقفّى، غير أنّه يحمل معنًى أشمل وأدقّ ونستطيع القول إن الشّعر يلزم فيه أيضًا، إلى جانب الوزن والقافية، قوّة التّعبير، وعمق المعنى، وتناسق الألفاظ، وجمال الأسلوب..

نشأة الشّعر الحرّ

بعد محاولاتٍ عديدة من الشّعراء لاستحداث لونٍ شعريّ جديد، يكون خير سبيل لهم في بثّ مشاعرهم وأفكارهم وأحاسيسهم، يعبّرون فيه عن أنفسهم وعن الطّبيعة، توصّلوا إلى الشّعر الحرّ، الّذي رأوا أنّ جذوره في التّاريخ العربيّ، كانت تمتدّ إلى ما قبل العصر الحديث، فقد ظهر البند في القرن الحادي عشر الهجريّ على صورة الشّعر الحرّ، على بحر الرّمل والهزج.

وقد ظهر الشعر الحر في أواخر الأربعينات من القرن العشرين على يد الشاعرين العراقيين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة في عام ١٩٤٧م

ويُعرفُ الشّعر الحرّ بأسماءٍ متعددة، لعل أقربها إليه (شعر التفعيلة)، لأنّ هذه التسمية تصف نظامه العروضي وصفاً فيه كثير من الدقة، بخلاف تسمية (الشعر الحر) التي أسهمت في جعل الناس يظنون أنه انفلت من كل نظام.

أبحر الشعر الحر

يكتب الشعر الحر غالباً على الأبحر ذات التفعيلة الواحدة المتكررة، وهي (الكامل والرجز والرمل والمتقارب والمتدارك والسريع والوافر والهزج) وعلى هذا الأساس فإن التفعيلات التي يدور عليها الشعر الحر هي كل التفعيلات السابقة عدا (مفعولاتُ) لعدم تكررها في أبحر الشعر التقليدي.

أمّا الأبحر التي يصعب أن يعتمدها الشعر الحر فهي الأبحر الممزوجة التي يتألف شطرها من تعاقب تفعيلتين مختلفتين، كالطويل والمديد والبسيط والخفيف ...إلخ

مفهوم الإيقاع في الشعر:

يستعمل مصطلح الإيقاع في الموسيقى أساساً بوصفه تنظيماً للشق الزمني منها، غير أنّ ظاهرة الإيقاع ظاهرة شائعة في الفنون المختلفة، وليس فقط في الموسيقى وهو بمعناه العام تنظيم للعناصر تؤدي وظائفها عبره، فهو خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة.

غير أنّ الإيقاع في الشعر لا يقف عند حدود هذا المعنى العام وإنما يحقق علاقة قوية مع الإيقاع الموسيقى منذ نشأة الإنسان إذ كان الرقص والموسيقى والغناء ينبع من الحركة الإيقاعية الصادرة عن الأجساد البشرية المندرجة في العمل الجماعي.

وبهذا المعنى يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر وليس مفروضاً عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة عن طبيعة التجربة الشعرية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها، والإيقاع أحد أهم هذه الوسائل، والوزن يعد أحد مكونات الإيقاع وليس الإيقاع كله، فهناك إيقاعات ناتجة عن الأصوات المجهورة والمهموسة والصائتة، وما يحدثه تكرارها وتجاورها أو ابتعادها.

وللشعر لغة خاصة به، مصبوبة في قوالب الوزن، تختلف في مكوناتها عن لغة الكلام العادي، ففي لغة الشعر تقديم وتأخير وحذف وانزياح، وتناص وتضمين، وأساليب خبرية وإنشائية، ودلالات ورموز، إضافة إلى المجاز اللغوي، وكلها أمور يقصد إليها الشاعر قصداً، ويرتبها ويختار منها، ما يناسب تجربته.

أمّا في لغة الكلام العادي، فيختلف الأمر إذ لا يقصد إلى مثل هذه الأمور قصداً، فإذا وردت تكون بالمصادفة.

والايقاع: اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء، أو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن، ويعني السير على وفق نظام تتفق فيه الأصوات إمّا بالتعاقب أو التكرار أو التوازي بعضها مع بعض، أي تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني، مثلما يحدث في العروض من تكرار التفعيلات وتعاقبها في البيت، وتكرارها في القصيدة، ومن هذا التراص يكون الوزن الشعري الذي يطلق عليه (البحر)، وليست تفعيلات البحر هي كل الإيقاع؛ لأنّ في القصيدة إيقاعات أخرى تتسق مع فكرة الشاعر وأحاسيسه.

وعليه هنالك نوعان من الإيقاع، هما:

أولا: الإيقاع الخارجي: ويتكون من الوزن (التفعيلات) والقافية.

ثانيا: الإيقاع الداخلي: ويتكون من حسن التقسيم وتجانس الألفاظ وتضادها، والتركيب والاختيار الصوتي للألفاظ.

الإيقاع في الشعر الحر

يعد الإيقاع في الشعر العربي إيقاعاً كمياً فهو يتكون من أشطر ذات عدد معين من المقاطع الصوتية المترتبة فيما بينها في كل شطر ومتى حدث تغيير –غير التغييرات المسموح بها – اختل إيقاعه.

فالشطر يمثل الوحدة الإيقاعية في الشعر العربي وهذا الوحدة تقوم على كمية المقاطع وترتيبها فيه، ولمّا كان الشعر الحر قد تحرر من نظام الأشطر وعدد التفعيلات في البيت الواحد، فإنه قد أوجد وحدة إيقاعية أخرى هي: التفعيلة المتشابهة، بمعنى أن يكون أساس الإيقاع في الشعر الحر هو: العدد المرتب لمقاطع التفعيلة الواحدة، فإذا كان إيقاع بحر (الكامل) التقليدي يحصل من تكرار مقاطع الشطر الواحد البالغة خمسة عشر مقطعاً مرتبة كالآتي: (///o//o///o//o///o//o) فإن الإيقاع في الكامل الجديد يحصل من تكرار خمسة مقاطع هي: (///o//o) وبذلك يستطيع الشاعر زيادة مقاطع الشطر السابق خمسة مقاطع أخرى أو ينقصه خمسة وبالحالتين نحتفظ بالإيقاع المطلوب من دون اخلال بأساسه.

أمّا الأبحر الممزوجة فهي قليلة الاستعمال في شعر التفعيلة، على الرغم من محاولات السياب في أبحر الطويل والبسيط والخفيف، وفي هذا الأبحر لا يجوز– غالبا – تكرار تفعيلة واحدة منفردة مباشرة؛ بل يجب تكرار التفعيلتين بالتتابع نفسه وإلا سيخرج الشاعر من بحرٍ إلى آخر، أو أنه قد يفقد وحدة الإيقاع، فيستطيع شاعر التفعيلة أن يستخدم التفعيلتين الأوليتين، أو يكررهما عدّة مرات في الشطر الواحد، أو إحدى جوازاتهما، فتكون التفعيلتين (فعولن مفاعيلن) معاً هما وحدة الإيقاع المكررة في بحر الطويل والتفعيلتان (مستفعلن فاعلن) معاً وحدة الإيقاع في البحر البسيط، و(مستفعلن فاعلاتن) معاً أو (فاعلاتن مستفعلن) معاً هما وحدة الإيقاع في بحر الخفيف، ويلحظ في تراكب هذه التفاعيل أنها تساوي أشطر(منهوك البسيط) و(المقتضب) و(المجتث) أو أي مجزوء من مجزوءات الأبحر الأخرى، لذلك لا يعد استعمال الأبحر الممزوجة بهذه الطريقة مفيداً للشعر الحر من الناحية العملية.

مظاهر التحرر في شعر التفعيلة:

أولا: تحرر الشعر الحر من الالتزام بعدد من التفعيلات في البيت الواحد، فليس في الشعر الحر شطران للبيت، بل البيت فيه جملة شعرية تكون في سطر واحد أو أكثر، فهو شعر سطر لا شطر، لذلك فإنه لا يوجد طولٌ معين للبيت، فقد يتكون من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث أو أربع أو أكثر، وإن عدد التفعيلات لا يتساوى بين سطر وآخر، فعلى سبيل المثال؛ قد يكون عدد التفعيلات في أحد السطور ثماني تفعيلات وفي سطر آخر تفعيلتان، فالسطر الشعري غير محدد بعدد من التفعيلات فالعدد يقيد الشاعر ويجبره على

الحشو حيناً أو الاطناب حيناً آخر، فالسطر الشعري يخضع للدفقة الشعورية، ولا يخضع لنظام ثابت، لهذا فإن السطر ينتهي على وفق ما يمليه البناء اللغوي والفني.

وقد حاولت نازك الملائكة أن تقيد البيت الشعري بعدد تفعيلات لا تزيد عن العدد المقرر في القصيدة القديمة فإن كانت القصيدة من بحر الكامل –مثلا– فإن عدد التفعيلات في السطر الشعري ينبغي ألا تزيد عن ست تفعيلات؛ ولكن هذا الرأي قوبل باعتراض كبير ولم يلتزم به الشعر الحر على أي حال، لذلك نجد السطر يتضمن عدداً كبيراً من التفعيلات، بل تجاوز الشعراء المجددون ظاهرة السطر إلى جعل المقطع كله بيتاً واحدا بحيث يقرأ كله دفعة واحدة.

في قصيدة العائد يقول الشاعر صلاح عبد الصبور

١– طفلنا الأول قد عاد إلينا

٢– بعد أن تاه عن البيت سنينا

٣– عاد خجلان حييا وحزينا

٤– فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبينا

٥– وتعرفنا عليه

٦– وبكى لما بكينا في يديه

٧– وارتمى بين ذراعينا وأغفى مطمئنا وغفونا

ففي هذا الجزء من المقطع الذي كانت فيه القصيدة على بحر الرمل نلاحظ أنّ السطر (البيت) الأول ثلاث تفعيلات من فاعلاتن، والثاني والثالث كذلك، لكن السطر الرابع ست تفعيلات والخامس تفعيلتان، والسادس ثلاث، والسابع خمس تفعيلات، في حين أنه في الشعر العمودي القديم لا توجد قصيدة من بحر الرمل تتكون أبياتها من خمس تفعيلات أو ثلاث، ولكن هذا من مظاهر التحرر العروضي في شعر التفعيلة.

أمّا مسألة تجاوز السطر إلى المقطع فقد أصبحت ظاهرة شائعة في شعر التفعيلة إذ توصل التفعيلات من سطر إلى آخر، فيكون جزء من التفعيلة في نهاية سطر وجزؤها الآخر في بداية السطر الذي يليه وهي تشبه ظاهرة التدوير في الشعر العمودي التي تدور فيها الكلمات لا التفعيلات بين شطري البيت الواحد، وقد يكون الوصل بين الأسطر بالمعنى واللفظ فلا يكتمل المعنى عند نهاية السطر بل بما بعده وقد عُرفت هذه الظاهرة في الشعر العمودي وعدت من عيوب الشعر التي اصطلح عليها العروضيون بـ(التضمين) ويصطلح بعض الدارسين على الشعر الحر الذي تتصل فيه التفعيلات عبر الأسطر بالمعنى أو المعنى واللفظ بـ(الشعر الجاري)

وإذا كان الجريان غير مقبول في الشعر العمودي الذي يقوم على وحدة البيت، فإنه مقبول جدا في الشعر الحر؛ لأنّ المعنى الذي يريده الشاعر في قصيدة التفعيلة يتم بانتهاء القصيدة لا انتهاء السطر، والجريان أو التدوير في الشعر الحر قد يكون جزئياً فتكون القصيدة بصورة مقاطع ينتهي كل مقطع منها بضرب، وقد يكون كلياً تستمر فيه الوحدة الموسيقية وتستغرق القصيدة كلها.

ومن نماذج الشعر الجاري قصيد الشاعر الدكتور حامد طاهر، من بحر الكامل إذا يقول:

الريح تعزفُ في ضلوعِكَ غنوة الأفق البعيدِ،
وأنت منكفئٌ .. تعد رصاص مدفعك العنيدِ،
وقد تألق في محاجرك البريقُ،
وأطرقتْ أنفاسُك المتلاحقاتُ إلى المدى ..
تشم رائحة العدوِّ،
وتستشيط أسىً .. إذا مر المساءُ بغير زادْ.

* *

ويمر قائدُك الحبيبُ عليك تسألهُ
– متى تتحركونَ؟
وأنت نارٌ للجوابِ،
فلا يجيئك منه غير إشارةٍ خرساء تعلن الانتظارَ
«ألا هلاكًا لانتظاركَ»
ثم يُخطرك الزميلُ بأن نَوْبَتَك انتهتْ

* *

وتعودُ ترقدُ .. تاركًا عينيك تسرح في السماءِ
تشاهد الحدَأ التي تعلو وتهبطُ،
كم يريحك أن تعانق ذكريات صباكَ
حين أهبتَ يومًا بالرفاق ليرفعوك إلى هنالكَ..
حيث قلب العش .. والحِدَأُ الصغيرةُ ..
كيف لم تعلم بأنك حينما أطلقتها، كانت ستنمو ...
ثم هاهي في السماء الآن .. ترقبُ مَصْرعَكْ.

* *

وتركتَ أمك، منذ شهرٍ

كان عنفُ الداء قد أودى بنضرتها، وأسلمها الفراشَ

تظل تسعلُ، لم يعد يشفى الدواءُ،

وحينما ودَّعتها أحسستَ أن دموعَها كانت بلون الثلجِ،

قلتَ لأختك المخطوبةِ: اهتمي بها!

سألتَك أن تبقى قليلًا،

– لم يَعُدْ في الوقت مُتَّسعٌ،

ولملمت الحقيبة في هدوءْ!

فكل مقطع من هذه المقاطع الأربعة يعد بيتاً واحداً على الرغم من كتابته على أسطر عديدة؛ وقد حرص الشاعر على وضع الحركة الإعرابية على الكلمة التي في آخر السطر، ووضع فارزة، ليشير إلى أنّ البيت لم ينتهِ وعلى القارئ أن يستمر والتفعيلة لا تنتهي في آخر السطر إلا مرة واحدة في السطر الرابع من المقطع الأول، والسطر الخامس من المقطع الرابع، ومن هنا كان المقطع الأول (البيت الأول) مكوناً من (٢١) تفعيلة، والثاني من (١٨) تفعيلة، والثالث من (٢٧) تفعيلة، والرابع من (٢٦) تفعيلة.

ثانياً: تحرر الشعر الحر من الالتزام بالقافية

تعد القافية من العناصر المكملة للإيقاع الخارجي، فهي متممة للوزن، إذ تضيف إليه طاقة جديدة، وتعطيه نبراً وقوة جرس، وتعين الشاعر على التتابع وصب انفعالاته وتجديد نشاطه، وتشكل انتهاء وحدة البيت.

وفي الشعر الحر لم يعد الشاعر كالشاعر القديم مطالبا بالقافية بحسب نظامها في كل بيت، وأصبح أمر القافية متروكا للشاعر نفسه وتجربته التي يجيء بها، وقد يلزم نفسه بنظام معين يصنعه هو لها، وقد يتحرر منها، فلا يمكن أن نصوغ نظاماً معيناً لورود القافية، فهذا متروك لإحساس الشاعر الخاص بالموسيقى، فقد تتنوع القوافي مع هيمنة إحداها في القصيدة، كما في قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور (إلى أوّل مقاتل قبل تراب سيناء)، يقول:

ترى ارتجفت شفاهك

عندما أحسست طعم الرمل والحصباء

بطعم الدمع مبلولا؟

وماذا استطعمت شفتاك عند القبلة الأولى؟

وماذا قلت للرمل الذى ثرثر فى خديك أو كفيك

حين انهرت تمسيحا وتقبيلا؟

وحين أراق فى عينيك شوقا كان مغلولا

ومد لعشقك المشبوب ثوب الرمل محلولا؟

فقد تكررت القافية الأساسية في هذه القصيدة وهي اللام المطلقة المفتوحة التي تسبقها واو المد عشر مرات في القصيدة، وهناك قوافٍ جانبية أخرى (الحصباء، والأمداء، والأصداء، والصحراء، والأنداء)، خمس مرات، وهناك قافية التاء الساكنة المسبوقة بالألف (النفحات، والأوقات، والصبوات) ثلاث مرات، ثمّ الكاف المسبوقة بالألف (شفتاك، سيماك) مرتين، وبقي بيت واحد لم تتردد فيه القافية، هو: دما ومسحته في صدرها العريان ويمكن الحديث عن ثلاثة أنواع من القوافي في الشعر الحر، هي:

١ – **القافية المرسلة:** وتكون خالية من حرف الروي، ومن أمثلتها قصيدة للشاعرة لميعة عباس عمارة عنوانها (الدفء البعيد من الملجأ) .

تقول فيها:

أحتاج أُخبئ وجهي فيك بغير عناق

وأشد على كفك ثم أنام

أحتاج لدفئك ليل القصف المجنون

لتحمل خوفي

يقلعني صوت نيوجرزي

ترجف جدران الملجأ رعباً

ويصلي الناس

تهمد ضوضاء الأطفال

وينفجر اليأس

ما لي لا أدعو وأصلي

كان الله رفيقي في السلم

حبيبي

أهمس كلّ مساء وصباح في أذنيه

وأنا لا أدعوه الآن

٢ – **القافية المتتابعة:** يتعدد فيها الروي؛ لأنها تحتوي أكثر من روي فالروي يتوالى على سطرين أو ثلاثة أو أكثر، ثمّ ينتقل الشاعر إلى روي ثانٍ فثالث وهكذا دواليك، ومن أمثلة القافية المتتابعة قصيدة الشاعر عبد الفتاح عكاري (رسالة أولى من ماريز)، يقول في مقطع منها:

حبيبتي ماريز

كريشة يسوقها الريح بلا حذرْ

ككائن مستسلم لقبضة القدر

كبيدق حركه القضاء كالشعاعْ

كطفلة تسلمها الذات للضياعْ

بدوت ليلة التقينا أمس في، يا ماريزْ

في مرقص مستهتر الألوان، في باريزْ

٣ – **القافية المركبة:** وهي القافية التي يبدأ الشاعر بها قصيدته ثمّ يتركها ليعود إليها مرّات في جسد القصيدة، فتتردد هنا وهناك حتي يعود إليها الشاعر ليجعلها خاتمة القصيدة، ومن أمثلة هذا النوع قصيدة الشاعر محمود درويش (يطير الحمام)

يقول فيها محمود درويش:

يطيرُ الحمامُ

يَحُطّ الحمامُ

أعدّي لِيَ الأرضَ كي أستريحَ

فإني أُحُبّك حتى التَعَبْ...

صباحك فاكهةٌ للأغاني

وهذا المساءُ ذَهَبْ

.....

وإني أحبّك، أنتِ بدايةُ روحي، وأنت الختامُ

يطير الحمامُ

يَحُطّ الحمامُ

أنا وحبيبيَ صوتان في شَفةٍ واحدهْ

أنا لحبيبي أنا. وحبيبي لنجمته الشاردهْ

.....

عليكَ ضفائر شعري، عليك السلامُ

يطيرُ الحمامُ

يَحُطّ الحمامُ

وتستمر القصيدة التي تتخللها قافية الميم حتى تنتهي في المقطع الأخير الذي يقول فيه:

ونام القمرْ

على خاتم ينكسرْ

وطار الحمامُ

وحطّ على الجسر والعاشِقْينِ الظلامُ

يطير الحمامُ

يطير الحمامُ

ثالثا: التحرر من الالتزام بما يسمى نظام الضرب في القصيدة العمودية، إذ لكل بحر أضرب خاصة به (الضرب هو التفعيلة الأخيرة في الشطر الثاني من البيت الشعري)، وما يميز الشعر العمودي هو لزوم ضرب واحد في كل القصيدة، فإذا كان الضرب (متفاعلن) في البيت الأول من القصيدة فكل الأضرب في كل أبيات القصيدة تنتهي بـ (متفاعلن)، ولزوم وحدة الضرب أو عدمها هو ما أثار جدلاً في الشعر الحر بين النقاد والشعراء.

حيث يرى الدكتور محمود علي السمان أن الشعر الحر تتعدد ضروبه وتتنوع، ففي كل سطر يمكن استخدام تفعيلة للضرب تختلف عن تفعيلة الضرب في السطر الآخر، كما يمكن جمع كل أضرب البحر معاً في قصيدة واحدة، والسبب في لزوم تعدد العروض في الشعر الحر ولزوم وحدته في الشعر العمودي، هو أن قاعدة وحدة الضرب إنما تلزم الشكل القديم، لأن أطوال أشطره ثابتة فيجب أن تكون ضروبه ثابتة، أما الشعر الحر وإن كان ذا سطرٍ واحد إلا أن سطوره متنوعة الطول وغير ثابتة بأطوالها؛ فلذلك ليس هناك داعٍ لثبات أضربها، ولجعل الشعر الحر فضفاضاً ليستطيع استيعاب المضمون الجديد الذي يريد الشاعر التعبير عنه، بينما ترى الشاعرة العراقية نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) أن الضرب يجب أن يكون واحداً في كل سطور القصيدة الحرة، متأثرة بذلك بقيود الشعر العمودي، حيث ترى أن وحدة الضرب هي قانون جاء في القصيدة العربية بغض النظر إذا كانت عمودية أو من الشعر الحر، بيد أن كبار الشعراء لم

يلزموا وحدة الضرب في الشعر الحر مثل نزار قباني وفدوى طوقان، ومحمود درويش وبدر شاكر السياب، وحتى الشاعرة نازك الملائكة تناقض نفسها ورأيها النقدي إذ نظمت أغلب قصائدها جامعة فيها عدة أضرب من البحر الواحد، مثلاً، في قصيدة "الوصول" – قصيدة نظمتها عام ١٩٥٢ – كانت الضروب كالتالي:

كم نغمةٍ في ذات صيفٍ عندما كان المساء/ متفاعلان

متثاقلاً نعسان في بعض القرى/ متفاعلن

وأنا أغنيها وأرقب في ارتخاء/ متفاعلان

ظل النخيل على الثرى/ متفاعلن

الخلاصة في عروض الشعر الحر

أولا: يؤخذ غالبا من الأبحر ذات التفعيلة الواحدة، وتفعيلاته هي التفعيلات الثمان عدا (مفعولات)، وقد استعمل بعض الشعراء الكبار الأبحر الممزوجة كالطويل والبسيط والخفيف.

ثانيا: معنى حرية الشعر الحر من ناحية شكلية أنه:

١ – لا يلتزم بعدد معين من تفعيلات البحر

٢ – لا يلتزم بنظام الشطر بل نظام السطر متغير الطول

٣ – لا يلتزم بوحدة الضرب فقد تتعد الأضرب في القصيدة الواحدة

٤ – ترد فيه العلل الواردة في الأبحر القديمة، لكنها تجري مجرى الزحاف من حيث عدم اللزوم، لما فيه من جواز اختلاف أضربه.

اجتماع الأوزان في القصيدة الواحدة:

بدأت هذه الظاهرة في مراحل الشعر الحر الأولى، إذ جمع السياب بين وزني الرجز والسريع في قصيدة واحدة، وسار الشعراء – غالبا – في الجمع بين الأوزان بطريقين:

أ. مزج البحور ذات الدائرة الواحدة مثل الهزج والرمل والرجز، أو المتقارب والمتدارك.

ب. مزج البحور ذات التفعيلات المتقاربة مثل الرجز والكامل أو الهزج والوافر؟

وقد مزج أدونيس بين الخفيف والرمل والمديد والمتدارك في قصيدته المشهورة (هذا هو اسمي).

مصادر المحاضرة

١ – الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين.

٢ – العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، د. محمود علي السمان.

٣ – المرجع في علمي العروض والقوافي، د. محمد أحمد قاسم

٤ – موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، د. عبد الرضا علي