شعريّة الإيقاع
في مُختاراتٍ مِنْ شِعْرِ حمد محمود الدوخي

نبيل عماد يوسف

المُقدِّمة :

الحمدُ للهِ والصّلاةُ والسّلام على رسولِ الله وبعدُ :

فإنَّ الإيقاعَ ركيزةٌ لا بدَّ منهَا في كلِّ عملٍ أدبيٍّ، فعلى الرغمِ من تلكَ الدعاوى التي تشيرُ إلى عدمِ الحاجةِ الماسة إلى الإيقاعِ، إلا أنّهُ يبقَى مُرتكزاً لا يمكنُ الاستغناءُ عنه.

شاعَ الإيقاعَ وأخذَ اهتمامَ الجميعِ منَ الدارسينَ والنقّادِ ، إذ نجد الكثير من المصادر التي تحدثت عن الإيقاع وأنواعه سواء في الشعر العمودي أم الحر أم في قصيدة النثر ، وسبب اختيارنا لموضوع ((شعريّة الإيقاعِ في مختارات مِنْ شِعر حمد محمود الدوخي)) جاء رغبةً منا في بيانِ أهميتِهِ من جهةٍ، ومنْ جهة أُخرى كونُ شِعرِ حمد محمود الدوخي زاخراً بالطاقةِ الشّعريةِ المهمة، وكونُه شاعراً له حضورُهُ على المسرحِ الشّعري العربي، كما أشادَ بهِ كبارُ النقّاد عراقيينَ وعرب.

وممّا تقدّم فإنّ " شعرية الإيقاعَ في مختاراتٍ من شعرِ حمد محمود الدوخي" يسوغُ لنا موضوعاً للدراسةِ على الرغمِ من أنَّ دراسةً كهذهِ لا تفِي بهذي الغايةِ وأنّها تجاوزتِ الكثيرَ منَ الظواهر الفنيةِ البارزةِ في شعرِهِ، وإلّا فهذا جهدٌ مقلٌّ، على أملِ أنْ تكونَ هذه الدراسةُ أساساً لِمَا ننوي إليه فِي المستقبل.

المبحث الأول (التعريف بالعنوان)

أولاً : الإيقاع

أ- تعريف الإيقاع

١- الإيقاع لغةً

عندَ التأمُلِ فيما وضعَهُ المعجميونَ العربُ نجدُ أنَّ المفهومَ يقتربُ منَ الاصْطلاحِ، فوقْعُ المطرِ الذي قالَ به الخليلُ وابنُ منظور، ووقعُ حوافرِ الدابةِ، وإيقاعُ الألحانِ ممّا أكدّتْ عليهِ المعاجمُ، هو عملياتُ تكرارٍ منتظمٍ بأوقاتٍ ونسبٍ محدّدةٍ، وهو عبارة عن توالي الصّمتِ والصوتِ، ويقتربُ من هذا المفهومِ في اليونانيّةِ أيضاً، فالكلمةُ مشتقةٌ في اليونانية أصلاً بمعنى "الجريان والتدفق والمقصودُ به عامةً هو التواترُ المتتابعُ بين حالتي الصّمتِ والصوتِ"(١).

٢- الإيقاع اصطلاحاً

أمّا على الصّعيد النقديّ والبلاغيّ والفلسفيّ ، فقدْ تعددتِ الآراءُ حولَ مفهومِ الإيقاعِ بتعددِ النقادِ والبلاغيينِ والفلاسفةِ، فالجاحظُ (ت ٢٥٥ هـ)، ربطَ الشّعرَ بالغناءِ والموسيقى ورأى أنَّ "وزن الشّعرِ من جنسِ وزنِ الغناءِ، وإنّ كتابَ العروضِ من كُتبِ الموسيقى"(٢)، مُوقِناً بأهميةِ العَلاقةِ بينَ إيقاعِ الصوتِ والدلالةِ وما لها من أثرٍ في النّفسِ، مُدركِاً أنَّ منهُ "ما يسرُّ النفوسَ حتّى يفرطَ عليها السرورُ، فتقلق حتّى ترقص ، ... ومن ذلك ما يُزيلُ العقلَ حتّى يغشى على صاحبهِ ، كنحوِ الأصواتِ الشجيّة"(٣). أمّا ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ) فيرى أنَّ "للشعرِ الموزون إيقاع يُطربِ الفهمَ لصوابه"(٤).

وإذا كانَ ابنُ طباطبا قدْ حدّدَ الإيقاعَ في الوزنِ الخارجيّ فإنَّ قدامةَ بن جعفر(ت ٣٣٧ هـ) قد أدركَ التقنياتِ الداخليةَ للإيقاعِ مثلَ "الترصيع والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ ... والتوازي"(٥)، وهو يتجاوزُ عندَه القولَ الموزونَ المقفى الدّالَ على معنًى ، لكنْ قدامة (ت ٣٣٧ ه) وغيرُه منَ القدماءِ لم يحددوا الإيقاعَ الداخليّ بطريقةٍ مؤطرةٍ لم يضعوا المعالمَ الواضحة والتقسيمات الخاصة بالحقول الإيقاعية، وهذا ما ذهب إليه ابن فارس (ت ٣٩٥ هـ) أيضاً، والذي رأى أن "صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحرف"(٦) ، وفي هذا تأكيد على اقتصار الإيقاع على الوزن من خلال المتوالية بين حالتي الصمت والصوت زمنياً. وقد تحدث الفلاسفة عن الإيقاع والزمن وكثيراً ما ذهبوا إلى ربطه بل

جعله في جانب الوزن فقط، فالفارابي (ت٣٣٩هـ) يرى أنّ "الإيقاع المنفصل هو نقلةٌ منتظمةٌ على النغمِ ذواتِ فواصلَ، ووزنُ الشِّعرِ نقلةٌ منتظمةٌ على الحروفِ ذوات فواصلَ"[٧]. إن هذا لا يعني أن الفارابي قدْ ربطَ الشِّعر بالموسيقى أو ربطَه بالإيقاعِ وإنَّما أدركَ نقطةَ التقاءِ الموسيقى بالشِّعرِ،و ينحُو ابنُ سينا(ت ٤٢٨ هـ) المنحى الزمني نفسَهُ للإيقاعِ، فيرى أنّه "تقديُر ما لزمانِ النقراتِ ... ، إذا اتفقتْ كانتِ النقراتُ مُحْدثةٌ للحرفِ المنتظمِ منها كلامٌ كان الإيقاع شعرياً"[٨] . إن العربَ القُدامى كثيراً ما كانوا يحاولون ربط الزمنِ بالإيقاع أو ما عُرِف عندَهمْ بالوزنِ، فالتركيزُ "على عنصرِ الزمنِ في الشِّعرِ يُبرزُ خاصيةَ التناسبِ منْ حيثُ هو مبدأٌ جوهريٌّ في كلِّ أشكالِ الفنِ وأنواعِهِ الصوتي بين أحرفِ كلماتِهِ، من حيثُ تساويه في مقاديرِ زمنِ نطق العناصرِ المكوّنة له"[٩] ــ

ووزنُ الشّعر عندَ حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) هو "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[١٠] وهو على مقربة من مفهوم الإيقاع الصوتي على أنه "تكرار ظاهرة صوتية على مسافات متساوية أو متجاوبة"[١١] .

ويعرّف أ.أ ريتشاردز (ت ١٩٧٩ م) الإيقاع "تتابع المقاطع على نحو خاص، سواءً أكانت هذه المقاطع أصواتاً أم صوراً للحركة الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره ، إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة"[١٢]، وهو عند غيره توالي أو تناوب "بموجب مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جوٍ ما (حسي، فكري، روحي) وهو صيغة لعلاقات التناغم، التعارض، التوازي، التداخل، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية كذلك وشكلية"[١٣] .

هذا يعني أنَّ الإيقاع ليس مجرَّد تكرارٍ لأصواتٍ وأوزانٍ تكراراً يتناوب تناوباً معيناً: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلنْ أو مستفعلن مستفعلن ... وليس عدداً من المقاطع ، أثني عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة، وليس قوافيَ تتكرَّر بعد مسافاتٍ صوتيةٍ

معيَّنةٍ لتشكِّل قراراً، فهذه كلُّها عناصر إيقاعية، ولكنَّها جزءٌ من كلٍّ واسعٍ ملوَّنٍ متنوع"(١٤) .

ثانياً –الشعرية

أ– تعريف الشعرية

١– الشعرية لغةً:

مادةُ "شعر" في اللغة تدلُّ على العلْمِ والفطنةِ، يُقالُ: شَعَر به، أي عَلِم، وأشعرَهُ الأمر و"أشعرهُ به": أعلمَهُ إياهُ و"شعرَ بهِ": عقِلَهُ وتُطلَق كذلكَ على الكلامِ المخصوصِ بالوزنِ والقافية، يُقال: "شَعَر رجلٌ": أي قالَ الشِّعرَ. والشِّعرُ منظومُ القولِ، وقائلُه الشّاعرُ، وسُمّي شاعراً لفطنتِهِ، وشعْر شاعرٍ "جيّد ": أُريدَ بهذه العبارةِ المبالغةُ والإشارةُ(١٥) . يقول ابنُ منظور: "والشِّعرُ منظومُ القولِ، غلَب عليهِ لشرفِهِ، بالوزن والقافية، وإن كانَ كلُّ علمٍ شعرا "(١٦) . ووردَ في مقاييسِ اللغة "أنّ الشينَ والعينَ والراءَ أصلانِ معروفانِ يدلُّ احدُهما على ثباتٍ والآخرُ على عِلْمٍ وعَلَمٍ ، وشعرتُ بالشيءِ، إذا علمتَهُ وفطنتَ له"(١٧)

٢–الشِّعرية اصطلاحاً:

يختلفُ النقّادُ في تحديدِ مصطلحِ الشِّعرية كلٌّ حسبَ قناعتِهِ العلميّة، وإنْ كانتِ التسميّةُ متجذرةً منذُ القدمِ عندَ أرسطو في كتابِه "فن الشعر"، فهو يقولُ: إنّ الشِّعرَ "محاكاةٌ تتسمُ بوسائلَ ثلاثٍ قد تجتمعُ وقدْ تنفردُ وهيَ الإيقاعُ، والانسجامُ، واللغةُ"(١٨) . والمحاكاةُ الأرسطية لا تعني تصوير الواقع بحذافيره تصويراً فوتوغرافياً، و لا تعني أيضاً تقيد الشاعر بالأحداث كما جاءت، ولكن عليه أن يقدم رؤيا جميلة .

إنَّ الشاعرَ الحقيقيّ في نظرِ أرسطو هو الذي يستطيع التنبؤ بالمستقبل والاستشراف له، كما يتجاوز ما هو موجودٌ في الواقعِ إلى ما يمكن أنْ يوجد في الخيال وذلك متجسد في قوله " إنا متكلمون الآن في صياغة الشعر وأنواعها"(١٩)

واقترنَ مصطلحُ الشّعريةِ بالعالمِ الغربي "تودوروف" ، و هو منْ طليعةِ النقّاد الذين نظّروا للشّعرية خاصةً في كتابِهِ " شعريّةُ النّثر" الذي تناولَ فيه شعريّة النثرِ باعتبارها اللبنةَ الأولى، إذْ يقول: "إنّ مؤلفَ أرسطو الذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة، هو أوّلُ كتابٍ خُصّصَ بكاملِهِ لنظريةِ الأدب، وقد شبّهها بقولِه:"فهي تشبهُ إنساناً خرجَ منْ بطنِ أمِّهِ بشواربَ يتخلّلُها المشيبُ"[٢٠]. فـ "تودوروف" يشيرُ هنا بتصورِهِ إلى اكتمالِ التّجربةِ الأرسطيّة, أمّا ما يؤكدُ عليه تودوروف في كتابه "أنّ العملَ الأدبي في حدّ ذاتَهَ هو موضوعُ الشّعريةَ، فما تستنطقُهُ هو خصائصُ هذا الخطابِ النّوعِي الذي هو الخطابُ الأدبي"[٢١] .

أمّا رومان جاكبسون فأوّل ما يطلعُنا بشأنِ شعريتِهِ هو كتابُه "قضايا الشّعرية" و"الوظيفة الشعرية" و"عن مفهوم الشعر" حيثُ يقولُ: "إنّ محتوى مفهومِ الشّعرِ غيرُ ثابتٍ وهو متغيرٌ معَ الزمنِ"[٢٢] ، كما أشارَ إلى فرادةِ الشاعرية وميّزَهَا بقولِهِ "إنّ الوظيفةَ الشّعرية أي الشاعريّة هي كما يراها الشكلانيون عُنصراً فريداً، عُنصراً لا يُمكنُ اختزالُه بشكلٍ ميكانيكيٍّ إلى عناصرَ أُخرَى، عنصراً ينبغي تعريفُهُ والكشفُ عن استقلاليتِهِ "[٢٣].

والشّعرية عندَ جون كوهين "علمٌ، موضوعُهُ الشّعر"[٢٤] ، وقد حدّد بهذا خطوةً رئيسةً فِي دراستِهِ الشّعرية، وتمثلتْ في استخلاصِ الخصائصِ والسماتِ التي تحققُ النّصرَ فرادتُهُ مثلَ: الوزنِ، والقافيةِ، والإسنادِ اللغوي، والنظم، والاستعارة، وغيرها. فالشّعرية عندَهُ هي "ما يُبحَثُ منْ خصائصَ في علمِ الأسلوبِ الشّعري"[٢٥] .

والشّعرية أساسٌ من أُسُسِ دراسةِ الأدبِ العربي، إذْ إنَّ مفهومَ العربِ للشعرية ينطلقُ منْ مفهومٍ للشعرِ من خلالِ أركانٍ هيَ : اللفظُ، والمعنَى، والوزنُ، والقافيةُ، كما عرّفَه قدامةُ بن جعفرَ في قولِه: " الشعرُ كلامٌ موزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنًى"[٢٦] ،وهذا التعريفُ يغفلُ عنَ العناصرِ الفنيةِ التي أشارَ إليها الجاحظُ في تعريفِه للشعرِ " الشّعرُ صناعةٌ، وضربٌ منَ الصنعِ، وجنسٌ من التصويرِ"[٢٧] .

كما أضافَ الآمدي (٣٧٠ ه) إلى عنصري الوزنِ والقافيةِ عناصرَ فنيةً في تعريفِه للشعرِ، وكذلكَ فعل ابنُ خلدونَ (٨٠٨ ه). إلا أنّ النقادَ القدامى اتفقوا على أنّ الشعرَ لا يُسمّى شعراً إلا إذا كانَ موزوناً مقفّى؛ لأنهم لم يجدوا شعراً غيرَ موزون وغيرَ مقفّى"[٢٨]. إلّا أنَّ الواقعَ يدلُّ على أنْ ليسَ كلُّ منظوم ومقفى شعراً موزوناً [٢٩]، فلا بدّ للشّعرِ من عناصرَ تُكمِلُ العملَ الأدبي مثل: العاطفةِ، والخيالِ، والمعنَى، والشّكل، التي عدّها النقّادُ مقوماتٍ نقديةً ولم ينصُوا عليها في تعريفِهم[٣٠].

ويأتِي فيمَا بعدُ حازم القرطاجني (ت ٤٨٦ ه) الذي يعرّفُ الشّعرَ بأنهُ: " كلامٌ موزونٌ مختصٌ في لسانِ العربِ بزيادةِ التقفية إلى ذلك والتئامِهِ من مقدماتٍ مُخيلةً صادقةً كانتْ أو كاذبةً، لا يُشترَطُ فيما هيَ شِعرٌ غيرٌ التخييل .."[٣١]. ويعرِّف القرطاجني الشّعر أيضاً أنه "كلامٌ موزونٌ مقفى، من شأنِهِ أنْ يحبّبَ إلى النفسِ، ما قُصد تحبيبُهُ إليها، ويُكرّهُ إليها ما قُصِد تكريهُهُ ،بما يتضمنُ من حُسنِ تخييلٍ، ومُحاكاةٍ مستقلةٍ بنفسِها أو متصورةٍ بحُسنِ هيئةِ تأليفِ الكلامِ، أو قوة صدقِهِ، أو قوةِ شهرتِهِ، وكلُّ ذلكَ يتأكدُ ما يقترب به من إغراب، فإن الاستغراب أو التعجب، للنفس إذا اقترنتْ بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها"[٣٢] .

ثالثاً – شعرية الإيقاع

بناءً على ما سبق فليسَ الإيقاعُ بالسّمةِ العارضةِ في الشّعر العربي، الذي كانَ الوزنُ فيهِ أساسَ القولِ؛ لأنّه "قوةٌ حيّةٌ تربطُ بينَ الذاتِ والآخرِ من حيثُ إنّه نبضُ الكائنِ، ومن حيث إنّه يؤلفُ بينَ حركاتِ النفس وحركاتِ الجسم[٣٣] .

فللإيقاعِ أهميةٌ لا تُنكَر ووظيفتُه "ضمانُ عودةِ الصوتِ الذي يمثلُ جوهرَ النغمَ" ثم إن " الخطاب يقبلُ الانقسامَ إلى مقطعاتٍ تتأرجحُ قليلاً حولَ العددِ المتماثلِ من المقاطعِ، والأذنُ تستخلصُ من هذا إحساسا بالتكرارِ الصوتيّ الذي يكفِي لتحقيق تعارضٍ بينَ الشّعرِ والنثرِ"[٣٤] .

ويؤكدُ الشّاعرُ شوقيّ بزيغ أنّ اللغةَ الشّعرية ليستْ معزولةً عن إيقاعِها، وإذا كانتِ اللغةُ بحدِّ ذاتِها ظاهرةً صوتيّةً قائمةً على نظامِ النبرِ، والتقطيعِ، وتتابعِ الحركاتِ، والسكناتِ، فهي فِي الشّعرِ تذهبُ في هذا النظامِ حتّى نهايتِهِ، وتجعلُ لهُ ضوابطَ ومسالكَ تميزُه عنِ النثرِ العادي. فلكلِ شاعرٍ إيقاعُه الخاصّ به، لا بالمعنى الوزني الظاهري للإيقاعِ[٣٥]، بل بالمعنى الدقيق الذي يجعلُ لكلِّ شاعرٍ توتراتُه، ومفاتيحُه، وأقفالُه، وطريقُه في الاستهلالِ، أو في إنهاءِ العبارةِ بضربةٍ، تشبهُ إلى حدٍّ كبيرٍ ضربةَ ريشةِ الرسامِ [٣٦]. وربّما هذا هو الذي أدّى إلى الاختلافِ الكبيرِ في إيقاعاتِ الشّعراءِ الكبارِ الذين استخدمُوا البحورَ نفسَها بطرقٍ مختلفةٍ، فالبحرُ الكاملُ عندَ المتنبي هوَ غيرُه عند البحتري في العصرِ القديمِ، أو عند أدونيسَ أو عند السّيابِ أو عند درويش في العصرِ الحديثِ، والرجزُ أو المتداركُ عند صلاح عبد الصبورِ يختلفان تماما ممّا هو عليهِ عندَ نزار قبانيّ على سبيلِ المثالِ، ذلكَ أنّ البحرَ الواحدَ ينقسمُ إلى بحورٍ شتّى، ويتفرعُ إلى شفرةٍ للروحِ الشّعرية في تموجِها وتكسراتِها وانعكاساتِها المختلفة.

رابعاً – السّيرة الذاتيَّة للشاعر[٣٧]

حمد محمود محمد الدُّوخي.

مواليد ٢٣ / ٣ / ١٩٧٤.

العراق / صلاح الدين / الشرقاط.*

دكتوراه في فلسفة الأدب العربي الحديث.

أستاذ الأدب العربي الحديث المساعد / جامعة تكريت.

شاعر وناقد، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق.

الإصدارات:

أولاً/ الدواوين الشعرية للشاعر حمد محمود الدوخي:

١. (عذابات)، دار الشؤون الثقافية في بغداد، ٢٠٠٢ .

٢. (L'ORGUEIL DES ANNEES TRES IRAKINNES)

مجموعة شعرية مشتركة مترجمة إلى الفرنسية، دار الكاتب العربي، الجزائر، ٢٠٠٢ .

٣. (أحزان عراقية) مجموعة شعرية مشتركة، دار الصدى، الإمارات، ٢٠٠٥ .

٤. (A LAS ORILLAS DEL TIGRIS) مجموعة شعرية مشتركة ترجمت إلى الاسبانية، كاركاس_ فنزويلا، ٢٠٠٦.

٥. (مفاتيح لأبواب مرسومة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧ .

٦. الأسماء كلها، دار ديوان المسار، بيروت_ دبي، ط١، ٢٠٠٩.

٧. عذاباتُ الصوفيِّ الأزرق / مختارات شعرية / دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة، العراق، ط١، ٢٠١٢.

ثانياً/ الدراسات النقدية للشاعر:

١. شعراء من العراق، ملف عن الشعر العراقي، البحرين، ٢٠٠٤ .

٢. المونتاج الشعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠٩.

٣. جماليات الشعر _ المسرح _ السينما، في نماذج من القصة العراقية، الهيئة السورية العامة للكتاب وزارة الثقافة، ٢٠١٠.

٤.حفريات النص الشعري، كتاب مشترك للشاعر مع طلبته في الدراسات العليا (الماجستير _ أدب عربي) في جامعة تكريت كلية الآداب، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط١_٢٠١٢.

٥. سيمياء النص العراقي ومقاربات أخرى، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط١، ٢٠١٣.

٦.الدراويش والمرايا، دراسات نقدية في نصوص شعرية وسردية ضمن مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية لعام ٢٠١٣ وزارة الثقافة، بغداد. ٢٠١٣.

٧. سيمياء النص العراقي ومقاربات أخرى، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط٢ ، ٢٠١٤.

مؤلفات قيد النشر

- خبر العاشق/ مجموعة شعرية.

- من أغاني أصدقاء علي/ مجموعة شعرية للأطفال.
- تخطيط النص/ دراسة نقدية في شعر سعاد الصباح.

المبحث الثاني : إيقاع القصيدة العمودية

أولاً : الإيقاع الخارجي

هو "حركةٌ صوتيةٌ تنشأُ من نسقٍ معيّنٍ منَ العناصرِ الصوتيّةِ في القصيدةِ، ويدخل ضمنَ هذا المستوى كلُّ ما يوفّرهُ الجانبُ الصوتيّ من وزنٍ وقافيةٍ، وتكرارٍ في المقطع الصوتيّ الواحد أو في الجملة، و من محسّناتٍ بديعيّةٍ وما إلى ذلك، وهو اختيارُ الكلماتِ وترتيبُها، والمواءمةُ بين الكلماتِ والمعاني"(٣٨). وسنتناول أولاً قصيدة "إلى الأزرق البعيد"(٣٩).

أ- الوزن

وهو" مجموعةُ الأنماطِ الإيقاعيّة للكلامِ المنظوم التي تتألفُ من تتابعٍ معيّنٍ من المقاطعِ والكلماتِ التي تشتملُ على عددٍ ما من تلكَ المقاطعِ اللغويّةِ، ففي العربيّةِ يتألفُ(٤٠) من المقاطع تفعيلات، ومن هذه التفعيلات تتكّونُ البحور"(٤١)

وجاءتِ القصيدةُ على البحرِ الكامل، وهو من أكملِ بحور الشّعر، وسُمّي كاملاً لتكاملِ حركاتِهِ(٤٢)، وقدْ وصفه عبدُ الله الطيّب المجذُوب بأنّه "أكثرُ بحورِ الشّعر جلجلةً و حركاتٍ"(٤٣)، وهذا ينسجمُ مع جلال المَوقف الشّعريّ الذي أرادَ شاعرُنا التعبيرَ عنه، فالقصيدة صوفيّة بامتيازٍ وهيَ مشحونةٌ بالشّطحاتِ، والجذبِ، والهمساتِ، ونقراتِ الدفوفِ، أصواتِ "الدراويش"، فالجلجلةُ التي في بحر الكامل تتجسد في كل ذلك وهذا ما نلمسُهُ في الأبيات الآتية:

قلبي على
وجهي مريدٌ سائحٌ
شوقاً إليكَ
وأنتَ فيَّ موثَّقُ
قبلي وصلتَ إليَّ
منكَ نفختَ بي

وسُئلتَ عن روحِي
وقلتَ ستشرقُ
فحللتُ بعدكَ
واغتربتُ
فقلتَ لي
لا تخبرِ الأنحاءَ
أنَّكَ مطلقُ (44)

فهذه الأبيات بألفاظها (مريد، سائح) لها معانٍ صوفيةٌ بحتة، وهكذا نرى أنّ "للوزنِ أثرٌ مهمٌّ في تأديةِ المعنى، فلكلِّ واحدٍ من هذه الأوزانِ الشّعريةِ المعروفةِ نغمٌ خاصّ يوافقُ لوناً من ألوانِ العاطفةِ الإنسانيةِ والمعاني التي يريدُ الشّاعرُ التعبيرَ عنها"[45].

ب- القافية

أُعطيتِ القافيةُ تعريفاتٍ عدّةً، لعلّ أهمَها قولُ الخليل بنِ أحمد الفراهيديّ: "إنّها من آخرِ حرفٍ في البيت إلى أوّلِ ساكنٍ يليهِ مع ما قبلَه"[46].

وليستِ القافيةُ هي حرفَ الرويّ، كما يرى بعضُهم، بل هيَ شيءٌ مركّبٌ من أحرفٍ وحركاتٍ، ولو كانتِ القافيةُ هي الحرفَ الأخيرَ لجازَ للشّاعرِ أنْ يجمعَ بينَ ((تمثال)) ، و((مثال)) ، و((تمثيل)) ، و((متمثل)) ، و((مثيل)) وهذا ممّا لا يجوزُ لاختلافِ القافيةِ معَ اتفاق الرويّ[47]. وقيلَ في تعليلِ التّسميةِ أسبابٌ كثيرةٌ، أهمُها أنّها سُمّيَتْ كذلكَ لأنّها تقفُو الكلامَ ، أيْ تجيءُ في آخرِهِ ، أو لأنها فاعلةٌ بمعنى مفعولة، كما يُقال : ((عيشة راضية)) بمعنى: مرضية، كأنّ الشّاعرَ يقفُوها ويتبعُها[48]. وللقافيةِ أسماءٌ منها "متكاوسة، ومتراكبة، ومتداركة، ومترادفة، ومتواترة"[49]

والقافيةُ التي جاءتْ عليها قصيدتُنا "متداركة " وهي "كلُّ قافيةٍ توالَى بينَ ساكنيها متحركانِ، وسُمّيت بذلك؛ لإدراكِ المُتحركِ الثّاني المتحركَ الأوّل، "[50] كقولِ شاعرِنا:

إنْ كانَ يغريني سواكَ
فدلّني

فأنا هنا منْ ألفِ شوقٍ
أعشقُ(٥١)

فالقافية هنا: ((أعشقُ)====>(/٥//٥) إذ وقعَ بين الساكنين متحرك واحد.

مثله أيضا :

ويطولَ نظراتي بوجهِ مدينةٍ
تصبو إليَّ ..
وسوسناً تتسلَّقُ(٥٢)

فالقافية هنا تـــــ(ـــــــــتسلق) ====> (/ _//٥//_) لأنّ بين ساكنَيها مُتحركــاً واحداً .

ج- الروي

وهو النبرةُ أو النغمةُ التي ينتهِي بها البيتُ، ويلتزمُ الشّاعرُ تكرارَهُ في كــلِّ أبيــاتِ القصيدةِ، فيُقالُ ميميةٌ أو رائيةٌ، أو داليةٌ(٥٣) ... واختُلِف في اشتقاقه، فقيل إنــه مــأخوذٌ من الرواءِ، وهو الحبلُ، فالرويّ يصلُ أبياتَ القصيدةِ ويمنعُها منَ الاخــتلاطِ كالحبــلِ الذي تشتدُّ به الأمتعةُ فوق الناقةِ، أو الجملِ. وقيلَ إنه مأخوذٌ منَ الرواية بمعنى الجمــع والحفظِ، فالراوي بمعنى المرويّ. وقيلَ إنّه مأخوذٌ من الارتواءِ؛ لأنّه تمامُ البيتِ الــذي يقعُ به الارتواءُ والاكتفاء(٥٤).

وحرفُ الروي في قصيدتِنا هو "حرف القاف"، ويقعُ مخرجُه في أقصَى الحنكِ(٥٥)، جاءَ فِي التهذيبِ "والعينُ والقافُ لا تدخلانِ على بناءٍ إلا حسّنتاهُ، أمّــا العــينُ فأنصــعُ الحروفِ جرساً وألذها سماعاً، وأمّا القافُ فأمتنُ الحروفِ وأصحُها جرساً، فإذا كانتا أو إحداها في بناءٍ حسُنَ لصناعتِهما"(٥٦)، وهذا ما يبدُو في القصــيدةِ بعنوانِهــا الصــوفي وإيقاعِها المليء بنقراتِ الدراويش وألفاظِها التي يسمع فيها صدَى الدفوف، ولم يختــرِ الشّاعرُ هذا الروي إلا لأنّه مدركٌ تماماً أنَّ حرفَ الروي "القاف" يُســمَعُ فيــه صــوتَ "طقطقةَ الدفوفِ" ونقراتِها.

ثانياً : الإيقاع الداخلي

هو الجزءُ الثاني من الإيقاع الشّعري، وقدْ قلْنا سلفاً إنَّ الإيقاعَ الخارجي يعتمدُ على الوزنِ والقافيةِ وهذا الجزءُ ذو أهميةٍ كبيرةٍ في بناءِ القصيدةِ، لكنَّ الاعتمادَ عليهِ وحدَهُ من دونِ الإيقاعِ الداخلي لا يمكنُ، فهما يكمّلانِ بعضَهما، وينتجانِ القصيدةَ "ويأتِي الإيقاعَ الداخليّ بصورٍ متعددةٍ تزيدُ منْ درجة التأثير في المتلقِي بمَا تشبعُهُ من تناغمْ يفصحُ عن حالةِ الشّاعرِ النّفسيّةِ ودرجةِ صدقِ تعبيرِهِ الشّعري"(٥٧) ، والشاعرُ المتمرسُ هو الذي يأتي بألفاظْ توافقُ وزنَ القصيدةَ، فهناك بحورٌ تلائمُ الفرحَ والطربَ، وهناك بحور تلائم الحزنَ والبكاء.

وسنتناولُ في هذا المبحثِ قصيدةَ "إلى الأزرق البعيد".

أ- التّصريع

هو "أنْ تكونَ قافية الشّطر الثّاني هي نفس قافية الشّطر الأول"(٥٨)، وهو من العلامات الفارقة التي تُميُّز بين الشّعر والنثر فهو الذي يُنبّه السّامع إلى أنّ ما يسمعه من جنس الشّعر(٥٩)، ودورُه في الشّعر يشبهُ دورَ السّجع في الكلام المنثور(٦٠)، وقد وسمّي التصريعُ في التعبير الإنجليزيّ والفرنسيّ بالقافية الليونينية، وذلك نسبةً إلى الشّعر اللاتيّني الذي كانَ ينظمه ليونينوس "Leoninus" أو ليو "Leo" بباريس في منصف القرن الثاني عشر والذي كان يلتزم فيه توحيدَ القافية بين آخر كلمة قبل الوقف وآخِر كلمة في البيت ذي التفاعيلِ الستّ أو الخمس(٦١). وشاعرُنا ميّالٌ إلى هذه الظاهرةِ بوصفها مهيمنةً بارزةً لديهِ في القصيّدة العموديّة، فقصيّدتِهِ "إلى الأزرق البعيد" يبدؤها بالتصريع حيثُ يقول :

دفِّي
بكفِّ الطائفينَ تصفِّقُ
وتطلُّ من عيني العيونُ
تحدِّقُ (٦٢)

والتصريعُ هُنا بمثابةِ التمهيدِ الصّوتيّ للقافية، وذلك من خلالِ التجاوبِ الإيقاعيّ بينَ آخِر كلمةٍ في المصراعِ الأوّل "تصفِّقُ" ولفظةِ القافية "تحدِّقُ".

ومما يلفت الانتباهَ أنّ شّاعرَنا مغرمٌ بتصريع آخرِ بيتٍ من القصيدةِ العموديةِ وهــذا ما يبدو جليّا في عددٍ ليس بالقليلِ من قصائدِهِ ،

منها قولُه

يـــــــا صـــــاحبي في الشـــــعـــر إني مُـــجهَـــدُ

فـــــي الأفْـــــــق نـــافذة وطرفـــــــي أرمـــــــــد(٦٣)

وكذلك:

هذي حروفي

ولكنْ تحتَها غُرَفُ

ممّا بهِ

هذهِ الأرواحُ تعتكفُ(٦٤)

ومثلُهُ:

وأزرعُ في جدْبِ الفراشِ سنابلي لتبكرَ من فجْرِ السريرِ مناجلي(٦٥)

وأيضاً:

غـــــداً : ــ شـــطيكَ أشرعةٌ تُزّفُ

ويطلـــــــــعُ مـــــــــن عـــــــــيـــون الموت عصْفُ(٦٦)

وقولُه:

لا تلوميهِ إنْ مشى ودَعيهِ

يتسلّى بمشيهِ نحوَ تيهِ(٦٧)

وأيضاً:

ويُمَـــــــــلُّ صبـــــــــرك دائمـــاً تـــــتـــــأخّرُ

بينَ الزوايـــــــا واللقـــــاءُ مُســـيّرُ(٦٨)

وربّما كانَ الشّاعر يلجأُ إلى تصريعِ آخرِ بيتِ من قصائدِهِ ليبقيَ الــنصَّ مفتوحــاً ويفسحَ المجالَ أمامَ القارئِ، لشدِّ انتباهِهِ إلى شيءٍ ما، أو للتذكيرِ بالمطلعِ المصــرع أو

المقفّى أو تعويضاً عن فقدانِهما في القصيدةِ أو قطعاً للقصيدةِ والعودة إلى بدئِها قصدَ تدويرِ الإيقاع.

ب – التدوير

هو "إشراكُ الشطرِ الأوّلِ معَ الشّطر الثانِي أيْ (الصدر والعجز) بكلمةٍ يكونُ بعضُها في آخرِ تفعيلةٍ منَ الشّطرِ الأوّلِ وبعضُها الآخرُ في أوّلِ تفعيلةْ منَ الشّطر الثانِي ويعني ذلك أنّ تمامَ وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة"(٦٩) . وهو نمط من أنماط إظهار الإيقاع الداخلي للقصيدة يقصدهُ الشّاعرُ للإفصاحِ عن أسلوبِه، فيبدو للقصيدة إيقاعان: إيقاع خليلي يظهره تقطيع البيت، وإيقاع داخليّ يظهره الإلقاءُ أو الإنشادُ

والتدويُر ظاهرةٌ يزاولُها شاعرُنا في أغلبِ قصائدِهِ العموديةِ خاصةً في قصيدتِنا التي نحنُ في طورِ دراستِها، وهذا يدلُّ على اكتمالِ تجربةِ شاعرنا، ونلحظُ أنَّ شاعرَنا لجأ إلى تدويرِ ستةِ أبياتٍ من أصلِ ثلاثةٍ وثلاثينَ بيتاً من أبياتِ القصيدة، وهي :

ولقدْ رأيتُكَ نزلةً أخرَى تَصُدُّ ... عنْ الطائراتِ بأرملاتٍ تطلقُ(٧٠)
الآن نقتسم القتالَ أنا عليَّ ... يَ فمنْ معي ؟! وغرامُ عمري خندقُ (٧١)
فأنا لهُ .. لكِ .. لي .. لهُنْ ... ن لكلِّ شيءٍ حالم بالمستحيلِ سيخلقُ
لكنّه يبكي ولا يَحكي لماذ ... ا ثوبُهُ منْ صمتِه يتشققُ(٧٢)
أوَ كُلّما لامستُهُ هربتْ يدا ... يَ وكلّما سألوهُ عنّي يُطرقُ(٧٣)
دعني ستَحْملُني الطيورُ إلى الفضاء ... ويستريحُ بظلِّ سعْفِكِ بيدقُ (٧٤)

إنّ الاهتمامَ بوحدةِ القصيدة وحضورِ البعد الدرامي فيها حملَ الدوخي على اعتمادِ التدويرِ أسلوباً لتجسيدِ كلِّ هذا، مُظهِرا بصمتَه الشّعرية على القصيدةِ ليجسدَ شحنتَه النفسيةَ التي يحددُها الوزنُ فيعمدُ إلى التدويرِ لتوصيلِ هذه الشحنةَ النفسية من دونِ توقفٍ أو تمفصلٍ للبيتِ إلى صدرٍ وعجزٍ، مُظهِراً لهذه الشحنةِ إيقاعَها .

ج – التكرار

هو " أنْ يذكرَ الناظمُ في بيتِهِ لفظةً ثمّ يعيدَها فيهِ لفظاً ومعنًى تقديراً لمدحٍ أو ذمٍ أو نسيبٍ أو تهويلٍ أو نحوِ ذلكَ من الأغراضِ"(٧٥). والتكرارُ ركنٌ منْ أركانِ الإيقاعِ فهوَ يساعدُ على تأكيدِ مسعَى الشّاعرِ ويساعدُ في تقاربِ نغماتِ موسيقَى القصيدةِ، فالتكرارُ يفيدُ التأكيدَ وزيادةَ الإثباتِ، وهوَ من المحسناتِ البديعيةِ التي تضفِي على القصيدةِ جمالاً فنياً وذلكَ اللفظُ بيان أنواع المعاني التي تحملُها الكلمةُ المكررةَ، فالتكرارُ يؤدِي إلى

إضافةٍ جرسٍ مُوسيقيٍّ للقصيدةِ عندما "يكون هناكَ انسجامٌ بينَ الصّوتِ المُتكررِ والمعنَى المُراد التعبيرُ عنهُ"(٧٦) . إن تكرارَ اللفظةِ التي تحملُ معانيَ متعددةً تتوقفُ على إبداعِ الشّاعر ووعيهِ في الإتيانِ بلفظةٍ تنسجمُ معَ القصيدةِ ومعانيها، "وقد تجاوز هذا البعدَ الإيقاع في التأثير، متدخلاً حتّى في تشكيلِ البنيةِ الدلالية للقصيدة"(٧٧)

ويأتي التكرارُ على أنواعٍ منها تكرارُ الاسمِ، وتكرارُ الفعلِ، وتكرارُ الحرفِ، أمّا تكرارُ الاسمِ فيعدّ من أشهرِ أنواعِ التكرارِ في الشعر العربي، وذلك لإيصال المعنى للمتلقي، ويأتي التكرارُ للتأكيدِ وللدلالةِ على مبتغَى الشّاعرِ. وهذا ما يحفل به شعر شاعرنا فقد انعكس ذلك على أشعره ليساعده ذلك على نشوء النغمات الموسيقية المنسجمة مع الأحداث .

وأما تكرارُ الفعلِ فلهُ نصيبٌ وافرٌ عندَ شاعرِنا نظراً لكثرةِ الأحداثِ التي مرَّ بها في حياتِهِ، فوظفَ الأفعال لكونها صورا من حياته الخاصة، ولتجعل المتلقي يعيش معه بإحساسه، فأراد بذلك أن تكون الأفعال في شعره هي لسان حال، وتعبر عما مر به في حياته.

وتكرارُ الحرفِ نوعٌ شائعٌ في قصائدِ الدوخي وهوَ منْ أبسطِ أنواعِ التكرارِ، فكل حرف يحملُ نغمةً موسيقيةً تدلُّ على معنًى، لكنّها لا ترتقي إلى معاني النغماتِ الموسيقيةِ التي تحملُه تكرارُ الأسماءِ والأفعالِ،(٧٨) وشاعرُنا حذقٌ يعرفُ مواضعَ الحرفِ المتكررِ الذي يؤدِي الدورَ الذي يتطلبُ منهُ فتكرار الحرف ليس قبيحاً إلا حينَ يُبالِغ فيه الشّاعرُ أو حينَ يقعُ في مواضعَ من الكلماتِ التي يجعلُ النطق بها عسيراً، فالمهارةُ حينَ تكونُ في حسنِ توزيعِ الحروفِ حين يتكررُ الحرفُ، كما يوزعُ الموسيقي الماهر النغمات.

وهذه المقطوعة جاءت شاملة لأنواع التكرار أعلاه

دعني ..
ستحملُك الطيورُ إلى الفضاء
ويستريحُ
بظلِّ سعفِك بيدقُ

دعني أموتُ ..
غداً تزورُكَ إبرةٌ
من ليلِ أمِّي ..
تشتريكَ وترتقُ
وغـــــداً ستلتفُّ البحيرةُ
حـــــولنـــــــا
وتتم أغنيتي، وحقلي ينطق
وغدا ستجمعني السنابلُ
بيدراً
يبقى على كتف الربى
يتأنَّقُ
وغداً
ستنفضحُ البلادُ جميعُها
بدمي القتيلةُ
والسنينُ
تحقق(٧٩)

فتكرار الاسم "غدا" له دلالتُهُ على المستقبلِ وهذا ما يتضافر مع الأحرف الدالة على المعنى ذاته منها "ستحملُكَ، ستلتفُ، ستجمعُني، ستنفضحُ" والتكرارُ وسيلةٌ ترنيميةٌ يخرجُ منها إلى غرضٍ ما كما في تكرار الفعلِ(دعنِي) بدأً تكرارًا ترنيميًا ليخرجَ إلى تكرارٍ غرضُه إعلاءُ النغمِ وتقويةُ المعنَى، والشاعرُ يواصلُ تكرارَ حرفَ الواوِ في الأبياتِ صدرِها وعجزِها مثلَ "ويستريحُ، وغداً، وتتمُّ، وحقلِي، والسنينُ ". مما ينتجُ نغمةً موسيقيةً تجعلُ القارئَ يندمجُ معَ الحدثِ الذي يصوّرُه الشّاعر.

ومن تكرار الحرف قولُه

أخبرتني
أنّ النساءَ قصائدي

وبأنَّ مِن وجهي
المواسمَ تورقُ
وبأنَّ قافيتي
نهاياتُ المدى
وبأنَّ من جرحي
الطيورَ تحلِّقُ(٨٠)

فتكرارُ الحرف "أنّ" هنا يؤكد أنَّ غرضَ الشّاعر منَ التكرار هو تقويةُ المعنَى منْ دونِ النغمِ، وذلَك لعدمِ القصد في أنْ يكونَ مجيئُه في تفعيلةٍ معلومةٍ معينةٍ تقعُ في كـــلِّ بيتٍ أو تقتربُ منها.

أما تكرارُ الصّوتَ فالدوخي فنان بحق في تكرارِهِ، يقصدهُ كثيراً ليظهرَ حالةً نفسيةً أو نزعةً روحيّة ،

دفِّي
بكفِّ الطائفينَ تصفِّقُ
وتطلُّ من عيني العيونُ تحدِّقُ(٨١)

فتكرر حرف "الفاء" أربع مراتٍ في صدر البيت له إشارة واضحة إلى الـــدراويش ودفوفهم وشاعرنا هنا يحاول أن يُمسرحَ هذا المشهد "دِفْ دِفْ دِفْ دِفْ"

المبحث الثالث

إيقاع قصيدة التفعيلة(الشعر الحر)

قبلَ الخوضِ في موضوعِ هذا الفصلِ لابدَّ لنا أنْ نعرضَ لمصطلحِ قصيدة التفعيلة الذي شاعَ في بدءِ النصفِ الثاني من القرنِ العشرين على يدِ جماعـــةٍ مـــن الشـــعراءِ تمردوا على الشكل والمضمونِ ليعمَّ ذلك الشكلُ كلَّ الوطنِ العربي.

إنَّ مصطلحَ "القصيدة الحُرّة" استقرَ بعدَ ظهورِ نماذجَ في العـــراق لـــدى الشـــعراءِ الروّادِ ، مثل نازك الملائكة في قصيدتِها "الكوليرا"، وبدر شاكر السياب فـــي قصـــيدتِهِ "هل كان حباً؟"، ثم تلاهم عبدُ الوهّاب البياتي في ديوانِهِ "أباريق مهشمة". ولم يكنْ هذا

المصطلحُ وليدَ الرغبةِ الآنيةِ لدى الشعراءِ الرُوّادِ بل كانَ نتيجةَ مخاضٍ عسيرٍ أفرزتْهُ ظروفُ الإرهاصاتِ التي خلّفتْها نيرانُ الحربِ العالميّة الثانية على الواقعِ العربي وبروز حدة التوتر بين الشكل الشعري والمضمون إذْ ظهرَ هذا المصطلحُ عندَ الشعراءِ ومنهم الشاعرةُ نازك الملائكة التي تُعّد من روّاده الأوائل الذين كانَ لهم حظٌ وافرٌ في الاطلاعِ على ألآداب الأوربية مباشرة والذي هيأتْه لهم معرفتُهم باللغاتِ الأجنبيةِ ومنها الانجليزية، أو عن طريق الترجمةِ التي حاولتْ نقلَ تلك ألآدابِ إلى لغة الضادِ. وقد كان لكلا الطريقينِ أثرٌ مهمٌّ في ولادةِ شكلٍ شعريٍّ جديدٍ هو الشّعر الحرُّ (Free Verse)[٨٢].

لقدْ كانَ لتلكِ المحاولاتِ التجديديةِ في الأدبِ العربي التي برزتْ في نموذجِ القصيدةِ الحرّةِ لدى نازك الملائكة وبدر شاكر السياب أثرٌ كبيرٌ في تبلورِ مفهومِ القصيدةِ الحرّةِ إذ أنَّ تجربةَ الشعراءِ الرُوّاد لم تكنْ غيرَ المثال الذي اكتملَ نضجُهُ عبرَ محاولاتٍ عديدةٍ سُبقوا إليها في كتابةِ قصيدةٍ جديدةٍ تمتلكُ بنيةً جديدةً تختلفُ عن بنيةِ القصيدةِ الكلاسيكيةِ ومنها عدمُ الانتظامِ في طولِ الأبياتِ والتقفية[٨٣].

أولاً : الإيقاع الخارجي:

سندرسُ في هذا المبحث قصيدة "من صورها الشخصية مع الوطن مع تعديل في المنظر"[٨٤]

أ- الوزن

إنَّ تاريخَ الشّعرِ العربي يشهدُ منذ نشأتِهِ بأنّه لمْ يتوقفْ لحظةً عن إنتاجِ النماذجِ الشّعريةِ التي لا تتفقُ معَ قواعدِ العَرُوضِ سواءً جزئياً أو كلّياً، فمنذُ نصوصِ الجاهليين (عبيد ابن الأبرص وامريء القيس والنابغة وغيرهم)، نجدُ نصوصاً لا تلتزمُ الوزنَ الواحدَ أو القافيةَ الواحدةَ، ونجدُ أبا العتاهيةِ المعاصرِ للخليل بن أحمدَ يعلنُ صراحةً أنّه أكبرُ من العروضِ ، وينظم على أوزانٍ لم يقلْها الخليلُ ، وبعدَ ذلك تتوالى الأشكالُ غيرُ المتفقةِ معَ العَرُوضِ ، وخاصةً معَ القافيةِ مثلَ المثلثاتِ والمخمساتِ والمربعاتِ

والمُسطحاتِ ، ثمّ الموشحاتَ والأشكالِ الشّعبية المختلفةِ، ثم بعدَ ذلكَ الشّعرُ المرسلُ ، والشّعرُ الحرُّ ، وقصيدةُ النثرِ في العصرِ الحديثِ(٨٥).

إنَّ الوزنَ عندَ نازك الملائكة هو " الشّكل الموسيقيّ الذي يختارهُ الشّاعرُ لعرضِ الهيكل"(٨٦). وكانت نازك في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" قد فسّرتِ الدعوةَ إلى الشّعرِ الحرّ بأنَّ هذا الاصطلاحَ يعنِى ما تقصدهُ حرفياً من كلمةِ شعرٍ" لأنّه موزونٌ يخضعُ لعروضِ الخليلِ ويجرِى على ثمانيةٍ من أوزانِهِ" ، وهو حر "ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر"(٨٧).

فعلى الرغمِ من ثوريةِ قصيدةِ التفعيلةِ إلا أنّها حافظتْ على الوزن وقدمتْ لهُ ثراءً، وخرجتْ بهِ من الرتابة التي قدْ تصيبِ القصيدة العموديّة في الكثيرِ من إيقاعاتِها. إنَّ القصيدةَ التي بينَ أيدِينا تتداخلُ في الكثيرِ من أبياتِها بين الشكل العموديّ والشّكلِ الحرّ، إذْ إنَّ أولَّ سبعِ أبيات تنتمي للشكل العمودِ منْ حيثُ الوزنُ والقافيةُ،

يقول شاعرنا:

لربابتي في الحزنِ
شتلُ
وأنا بحضن الصوتِ
طفلُ
النايُ
يجدلُ دمعتي
ـــــ بيديَّ ـــ
فالمنديلُ حقلُ
أمّي عباءتُها حقولُ اللهِ
والأردانُ أهلُ
أمي الطريق إلى الجهاتِ جميعِها
يدُها تدلُّ
أمي حدائقُها يداها

تَستظِلُّ .. وتُستظَلُّ
الغيمُ بعضُ غسيلِها
يا صاحبي، والأفقُ حبلُ
والنهرُ خيطُ نسيجِها
والإبرةُ السمراءُ
نخلُ(٨٨)

نشاهدُ في هذا المقطعِ مدى ارتباطِ الشّاعرِ بعروض الخليلَ (العمودي)، فالقصيدةُ تسيرُ على (مجزوء الكامل) بصورةٍ مثلى، وتحافظُ على نظامِ تقفيةٍ صارمٍ يعتمدُ قافيةً واحدةً، ورويّاً واحداً، معَ المحافظةِ الشّديدة على قانوني "الوقفة الدلالية" و"الوقفة العروضية" ممّا يعكسُ تشبثاً شديداً بخصوصياتِ نظامِ البيت، وقدْ جاءتِ التفعيلة الأخيرة مرفلةً، والترفيلُ "علةٌ تتمثلُ في زيادةِ سببٍ خفيفٍ على الوتدِ المجموعِ، ويدخلُ على تفعيلة ((متفاعلنْ)) فتصبحُ ((متفاعلاتنْ))(٨٩). ولكنْ بعدَ ذلك يُكسَر إيقاعُ القصيدةِ العموديّة وتخرجُ القصيدةُ إلى التفعيلة في هذا البيت :

حتى تخيطَ صباحَهاأو ثوبَها
لا فرقَ
فالإثنانِ مثلُ(٩٠)

فحينَ نقطعُ البيتَ عروضيّاً سنكتشفُ أنّ إيقاعَ القصيدة العموديّة كُسِرَ وأنّها خرجتْ من شكلِها الكلاسيكيّ إلى شكلٍ جديدٍ يُعرَف "بالشّعر الحر" ، وكالآتي:

حتّى تخِيْطَ/ صَباحَهَا / أوْ ثَوْبَهَا / لَا فَرْقَ فَلْ / إثْنَانِ مِثْلُوْ /
/0/0 /0 // 0/ /0 /// 0 // 0 / /0/ 0//0 / 0 / 0 // 0/0 / /0/0//0/0/
مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ /
مُتَفاعلاتن /

نلاحظُ أنَّ عددَ التفعيلاتِ خمسةٌ في البيتِ أو الشّطرِ ـــــــــ إنْ صحّ التعبيرُ ـــــ لأنَّ القصيدة خرجتْ منَ العمودي إلى التفعيلةِ ولو أنَّ شاعَرنا التزمَ بالشّكلِ العمودِي لالتزم بأربعِ تفعيلاتٍ حتّى آخرِ بيتٍ في القصيدة .

ب- القافية

طالبتْ نازكُ الملائكة بضرورةِ التحررِ منَ القافية الموحدةِ ، بمفهومِها الكلاسيكيّ ، ضمنَ نظامِ القصيدةِ القديمةِ القائمةِ على تساوي عددِ التفعيلاتِ في الشطرِ أولاً والبيتِ ثانياً، فيتساوى طولُ الأبياتِ الشّعريةِ في القصيدةِ، فجاءتْ سطورُهُ متغيرةَ الطولِ وأضحتِ القافية الموحدةُ أو المُنوعةُ ضرورةً من ضروراتِ خلقِ الإيقاعِ الموسيقيّ العامّ أمامَ المتلقيّ رغبةً منَ الشّاعرِ في رصدِ أكبرِ قدرٍ ممكنٍ من التجاوبِ معَ شعرِهِ، لأنَّ القافيةَ في الشعر الحر كلمة يستدعيها السياق النفسي، أو الموسيقيّ للقصيدة[٩١].

إنّ قصيدةَ التفعيلةِ لا تلتزماً نظاماً تقفويّاً مُوحّداً فقدْ تتغيرُ القافيةُ أكثرَ مِنْ مرةٍ وفي القصيدةِ الواحدةِ وكذلك الروي ـــــــ وهو كثير في الشعر الحر ــ وهذا ينطبقُ على قافية قصيدتِنا، فقد تَغيَّر حرفُ الرويّ عدّةَ مراتٍ إلّا أنّ القافية بقيتْ متواترة، ويمكنُ تعريفُها "إنّها ما يفصلُ بين ساكنيها متحركٌ واحدٌ، والتسميةُ مأخوذةٌ من الوترِ، وهو الفردُ أو تواترُ الحركة والسكونِ، أي تتابعُها، أو من تواتر الإبل على الماء، إذا جاء قطيع منها آخر بينها مهلة"[٩٢]. كقولِ شاعرِنا

الغيمُ بعضُ غسيلِها

يا صاحبي، والأفْقُ حبْلُ[٩٣]

وتُحدد القافية هنا ب (ـبْـــــــــلـــــوْ)

(0 / 0)

فالسّاكنُ الأوّل هنا حرفُ "الباء" والساكن الثاني "الضمة" والتي تصبح حرف مدٍّ أي "واو"، أمّا المتحركُ الذي يفصل بين الساكنين فهو الروي "حرف اللام".

وقافيتنا هنا متواترة ومطلقة مجردة لأنها "محركة الروي ولا تشتمل على ردف أو تأسيس"[٩٤].

وفي مستهلِّ القصيدة يغير الشاعر القافية، ولكنها تبقى متواترة:

وطنٌ تعبّأ فِي حقائِبْ
وطنٌ حدائقُهُ كتائِبْ

فالقافية هنا(ائبْ)====> (0 / 0)

وجاءتِ القافيةُ المتواترةُ مقيدةً ومؤسسةً لأنها "ساكنة الرّوي وتشتملُ على حرفِ تأسيس"[٩٥]، والتأسيس "هو ألف بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل وسميت بذلك لأنها تسبق أحرف القافية فأشبهت أحرف البناء"[٩٦].

في هذا المقطعِ نلاحظ اشغالات الدوخي على القافية، وكالآتي

وطنٌ تعبّأ فِي حقائِبْ
وطنٌ حدائقُهُ كتائِبْ
عُشّاقُهُ
يتبادلون الهاوناتِ
على المصاطبِ
ما لهُ بالوردِ شغلُ
وطن بنوه تقاسموهُ
ولملموهُ وهرّبوهُ
وحاربوه وهجروهُ
فما الذي نرجو من الأعداءِ؟!
والأعداء كلُّ[٩٧]

فالقافيةُ على الرغم من تغيرِ حرف الروي تبقى متواترة ففي البيت " وطن بنوه " تكون القافية هي :

(نــوْهــوْ)
(0 / 0)

وجاءتِ القافيةُ المتواترةُ مطلقةً مردفةً لأنّها " محركةُ الرّوي وتشتملُ على الرِّدْف"[٩٨]، والرِّدفُ هوَ "حرفُ مدٍّ، أو لينٍ، يقعُ قبلَ الرّوي، دونَ فاصلٍ بينها، سواءً كانَ

الرَّوي مُطلقاً (مُتحركاً) أو مُقيّداً (ساكناً) وسُمِّي بذلكَ لوقوعِهِ خلفَ الــرّوي كــالرّدفِ خلفَ راكبِ الدّابة"[٩٩].

وفي هذا جذبٌ للمتلقِي، وشدُ انتباهِهِ، وكسرٌ لرتابة القافية، وهذا كلّهُ يتفاعــلُ مــع سرعةِ الإيقاع التي تزداد بالتغيير المفاجئ للقافية، وعموما فإنّ ترتيب القافية جاء فــي القصيدة على نمط القافية المتقاطعة وهذا النمط من القوافي يتخذ الشــكل الآتــي فــي القصيدة[١٠٠]:

شــتْــــــلُ ======> أ
صــــــوْتِ ======> ب
طــــفــــــلُ ======> أ
دمــــعــــتِــــي ======> ب
حــقــــلُ ======> أ
أهــــــــلُ ======> أ
جميــــــعِــــهــــــا ======> ج
تــــدلُّ ======> أ
يــــداهَــــــــا ======> ج
تَستــــظــلُّ ======> أ
وتُستظــــلُ ======> أ
غسيــــــلِهــــــا ======> ج
نسيــــــــجِــهــــــا =====> ج
ســمــــــراءُ =====> د
نــــــخــــلُ ======> أ
صباحَــــهــــا =====> ج
ثوبَــهــــــا =====> ج
مــثــــــلُ =====> أ
الصفــــراءُ =====> د
تــــتــــــلــــــو =====> أ
حــفــنــــــــتــــــي =====> ب
نــــمــــلُ =====> أ
تــــعــــــرفَــهــــا =====> ج

ألُّ =======> أ

خـــــادمُـــــــهـــا =====> ج

تـــــــدلـــــــو =====> أ

نـــــزلُ =====> أ

حقـــــــائـــــــبْ =====> ر

كـــتـــــائـــــــبْ =====> ر

مصـــــاطِـبْ=====> ر

شـــــغْـــــلُ =====> أ

تـــــــقاســمـــــوهُ =====> ه

بـنـــــوه ُ=====> ه

هـــــربـــوهُ =====> ه

كـــــــل =====> أ

حـــــديـــقـــتـــــــي =====> ب

ســـهـــــلُ =====> أ

كـــــلّـــهَـــــــا =====> ج

قـــــــتـــلُ =====> أ

شـــــمـــــــالَـــهـــــــا =====> ج

شمـــــلُ =====> أ

مـــــهـــلُ =====> أ

لـــجـــــارتـــــــي =====> ب

أســـــلـــــو =====> أ

مـــــــحْـــــلُ =====> أ

مســـدّسِ =====> ي

مـــــؤسّـــــــسِ =====> ي

الخطبـــــــاءَ =====> د

الأنبـــــــــاءَ =====> د

قصيـــــدتـــي =====> ب

لنحـــــــلُـــــــو =====> أ

ثانياً : الإيقاع الداخلي

أ- التدوير

يمثّلُ التدويرُ في الشّعر العربي المعاصرِ أبرزَ وجوهِ ثورة الحداثة الشعرية على القصيدة العموديّة, إنهُ هدمٌ بنّاءٌ، هدمٌ لبنيةِ البيتِ التقليدي في كلِّ خصائصِهِ، وبنّاءٌ لصرحٍ شعريٍ جديدٍ هو السطرُ ذو الامتدادِ غير المحدود. وهذا المفهوم المليءُ بالحداثة تحطيمٌ لسلطة البيت العمودي(١٠١).

وبينما وتنفِي نازك الملائكة وجودَ ظاهرةِ التدويرِ فِي شِعر التفعيلة، يقرّه آخرونَ. تقولُ نازك الملائكة "إنّ امتناعَ التدويرِ في الشّعر الحرّ، ليس شيئاً معروفاً لجمهرةِ الشّعراء الذين يكتبونَ هذا الشّعر"(١٠٢). ويضيفُ د. حسني عبد الجليل يوسف: "إنَّ التدويرَ في الشِّعر الحدِيث – شعر التفعيلة – منتشرٌ بشكلٍ كبيرٍ "لأننا نجدُ الشّعراء جميعَهم إلّا القليلَ النادرَ، يعمدونَ إلى تقسيمِ التفعيلةِ نفسِها، بمعنى أنّ جزءاً منَ التفعيلة يكونُ في سطرٍ، ويأتي الجزءُ الآخر في السّطر الذي يليهِ"(١٠٣)، ويخالفُ د. حسني يوسف رأيَ نازك الملائكة بقولِه: "إنّ العروضَ الحديثَ أصبحَ يتعاملُ مع التدويرِ، ليس بمعنَى تقسيمِ كلمة في سطرينِ، وإنما بتقسيم التفعيلة نفسِها في سطرينَ ومن ثم في كلمتين"(١٠٤).

إنَّ التدويرَ ظاهرةٌ إيقاعيةٌ متميزةٌ عندَ شاعرِنا، وقدِ اكتسبتْ أهميةَ خاصّةً في قصائدِهِ، إذْ يحققُ التدويرُ فوائدَ كثيرةً متنوعةً " تسبغ على النصّ الشّعري غنائيّةً وليونةً حيثُ تمدُّهُ بوحدةٍ نغميةٍ تحقّقُ تواصلاً في السّطور وهذا يؤدي إلى سرعةِ الإيقاع"(١٠٥).

فقصيدتُنا التي جاءتْ على البحرِ الكاملِ، ولا يخلو سطرٌ من سطورِها إلّا ووظّفَ شاعرُنا التدويرَ فيه، سابغاً على القصيدةِ نفساً آخرَ, ومنَ الأبياتِ التي جاءتْ مدورةً قولُه:

أمّي
0/0/
(مُتْفَا)
تُضافُ إلى البلادِ
//0 /// 0// / /
(عِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُ)
لكي تعرّفها
0/// / 0// / 0//
(تُفَاعِلُنْ / مُتَفَا)

أتدري ؟؟
// / /
(عِـــــلْـــــنْ/ مُـــتْ)
فَهْيَ (ألُّ)[١٠٦]
/0//0/0 (إشباع الضمة)
(فَـــــاعِـــــلاتُـــــنْ)

ولم يكنِ التدوير على مستوى التفعيلاتِ فقط، بلْ تجاوزَ ذلكَ ليدخلَ القافيةَ، فنـــراهُ كيفَ يدورُ تفعيلةَ القافيةِ معَ تفعيلةِ السّطر الذي يليها، ومعَ أنّ هذا النوعَ مـــنَ التـــدويرِ مكروه إلّا أنَّ شاعرَنا روضها ، فلا يشعرُ المتلقِي بخللٍ موسيقيٍّ. كقولِه"

وطنٌ تعبّأ في حقائبْ
///0///0 /0//0/0/// (مُتَفاعلنْ / مُتَفاعلاتنْ)
وطنٌ حدائقُهُ كتائبْ
///0//0 / ///0//0/ (مُتَفاعلنْ / مُتَفاعلاتنْ)
عُشّاقُهُ
0//0/0/ (مُتْفاعلنْ)
يتبادلون الهاوناتِ
///0//0 / /0//0/0/ / / (مُتَفاعلن / مُتْفاعلنْ / م)
على المصاطبِ
//0//0 / // (تَفاعلنْ / مت)
ما لهُ بالوردِ شغلُ[١٠٧]
/0//0 / /0//0/0/ (فَاعلنْ / مُتْفاعلاتنْ)

وهكذا نرى كيفَ أنَّ شاعرَنا دوّر نهايةَ السّطر الأوّلِ (مصاطبِ) معَ بدايةِ السّـــطرِ الثاني (ما لهُ)، منْ دون أنْ يشعرَنا بخللٍ موسيقي، وهذا مما يُحسَب للشّاعر.

ب – التكرار

يُعدّ التكرار من أهم الظواهر الإيقاعية اللافتة في شعر شاعرِنا، لما لهُ مـــنْ دورٍ واضحٍ فِي معنى الشّعر ومبناه، إضافةً على دورِهِ في إخصابِ شعريّة نصهِ، ورفـــدِهِ بالبثّ الإيحائي كشكلٍ صياغي يقعُ داخلَ بنيةٍ موسعةٍ هي بنيةُ التماثلِ التي تسهمُ فـــي إثراءِ النّص.

وإذا ما عُدْنا إلى قصيدتنا "من صورها الشخصية، مع الوطنِ، معَ تعديلٍ في المنظر" وجدنا أنّ التكرار ــ سواء أكانَ صوتاً أو كلمةً أو جملةً ــــــــ حاضرٌ معَ مطلعِ القصيدةِ في إطارٍ شعريٍّ مكثّفٍ، يقولُ شاعرُنا:

أمّي عباءُتها حقولُ الله
والأردانُ أهلُ
أمّي الطريقُ إلى الجهاتِ جميعِها
يدُها تدلُّ
أمّي حدائقُها يداها
تَستظِلُّ .. وتُستظَلُّ
أمّي
تُضافُ إلى البلادِ
لكي تعرّفَها
أتدري ؟!
فهْيَ (ألْ)(١٠٨)

والتكرارُ الحاصلُ في بدايةِ كلِّ بيتٍ، هوَ تكرارٌ عموديٌّ إذْ تنطلقُ منه كلُّ المعاني الفرعيّة.

إنَّ شاعرَنا في حالةِ تذكرٍ وحنينٍ لأمِهِ، إذ راحَ يصوّرُ كيفَ كانتْ في عيونِ ابنِها، معتمداً عنصرَ التكرارِ المتمثلِ في تكرارِ لفظة "أمي " والتي تكررتْ أربعَ مراتٍ، فهو يتلذذُ بذكرِ المكرّرِ، وذا يحقّقُ نغماً إيقاعياً مستمراً، يثيُر سمعُ المتلقين، والتكرارُ هنا تكرارٌ عموديٌّ قصدَ إمتاعِ البصرِ بالفضاءِ الذي شغلتْه هذه اللّفظة، واللافتُ للنّظرِ والسّمعِ معاً، هو التكرارُ الصوتي الذي يتبعُهُ حينَ يكونُ في بدايةِ السّطرِ الشعري فهوَ يركّزُ على إيقاعِ البداية، وذا تقومُ حركيةَ الإيقاع برسمِ الصورةِ في ذهن المتلقِي.

إنَّ شاعرَنا لا يتوقفُ عنْ تكرارِ لفظةِ "أم" لأنّها بؤرةُ القصيدةِ، وهكذا نراها يكرّرُها بأساليبَ مختلفةٍ، كقولِهِ:

أماه،

سنبلةُ انتظارِكِ
حفنتي
ويدايَ نملُ
أماهُ،
عفوَكِ قد تركتُكِ
في القصيدةِ وحدَكِ
انتظري
لكي ألقي الوصية عاجلا
ما عاد في الإمكان مهل(١٠٩)

إنَّ ظاهرةَ تكرارِ الأصوات حاضرةٌ بقوة في هذه القصيدةِ، ومن أهمها قولُه:

وطنٌ بنوهُ تقاسموهُ
ولملموهُ وهربوهُ
وحاربوهُ وهجروهُ(١١٠)

ففي هذه الأسطرِ نجدُ أنّ الشّاعر كرّرَ حرفَ "الهاء" ستَ مراتٍ وهو حرفٌ مهموسٌ رخوٌ، صوت اهتزازاته العميقةِ في باطنِ الحلق يوحِي أولّ ما يُوحي بالاضطرابات النفسية،(١١١) فالإنسانُ المنفعلُ الذي يدخلُ في حالةِ يأسٍ أو حزنٍ أو ضيقٍ ولو لعارضٍ مفاجئٍ، لا بُدّ أنْ تنقبضُ معَهَا نفسُه، وقدْ كرّرهُ الشّاعرُ ليدلَّ على مدى حزنِه وانكسارِهِ.

ومثله أيضا:

لربابتي في الحزن
شتل
وأنا بحض الصوت
طفل(١١٢)

فقد كرّرَ الشّاعرُ حرفَ اللامِ في هذا البيتِ خمسَ مراتٍ (لربابتي، الحزن، شتل، الصوت، طفل) وهوَ حرفٌ مجهورٌ متوسطُ الشّدةِ، وصوتُ هذا الحرف يوحي بمزيجٍ

من الليونة والمرونة والتمسك والالتصاق[١١٣]، وكأنّ الشّاعرَ يعلنُ عن شدّةِ تمسّكِهِ بحزنِهِ والتصاقِهِ بهِ.

ثالثا: الإيقاع البصري

أ- الشكل الكتابي أنموذجاً

معَ قصيدةِ التفعيلةِ وفِي إطارِ الحريّة التي توفرتْ لها فِي المستوياتِ المختلفةِ، عمدَ كثيرٌ من كُتّابِ هذه القصيدةِ إلى استثمارِ الشّكل الكتابي لها، وذلك بغيةَ ممارسةِ مزيدٍ منَ التفكيكِ على شكل النصِّ وعلى لغتِهِ، ويُلاحظ أحمد بزون أنَّ" آليةَ كتابةِ هذهِ القصيدةِ ترفضُ بناءَ أيِّ نظامٍ هندسيٍ، أي ترفضُ تقصّدَه"[١١٤]

إنَّ ظاهرةَ الحذفِ على المستوى الهندسيّ الذي يمكنُ أنْ نطلقَ عليه الصمت، ويُعبِّرُ عنه شعريّاً بالنقاطِ التي تفصلُ بين عناصرِ التركيب اللغوي باعتبارِها مظهراً منَ المظاهر الدالةِ على الحذفِ ... وقدِ ارتأيْنا أنْ نطلقَ عليها ظاهرةَ الصّمتِ المنقوط نظراً لأنّها تشكّلُ لحظةً تقعُ بينَ اثنين (توقف الشّاعر عنَ القولِ وبدأ المتلقِي بتقديرِ المحذوف واستكمالِهِ) [١١٥].

وقدْ أثرى هذا الإيقاعُ بنيةَ القصيدةِ من حيثُ:

أولا: خريطةُ السّطر الشعري، إذْ ظلَّ هذا السّطر في تأريخِ القصيدةِ العربيّة حبيسةَ مسافةٍ مرسومةٍ سلفاً للمتلقِي وعلى شكلِ نسقٍ مرتّبٍ.

ثانياً: علاماتُ الترقيمِ والتنقيطِ، التي حفّزتِ لتأمينَ مناطق تلفظٍ أُخرى ضمنَ مسافةِ القصيدة، إذْ يضيءُ هذه المناطقَ التلوينُ الذي تمنحُهُ ريشةُ القراءةِ الفاحصةِ.

ثالثا: ما يؤشرُهُ هذانِ الأمران من ترتيبٍ ذهنيٍّ يعاضد مشروعَ القراءةِ هذهِ[١١٦].

إنّ هذا الجانبَ الطباعي أو الكتابِي يسميه محمّد الماكري بالاشتغالِ الفضائي، وهو عندَهُ ، مجموعُ مظاهرِ التفضية في النصوصِ الشّعرية المكتوبة، أي المعطيات الناتجة عن هيئةِ الطّباعة للنّص. ولهذا الجانبِ دخلٌ في توليدِ المعانِي والدّلالات في النصِّ، فهو ليسَ عنصراً محايداً صامتاً، وذلكِ حتّى في النّصوصِ التي لا تبدو فيها مقصديةُ توظيفِ الفضاءِ بشكلٍ جليٍّ[١١٧]، ومن ذلك :

.....

..... أحبك ،

ليس لشيء

ولكن:-

لكي أتنفس ..

.....

.....

..... أحبـــــــــ / كِ / ها[١١٨]

من خلال هذا الشكل الكتابي يظهرُ أنّ الشّاعرَ يوظّفُ الإيقاعَ الهندسي، فيقسمُ نصَّهُ إلى وحداتٍ تفصلُ بينها كلماتٌ محددةٌ تجعلُ المتلقي يعي الانفصالَ ويربطُ بينَ الأجزاءِ، فالشّكلُ وما يولّدُهُ من بصريةٍ ينوبُ عن حضورِ السّماتِ الشّفاهيّة للذاتِ الشّاعرةِ التي غيّبتْها الكتابةُ، وبالتالي أصبح هو المعادلَ البصري للإلقاءِ[١١٩] ، فموقعُها يجعلُ النّص يتميزُ بهندسةٍ فريدةٍ تدعمُ اختلافَه ورفضَه للشّكلِ المتوارثِ.

إضافةً للشّكلِ المقدّمِ نُلاحظُ العديدَ من التشكيلاتِ الهندسية التي نجدُها حاضرةً في كلِّ قصيدةٍ قريباً بشكلٍ مُختلفٍ وهذا يدعمُ حكمَنا السّابق في أنَّ قصائدَ ديوانِ شاعرِنا "عذابات الصوفي الأزرق" هي تجاربُ مختلفةٌ، جمعَها الشّاعر في ديوانٍ واحدٍ، وكلُّ تجربةٍ تصدحُ باختلافِها الخاصّ على جميعِ المستوياتِ، منها المستوى الفضائي الشّكلي ومن هذه التشكيلاتِ البارزةِ ما نلاحظُهُ في قصيدةِ "الأسماء كلّها" وهي التي أطلقَها الشّاعر تسميةً لأحد دواوينِهِ، ولعلَّ هذا راجعٌ إلى قيمةِ القصيدة وقيمة من كتبتْ من أجلِهِ، وكالتالي:

(٤)

الجدوى

لا شيءَ

سوى كلِّ الأسماءْ

ونحنُ وما نتوهَّمُ

من إصغاءْ[١٢٠]

(٥)

الضريبة

من شكلِ اللذةِ
أو من طْينِ الغرقى
يخرجُ وصفُ المحمولين على
رئة تتنفَّسُ أردانَ الحربِ
وطعمَ الخوفِ المزمنِ

١- عذابات الصوفي الأزرق: ٤١ .

.....
.....
مولاي،
عفوك .. مَنْ أنادي ؟!
أنا من بلادٍ تأكل الفقراء في الطرقات
من أسمائهم ..
هذي بلادي
.....
.....

من حربٍ نافقةٍ
تخرجُ أسماءُ العشّاقِ
وتُترَكُ قربَ خسائرِ حربٍ
تتجاهلُ أسماءَ الشّهداء

..... من فَرْجِ
التفاحة يسقطُ
إنسانُ الأسماءِ[١٢١]

من خلالِ شكلِ النصِّ نلاحظُ أنّه ينقسمُ إلى وحداتٍ مختلفةِ الطّول تحملُ كلُّ وحدةٍ عدداً منَ الأسطرِ وتصوّرُ مرحلةً من مراحلِ تجربةِ الشّاعر في هذا النصِّ، وتفصلُ هذه الوحداتِ أرقامٌ معنونةٌ بعناوينَ فرعيةٍ لعنوانِ القصيدة " الأسماء كلّها " .

وكمَا يمنحُنا هذا التشكيلُ إيقاعاً هندسيّاً يُساهِمُ في تلقٍ خاصٍّ للنصِّ يختلفُ عن أيِّ تجَربةٍ أُخرى، فالشّاعرُ استثمرَ طاقاتِ الحرفِ والشّكلِ الطباعي ليُحمّلَ نصَّهُ بما يجعلُهُ أكثرَ تميزاً على المستوى البصريّ وما ينعكسُ من ذلك على المستوى الدلالي عموماً.

إضافةً لما تقدّمَ يمكنُنا ملاحظةَ العديدِ منِ التشكيلاتِ الهندسية المختلفةِ عبرَ كلِّ القصائدِ، حيثُ يجعلُ من قصائدِهِ معرضاً للأشكالِ عبرَ الكلماتِ، فالمتلقِي يتعرضُ لتأثيرِ هذه التشكيلاتِ حتى قبلَ قراءتِهِ للنصِّ، لهذا فأثرُها بالغٌ في القراءةِ والتلقي.

المبحث الرابع : الإيقاع في قصيدة النثر

إنَّ إشكاليّةَ قصيدةِ النثرِ وما يترتبُ عليها منْ مُلابساتٍ، تفضِي إلى ضرورةِ مناقشةِ هذهِ القضيّةِ على أساسِ أنّها تعتمدُ اعتماداً كُلّياً على الإيقاعِ الدّاخليّ، بعكسِ القصيدةَ العموديّة وقصيدةِ التفعيلة اللتينَ تقومانَ في تشكيلِ بنيتِها الموسيقيةِ أساساً على بحورِ الشّعر.

إنّ ظهورَ قصيدةِ النثرِ في مطلعِ السّتيناتِ بحلّتها الجديدةِ متخليةً عن أقدسِ مقدساتِ القصيدة العربيةِ القديمةِ، شكّلَ مُنعرجاً في مسارِ الشّعرِ العربِي، فأحدثتْ صدمةً لدى المتلقِي العربي الذي ألفَ القصيدةَ بشكلِها المعروفِ، كما طرحتْ قضيةَ الإيقاع الداخلي الذي تمسكتْ بهِ القصيدةُ النثريةُ، ففجرتْ تلك الإشكاليّة بينَ النّقاد وإلى يومِنا هذا.

وترى سوزان برنار أنَّ قصيدةَ النثرِ " ما ينطوي على مبدأ فوضويٍّ وهدّام، إذ نشأتْ منَ التمردِ على قوانينِ الوزن والعروض وأحياناً على القوانين العادية للغة "[١٢٢]، لذا فإنَّ محاولةَ قصيدةِ النّثرِ تحطيمَ الهندسةِ الموسيقيةِ المفروضةِ على الشّعرِ لا

تعنِي أبداً قطعَ الصّلةِ بينَ الشّعرِ والموسيقَى وهوَ ما يؤكدُه أدونيس حينَ يقولُ: "منَ الخطرِ أنْ نتصورَ أنّ الشّعر يمكنُ أن يستغنِي عنَ الإيقاعِ والتناغمِ، ومنَ الخطرِ أنْ نقولَ بأنَّهما يشكلانِ الشِّعرَ كلَّه"(١٢٣)، لذا فقدْ دعتِ الحركةُ إلى اعتمادِ إيقاعٍ جديدٍ يستمدُّ مقوماتِه من نظامِ العلاقاتِ الدّاخليةِ التي تؤسّسُ بنيةَ النصِّ الشِّعري، وقدْ أعلنتِ القطيعةَ معَ الإيقاع القديم وانْطلقتْ لتحقيق بنيةٍ إيقاعيّةٍ جديدةٍ تتناسبُ معَ التّطورِ الذي يشهدُهُ شكلُ القصيدةِ الحديثةِ. ولأنّ الشّعرَ فيما يرى محمد عبد المطلب كانَ أكثرَ الأجناسِ الأدبية التزاماً بالتقاليدِ والقيودِ فإنَّ مواجهتَه أولاً ثم التمردَ عليه ثانياً كانا منْ أبرزِ ملامحِ الحداثةِ، وكانتْ ذروةُ هذهِ المواجهةِ توليدَ جنسٍ أدبيٍّ جديدٍ يجمعُ بينَ الشّعر والنثرِ، تمَّ الاصطلاحُ على تسميتِهِ "قصيدة النثر" وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي Poème en prose (١٢٤).

أولا: الإيقاع الداخلي

يرى الكثيرُ من النقّادِ أنَّ قصيدةَ النّثر قدِ استعاضَتْ عنَ الإيقاعِ الخارجِي المتمثِّلِ في الوزن والقافيةِ بالإيقاعِ الداخلي، وفي هذا الصدد يذهبُ د. محمد صابر عبيد إلى أنْ خلوّ قصيدةِ النّثر من عنصرِ الوزنِ الذي يضطلعُ بهندسةِ الأرضية الموسيقية للقصيدةِ الحرّة جعلَها تفقدُ عنصراً منْ عناصرِ النّجاحِ، وبذلك وجبَ عليها خلقُ إيقاعِها بمعزلْ عن أيِّ مُخطّطٍ مُسبقٍ(١٢٥)، ولتحقيق ذلكَ تلجأُ قصيدةُ النِّثرِ إلى عناصرَ إيقاعيّةٍ أخرى يستطيعُ بفضلِها كاتبُ قصيدةِ النِّثرِ" أنْ يدخلَ الحياةَ والزّمانَ في أشكالٍ إيقاعيةٍ، ويفرضُ عليها هيكلاً منظّماً"(١٢٦) ، ومن تلكَ العناصرِ المقاطعُ المنظمةُ أو التكرارُ أو البناءُ الدائري، وكبديلٍ عنَ القافيةِ والمقاطعِ الموزونةِ يستعملُ كاتبُ قصيدةِ النثرِ توازناتٍ من نوعٍ آخرَ(١٢٧)، بما يحققُ للقصيدةِ الانسجامَ الدّاخلِي الذي لا يخضعُ إلّا لحركةِ الرؤيا.

لقدْ أدركَ النّقادُ القدماءُ بأنّ الإيقاعَ لا يتوقفُ فقط عندَ حدودِ الوزن والقافيةِ في النصِّ، وإنَّما هنالكَ عدةُ عناصرَ أخرَى تساعدُ على تشكيلِهِ كالقيمِ الصوتيّةِ، حيثُ إنَّ ابنَ سنانِ الخفاجِي (ت٤٦٦) قدْ أشارَ في كتابِهِ "سرُّ الفصاحة" إلى القيمِ الصوتيّة وبذلكَ يكونُ قدِ انتبه إلى سرِّ الموسيقى الداخلية والتجربة الداخلية(١٢٨).

إنَّ الإيقاعَ الداخلي في قصيدة النّثر متنوعٌ عند شاعرنا، "بالتكرار، والتوازي، والنبرة، والصوت، وأحرف المدِّ، وغيرها "

إنَّ أهمَّ ما يمكنُ أنْ نقفَ عليهِ في دراستِنا هذهِ

أ- التكرار

يُعدُ التكرارُ نسقاً تعبيريّاً مُهما في بنية القصيدة النثرية والتي تقوم على التكرار في نصوصها بشكل يجذب القارئ ويجعلُهُ يرتادُ مغامرةً للكشفِ عن الدلالاتِ. إنّ ظاهرةَ التكرارِ اللغوي عبرَ المفردةِ، أو الجملةِ، يتمُّ اللجوءُ إليها، من قبلِ كثيرين من الشّعراء، وهو أسلوبٌ يُعوّضُ عنَ الموسيقَى التقليديّةِ، وإنْ كانَ هذا التكرارُ، فِي الأصلِ، مجردَ شكلٍ واحدٍ، لخلقَ الإيقاعَ، من وسائلِ خلقِ الإيقاعاتِ الشعرية التي يكتشفُها الناصُّ نتيجةَ خبرتِه، ومراسِهِ، وليس عبرَ التلقي الحفظي أو المهني، كما هوَ حالُ العلاقةِ معَ البحور الستة عشر، ممّا يجعلُ الشّاعرَ في حالِ توافرِ الحدودِ المطلوبةِ من الموهبةِ، يحلِّقُ عبرَ كشوفاتِهِ الإيقاعية الموازية للبنية النصيةّ، وشاعرَنا ينوّعُ في أسبابِ وعواملِ إيقاعاتِهِ الداخليّة، فيستثمرُ الصفاتِ الصوتيةِ لبعضِ الأحرفِ، ويركزُ عليها، لتظهرَ بشكلٍ بارزٍ في قصيدتِهِ من خلالِ توزيعِها الكثيفِ في معظمِ الأبياتِ، ويضيفُ إليها بعضَ الأحرف التي تماثلُها فِي صفاتِها الصوتيّة فتجرِي في نسقٍ يطغى على النصِّ بإيقاعِهِ الخاصِّ وهذا ما نجده في قصيدةِ "إلى أمي" إذ يقول:

أنا

مَنْ صنعتهِ مما تبقَّى

من أحطابِكِ

.....

عجينتُكِ

.....

ملحُ ما تطحنينَ

أيتُها الموشومةُ بالأنهار والزرازير

يا وريثةَ حكاياتِ الصيد

وعاداتِ الريِّ[١٢٩]

نلاحظُ أنّ صوتَ "التّاء" مهيمنٌ على جسدِ هذه المقطوعةِ وقدْ تكرّرَ تسعَ مراتٍ، وهو عندَ د. حسن عباس "من الحروف اللمسية، لأنّ " صوتُه يوحِي فعلاً بإحساسٍ لمسيٍّ مع مزيجٍ منْ الطراوةِ والليونة"[١٣٠]، وكلُّ ذلك يتجسد في هذا النصِّ الذي يحكِي عن طفلٍ يُعاني من العُصاب ، فهو يفصِحُ عن ذلك حينَ يقولُ: ــ في القصيدة نفسِها ــ

أعيدي يَدَكَ إلى جيبِك بيضاءَ
وأخرجي ليْ ــ مع عيديةٍ ــ عُمُرَاً
يستحقُّ كلَّ هذا العُصاب[١٣١]

ومن المعروفِ أنَّ المصابَ بهذا المرضِ ــ العُصاب ــ يكونُ بأمسِّ الحاجةِ إلى لمسة أم حنون تخفّفُ عنه.

وقْد يكونُ التكرارُ عبرَ توظيفِ الفعلِ ماضياً، كانَ، أم مضارعاً، تحضرُ فيهِ ذاتُ الشّاعر–كضميرٍ– وإن كنّا نجدُ أنّ الشاعر لا يتخلى عن تكرارِ المفردة ذاتِها، كقول شاعرنا في قصيدة "ما قاله النهر للسهروردي":

كان
ناعوره يسبح أمواجي
سحرا
يجلس مبتسما كالطفل
ويقرأ الغرقى القادمين(١٣٢)

ب –التوازي

يُعرّفُ التوازي أنّه "عبارةٌ عنْ تماثلٍ أو تعادلِ المباني أو المعاني"[١٣٣] ، ويُعَدّ مفهومَ التوازي أقربَ إلى المفهومِ الرياضي الذي "يدلّ على الخطوط المستقيمةِ أو غيرِ المستقيمة التي لا تلتقي... والمسافةُ الفاصلةُ بينَ الخطّينِ المتوازيينِ واحدٌ "[١٣٤]

إنَّ البحثَ فِي شعريّة الإيقاعِ يعنِي التركيزَ على مفهومِ التوازي، ويرى بنفنيست أن التوازي ليس معياراً للتفرقة بينَ الشّعر والنثرِ على مستوى الإيقاع[١٣٥]. ، كما ذكرَ

رومان جاكبسون بأنّ " البنى المتوازيةِ العامة في الشّعر يمكنُ أنْ تعممُ على النثر"(١٣٦)، لذا نجدُ أنَّ نتاجاتِ حمد الدوخي لا تخلو من هذا الظاهرة التي لهـا وقعُهـا فـي أذنِ المتلقي خاصةً في قصيدته "إلى أمي"

إنَّ التوازي المسيطر في هذه القصيدة تكرار بنية شبه الجملة المتكونة من (حـرف الجر+ الاسم المجرور+المضاف إليه) مع ملاحظ أن حرف الجر قد تغيب، فنقدرها

لمَ أنا متّهمٌ بتشذيذِ الكلامِ
ومحوِ النّصائحِ
وكريِ الحروفِ(١٣٧)

وهنا نرى أنَّ التوازي يكونُ بتكرارِ بنيةِ شبهِ الجملةِ كمَا يوضحه الجدولُ:

حرف الجر	الاسم المجرور	المضاف إليه
ب	تشذيذِ	الكلامِ
و (ب)	محوِ	النصائحِ
و(ب)	كريِ	الحروفِ

ويبدو أنّ القصيدةَ قائمةٌ على التوازي، فنحنُ نلمسُها في هذا النصِّ أكثرَ مـن غيـرِه، كقولِه

من زحامِ المدن
ومن عاهةِ النّقدِ
وسطوةِ الناهداتِ(١٣٨)

فهنا التوازي تمثّل أيضاً في تكرارِ حرفِ الجرِّ والاسمِ المجرور والمضافِ إليه، وهـذا جدولٌ توضيحيّ:

حرف الجر	الاسم المجرور	المضاف إليه
منْ	زحامِ	المدنِ
منْ	عاهةِ	النقدِ
(منْ)	سطوةِ	الناهداتِ

وفي قصيدة "عالول" تبدو ظاهرة التوازي واضحةً جدا ، خاصة في مطلعها

- من عيونٍ وحزنٍ

- من خرُّوبٍ ونايٍ
- من مُدًى وأشقاء(١٣٩)

فنرى هنا جماليّة التوازي في تكرارِ (حرف جر + اسم مجرور + واو العطف +الاسم المعطوف), وهو ظاهرةٌ نلمسُها أيضاً في قصيدةِ "تشيد متأخر" حيثُ يقولُ:

نحنُ من أدمنَّا البحث
نحنُ من أدمنّا تمشيطَ البحيرة(١٤٠)

والتوازي هنا يظهرُ بتكرارِ الضّمير"نحن" والاسمِ الموصول "نحن" والفعلِ الماضي " أدمنا"

والملاحظُ أنَّ بنيةَ شبهِ الجملةِ هَي التي تكرّسُ ظاهرةَ التوازي في هذه القصيدةِ. ولعلَّ هذه الظاهرةِ برتابتِها تجسّدُ لنا جرساً يؤنسُ الأذنَ عبرَ هذا التوافق الصوتي مع أننا بإزاء قصيدةِ نثرٍ.

وهنا نسألُ، هلْ أنَّ ظاهرةَ التوازي باعتبارِها ظاهرةً صوتيّةً شفاهيّةً بامتيازٍ، تقلّلُ من شأنِ قصيدةِ النّثرِ بوصفِها قصيدةً كتابيّةً بامتيازٍ تهربُ ما استطاعَتْ إلى ذلك سبيلاً من المزاج الشفويّ ؟ وهذا يحيلُنا إلى رأيِ أدونيس في اعتمادِ قصيدةِ النّثرِ على الظواهرِ الصّوتيّةِ فهَو يرى "منَ الخطرِ أنْ نتصوّرَ أنَّ الشّعرَ يمكنُ أنْ يستغنِي عنَ الإيقاعِ والتناغمِ، ومنَ الخطرِ أنْ نقولَ بأنّهما يشكلانِ الشّعر كلَّه"(١٤١) ذلكَ لأنّ هروب الشاعر من التوافقات الصوتية التي تكرّس المزاج الشفوي أمر يكاد يكون مستحيلاً، هذا فضلاً منْ أنَّ شاعرَنا لمْ يتصنعْ هذا الظاهرةَ تصنعاً لافتاً أو أنّه يلوي عنقاً ليّاً, وإنّما جاءتْ عفوَ الخاطرِ.

المبحث الخامس : إيقاع المفارقة ... تنائية الماء والصحراء أنموذجا

المفارقةُ في أبسطِ تعريفاتِها السّخرية عند مجدي وهبة وكمال المهندس في معجمهما(١٤٢)، وهي القلقُ في اللغة – إن صحَّ التعبيرُ– لأنها محركٌ أساسٌ من محركات الشعريةِ التي " تقلق ما هو شديدُ التوازن"(١٤٣).

تُعَدُّ المفارقةُ، منَ الظواهرِ الشعريةِ الجمالية في الشعر العربي، لاتصالِها الوثيق بالحداثةِ أولاً، واعتمادِها على المراوغةِ في اللغة ثانياً، بحسبِ المفهوم النقدي الحديثِ،

من خلالِ توسيعِ الاستخدام المجازِي، بالمخادعة في التعبير، مثال التورية، وإظهارِ عكسِ الظاهرِ، وتجاهلِ المتعارفِ عليه، وإشاعة المقلوب(١٤٤).

إنَّ مفهومَ المفارقة "رأي غريب مفاجئ، يعبّرُ عن رغبةِ صاحبِهِ في الظهورِ، وذلكَ بمخالفةِ موقفِ الآخرين، وصدمِهِم فيما يسلمونَ بِهِ"(١٤٥)، ولكنَّ الدراساتِ النقديةَ الحديثةَ تجدُ أنّ المصطلحَ يقوم على مبدأ كسرِ معيارِ التوقعِ، وخلخلةِ في بنيةِ المألوف، إشارةً إلى غيرِ المألوف بتغييرِ أفقِ التوقّعِ، ممّا يحققُ مسافةً جماليّةً بينَ أفقِ توقعِ القارئ، وأفقِ النصِّ.

إنّ لهذا الإيقاعِ جماليتَهُ التي تظهرُ في اعتمادِه "عنصر الإضاءةِ السّريعة لمساحةٍ معينةٍ من فكرِ القارئ، فهي "فلاش" يضيء سريعاً لدرجة أن القارئ لا يحس بأثر ذلك لاحقاً(١٤٦)، إلا أنّه يجعلُك تفكّرُ فيهِ لحظةَ قراءتِهِ

وسنكتفي فِي هذا المبحثِ بثنائيةٍ يقفُ طرفاها على نقيضٍ، فتجسدانِ إيقاعَ مفارقةٍ لدى القارئِ، وتتمثلُ هذا الثنائيةُ بصورتي "الماءِ والصحراءِ"، وذلكَ على مثالِ قولِه في قصيدةِ "أوتارٌ رمليّة":

ففي لساني كثيرٌ ممّا رآهُ الطيرُ فوقَ البحرِ
وممّا تسترُهُ أغصانُ الشّوك البرِّي(١٤٧)

فشاعرُنا هنا يُركّبُ صورتَهُ من طرفين يقفانِ نقيضينِ لبعضِهما، ففي لسانِه ما رآهُ الطيرُ فوقَ البحرِ وما تسترُهُ أغصانُ الشّوكِ البرّي، فهذا الكلامُ يحيلُ على أنَّ شاعرَنا يعانِي من ازدواجيةٍ طافحةٍ ،فإيقاعُ المفارقةِ هنا أنّ المفارقة كسرٌ للألفةِ التي تعنِي اتساعَ المسافةِ الجماليّةِ بين القارئِ والقصيدة، فالإنسانُ هنا مزيجٌ منَ التناقضاتِ التي يعترضُها الكبتُ، فالبحر يُمثّلُ ما يلذُّ منَ الكلامِ الجميلِ، أمّا الشّوك فإنه خزينٌ المكبوتاتِ في الإنسان، وكما مشهور في المثال العامّي "من فوّك ها الله ومن جوه يعلم الله"، لكنَّ شاعرَنا يلجأُ إلى ما يدعُو إلى إخراجِ هذا المكبوت، ولذلك يقول:

لا بأسَ بكأسٍ أبدّدُ بها(١٤٨)

ومن أوجهِ المفارقةِ أيضاً قولُه في قصيدتِهِ "ما رواه النهر عن السهروردي":

كانَ طافَ بِيْ ذاتَ يومٍ

في الصحراء
وقال هيَ الكلمة
وأنتَ قرأتَها
قال:
أنتَ معنا دائماً
لأنّكَ مغتسلٌ وشرابٌ
ومعنا،
لأنك موتٌ وسفرٌ(١٤٩)

والصورةُ هنا قائمةٌ على ثنائيةِ الصحراءِ والماءِ فهوَ يطيفُ بهِ في صحراءِ، وتكونُ الكلمةُ التي قرأها "أنتَ معنا دائماً مغتسلٌ وشرابٌ"(١٥٠) فتوترُ المسافةِ بينَ القصيدةِ والقارئِ يكتمنُ في أنّهُ يقولُ: "شتانِ ما بينَ الصّحراء وبينَ المغتسل والشراب" أو أنّه يقولُ: "شتانِ ما بينَ قولهِ لأنّكَ مغتسلٌ وشرابٌ، وبين قولِهِ لأنّكَ موتٌ وسفرٌ"، إذنْ ما الجامعُ بينَ هذه الثنائياتِ الضّدية؟ فإذا كانَ المعنِي بالمغتسل والشراب هو الشفاءُ، فإنّه في الوقت ذاته يكونَ داءً وشقاءً, لطالما هو في الوقت ذاته موتٌ وسفرٌ.

إنّ القصيدةَ تحملُ نفحاتٍ صوفيةً – دلالةً وكلماتٍ–، وعنوانُها يحيلُنا إلى "السهروردي" الصوفيّ، كما أنّها تستمدُّ كلماتٍ منَ المُعجم الصوفي (يسبّح، طافَ، خيطُ سبحتي، أذّنْ) وكأنّها تأكيدٌ لِمَا جاءَ في العنوانِ.

وهكذا نلاحظُ أنّ شاعرَنا حاولَ أنْ يجعلَ قصيدتَهُ مرتبطة باللغةِ، ليسَ لكونِ هذا النمطِ يعتمدُ اللغةَ في تكثيفِها وإيجازِها وإيحائِها وحسب، بل وأيضاً كونَ اللغةِ ارتبطتْ بالنفحةِ الصوفيّة المهيمنةِ على القصيدةِ، فتضافرَ السببان ليجعلا من هذه القصيدةِ صورةً لحالِ من يمتلكُ اللغة وتمتلكُهُ.

وفي قصائدَ أخرَى نجدُ أنّ الدوخي يعلنُ صراحةً أنَّ المفارقةَ وتشذيذَ الكلامِ هو ديدنُه الذي كانَ وما يزال متهماً بهِ، فهو يعلنُها صراحةً في قولِه:

لمَ أنا متهم بتشذيذ الكلامِ
وكري الحروف

لمن ؟!

ولمتى ؟![١٥١]

وكما يقولُ أيضاً:

أنا الفوضويُّ / المكانُ

أزوّي الزوايا

بعكس اتجاهي،[١٥٢]

فنرى أنَّ تشذيذَ الكلامِ، والذي تُعدّ المفارقةُ وجهاً من وجوهِهِ، ذو دورٍ كبيرٍ في بنيةِ قصيدةِ شاعرِنا.

الخاتمة

لقدْ سمحَ لنا البابُ النظري بطرحِ جملةٍ من الأسئلةِ تعلقتْ بماهيةِ الإيقاعِ، وعلاقتِهِ بالوزنِ والموسيقى.

ومن خلالِ رحلتِنا في البحثِ نستنتجُ ما يأتي:

أولاً: اتضحَ أنّ الشّاعرَ كانَ ميّالاً إلى التنويعِ في البنيةِ الإيقاعيّة لشعرِهِ، وهو ما تمثّل في استعانتِهِ بالبنى المكملة للتّشكيل العروضيّ وهي: المزاوجة الموسيقيّة بينَ الشّعرِ العمودي وشِعر التفعيلةِ والتكرار، والتدوير، وقدْ عملَتْ هذهِ العناصرُ على كسرِ حدةِ الموسيقى المنبعثة من انتظام التفعيلات والقوافي، فقد مزجَ الشّاعر بين مختلفَ الأشكالَ الشّعريّة، من العمودِ إلى التفعيلة، انتهاءً بقصيدةِ النّثر. وكانَ للترصيعِ، والتدويرِ، والتكرارِ، دورٌ واضحٌ في التنويع الإيقاعي.

ثانياً: ثبتَ أنّ الشّاعرَ قد تمكّنَ من الإيقاعِ فقدْ جاءتِ الأوزانُ متزنةً ولمْ نعثرْ على خللٍ أو سناداتٍ في القافيةِ، وأنّه وزّعَ القصيدةَ توزيعاً جديداً في الكتابة.

ثالثاً: إنَّ الشّاعرَ يتميزُ بمكرٍّ في الإيقاع، فقدِ استطاعَ تطوع لغتِهِ واستثارةِ إيقاع خفيٍّ تستلذُّ بهِ الأذنُ وهو ما يُسمى بـ "الإيقاع الداخلي".

رابعاً: التكاملُ السيميائيّ بينَ دلالةِ النصِّ وقوةِ القيمة الدّلاليةَ بينَ الشّكل والمعنى.

خامساً: تكريسُ الدراسةِ المعجميةِ لخصائصِ بعض الأصوات واتفاقها مع جو القصيدة العامّ.

سادساً: شحنُ الإيقاعِ بالمظاهرِ الصوفيّة التي نلمسُها في أغلبِ النّصوصِ التي تناولناها في دراستِنا هذه.

الهوامش

١-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ٤٢.

٢- البيان والتبيين: الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، شرح وتحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، مصر، ط٧، ١٩٩٨، مج:٢/ ١٣٧.

٣- الحيوان: الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، ط١، ١٩٤٠، ١٩١.

٤- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد)، تحقيق وتعليق: د. طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المطبعة التجارية الكبرى، القاهرة، ط١، ١٩٥٦، ١٥.

٥- جواهر الألفاظ: قدامة بن جعفر(قدامة بن زياد البغدادي)، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ٣.

٦- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها: ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا)، تحقيق: مصطفى الشويحي، مؤسسة بدران، بيروت، ط١، ١٩٦٣، ٦٦.

٧- كتاب الموسيقى الكبير: الفارابي (محمد بن محمد)، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة: د. محمد احمد حنفي، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٩، ج٢/ ١٠٨٥.

٨- جوامع علم الموسيقى: ابن سينا (أبو علي الحسن بن عبد الله)، تحقيق: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٥٦ ، ١٢٦.

٩- مفهوم الشعر (دراسة في التراث االنقدي): جابر بن عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ط٢، ١٩٩٢، ٨٢.

١٠- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني (حازم بن محمد بن حازم)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٤ ٢٦٣.،

١١- في الميزان الجديد: محمد مندور، نشر مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٨، ٢٧

١٢- مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز (إيفور آرمسترونغ) ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ط١، ١٩٦٣، ١٨٨.

١٣- حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ١١١.

١٤- المصدر نفسه/١١١.

١٥- لسان العرب: ابن منظور(أبو الفضل جمال محمد بن كرم بن علي)، مادة (شعر)، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، مج:٤/ ٤١٠.

١٦- المصدر نفسه/٤١٠ .

١٧- معجم مقاييس اللغة: ابن فارس، مادة (شعر) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٧٩ ، مج:١/ ٢٠٩.

١٨- فن الشعر: أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣، ٤٠ .

١٩- المصدر نفسه /٨٥

٢٠- شعرية تودوروف: الميلود عثمان، عيون المقالات، الدار البيضاء ــ المغرب، ع ١٥، ١٩٨٩، ١٦.

٢١- ينظر الشعرية: تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المخبول ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ، ط٢، ١٩٩٠، ٢٣.

٢٢- رحيق الشعرية العربية: بشير تاوريرت، مطبعة المزوار، الجزائر، ط١، ٢٠٠٦، ٥١.

٢٣- ينظر قضايا الشعرية: رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك الحنون، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ٨.

٢٤- النظرية الشعرية (بنية اللغة واللغة العليا): جون كوهين، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر التوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ٢٥٢.

٢٥- رحيق الشعرية العربية، ٦٩.

٢٦- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ١٥.

٢٧- الحيوان، ٣: ٤٤٤.

٢٨- معنى الشعر أولا: عبد الرحمن بن عقيل الظاهر، مجلة: قافلة الزيف، ع٤، ١٣٩٥ ، م٢٣، ربيع الثاني، ٢٢.

٢٩- العقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي(أبو عمر بن محمد بن عبد ربه)، دار الفكر، بيروت، ط٣، ج٦، ١١٥.

٣٠- التعريفات: الجرجاني (علي بن محمد الشريف الجرجاني)، مكتبة بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٨، ١٣٢.

٣١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٨٩ .

٣٢- المصدر نفسه/ ٧١.

٣٣-الشعرية العربية: أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ٢٧.

٣٤- في البنية الإيقاعية للشعر العربي: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤، ٥٢.

٣٥- في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٩، ٩١.

٣٦- اللغة العربية بين التطوير والتفجير: شوقي بزيغ، البحرين الثقافية، ع ٣١، ٢٠٠٢، ٣٠.

٣٧- رسالة من الشاعر نفسه عبر شبكة التواصل الاجتماعي (face book) بتاريخ ٢٢/ ٣ /٢٠١٥/ الساعة ٠٢:١٩ م.

* الشاعر من مواليد قضاء الشرقاط ، الذي كان تابعاً إدارياً لمحافظة نينوى ، لكنه الآن ضمن الحدود الإدارية لمحافظة صلاح الدين ، لذا ثبتنا محافظة صلاح الدين بدلاً من محافظة نينوى.

٣٨- الأسس النفسية للإبداع الفني: مصطفى سويف، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٠، ١٦.

٣٩- عذابات الصوفي الأزرق (مختارات شعرية): حمد محمود الدوخي، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط١، ٢٠١٢، ٦٠.

٤٠- والأصل "يتألف" والصحيح ما أثبتناه.

٤١- معجم المصطلحات العربية، ٤٣٣.

٤٢- ينظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: الحسانيّ حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤، ٦٩.

٤٣- المرشد إلى فهم أشعار العرب: عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة الكويت، الكويت، ط٣، ١٩٨٩،ج١/ ٧١.

٤٤- عذابات الصوفي الأزرق، ٦٠.

٤٥- ينظر: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ، ١٩٩١، ٤٥٨.

٤٦- القواعد العروضية وأحكام القافية، محمد بن فلاح المطيري، مطبعة أهل الأثر، الكويت، ط١، ٢٠٠٤، ١٠٣

٤٧- ينظر فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، مكتبة المثني، بغداد، ط٥ ١٩٧٧، ، ٢١٣.

٤٨- المعجم المفصل، ٣٤٧.

٤٩- المرشد الوافي في العروض والقوافي: محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ١٥٥.

٥٠- المصدر نفسه / ١٧٣- ١٧٤.

٥١- عذابات الصوفي الأزرق، ٦٤.

٥٢- المصدر نفسه /٦٦ .

٥٣- ينظر: ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤، ١١١.

٥٤- المعجم المفصل، ٤٥٢.

٥٥- الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، ط٢ ، ١٩٩٧، ٧١.

٥٦- لسان العرب، مج٧/ ٢١٥.

٥٧- المنهل الصافي في العروض والقوافي: د. فاضل بنيان محمد، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط١ ٢٠١٣، ١٩.

٥٨- معجم المصطلحات العربيّة، ١٠٥.

٥٩- فن التقطيع الشعري والقافية، ١٢٧.

٦٠- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني (أبو علي بن رشيد)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط٥، ١٩٨١، ج١/: ١٧٧.

٦١- ينظر معجم المصطلحات العربيّة، ١٠٥.

٦٢- عذابات الصوفي الأزرق، ٦٠.

٦٣- مفاتيح لأبواب مرسومة: حمد محمود الدوخي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا ـ دمشق، ٢٠٠٧، ٤٤.

٦٤ - الأسماء كلها: حمد محمود الدوخي، ديوان المسار للنشر، الإمارات ـ دبي، ط١، ٢٠٠٩، ٤٠.

٦٥-عذابات: حمد محمود الدوخي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ٣٠.

٦٦ - مفاتيح لأبواب مرسومة، ٥٥.

٦٧ - مفاتيح لأبواب مرسومة، ٤٨.

٦٨- المصدر نفسه/ ٥٨.

٦٩-ينظر معجم المصطلحات العروضية والقوافي: د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ٧٠.

٧٠- عذابات الصوفي الأزرق، ٦٣ .

٧١- المصدر نفسه/ ٦٥ .

٧٢- المصدر نفسه/٦٦

٧٣- عذابات الصوفي الأزرق، ٦٧ .

٧٤- المصدر نفسه/ ٦٨.

٧٥- العقد البديع في فن البديع: خوري بولس عود، تحقيق: حسن محمد نور الدين، المواسم، ط١، ٢٠٠٩، ١٦٧.

٧٦- بنى البديع في القرآن الكريم: أميرة القتابي، دار مؤسسة البديل، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠١٢، ٩٧.

٧٧- القصيدة العربية الحديثة: د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة، أربد ـ الأردن، ط٢، ٢٠١٠، ٢٠١.

٧٨ - ينظر موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٣، ٤١.

٧٩- عذابات الصوفي الأزرق، ٦٨-٦٩.

٨٠- عذابات الصوفي الأزرق، ٦٨.

٨١- المصدر نفسه / ٦٤ .

٨٢- ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: د. علي عباس علوان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥، ٥١٧ ــ ٥١٩.

٨٣- ينظر: المصدر نفسه/٥٢٠.

٨٤- الأسماء كلها، ٢٣.

٨٥- ينظر العروض وإيقاع الشعر العربي: السيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتب، ١٩٩٣، ١٠٩.

٨٦- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٤، ٢٢٤.

٨٧- شعرنا الحديث إلى أين: د. غالي شكري، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٩١، ٥٣.

٨٨- الأسماء كلها، ٢٣ – ٢٤.

٨٩- ينظر المعجم المفصل، ١٩١.

٩٠- الأسماء كلها، ٢٤.

٩١- ينظر في نقد الشعر العربي المعاصر: رمضان الصباغ، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ط١، ١٩٩٨، ١٨٩. ١- ٩٢- ينظر: المعجم المفصل :٣٤٨.

٩٣- الأسماء كلها، ٢٤.

٩٤- ينظر المعجم المفصل، ٣٤٨.

٩٥- ينظر المصدر نفسه / ٣٥٨.

٩٦- ينظر المعجم المفصل، ٣٥٩.

٩٧- ينظر المصدر نفسه، ٣٤٩.

٩٨- الأسماء كلها، ٢٦ –٢٧.

٩٩- ينظر المعجم المفصل، ٣٥٨.

١٠٠- المصدر نفسه/ ٣٥١.

١٠١- ينظر في الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس: عادل نذير الحساني، دار الصادق الثقافية، بابل ـــــ العراق، ٢٠١٢، ٢٠٨ .

١٠٢- ينظر الشعر العربي المعاصر: إسماعيل عز الدين، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ١٠٨.

١٠٣- البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة: محمد بن أحمد وآخرون، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس – فلسطين، ط١، ١٩٩٨،٥٠.

١٠٤- ينظر قضايا الشعر المعاصر، ١٣٣.

١٠٥- موسيقى الشعر العربي: د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (د . ط)، ١٩٨٩، ٢٣٧.

١٠٦- ينظر المصدر نفسه/ ٢٣٨.

١٠٧- الأسماء كلها: ٢٥.

١٠٨- الأسماء كلها: ٢٦.

١٠٩- الأسماء كلها: ٢٤- ٢٥.

١١٠- الأسماء كلها: ٢٦.

١١١- الأسماء كلها: ٢٥ ٢٦ ٢٧.

١١٢- ينظر خصائص الحروف العربية ومعانيها: حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٨، ٤٨.

١١٣- الأسماء كلها، ٢٣.

١١٤- خصائص الحروف العربية ومعانيها، ٥٣.

١١٥- قصيدة النثر العربية: أحمد بزون، دار الفكر الجديد، لبنان، ط١، ١٩٧٧، ١٧٨.

١١٦- مسارات في النقد الأدبي الحديث من التأسيس إلى التجريب: د. جاسم محمد جاسم، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط١، ٢٠١٣، ٨١.

١١٧- سيمياء النص العراقي ومقاربات أخرى، د.حمد محمود الدوخي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣، ١٧١.

١١٨- ينظر الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكَري، المركز الثقافي العربي، ، بيروت، ط١، ١٩٩١، ٥.

١١٩ـــــ عذابات الصوفي الأزرق، ١٠٤ ـــ ١٠٥.

١٢٠- ينظر التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ٢٠

١٢١- عذابات الصوفي الأزرق، ٤١

١٢٢- عذابات الصوفي الأزرق، ٤٥ ، ٤٦

١٢٣- ينظر قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن: سوزان برنار، ترجمة راوية صادق، مراجعة: رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨، ٣٤.

١٢٤- ينظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ١٤٥.

١٢٥- ينظر قصيدة النثر: محمد عبد المطلب، الجسرة الثقافية ع ٢، قطر، ١٩٩٩، ٣٥.

١٢٦- ينظر القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية: محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ٨٠.

١٢٧- ينظر المصدر نفسه/ ٧١.

١٢٨- قصيدة النثر، ٣٧.

١٢٩- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ١٤٦ .

١٣٠- الأسماء كلها: ٩٩.

١٣١- خصائص الحروف العربية ومعانيها: د. حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨، ١٤.

١٣٢- الأسماء كلها: ١٠٠.

١٣٣- المصدر نفسه/ ١٠٧.

١٣٤- التوازي والبديع: عبد الواحد حسب الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ٩.

١٣٥- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر: عبد الرحمن تبرماسين،دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣ ، ٢٥٥.

١٣٦- ينظر قضايا الشعرية، ١٠٤.

١٣٧- ظاهرة التوازي في شعر الخنساء: موسى ربيعة، مجلة الدراسات العلوم الإنسانية، م ٢٢، ع ٥، ١٩٩٥، ٣٠.

١٣٨- الأسماء كلها، ١٠٠.

١٣٩-عذابات الصوفي الأزرق ، ١٠٠

١٤٠- عذابات الصوفي الأزرق، ١٥٨.

١٤١- عذابات الصوفي الأزرق، ١٥٦.

١٤٢- بنية القصيد في النقد العربي القديم، ١٤٦.

١٤٣- ينظر معجم المصطلحات العربية، ٧.

١٤٤- ينظر المفارقة، الاستعارة، القناع، التناص: د. ساهرة عدنان العنبكي، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية ـــ بغداد، ع ٧٦، ٢٠١٢، ٨١.

١٤٥- المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ٢٥٨- ٢٥٩.

١٤٦- ينظر موسوعة الشعر الجزائري: الربعي بن سلامة وآخرون، دار الهدى، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢، ج:١/ ٦٣٨.

١٤٧- الأسماء كلها، ١١٠ .

١٤٨- المصدر نفسه ، ١١٢ .

١٤٩- عذابات الصوفي الأزرق، ١٦٤-١٦٥.

١٥٠- هذا يتناص مع قوله تعالى لأيوب عليه السلام ((اركضْ برجلِكَ هذا مغتسلٌ باردٌ وشرابٌ) سورة "ص، آية ٤٢ "

١٥١- الأسماء كلها، ١٠٠ .

١٥٢- عذابات الصوفي الأزرق، ١٠١ .

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: المراجع:

١- الأسس النفسية للإبداع الفني: مصطفى سويف، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٠.

٢- الأسماء كلها: حمد محمود الدوخي، ديوان المسار للنشر، الإمارات ـــ دبي، ط١، ٢٠٠٩.

٣- الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، ط٢، ١٩٩٧.

٤- بنى البديع في القرآن الكريم: أميرة القتابي، دار مؤسسة البديل، بيروت ـــــــ لبنان، ط١، ٢٠١٢.

٥- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٣..

٦- البنية الإيقاعية في شعر عزّ الدين المناصرة: محمد بن أحمد وآخرون، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس – فلسطين، ط١، ١٩٩٨.

٧- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر: عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.

٨- البيان والتبيين: الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، شرح وتحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، مصر، ط٧، ١٩٩٨.

٩- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.

١٠- تطور الشعر العربي الحديث في العراق: د. علي عباس علوان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥.

١١- التعريفات: علي بن محمد الشريف الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

١٢- التوازي والبديع: عبد الواحد حسب الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

١٣- جوامع علم الموسيقى: ابن سينا (أبو علي الحسن بن عبد الله)، تحقيق: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٥٦ ، ١٢٦.

١٤- جواهر الألفاظ: قدامة بن جعفر(قدامة بن زياد البغدادي)، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

١٥- حركية الإبداع: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

١٦- الحيوان: الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، ط١، ١٩٤٠.

١٧- خصائص الحروف العربية ومعانيها: د. حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.

١٨- رحيق الشعرية العربية: بشير تاوريرت، مطبعة المزوار، الجزائر، ط١، ٢٠٠٦.

١٩- شعرنا الحديث إلى أين: د. غالي شكري، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٢٠- الشعرية العربية: أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.

٢١- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكَري، المركز الثقافي العربي، ، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٢٢- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها: أحمد بن فارس، تحقيق: مصطفى الشويحي، مؤسسة بدران، بيروت، ط١، ١٩٦٣.

٢٣- عذابات: حمد محمود الدوخي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ٣٠.

٢٤_ عذابات الصوفي الأزرق مختارات شعرية: حمد محمود الدوخي، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط١، ٢٠١٢.

٢٥- العروض وإيقاع الشعر العربي: السيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتب، ١٩٩٣.

٢٦- العقد البديع في فن البديع: خوري بولس عود، تحقيق: حسن محمد نور الدين، المواسم، ط١، ٢٠٠٩.

٢٧- العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق: مفيد محمد قميحة دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ط١، ج٤.

٢٨- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني (أبو علي بن رشيد)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط٥، ١٩٨١، ج.١

٢٩- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد)، تحقيق وتعليق: د. طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المطبعة التجارية الكبرى، القاهرة، ط١، ١٩٥٦.

٣٠- في الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس: عادل نذير الحساني، دار الصادق الثقافية، بابل ـــــ العراق، ٢٠١٢.

٣١- فن التقطيع الشعري والقافية: صفاء خلوصي، مكتبة المثني، بغداد، ط٥ ،١٩٧٧.

٣٢- فن الشعر: أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

٣٣- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٥٢.

٣٤- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

٣٥- في الميزان الجديد: محمد مندور، نشر مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٨.

٣٦- في نقد الشعر العربي المعاصر: رمضان الصباغ، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ط١، ١٩٩٨.

٣٧- القصيدة العربية الحديثة: د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة، أربد ـ الأردن، ط٢، ٢٠١٠.

٣٨- قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن: سوزان برنار، ترجمة راوية صادق، مراجعة رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨.

٣٩- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٤.

٤٠- قضايا الشعرية: رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك الحنون، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨ .

٤١- القواعد العروضية، وأحكام القافية: محمد بن فلاح المطيري، مطبعة أهل الأثر، الكويت، ط١، ٢٠٠٤.

٤٢- كتاب الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي، تحقيق: الحسانيّ حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤.

٤٣- كتاب الموسيقى الكبير: الفارابي (محمد بن محمد)، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة: د. محمد احمد حنفي، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٩، ج٢/ ١٠٨٥.

٤٤- لسان العرب: ابن منظور(أبو الفضل جمال محمد بن كرم بن علي)،مادة (شعر) دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، مج:٤.

٤٥- مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز(إيفور آرمسترونغ) ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ط١، ١٩٦٣.

٤٦- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير الجزري، ج.١

٤٧- المرشد إلى فهم أشعار العرب: عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة الكويت، الكويت، ط٣، ١٩٨٩،ج١.

٤٨- المرشد الوافي في العروض والقوافي: محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

٤٩- مسارات في النقد الأدبي الحديث من التأسيس إلى التجريب: د. جاسم محمد جام، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط١، ٢٠١٣.

٥٠- المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

٥١- معجم المصطلحات العروضية والقوافي: د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

٥٢- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ، ١٩٩١.

٥٣- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

٥٤- معجم مقاييس اللغة: ابن فارس، مادة (شعر) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٧٩ ، مج:١.

٥٥- مفاتيح لأبواب مرسومة: حمد محمود الدوخي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا – دمشق، ٢٠٠٧.

٥٦- مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، جابر بن عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ط٢، ١٩٩٢.

٥٧- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني(حازم بن محمد بن حازم)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٤.

٥٨- المنهل الصافي في العروض والقوافي، د. فاضل بنيان محمد، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط١ ٢٠١٣.

٥٩- موسوعة الشعر الجزائري: الربعي بن سلامة وآخرون، دار الهدى، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢، ج:١.

٦٠- موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٣.

٦١- موسيقى الشعر العربي: د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

٦٢- ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب: أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤.

٦٣- النظرية الشعرية (بنية اللغة واللغة العليا): جون كوهين، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر التوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠ .

٦٤- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي،، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

ثالثا: الدوريات:

١- التوازي في شعر الخنساء: موسى ربيعة، مجلة الدراسات العلوم الإنسانية، م ٢٢، ع ٥، ١٩٩٥

٢- شعرية تودوروف: الميلود عثمان، عيون المقالات، الدار البيضاء ــ المغرب، ع ١٥. ١٩٨٩.

٣- اللغة العربية بين التطوير والتفجير، شوقي بزيغ، البحرين الثقافية، ع ٣١، ٢٠٠٢.

٤- معنى الشعر أولا، عبد الرحمن بن عقيل الظاهر، مجلة: قافلة الزيف، ع٤، ١٣٩٥ ، م٢٣، ربيع الثاني.

٥- المفارقة، الاستعارة، القناع، التناص: د. ساهرة عدنان العنبكي، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية ـــ بغداد، ع ٧٦، ٢٠١٢، ٨١.

٦- قصيدة النثر، محمد عبد المطلب، الجسرة الثقافية ع ٢، قطر، ١٩٩٩.

رابعاً: شبكة المعلومات الدولية (الإنترنيت)

١- السيرة الذاتية للشاعر: رسالة من الشاعر نفسه عبر شبكة التواصل الاجتماعي (face book)بتاريخ ٣/٢٢ /٢٠١٥، الساعة ٠٢:١٩ م .