التشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشابي

المدرس الدكتور

كوثر هاتف كريم

جامعة الكوفة - كلية التربية للبنات

المدرس الدكتور

محمد عبد الرسول جاسم

جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الانسانية

المدرس الدكتور

اسامة عبد الغفور نصيف جاسم

جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الانسانية

التشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشابي

المدرس الدكتور
كوثر هاتف كـريم
جامعة الكوفة - كلية التـربية للبنات
المدرس الدكتور
محمد عبد الرسول جاسم
جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الانسانية
المدرس الدكتور
اسامة عبد الغفور نصيف جاسم
جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الانسانية

المـقـدمـة

تكمن أهمية الموسيقى في الشعر من خلال أثرها في تفجير الطاقة الدلالية، والإيحائية للغة، وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس التي تعتمل في وجدان الشاعر ،وموسيقى الشعر لها اثر فاعل في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية، ويعبر عما تحمله التجربة الشعرية، وما تفرزه من انفعالات وخواطر، تحدد مقاطع البيت، وتنظم ضروب الوقفات والسكنات. وتقرر مدى ضرورة القافية ونوعها. وهو ما يتيح للشاعر إذا اقتضى الأمر أن ينتقل من وزن إلى آخر في القصيدة الواحدة. والموسيقى مجموعة من الوحدات الزمنية المنتظمة التي يمكن من خلالها تحديد وزن معين تفرضه التجربة الشعرية، والحالة النفسية للشاعر.

ويؤكد "سليمان العيسى " على أهمية الموسيقى في الشعر بقوله " بأنها عصب الكلام الجميل شعراً ونثـــراً، تبلغ ذروتها في الشعر، والذين لا يحسون بها، ولا يجيدونها لا يملكون العصب السليم " [1] وهذا يقودنا إلى الحديث عن الشكل الذي وردت عليه هذه الموسيقى في القصيدة العمودية القائمة على نظام الشطرين ،والقصيدة الحديثة التي تعتمد على السطر الشعري وهي ما اصطلح على تسميتها بشعر التفعيلة(الشعر الحر).

والدارس للتشكيل الموسيقي في شعر الشابي ، يجـــــد نفسه دارسا لأهم عناصر التجربة الفنية ،بل لعناصرها جميعاً ، من فكر وعاطـــــفة، وحقيقة وخـــيال، لأن التشكيل الفني طريقة تفكير وطريقة عرض وتعبير.

وهذا البحث يهدف إلى تبيان معالم البنية الايقاعية وتشكلاتها، وآثارها المعنوية والنفسية من خلال تفكيك بنيتها اللغوية وتمييز وحداتها الصغرى الفاعلة في تشكيل النغم والموسيقى الداخلية والخارجية .

وقد اتبع البحث منهجًا تحليليًا وذلك باستقراء النصوص وتفكيكها وتأويلها واستخراج قيمها الإيقاعية والجمالية عبر دوائر الحروف والألفاظ والعبارات فضلا عن جمالية الوزن والقافية . لإن تشكيل القصيدة الشعرية يقوم على اكتناه العلاقات بين عناصرها ودلالاتها المرتبطة بالسياق ، والشاعر يقوم بعملية التشكيل مكانيًا عبر بناء

الوحدات اللغوية وتركيباتها الدالة التي تشغل حيزاً في المكان ، كما يشكل النص زمانيًا عبر تعاقب المقاطع الصوتية التي تشغل حيزاً زمانيًا .إن التشكيل الزماني للقصيدة هو إطارها الموسيقي وزنًا وتقفية وإيقاعًا ، فالقصيدة بنية موسيقية تتآلف عناصرها الصوتية في إيقاعات منسجمة .

و بناء على ما تقدم فقد انصب هذا البحث على دراسة التشكيل الموسيقي في شعر "ابي القاسم الشابي" محاولة للكشف عن قيمة شعره من حيث التجديد والتقليد ، لاحتوائه على جماليات وفنيات تجمع بين الموسيقى من جهة والإيقاع من جهة ثانية فضلاً عن التراكيب في دلالاتها .و هكذا انطلقت في دراستي لديوان الشابي ، وقد اقتضت طبيعة البحث ان تكون في مبحثين .

اما المبحث الاول فقد تناولت دلالة الايقاع الداخلي في شعره فتناولت فيه تشكيل الحروف وتشكيل الالفاظ وتشكيل العبارة بما اثر هذا التشكيل النغم الموسيقي القصيدة بانواعها المختلفة .

اما المبحث الثاني فقد تناولت فيه دلالة الايقاع الخارجي فركزت الدراسة على دراسة البحور وبنية القافية .

ثم ختمت البحث بخاتمة اوجزت فيها اهم النتائج التي تم التوصل اليها .ومن الله التوفيق والسداد هو نعم المولى ونعم النصير .

المبحث الاول

دلالة الايقاع الداخلي في شعر الشابي

تعد الصورة الموسيقية لبنية القصيدة من أهم جوانب التجربة الشعرية " إذ تنساب أنغامها في وجدان الشاعر ألحانًا ذات دلالة ، وتصقل موهبته النغمية وتوقظ لديه التلوين الإيقاعي الذي يستعمله ، وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبر اللفظ ، وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار "[٢] وهي ضرورية لإحداث التجاوب بين المتلقى والأنغام التي تمثل جزءًا هامًا من التجربة الجمالية ، وإطارًا انفعاليًا للغة الشعر ، " إذ إن الشعر تنظيم لنسق من أصوات اللغة ، وقد استجاب الشاعر للإيقاع المنظم بوحي من فطرته وطبيعته الحساسة حين جعل تطريب النفس بالموسيقى هدفًا لرسالة شعره "[٣] ولعل السبب في شيوع الشعر وانتشاره على ألسنة الناس هو تلك اللذة السمعية التي توفرها موسيقاه ، فيطرب المتلقى للأنغام والإيقاعات قبل إدراك المعاني والصور، وتبلغ اللحظة الجمالية أوجها عندما تلتقي في النفس دلالات المعنى والموسيقى في كلٍ متناغم يعبر عن تجربة الشاعر وقدراته .

الإيقاع الداخلي واثره الدلالي

يتضمن التشكيل الموسيقي للشعر إلى جانب الإيقاع الوزني العروضي نغمًا خفيًا رائعًا وجرسًا موسيقيًا يحققه الانسجام بين الوحدات اللغوية وما دام للشعر كيفية خاصة في التعامل مع اللغة تقوم على خلق العلاقات بينها " فإن التشكيل الصوتي يمثل أهم أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر ، فهو عـــــماد الموسيقى الشعرية ومفسرها وهو الذي يتجاوز بها المقررات العروضية "[٤].

هذه القيم الصوتية المتداخلة في نسيج العلاقات يمكن أن نطلق عليها اسم الإيقاع الداخلي ،ولذلك يمكن ان يعرف بأنه " الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر "[٥] إن الشاعر يتوسل في تشكيل البنية الموسيقية لقصـــــائده بطرق من شأنها إثراء النغمة

المؤثرة المنبعثة من الايقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي وتوالي الحركات المتجانسة وغير ذلك التي تبرز أثناء التحليل الموسيقي للنصوص الشعرية ، وسوف نتعرض في دراستنا للبنية الموسيقية للنص الشعري إلى دراسة هذا الايقاع في ثلاثة تشكيلات هي : تشكيل الحروف - تشكيل الألفاظ - تشكيل العبارة .

أولا : تشكيل الحروف

يرتبط تأثير الجرس الموسيقي لألفاظ الشعر على المتلقي بالطبيعة الصوتية لحروف اللغة العربية وطريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشعورية للمبدع ، إذ أن الحرف المجرد لا يعبر عن شيء وليس له قيمة موسيقية بمفرده ، وإنما يكتسب الحرف خصائصه الايقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية وقد تتغير قيمته الصوتية تبعًا لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى [٦].

تعد ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة الشعرية من الوسائل التي تثري الايقاع الداخلي بوساطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو البيت ، أو مزاوجة حرفين أو أكثر وتكرار ذلك في مقطع شعري يبين الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحرف ليؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى . إن ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص لأن الشيء الذي لا يختلف عليه إثنان أن لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية[٧]. كان شعر الشابي في معظمه، شعراً يعتمد على موسيقى راقصة ، فكل حرف يوحي لك بموسيقية مميزة لا تستطيع أن تفلت من أسارها ولهذا فإن الحكم الذي يمكن أن نصدره على قصيدة يمكن أن نعممه على معظم قصائده لاعتمادها على الموسيقى الداخلية والخارجية ، فشعره يفيض بهذا النوع الموسيقي الخاص، فتقرأ في كل حرف وكل نغمة ملامح تكوينه النفسي، وتشكيلاً متدرجاً لمراحل حياته التي تبدأ بالحرف ثم تنتهي إلى الكل وهو الكلمة التي تتشكل منها العبارة أو الجملة ثم إلى بيت الشعر.

وقع تكرار الحرف عند الشابي في نمطين أولهما: الصوت الداخلي الذي يشيع في داخل القصيدة سواء أكان تكراره بشكل رأسي أم أفقي، وثانيهما: الصوت الخارجي المنظم (القافية) الذي بنى عليه الشاعر قصائده، لأن للقافية اثراً أساسياً في خلق جو من التماثل الموسيقي المتراتب الذي يقع في آخر البيت الشعري. لقد سار الشابي في نظم القوافي على ما عرفه العرب من بحور الشعر، فلم يضف شيئاً إلى البناء العروضي إلا أنه استطاع أن يحرك هذا الشعر خارج الحس وأن يمنحه لغة راقصة ذات همسات مؤثرة ، فنراه نوّع في قوافيه فنظم على حرف الباء واللام والنون والسين والميم والقاف والباء والدال والثاء والراء والفاء والهاء والعين والتاء، ولكن بعض القوافي قد تكرر عنده أكثر من غيره كقافية (الدال والميم والباء والهاء) فجعل منها تراتيل موسيقية فرضتها طبيعة السياق، وذلك واضح من خلال تكراره لبعض القوافي ، فالدال في قصيدة "قلت للشعر" تختلف عن الدال في قصيدة أغاني التائه[٨] ،لاختلاف طبيعة الموقفين على أن النغمتين متساويتين في الروي. ومثل هذا يعمم على بقية القوافي التي تقع في نهاية السطر الشعري[٩].

لكنه كان يلجأ أحياناً إلى التلاعب بالقوافي محاولة منه أن يأتي بشكل جديد من القوافي أو بنمط أسلوبي مغاير للمألوف رغبة منه في الخروج من أسار التقليد والجمود، فهو من دعاة الثورة وليس السكون، فرسم من بعض صور تكرار الحروف أشكالاً هندسية بعد أن كانت ذات خط مستقيم أخذت تتجه إلى بؤرة مركزية جاذبة لكل الحروف وباعثه ومفجرة لطاقات الشاعرالإبداعية يقول:(من الخفيف)

لَيْـــــــــــــــتَ شِـــــــــــــــعْرِي
أَيُّ طَيْـــــــــــــــــــــــــــرْ
يَسْمَـــــــعُ الأَحْـــــزانَ تَبْكـــــي بَـــــيْنَ أَعْـــــماقِ القُلُـــــوبْ
ثـــــمَّ لا يَهْـــــتِفُ في الفَجْـــــرِ بـــــــرَنَّاتِ النَّحِيـــــــبْ
بخُشُـــــــــــــــــوعٍ واكتِئَـــــــــــــــابْ
لَسْـــــــــــــــــــــــــــتُ أدري
أَيُّ أَمْـــــــــــــــــــــــــــرْ
أَخْـــــرَسَ العُصْـــــفورُ عنِّـــــي أَتُـــــرى مـــــاتَ الشُّـــــعُورْ
في جَـــــميعِ الكَـــــوْنِ حتَّـــــى في حُـــــشَاشَاتِ الطُّيـــــورْ
أَمْ بَكَـــــــــــــــى خَلْـــــــــــــفَ السَّـــــــــــحَابْ (١٠)

فكرر الباء وشكل منها بؤرة مركزية متوحدة الإيقاع كسعي الشاعر للتوحد مع ذاته ومع الآخرين ليصبح قوة فاعلة في مواجهة الظلم والجهل ، ومثل هذا النوع من التوزيع الموسيقي قد يبين حياة الشاعر التي بدأت صغيرة ثم تدرجت في السعي نحو التوحد. كما لجأ إلى رد العجز على الصدر في القوافي المقيدة المحدودة كما في قوله من قصيدة " أغاني التائه " التي جعل صدرها وعجزها يقوم على تكرار حرف الميم في كل بيتين ثم حرف الهاء في بيتين آخرين ثم يعود للميم بأنصاف الأبيات ضمن التوزيع الموسيقي للشاعر يقول : (من الرمل)

كـــــــانَ في قلـــبيَ فَجْـــرٌ ونُجُـــومْ وبِحـــــارٌ لا تُغَشِّـــيها الغُيُـــومْ
وأَنـــــاشيدٌ وأَطْيـــــــارٌ تَحُـــومْ ورَبيـــعٌ مُشْـــرِقٌ حُلْـــوٌ جَميـــلْ
كـــــــانَ في قلـــــــبيَ فجـــــــرٌ ونجـــــــومْ
فـــــــإذا الكـــــــلُّ ظـــــــلامٌ وسَـــــــدِيمْ
كـــــــانَ في قلـــــــبيَ فجـــــــرٌ ونُجـــــــومْ (١١)

ومن الصور تكرار الحرف ما نراه في قصيدته (الصباح الجديد) ما يسمى بالقافلة أو القرار وهي تلك المقطوعة الثلاثية التي تتكرر في عدة مرات ولم يكن هذا التكرار نتيجة ترتيب وافتعال بل مجاراة لضرورة نفسية وهي الإيحاء بالصبر والتجلد داعياً شجونه وجراحه إلى السكون ، لإحساسه بأن فجر الصباح قريب، ثم يعمل على الربط بين هذه الوحدات الشعرية بقافية مكررة، فآخر بيت في المقطوعة الرباعية الثانية تقفية اللفظة الأخيرة من الرباعية التالية

كما هو في لفظتي (الزمان والحنان) وكذلك الأمر في الرباعيتين الثالثة والرابعة حيث نجد وحدة القافية في البيتين الأخيرين في لفظي (الشموع، ربيع) فضلاً عن البناء الموسيقي الرائع في هذه القصيدة التي تتكون من القرار الثلاثي الذي تردد في القصيدة ثلاث مرات ثم من ست رباعيات، تفصل كل اثنتين فيها بين القرار الثلاثي المتكرر ، وقد اهتدى بفطرته السليمة إلى ضرورة توحيد القافية في القرار الثلاثي وفي الأبيات الثلاثة الأولى من كل رباعية، وذلك " لأن هذا التوحيد يشبع نفسه ويرضي إحساسه ويوحي بقوة الحاح تلك الأحاسيس التي يتابع موجها في روحه المعذبة بين الشك واليقين وبين الحياة والموت"[١٢] وما هذا التنويع التقليدي في بناء القصيدة – الذي سار فيه على مناهج الأقدمين إلا محاولة من الشاعر لإثبات نزعة التجديد في شعره وليتمكن من تنفيس همومه وآلامه التي صبغت حياته بالسوداوية[١٣].

أما تكرار الحرف (الصوت المعزول) فلم يكثر منه في شعره ومرد ذلك كما اعتقد – أن الحرف لا يستطيع أن يستوعب هذه المصائب والهموم ولا يستطيع أن ينقل صوته الثائر وروحه المتمردة إلا عبر كل متكامل وهو الكلمة، ، ولكن هذا لا يمنع من تكرار الشاعر لبعض الحروف كحرف الواو بشكل خضع لبعض المشاعر كما في قصيدته "ياموت" إذ كرر هذا الحرف أربع وعشرين مرة يقول: (من مجزوء الكامل)

يـــا مَـــوْتُ قـــدْ مزَّقْـــتَ صَـــدْري وقَصَـــــمْت بـــــالأرزاءَ ظَهْـــــرِي
ورمَيْتَنـــــــي مِـــــــنْ حـــالقٍ وسَخِـــــــرْتَ منِّـــي أيَّ سُـــــخْرِ
وقَســـــــــــوْتَ إذْ أَبقيتَنِـــي في الكـــــــونِ أَذْرَعُ كُـــلَّ وَعْـــــرِ
وفَجَعْتَـــــــني فـيمَنْ أُحِـــــبُّ ومـــــــــنْ إليـهِ أَبُـثُّ سـرِّي [١٤]

فيوصل تكرار الواو في بداية السطر الشعري بشكل مكثف وكأنه بذلك يعرض ما آلت إليه حاله بعد وفاة والده بشكل مفصل متصل بتتابع أسلوبي يرتبط كل واو "بحدث معين يعكس من خلاله صورة من صور حياته (ورمتيني، وسخرت، وقسوت، وفقدت...)، مما يجعلنا نجزم أن لهذا التكرار علاقة مع الموقف الحزين المؤلم الذي يقفه الشاعر فتكرار هذا الحرف يجسد حالة الشاعر النفسية وما آلت إليه بعد فقد عزيز عليه وطبيعة الموقف تستدعي هذا التكرار حتى أن الأفعال التي تلاحمت مع الواو جاءت متلاحقة متعاقبة وكأنه بذلك يشرح المراحل النفسية التي عانى منها الشاعر لأن والده كان بمثابة الفجر الجميل والمزمار الذي يعزف على أوتاره ، وكأس خمره وغايته وكل ما في الوجود، فحمّل الواو دلالات متنوعة وطرائق أسلوبية متعددة تراوحت بين الماضي والحاضر والمستقبل، ولكنها أزمان متشابهة بعد وفاة والده ومن هنا جاء توسيعه وتعداده لدلالات الواو التي امتدت بشكل رأسي معمق مترابط متوالي، يخضع للتداعي وتعداد صور الأشياء [١٥].

كما جعل من تكرار الحرف نغمة موسيقية تنقل القاريء إلى جو النص وإلى طبيعة الموقف الذي عاشه الشاعر فجسّد من خلال الكاف كشفاً واضحاً لتجربة الشاعر الانفعالية كما في قوله من قصيدة (صلوات في هيكل الحب) : (من الخفيف)

عذبة أنت كالطـــــفـــــولة كالأح لام كـــــالحن كالصـــــباح الجديـــــد

كالسَّـــماء الضَّـــحُوكِ كاللَّيلَـــةِ القمـــراءِ كالـــــــــــورد كابـــــــــــتسامِ الوليـــدِ

فكانت الكاف تكشف عن حلقات متتابعة متصلة لمرحلة عاطفية خاصة عاشها الشاعر وهذه المراحل متلاحقة مترابطة، لكنها تشكل في بنائها وحدة موسيقية وإيقاعية مستقلة (كالطفولة أو كالصباح الجديد،...) هذا الإيقاع هو إيقاع نبضات قلب الشاعر وزفراته التي كان ينفثها تجاه محبوبته لأن الصوت يجسد الإحساس ويجعل السامع يستشعر المعنى بطريقة مباشرة(١٦)، ولذلك يمكن القول أن بعض صور تكرار الحروف عند الشاعر ترتبط بهيكل القصيدة فتبين الموضوع الشعري داخل التجربة أو يكشف عن الموقف الحقيقي للشاعر فنجد من هذه الأشياء "الطبيعية التي صورها مسكناً لروحه ومشاعره التي تأذت وتألمت وهو يلجأ إليها كرهاً للإنسان وبغضاً لسلوكاته"(١٧).

إن تكرار الحرف لا يمكن أن يخضع لقواعد نقدية ثابتة يمكن تعميمها على النصوص الشعرية للشاعر لاختلاف طبيعة الأسلوب والدلالة التي يحدثها كل حرف ضمن السياق في النص الواحد، وإن كان تأثير الحرف الموسيقي لا يرقى في قوته إلى تأثير الكلمة ولكن مع هذا فإن لتكرار الحرف أثر واضح وبيين في ذهن المتلقي يجعله متهيئاً للدخول إلى عمق النص الشعري.

ثانياً : تشكيل الألفاظ

اللغة أداة لنقل الشعور والتعبير عن التجربة وهي تتسم بالسعة والمرونة التي تمكن الشاعر من استغلال كل طاقاتها الدلالية والنغمية ، والألفاظ هي وسيلة التعبير اللغوي . ومن دلائل مرونة ألفاظ اللغة الشعرية قابليتها للتكرار والترادف وإجراء ألوان البديع اللفظي عليها ، وهذه الأمور وثيقة الصلة بموسيقى اللفظ ، فهي ليس إلا تفننًا في طرق ترديد الألفاظ في الكلام حتى يكون للأصوات موسيقى ونغم(١٨) ، ويعد الجناس من أكثر الألوان البديعية موسيقية وهي تنبع من ترديد الأصوات المتماثلة مما يقوي رنين اللفظ ويوجد الجرس الموسيقي .

ويتفق التكرار في غالبه عند الشابي مع طبيعته النفسية، لأنه يسعى إلى استخدام التكرار وسيلة للإعادة والإلحاح والتأكيد على ما في ذهنه لإصلاح الواقع، ولهذا فلم يكرر ولم يكن معنياَ بتكرار اسم بعينه فهو لا يبحث عن فرد وإنما يبحث عن قيم ومبادئ تتمثل في الأشخاص من هنا جاء اهتمامه بصورة الاسم أو هذا الجزء من الكلمة – قليلاً، فالأسماء الواردة عنده هي أسماء معان وليس أسماء ذوات فالحب قيمة ومعنى يسعى أن يكون هذا الاسم هو محرك الشعوب ومعيار علاقتها على مختلف المجالات فهو رمز الصفاء والنقاء ورمز الطهر والعفة يقول : (من البسيط)

الحـــبُّ جُـــدوَلُ خمـــرٍ مَـــنْ تَذَوَّقَـــهُ خـــاضَ الجحـــيمَ ولم يُشْـــفِقْ مـــن الحَـــرَقِ

الحـــبُّ غايَـــةُ آمـــالِ الحَيَـــاةِ فمـــا خـــــوْفي إذا ضَـــمَّني قـــبرٌ ومـــا فَرَقـــي (١٩)

فهو يعلي من شأن الحب ويؤكد على قيمته ، تجعل الإنسان يخوض غمار الحياة بكل ما فيها من مرارة وعذاب وهذا ما يسعى إليه الرومانسيون في التأكيد على حب الإنسان للإنسان فكانت ثورتهم على مجتمعاتهم لخلق مجتمع مثالي ينشدونه في فردوسهم المفقود يقوم على دعائم من أهمها الحب الصافي فهو غاية كل البشر، ولهذا اتخذ التكرار الشكل الرأسي الذي يحرص فيه على خلق صورة شعرية جديدة لكل صورة تكرار . ولكنه قد يخضع

للتداعي ويستسلم لصورة من التكرار للأسماء لا داعي لها يمكن أن يستعاض عنها وعندئذ يستقيم الإيقاع الشعري يقول : (من المجتث)

الكـــونُ كـــونُ شقـــاءٍ الكـــونُ كـــونُ التبـــاسْ
الكـــونُ كـــونُ اخـــتلاقٍ وضجّـــةٌ واخـــتلاسْ
سِـــيَّانَ عِـــنديَ فيـــهِ السـُّـــرورُ والإبتئـــاسْ (٢٠)

فتكراره لكلمة الكون في صدر البيت وعجزه حاول أن يخلق منه ما سماه البلاغيون برد العجز على الصدر للتأكيد على أهمية الكون وتناقضاته (٢١)، كي يحاول خلق إيحاءات وإيقاعات موسيقية جديدة ففرّع وقسّم في أنواع الكون لأنه يبحث عن كون آخر أكثر طهر وعفة ، فكونه شفي ومختلف عن كون الآخرين .

كما وظف الشابي بعض صور تكرار أسماء المعاني للكشف عن لحظة الغربة والاغتراب التي يعيشها فهي ملازمة له ثابتة بل إنها غربة تختلف عن غربة غيره من البشر ويؤكد على ذلك من خلال صورة التكرار الرأسية التي جاءت لتعمق إحساس الشاعر بهذه الغربة والحيرة ، حتى أن مسميات بعض القصائد قد أطلق عليها أسماء توحي بهذا الإحساس مثل "الأشواق التائة" و"إلى قلبي التائه" يقول في قصيدته (الكآبة المجهولة):

كَـــآبتي خالَفَـــتْ نَظَائِرَهَـــا غَـــرِيبَةٌ في عَـــوَالِمِ الحَـــزَن
كَـــآبتي فِكْـــرَةٌ مُغَـــرِّدَةٌ مَجْهُولـــةٌ مِـــنْ مَسَـــامعِ الـــزَّمَنِ (٢٢)

فكرر كلمة كآبتي وبعض مشتقاتها في القصيدة (كئب – يكتئب – اكتئابي) وقد كرر هذه الصفة بشكل يبين إلحاح الشاعر للتأكيد على تفرده وتميزه حتى في عالم لحزن، لأن كآبته ثابتة لا تتغير بينما كآبة الناس عابرة متغيرة: كآبة الناس شعلة ومتى مرّت ليال خبت مع الأمد)

وأحيانًا يشكل اللفظ المتكرر " لازمة " تقوم بوظيفة " الضبط الايقاعي " المنتظم لموسيقى ويعمل تكرار اللازمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، وكأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق ، تجعل القاريء لها يحس بأنها وحدة بنائية واحدة ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد، يكشف هذا التكرار عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنية تغني المعنى وتجعله أصيلاً إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه وأن يجيء في موضعه القصيدة مثل قوله :(من المقتضب)

يـــا رفيقـــي وأيـــنَ أَنْـــتَ فَقَـــدْ أَعْمَـــتْ جُفـــوني عواصِـــفُ الأَيَّـــامِ

فنراه يكرر اللازمة (يارفيقي) مرة أخرى بعد اثنى عشرة بيتاً يشرح فيها عذاباته وآلامه كي ينفس عما في نفسه لهذا الرفيق الذي وجد فيه المنقذ الأعظم فيقول:

يـا رفيقـي مَـا أحسـبُ المنبـعَ المنشـودَ إلاَّ وراءَ ليـــــلِ الرِّجَـــــامِ

ثم يكرر هذه اللازمة بعد بيتين مرة وبعد أربعة عشرة بيتاً مرة أخرى فيقول:

يـــا رفيقـــي لقـــد ضَـــلَلْتُ طريقـــي وتَخَطَّـــتْ مِحَجَّـــتي أَقـــدامي (٢٣)

فيجعل من هذه المسافات بين صور التكرار دائرة يتحرك فيها ليشرح لرفيقه ما أصاب الكون من فساد فأصبح جحيماً، لذلك جعل من هذه اللازمة وسائل وشرائح دفاعية ضد المجتمع والإنسان والكون رابطاً بين هذه المسافات بوحدة شعورية تنساب بين ثنايا السطور الشعرية وبوحدة لغوية مع حرف الواو أحياناً وأحياناً بأنماط أسلوبية متنوعة بين الجملة الفعلية والاسمية والإنشائية والخبرية ولكنها تتمحور وتدور حول نقطة الارتكاز (يارفيقي) وكأنه بذلك يكرر هذه اللازمة نفسياً في بداية كل سطر شعري.

وهكذا أدرك الشابي ارتباط الدلالة المعنوية للألفاظ بموسيقاها وقيمها الصوتية فأحسن استغلال طاقات اللغة في بناء الايقاع الداخلي لنصوصه الشعرية .

ثالثًا : تشكيل العبارة

لا تقاس قدرة الشاعر على التشكيل الموسيقي باختياره للحرف أو اللفظ الذي يحمل دلالات نغمية فحسب ، بل إن القيمة الموسيقية الحقيقية تنبع من تآلف مجموع هذه الألفاظ في جمل متناسقة التراكيب ، متسقة الأوزان والتقطيعات الصوتية وهو ما نسميه بموسيقى العبارة ، حيث تنتظم العلاقات الصوتية في مجموعة ظواهر لغوية بلاغية سياقية تشع بالتنغيم والتطريب .

لجأ الشابي إلى أنماط أسلوبية متنوعة وأنماط لغوية متعددة ، جسّد في كل نمط نوعاً خاصاً من المعاناة وشرح من خلالها ما يدور في نفسه من حيرة وقلق واضطراب فكانت بمثابة وسائل لاستيعاب وتخفيف هذه الهموم، لذلك نراه ركز على أسلوبي النداء والاستفهام كما ركز على الجملة بأشكالها المختلفة. فشكل من أسلوب النداء جملة مركزية ثابتة ينطلق ليكشف عما في أعماقه من خلال حرف النداء (يا) الذي تكرر في قصائده الأشواق التائه[٢٤] ومناجاة عصفور[٢٥] والنبي المجهول[٢٦] ويقول من قصيدته (يا شعر) :

يَـــا شِـــعْرُ أَنْـــتَ فَـــمُ الشُّعـــــورِ وصَـــــرْخَةُ الـــرُّوحِ الكَئِيـــبْ
يَـــا شِـــعْرُ أَنْـــتَ صَـــدَى نحيـــبِ القَلْـــبِ والصّـــــَبِّ الغَرِيـــبْ
يَـــا شِعـــــــــرُ أَنْـــتَ مَـــدَامعٌ عَلَقَـــتْ بأَهْـــــــدَابِ الحَيَـــاةْ
يَـــا شِـــــــــــعْرُ أَنْـــتَ دَمٌ تَفَجَّـــرَ مِـــنْ كُلُـــومِ الكائنـــاتِ
يَـــا شِعْـــــــــرُ قَلْـــبي مِثْلمـــا تـــــــــدري شَـــقِيٌّ مُظْلَـــمُ
فِيـــهِ الجِـــراحُ النُّجْـــلُ يَقْطـــــــرُ مِـــنْ مَغَـــــــــاوِرِها الـــدَّم[٢٧]

فكرر أسلوب النداء (يا شعر) واتخذه بداية وفاتحة لانطلاقته ليجعل مع كل بداية صورة مستقلة تكشف عن هم الشاعر نحو مفهوم الشعر وأبعاده وما أصابه من غربة في عالم لا يفهم معناه، فيعزز من قيمته ويعلي من شأنه، فلم يبق له سوى الشعر يبوح له بأسراره وهمومه وآلامه، فيسكن وجدانه، لذلك فقد جسّد كل هذا في تتابع الصفات التي وقعت بعد اسلوب النداء (فم الشعور وصرخة الروح، صدى نحيب القلب، مدامع، دم تفجر...) . ولإدراكه بأن هذا الشعر يعاني كما يعاني فهو كمعادل موضوعي للشاعر. ثم نراه يعود إلى هذه البداية الأسلوبية مرة أخرى فيكرر هذه البداية سبع مرات متوالية، ليعلن صرخته ودعوته الأكيدة لإنقاذ الشعر الذي أصابه ما

أصاب الشاعر من غربة فكرية وروحية فيحاول أن يعطيه بعداً ومفهوماً أوسع وأشمل فيجعله وسيلة محاكاة للنفس البشرية ووسيلة للتعبير عن خيال الشاعر فلم تعد رسالة الشاعر ألفاظاً منمقة وعبارات مرصعة وكلام مرصوص[٢٨] ،وكأنه بذلك يثور ويتهكم على القصيدة العربية الكلاسيكية ، لذلك نراه يلح على اتخاذ هذا الأسلوب دون غيره لأنه الأقدر على إثراء تجربته ومنحها أبعاداً تستطيع أن تخلق جواً من التفاعل بين المبدع والمتلقي مما أدى ببعض الباحثين إلى تعريف الأسلوب على أنه اختيار يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشء لسمات لغويةعلى سمات أخرى بديلة[٢٩] ، فضلا عن ذلك فان من ممكن أن يفسر هذا التكرار في أسلوب النداء عند الشاعر بتداعي المعاني للصور المرئية في ذهن الشاعر[٣٠].

كما لجأ إلى أدوات استفهامية أخرى (ماذا، أين) لتكشف هي أيضا عن حيرة الشاعر وقلقه على هذا الوجود أو المصير أو رغبته في البحث عن عالم آخر غير المدينة أو شعب آخر غير هذا الشعب على عادة الرومانسيين، فالمدينة رمز الشرور وبؤرة للمفاسد، والطبيعة رمز الصفاء والطهارة والعفة ، يجد فيها ذاته وتسمو فيها روحه على كل القيم يقول:(من الكامل)

مَـــاذا أَوَدُّ مِـــنَ المدينَـــةِ وهـــي غـــا رقـــةٌ بمـــوَّارِ الـــــــدَّمِ المَهـــدورِ
مَـــاذا أَوَدُّ مِـــنَ المدينَـــةِ وهـــي لا ترثـــي لصـــوتِ تَفجُّـــعِ المَوْتُـــورِ
مَـــاذا أَوَدُّ مِـــنَ المدينَـــةِ وهـــي لا تَعْنـو لغَـــــــــير الظَّـالمِ الشَّـرِّيرِ
مَـــاذا أَوَدُّ مِـــنَ المدينَـــةِ وهـــي مُـــر تـــــادٌ لكـــلِّ دَعَـــارَةٍ وفُجُـــورِ [٣١]

فاستعمل الشابي أسلوب استفهام عبر نمط أسلوبي متلاحق (ماذا أود من المدينة وهي لا) لينفي عن المدينة صفات الخير والمحبة بشكل متواصل عميق لا يجعل للقاريء أدنى شك للتصديق فيما يسعى إليه ، لأن كل صيغة من هذه الصيغ تحمل في ثناياها الرفض والتمرد على هذا الواقع، فجردها من كل الصفات الطيبة ليجعل المتلقي يعيش معه ثورته وتمرده فيشاركه هذه الروح التي تمثلت في ذات الشاعر صاحب الرسالة الذي يسعى بمفهوم شامل للإصلاح والتغيير برغبة جامحة قوية (أودً) وقد ألح عليها في كل بداية ليعمق من دلالتها .

كما تبين أن التكرار عند الشابي كان يخضع لرؤية الشاعر النفسية ، فيجعل من هذه البداية نقطة مركزية تجتمع فيها صور التكرار الأخرى، أو أن يجعل موضوع القصيدة عنواناً لتكرار البداية ويبني عليه إيقاعات موسيقية متنوعة يعتقد فيها قوة التأثير والفاعلية على المتلقي.

ومما يلاحظ أيضاً أن التكرار جاء عند الشابي بشكل أفقي أو رأسي أخضعها لإيقاعات وإيحاءات موسيقية تعكس ملامح رؤيته النفسية والفلسفية التي تكشف عن موقفه الحقيقي من الحياة والكون والطبيعة من خلال سياقات وبناءات أسلوبية متنوعة على مستوى الكلمة أو الجملة.

لقد حاول الشابي أن يجعل من صور التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري وتؤدي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح أو التأكيد الذي يسعى إليه الشاعر، ولكن التكرار عنده قد تأثر ببعض جوانب حياة الشاعر

الخاصة، فغلب عليه التداعي والتماثل في معظم صوره لذلك ما كان التكرار ليكون عند الشابي لولا حاجته الملحة للكشف عما يدور في ذهنه وإبراز أفكاره التي قد أصبحت هي الأخرى صورة من صور التكرار، فالمعاناة والألم تبدو واضحة في كل أنفاسه الشعرية وكأنه بذلك يكرر هذه المعاناة في كل نمط تكراري على اختلاف أشكاله.

المبحث الثاني

دلالة المبنى الخارجي للايقاع

لقد منحت الموسيقى مرتبة مهمة في الشعر ، والخارجية منها على وجه الخصوص يحكمها عنصران ، الوزن والقافية .

ويمثل الوزن دعامة مهمة وركيزة أساسية في موسيقى الشعر ، فهو " أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية ،وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة " [٣٢] ، ولولا الوزن لضاعت القصيدة ، فهو بمثابة " الأطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر ، والوسيلة التي تمكن الكلمات من أن تؤثر بعضها في الأخر على أكبر نطاق ممكن " [٣٣] ، وبعبارة أخرى يمثل الإيقاع الخارجي حالة من تنظيم التوتر الإنفعالي المتجسد في لغة القصيدة، وشحذ تأثيره في وقت واحد ،ويمثل الشكل الخاص للإيقاع الذي يبرّز تحديد حالة التوقع ، بأن ينظم تتابع الإيقاعات في نسق زمنى معين ، وباستعمال القافية يكاد يصبح تحديد التوقع الإيقاعي كاملاً .

وفي هذا المبحث سوف نسلط الضوء على الأوزان والقوافي في شعر الشابي بوصفهما الشكل الرئيس للإيقاع الخارجي .

أولاً : - البحور

يعد الوزن أحد مقومات الشعر بل أعظم أركانه [٣٤] ، وهو المعيار الذي يقاس به الشعر ،ويعرف سالمه من مكسوره ،لأنه يسبغ على الكلام رونقاً وجمالاً ويحرك النفس ويثير فيها النشوة والطرب [٣٥] ، فإذا كان الإيقاع عبارة عن ترديد وتناوب متناسق ،فأن الوزن يمثل صورة منضبطة منه ،بوصفه مظهراً من مظاهر الشعر إذ إنّ كلّ عمل شعري هو ـ قبل كل شئ ـ سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى ،ولكن تلك السلسلة لها تشكيل زماني خاص يختلف من حين لآخر ،بما يفرض عليه الوزن بوصفه لغة تنظيم وتنسيق يقومان على التشابه والمغايرة للوحدات الإيقاعية ،وإبراز فجوة حادة ،لخلق مسافة للتوتر بين المكونات اللغوية [٣٦] .

فالوزن يعد من بين المداخل الأولية لمقاربة اللغة الشعرية ، وذلك لكونه يضطلع بوظيفة التنظيم الجمالي داخل القصيدة ... فأنه يقوم بتكثيف العناصر الشعرية التي تتسامى بالوظيفة الجمالية للنص ، يتبين لنا ذلك ،حينما نحاول إبطال الوزن من لغة الشعر حيث كل شيء، سيقوض ويتهدم مما يؤدي حتماً إلى تحطيتم البناء النحوي الشاعري المتماسك بواسطة الكلمات[٣٧] .

وقد تنوعت الإيقاعات الموسيقية في شعرالشابي بتنوع المشاعر والعواطف التي تتحكم بها اللحظة الإنفعالية للشاعر ، لأنّ أساس الموسيقى نابع من ترديد الإيقاعات النغمية التي توجه الشاعر بشكل تلقائي إلى اختيار بحور بعينها بما يتوافق وحالته النفسية ، فهنالك تفاعل وثيق بين موقف الشاعر وتجربته الإنفعالية من جانب ، والتشكيل الإيقاعي للنص من جانب آخر، وقد نظم الشابي قصائده على بحور شعرية مختلفة ،أولها البحر الخفيف الذي كان

له النصيب الأعظم في التعبير عن حالاته الشعورية ثم تلاه البحر الكامل ثم الرمل ... وكما يبينه الجدول الآتي :

البحر	عدد القصائد	الابيات
الخفيف	٢٥	٧٣٩
الكامل	١٨	٥٩٢
الوافر	١٢	٢٤٧
المتقارب	١١	٣٣٩
البسيط	١٠	١٦٢
الطويل	٧	٥٦
المجتث	٤	٥٧
السريع	٣	٥٢
المتدارك	٢	٦٣
المجموع	٩٦	٢٥٢٨

ويتضح من الإستقراء الاحصائي أنّ للبحر الخفيف المرتبة الأولى ، وهو وزن له صفات تجعله قريباً من وجدان الشاعر وعاطفته .

وهو يتكون " من أجتماع بحر الرمل ،والرجز ،فأخذ من الرمل ،والرجز، أخذ من الرمل هدوءه ورزانته بطأة (فاعلاتن) مـــرتين ،كـــما أخذ من الرجز ترنمه وسرعته وخفـــة (مستفعلن) " [٣٨] ، وهو من البحور المطروقة في الشعر العربي حيث يتسم بجزالته ورشاقته ،من ذلك قوله:(من الخفيف)

أيُّهـا الليـلُ يـا أبـا البـــؤسِ والهَـوْ ... لِ يـــا هيـــكلَ الحَيـــاةِ الرهيـــبِ
فيـكَ تَجْثـو عـرائسُ الأمَـلِ العـذْ ... بِ تُصَـــلِّي بِصَـــوتهِ المحبـــوبِ
فَيُثيرُ النَّشيـــــــدُ ذكرى حياةٍ ... حَجَبَتْهـا غُيـــومُ دَهْـرٍ كئيـبِ [٣٩]

كشف النص عن حالة شعرية ممتلئة بالحزن والألم ، وقد جاء الوزن هنا متجاوباً مع حالة الشاعر ساعة الانفعال، فكان موافقا للعلاقة بين الصورة والحدث ليبرز حالة الشاعر وهو يتحدث فيه عن ذلك اليوم الذي أُذن فيه الزمان بالفراق بينه وبين احبته بموسيقى نغمية أسهم بها الوزن وما يحوي من تفعيلات واسعة للتعبير عن تجاربه

ويأتي البحر الكامل في المرتبة الثانية بين الأوزان المستعملة ،وبحر الكامل يضم من دون سائر بحور الشعر العربي ثلاث أعاريض وتسعة أضرب ،فهو يمتد على مساحة واسعة من التشكيلات الإيقاعية التي تفضي إلى حرية الحركة الإنفعالية التي تستقطب ما هو متناسب معها، أو ما يقترب من النفس [٤٠] ،من هنا ركز الشاعر على هذا الوزن واختاره إيقاعاً مناسباً لقصائده بوصفه " أكثر بحور الشعر العربي غنائية ،ولينا ،وانسيابية ،وتنغيما واضحاً إلى جانب كونه يتألف من وحدة إيقاعية مفردة ،مكررة" [٤١] من ذلك قوله: (من الكامل)

سَأعيشُ رَغْـــمَ الدَّاءِ والأعداءِ ... كالنَّسْـــرِ فـــوقَ القِمَّـــةِ الشَّـــمَّاءِ

أرْنُــو إلى الشَّــمْسِ المُضِــيئةِ هازِئــا بالسُّــحْبِ والأمطــارِ والأنــواءِ
لا أرْمــــــقُ الظِّلَّ الكئيبَ ولا أرَى مَــــا في قَــرارِ الهُــوَّةِ السَّــوداءِ
وأَســــــيرُ في دُنيا المَشَاعِرِ حالِماً غَــرِداً وتلــكَ سَــعادةُ الشــعَراء[٤٢]

استطاع الشاعر من خلال توظيفه للبحر الكامل أن يبث شكوى ألمه وانه سيبقى رغم الاحوال التي يمر بها ،فأخذ يصف أثر ذلك في وجدانه، فضلاً عن كثرة الأسباب والأوتاد في بحر الكامل التي تعمل على منح الشاعر حرية أوسع في التعبير عنه ،فضلا عن طول هذا الوزن واتساع تفعيلاته مما يمنحه مرونة ، لأنه من " أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله... فخماً جليلاً مع عنصر ترنيمي ظاهر" [٤٣]

وقد طوع الشاعر البحور ذات المقاطع الكثيرة لاسيّما هذا البحر للتعبير الوجداني الذي يتصل بالشكوى والرثاء ، بشكل واع ونابع من صميم قلب الشاعر، كما نجد ذلك في رثائه لوالده بقوله:

مَا كنتُ أَحْسَبُ بعدَ موتكَ يا أَبي ومشــــاعري عميــــاءُ بــــالأَحزانِ
أَنِّــي ســأظمأُ للحيــاةِ وأَحتســي مِــنْ نهْرِهــا المتــوهِّجِ النَّشــوانِ
وأَعــودُ للدُّنيــا بقلــبٍ خــافقٍ للحــبِّ والأَفــراحِ والأَلحــانِ
ولكلِّ مَا في الكونِ من صُوَرِ المنى وغرائــبِ الأَهــواءِ والأَشْــجانِ
حتَّــى تَحَرَّكــتِ السُّــنونُ وأقبلــتْ فِــتَنُ الحَيَــاةِ بسِــحْرِها الفتَّــانِ [٤٤]

تعكس صورة هذه الأبيات حالة الشاعر وموقفه، فهو في قلق وأضطراب نفسي جراء وفاة ابيه مما دعاه إلى استعمال زحاف الأضمار ليكسب من خلاله مساحة أكبر للتعبير عما يختلج في نفسه ،ويلاحظ إن زحاف الأضمار يزداد مع الإنفعال من قبل الشاعر، فيلجأ إليه بشكل واع ،أو ومن دون وعي ، مما يعطي للتفعيلة تسارعاً ايقاعياً واضحاً.

أما بحر الوافر فقد جاء في المرتبة الثالثة بعد الكامل وهو مقلوب الكامل تقريباً ، ويشترك معه في تأسيس الدورة الإيقاعية لدائرة (المؤتلف) [٤٥] ، وينماز هذا البحر بأنه سريع النغم منسجم مع الإداء العاطفي سواء أكان في الغضب أو الرقة أو الحنين ،لأنّ وحداته النغمية (التفعيلات) تشتمل على كثير من أصوات اللين وذلك حين يعصبها الشاعر [٤٦] . وبذلك تنتقل (مفاعلتن) الى (مفاعلْتن) ،وهذا يحصل تطابق بين هذا الصدى وصدى (مفاعيلن) في الطويل او في الهزج ،وهذا كثير في الوافر ، من ذلك قوله : (من الوافر)

تَرجـو السَّـعادَةَ يـا قلـبي ولـو وُجِـدَتْ في الكــونِ لم يشــتعلْ حُــزْنٌ ولا أَلَــمُ
ولا اســتحالتْ حيــاةُ النَّــاسِ أجمعُهــا وزُلْــــزلتْ هاتِــهِ الأَكــوانُ والــنُّظمُ
فــما السَّــعادة في الــدُّنيا سِــوَى حُلُــمٍ نــاءٍ تُضَــحِّي لــه أَيَّامَهــا الأُمَــمُ

أما بحر البسيط فقد جاءت عليه (١٠) عشر قصائد ، وقد استعمله الشاعر للتعبير عن تجاربهم الذاتية فهو " بحر راقص يتصف بنغماته العالية وتغيير حركي موجي إرتفاعاً وإنخفاضاً ، حتى أنّ إيقاعه يتعلمه بيسر كل من لم يألف

العروض ، ،لأنّ سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرد تكرار أبيات مقطعة نغميا " [٤٧] .

يـا ربَّـةَ الشِّـعرِ والأحـــــلام غنِّـيني فقـد سَـئِمْتُ وُجـومَ الكـونِ مِـنْ حـينِ
إنَّ اللَّيـالي اللَّـواتي ضـمَّختْ كَبِـدي بالسِّـحرِ أَضْـحتْ مـع الأيَّـام تـرميني
نَاخـتْ بنفسـي مآسـيها ومـا وَجَـدَتْ قلبـــاً عـــــطوفاً يُسَـــلِّيها فَعَـــزِّيني
علـى الحَيَـاةِ أَنـا أَبكـي لشَـقْوَتِها فمـــــنْ إذا مُـــتُّ يبكيهـــا ويبكـــيني
يـا رَبَّـةَ الشِّـعْرِ غنِّـيني فقـد ضَـجِرَتْ نفسـي مـنَ النَّـاسِ أبنـاءِ الشَّـياطينِ [٤٨]

استعمل الشاعر تفعيلات بحر البسيط بإيقاعاته الرقيقة فهو قادر على استيعاب ما يحمله الشاعر من عواطف ، وبهذا نلمس في بحر البسيط ظاهرة موسيقية متميزة في قصيدة الشاعرالذي يجد فيه ما يلائم خصوصية تجاربه الذاتية.

ومهما يكن من شيء فأن تنوع البحور الشعرية عند الشاعر بهذا الشكل " يمثل استجابة طبيعية لدوافعه الداخلية وحركة الذوات المتموجة لاستكناه حقائق الموجودات والتفاعل معها " [٤٩] ، لأنّ الذي يختار الوزن الشعري هو " الشاعر نفسه ، فعندما تثور في نفسه عاطفة جياشة يلجأ إلى الوزن أو إلى الموسيقى لأنها أقرب الوسائل للتعبير عن العواطف المشبوبة، ولأنها هي الأخرى اكثر الوسائل قدرة على تبليغ العاطفة، وإثارتها عند القاريء أو السامع " [٥٠] .

فضلاً عن هذا فأن للبحور الشعرية وظيفة بوصفها جزءاً من الدلالة التي تجسدها اللغة ،ومن هنا ترتبط ارتباطاً مباشراً بمشاعر الشاعر وأحاسيسه وهواجسه ،وهكذا تبقى العلاقة قائمة ما بين التجربة الشعرية والوزن اللذين " يولدان معاً في لحظة شعرية آنية ،فبمجرد أن يتم التفريج عن أول خطوة لإنبثاق القصيدة ،يكون الوزن قد تلبس التجربة اللغوية تلبساً لا فكاك منه "[٥١].

ثانيا :بنية القافية

وتتشكّل بنية القافية – في الأساس – من " عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقّع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معينٍ من مقاطع ذات نظام خاص يسمى التوازن "[٥٢].

والقافية سواء أكانت موحدة أم منوعة لا غنى للشعر العمودي عنها ، فهي إحدى عناصر الوحدة البيت هو الوحدة التي تقوم عليها و الربط فيه ، فضلا عما يوفره ترددها من قيمة إيقاعية إذ أن " البيت هو الوحدة التي تقوم عليها القصيدة ، فلابد من عزله عن البيت المجاور له بفاصلة نغمية عالية الوقع " [٥٣] ،كما أنها تمتع السمع بإيقاعها المتسق المتناغم عندما ، تشكّل قسماً من شبكة المقطع الشعري الصوتية التي تحددها نهاية الأبيات.

وتعد القافية في المنظور الغربي الحديث ظاهرة إيقاعية " بالغة التعقيد"[٥٤] فقد اقتفى الشعراء العرب هذا المنظور، ولم تعد لدى الكثيرين منهم نمطاً موسيقياً مستقراً في أدائه التعبيري.

وهي " إنما تخضع – شأنها شأن كل أدوات الشاعر – لمقتضيات التعبير وضروراته التي تختلف من قصيدة إلى أخرى، وعلى هذا الأساس يمكن النظر إليها بمعناها الواسع، على أنها لا يمكن أن تكون موحدةً، كما لا يمكنها أن تخضع لنظامٍ ثابت " (٥٥)، على عكس ما انتهجه الشعر العربي منذ فجر التاريخ الأدبي، حيث اعتادت العين على الشكل التقليدي لمعمار القصيدة، وأنِستها الأذن لسماعها، وطرِبت لإيقاعها، واتفق النقاد العرب القدامى على النظر إليها نظرات التقديس والإجلال.

لكن النظرة إلى القافية ظلّت تتراوح بين شد وجذبٍ، فتعرضت النظرة التقديسية للقافية إلى الاهتزاز، واستغنى بعضهم عنها، لأنهم وجدوا فيها قيداً يحول دون حريتهم التعبيرية، وعمد آخرون إلى تنويع القافية في القصيدة الواحدة، و " على الرغم من كل ذلك، ما زالت القافية تؤكّد حضورها على نحوٍ أو آخر، في معظم الأنماط الشعرية التي تسيطر على القصيدة العربية الحديثة في وضعها الراهن. " (٥٦).وسنقف عند نمطين رئيسين تجلّت فيهما القافية بوضوح هما :

أ – نمط القافية البسيطة(الموحدة) .

ب – نمط القافية المركبة (المنوعة).

- القافية البسيطة (الموحدة):

إن هذا النمط من أنماط القافية هو امتداد للموروث التقفوي في القصيدة العربية التقليدية التي ترتكز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها ، وتتسم هذه القافية ببساطتها لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير أي أن بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد، .

وهي لذلك لا تحتفظ إلا بجمالياتها التقليدية المعروفة التي تستقل في جزء كبير في وحدة الإيقاع والنغم (٥٧) ،و حسبنا أن نقول إن القافية مظهر من مظاهر الشعر القديم ذات قيمة صوتية و دلالية تستشف من تكرارها و حسنِ اختيارها، و بعد استقراء الديوان تبين أن القافية تنوعت بين المطلقة و المقيدة ، مشتملة على مقاطع صوتية متباينة ، و أهمها الروي ، و كان متنوعا في خصائصه الصوتية و الدلالية .

نمثل للقافية المطلقة (و هي التي يكون فيها حرف الروي متحركا بالكسر ، أو الضم ، أو الفتح) بقصيدة (ارادة الحياة) ، نظمها الشاعر بمناسبة ذكرى الاستقلال ، تقوم على بحر البسيط التام (فعولن فعولن فعولن فعولن) ، التزم فيها صورة العروض والضرب المقبوضين ، و روي الراء المحرك بالضم ، وهذا مقطع منها: (من المتقارب)

يـا ليـلُ مَـا تصنـــــعُ الـنَّفْسُ الـتي ... هـذا الوجــودَ ومـن أعـدائها القَـدَرُ

ترضَـى وتَسْكُـتُ هـذا غـيرُ محتَمَـلٍ ... إذاً فـــهل تـرفُضُ الـدُّنيا وتنتحـرُ

فـــإنّما المـوت ضَـرْبُ مـن حبائلـه ... لا يُفلـتُ الخلـقُ مَـا عاشـوا فمـا النَّظـرُ

قـــدْ كبَّـلَ القَـدَرُ الضَّـاري فرائسَـهْ ... فما استطاعوا له دفعاً ولا حزَروا (٥٨)

وما يميز قافيتها ارتباطها بالمبنى على نـــظام توالـــي التفعيلات المستغرق نطقـــها مـــــدى زمنياً (فعولن فعولن فعولن فعو)، و المؤســس على روي الراء الذي يشكل النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت ، وبه

تتمايز القافية لانطباعه بميسم التنوع، والهيمنة و التجاوز وحركته الإعرابية الملائمة، و خصائصه الصوتية المناسبة .

هناك نموذج آخر قصيدة بعنوان (ان الحياة صراع)،من مجزوء الكامل (متفاعلن متفاعلن)، أما قافيتها فمقيدة (ساكنة الروي)، مؤسسة ، التزم فيها الشاعر ألف التأسيس في كل أبياتها ونمثل لها بالأبيات التالية : (من المجتث)

إنَّ الحـــــــيَاةَ صِـــــــراعٌ فيهـــــا الضَّـــعيفُ يُـــداسْ

مَـــا فـــــازَ في ماضِـــغِيها إلاَّ شَديـــــــــدُ المِـــــراسْ

للـــــخبِّ فيهـــــا شـــــجونٌ فكُـــنْ فتـــــى الإحـــتراسْ [٥٩]

وإذا كانت التقفية التي يعتمدها السطر الشعري، هي من أبسط أنواع التقفية الموحدة .إذ أنها تنهض على أساس تكرار قافية موحدة في كل سطرٍ شعري، قد تتعاقب تعاقباً لا انقطاع فيه، وقد تنقطع بين الحين و الآخر لكنها في كل الأحوال تعتمد السطر أساساً لها، وغالباً ما تكون الأسباب الغنائية والتطريبية والإيقاعية هي من أكثر دواعي استعمال هذا النوع مـــن التقفية وهذا ما نلحظه في القصيدة الموجهة للأطفال عند شاعرنا ، ومثال ذلك (ما احلى الطفولة) التي اعتمد فيها الشاعر مجزوء بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) ، وعلى الرغم من تنوع حرف الروي فيها إلا أنها تميزت ببساطتها من حيث القافية أو القيمة الإيقاعية و دلالتها.كما في قوله: (من مجزوء الرمل)

للهِ مَـــــا أَحْلـــى الطُّفولَـــةَ إنَّهـــــا حلـــــمُ الحيـــــاةْ

عهـــــدٌ كَمَعْســـولِ الـــرُّؤَى مَـــا بـــينَ أجنحَـــةِ السُّـــبَاتْ

ترنـــــــــو إلى الـــــدُّنيا ومَـــا فيهـــــا بعـــينٍ باسِـــمَهْ [٦٠]

القافية المركبة (المنوعة) :

القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، وكثير من ظواهر التجديد في القافية كانت بدافع من الوصول إلى أعلى درجات التأثير الإيقاعي الذي يحدثه تنوع القافية.

وقد أدرك العلماء أهمية القافية فاستحسنوا فيها " أن تكون عذبة الحروف، سلسة المخرج " [٦١] وأحبوا منها" التمكين، وصحة الوضع، والتمام، واعتناء النفس بها لكونها مظنة الاشتهار بالإحسان والإساءة " [٦٢] ووصفها أحد الباحثين بانها تاج الإيقاع الشعري " فالقافية تقف من الإيقاع موقف الحلْية، بل هي جزء لا ينفصم عنه، إذ تمثّل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله

إن الشعراء المحدثين عموماً أميل إلى الموسيقى المركبة منهم إلى الموسيقى البسيطة ، لأن القصيدة التي قطعت أشواطاً في مسيرة الحداثة لم تعد تسمح كثيراً باستخدام تقنيات بسيطة لا تتلاءم مع روح التجربة وتعقيدها. والقافية المركبة هي التي تخضع لأشكال متعددة من التنوع في الاستخدام التقفوي وهذا ما يسهل للشاعر مهمة اختيار قوافيه والملاءمة بينها، من أجل إضفاء قوة تعبيرية وإيقاعية جديدة على النسيج الداخلي المشكل للقصيدة.غير أن هذا التنوع ليس على مستوى واحد من التعقيد، فمنه ما يأتي مجرد كسر الرتابة المتولدة عن القافية الموحدة ، ومنه ما يجيء على مستوى كبير من التعقيد الذي ينم على وعي تركيبي واضح تحقق به القصيدة مهمة شعرية أكبر من مجرد كسر جمود ورتابة القافية الموحدة.

وهذه نماذج للقافية المركبة في ثنايا الديوان :

النموذج الأول قصيدة (صباح الحياة) من بحر الخفيف بأجزائه الستة

(فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ❖ فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) تنوعت فيها القافية بتنوع مقاطعها كانت السيادة فيها لحرف الروي ((الراء ، ساكنا أحيانا و متحركا أحيانا أخرى)) ما يلاحظ من خلال الجدول تنوع صورة القافية من حيث كميتها الصوتية فتجاءت على وزن(فاعلْ) و(فاعلنْ)،أما حرف الروي فحركته السكون في المقطعين الأول و الثاني ،فالقافية مطلقة ، وفي المقاطع الأخرى ورد متحركا بالكسر فالقافية مقيدة .

مثال آخر يكشف عن تنوع القافية في القصيدة وهي بعنوان ((انا كئيب)) تتألف من مقطعين ، و هذه أبياتها : (من المنسرح)

أَنَا كَئِيبٌ
أَنَا غَرِيبٌ
كَآبتي خالَفَتْ نَظَائِرَهَا
غَرِيبَةٌ في عَوَالِمِ الحَزَنِ
كَآبتي فِكْرَةٌ مُغَرِّدَةٌ
مَجْهُولَةٌ مِنْ مَسَامِعِ الزَّمَنِ
بُهْجَتي في شَبابِيَ الثَّمِلِ
سَمِعْتُها فانْصَرَفْتُ مُكْتَئِبَا
أَشْدو بحُزْنِي كطائِرِ الجَبَلِ
سَمِعْتُها أَنَّةً يرجِّعُها (٦٤)

إن أساس الوزن في الشعر الحريقوم على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر، من بحر المنسرح ذي التفعيلة الواحدة (فاعلاتن) المكررة، أشطرا تجري على نسق معين ، ويمضي على هذا النسق، حرّا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر المنسرح جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا.

وبعد تحليل المقطع الأول من القصيدة تبين أنه من بحر الرمل ، و هو من البحور الصافية المعتمدة في الشعر الحر ، و كان أوفر حظا في الديوان ، وقد جاءت التفعيلات على النسق التالي :

١.فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

٢. فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

٣.علاتن فاعلاتن فاعلاتن

٤.فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

إذا كانت القافية هي الجزء الثاني من حد الشعر عند القدماء من خلال وصفهم له "مقفى"،فإن المحدثين حاولوا الخروج على نسقها القديم، وإن كانت تعتبر دون شك مميزاً أساسياً من حيث هي وقفْة للنفَس في الخطاب الشعري ، ولن نتناول هنا وظيفة القافية إلا من حيث هي " النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري " (٦٥)

ومع ذلك فإننا نعتمد القافية من الناحية الشكلية كما حددها العروضيون حسب رأي الخليل،وقد يبدو في ذلك تعارض بين المسألتين ، ذلك أن نهاية الدفقة الموسيقية يجب أن تتناسب مع الحالة النفسية والشعورية للشاعر، وبذلك لا يشترط في القافية من هذه الناحية أن تكون نهاية السطر وإنما هي وقفة ارتياح قبل متابعة دفقة موسيقية جديدة.

الخاتمة

بعد رحلة البحث في ثنايا الديوان ، و بوصول البحث إلى خاتمته كان حرياً بنا أن نسجل أهم النتائج و الملاحظات التي توصلنا إليها ، و تتلخص فيما يلي :

١-إنَّ اللغة تعد ظاهرة في العمل الفني تستعمل الكلمة للتعبير ، وما الشعر إلا شكلاً من أشكال هذه اللغة ينطوي على أبنية صوتية تقود إلى المعاني والأفكار و العواطف ، ووعاء لحفظ التجارب و الذكريات.

٢-إن الموسيقى من أبرز صفات الشعر ، و أداة من أدواته ، والشابي اجاد في المرحلتين وسجل اجمل الاشعار ذات الموسيقى الرائعة بنمطيها الصوتي والايقاعي الموزون .

٣- إن الإيقاع الشعري – على الرغم ما يكتنفه من تضارب في الآراء حول مفهومه لدى الباحثين والدارسين – لا ينحصر في الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن و القافية ولا ينحصر كذلك في المظاهر الشكلية التي تحقق هندسة البناء الشعري ، بل إن الإيقاع الحقيقي يشكل كل عناصر القصيدة من أسلوب تركيبي ، وصوتي ،وخيالي تصويري ، ودلالي إيحائي،وبذلك يكون المحور الذي تقوم عليه فنية النص وهذا ما تحقق في شعر الشابي.

٤- إن البنية الإيقاعية بما فيها الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية،جاءت في شعر الشابي غير ملتزمة بوزن محدد تجاه موضوع محدد، ولم يلتزم بقافية محددة تجاه موضوع معين، وكان لبحري الوافر والطويل الاستعمال الأبرز في الديوان، أما الزحافات والعلل فلم تسبب أي تغيير موسيقي يذكر على الأوزان، لأنها جاءت في أسباب خفيفة، في معظمها، وكثر استعمالها في أوزان الوافر والطويل والبسيط والمتقارب لأنها الأكثر استعمالا في الديوان، وأبرزها القطف والقبض والعصب، أما القوافي فأكثرها كان موصولا، أو مردوفا مما يرجح ميل الشابي لاستعمال حروف المد مع القوافي، أما من حيث الموسيقى الداخلية فكان الاعتماد الكبير على التكرار كرادف موسيقي داخلي، بأنواعه المختلفة من التكرار الحرفي والكلمي والجملي،وتكرار الصيغ الصرفية، بالإضافة إلى إسهام التماثل الحركي المتنقل ما بين التنوين والحركات، كما كان للتقسيم الموسيقي مساهمة في تكوين الموسيقى الداخلية.

Abstract

Praise be to Allah and peace and blessings his Ashraf creation entirety Abu al - Qasim Muhammad , The God of the good and virtuous and his companions producers . And after:

The importance of music in the hair through its impact on the bombing of power semantic , and suggestive language , and their ability to disclose the nature of emotions and sensations that simmering in the consciousness of the poet, music and poetry have an impact player in creating the atmosphere psychological paints a poetic image , and reflects what afford experience poetry , etc. secreted from the emotions and thoughts , specifies House clips , governing cruel Poses and Hostels . And decide the extent of the need and type of rhyme . This allows the poet if necessary to move from one weight to another in a single poem . The music group of the regular units of time in which they can identify a certain weight imposed by the poetic experience , and the psychological state of the poet.

And student of musical formation in the hair for men, finds himself scholars to the most important elements of the artistic experience , but to all of its elements , of thought and emotion , fact and fiction , because artistic composition and way of thinkingandexpressionofview

Based on the foregoing has focused this research on the study of the formation musical hair " Abou El Kacem Chebbi " an attempt to reveal the value of poetry in terms of innovation and tradition, to fit on the aesthetics and techniques of combining music on the one hand and the rhythm of the hand, as well as compositions in their implicationsexpressivesuggestive

هوامش البحث

(١) مطارحات في فن القول، :محاورات مع أدباء العصر: محيي الدين صبحي٨٧.

(٢) مفهوم الشعر : د. جابر عصفر ٣٩٤.

(٣) التفسير النفسي للادب : د.عز الدين اسماعيل ٦٢.

(٤) مدخل الى علم الجمال : عبد المنعم تليمة ١١٩.

(٥) قضايا الشعر المعاصر : ٣.

(٦)ينظر الصورة الشعرية عند الشابي : مدحت الجبار ٤٧.

(٧)ينظر نظرية الادب : رينيه ويليك :١٦٥.

(٨) ينظر نماذج من الديوان : ٨٦، ١٠٩ ، ١١٤، ١٢١،١٢٤، ١٣٤، ١٥٥.

(٩) ينظر اغاني الحياة : ٤٣، ٧٨، ٩٣، ١٨٨.

(١٠) اغاني الحياة : ٢٠.

(١١) المصدر نفسه :٨٩.

(١٢) دراسات عن الشابي : ابو القاسم محمد كرو: ١٦٠.

(١٣) ينظر نماذج من الديوان : ٣٥، ١٢٩، ١٥٩، ١٧٢.

(١٤) اغاني الحياة :٩٥.

(١٥) الصورة الشعرية عند الشابي : ٦٨.

(١٦) التكرار في الشعر الجاهلي : موسى الربايعة ٩.

(١٧)الصورة الشعرية عند الشابي : ٦٧

(١٨) دراسات عن الشابي : ١٢٦.

(١٩)اغاني الحياة :٢٢.

(٢٠) المصدر نفسه : ١٥.

(٢١) الصورة الشعرية عند الشابي : ٥٤.

(٢٢) اغاني الحياة : ٤٧

(٢٣)اغاني الحياة :١١٧.

(٢٤)اغاني الحياة : ١١٢.

(٢٥) المصدر نفسه : ٥٥.

(٢٦) المصدر نفسه :١٠٥.

(٢٧)المصدر نفسه : ٨

(٢٨) مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق : ديفيد ديتش ١٧٢.

(٢٩) الاسلوب دراسة لغوية : سعد مصلوح ١٠.

(٣٠) دراسات عن الشابي : ١٦٠.

(٣١)اغاني الحياة : ٥٦.

(٣٢) العمدة : ١/ ١١٥.

(٣٣) التجديد الموسيقي في الشعر العربي : ١٦.

(٣٤) ينظر العمدة : ١٣٤/١

(٣٥) معجم النقد العربي القديم : ٢/ ٣٤٥

(٣٦) ينظر في الشعرية : ٨٩

(٣٧) اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد : ٣٣

(٣٨) تطور الشعر العربي الحديث في العراق :د.عباس علوان ٢٣٧.

(٣٩) اغاني الحياة : ٣٤.

(٤٠) ينظر رماد الشعر : ٣٤٢.

(٤١) العروض والقافية : ٣٨.

(٤٢) اغاني الحياة : ٥٦.

(٤٣) المرشد الى فهم اشعار العرب : ٢٦٤/١.

(٤٤) سميت بذلك للائتلاف اجزائها السباعية (مفاعلتن و متفاعلن) ويفك منها بحران مستعملان هما (الوافروالكامل) وثالث مهمل هو (المتوافر) والوافر اصل هذه الدائرة ،ينظر الوافي بحل الكافي في العروض والقوافي : للمعمري :٢٧.

(٤٥) ينظرالمرشد إلى فهم اشعار العرب : ٣٥٨/١

(٤٦) العصب : هو تسكين الخامس المتحرك في (مفاعلتن) لتصبح (مفاعيلن) المساوية لها في الحركات والسكنات ، ينظر الوافي بحل الكافي في العروض والقوافي : ٩٤

(٤٧)العروض والقافية : ١٠٩.

(٤٨)اغاني الحياة : ٦٧.

(٤٩)رماد الشعر: ٣٣٢.

(٥٠)قضايا الشعر المعاصر : ٢٢٨.

(٥١) رماد الشعر: ٢٣٣

(٥٢) في الشعرية : كمال ابو ديب ١٩.

(٥٣) سيكولوجية الشعر: نازك الملائكة :٢٤.

(٥٤) نظرية الادب : ٢٠

(٥٥) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبينة الايقاعية : محمد صابر عبد ١٤٠.

(٥٦) المصدر نفسه : ٦٥.

(٥٧)قضايا الشعر المعاصر : ١٤١.

(٥٨)اغاني الحياة : ٤٧.

(٥٩) اغاني الحياة : ٣٣.

(٦٠) المصدر نفسه : ٥٩.

(٦١)نقد الشعر :قدامة بن جعفر ١٣٢.

(٦٢)منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني ٢٧١.

(٦٣)القافية تاج الإيقاع الشعري : أحمد كشك ٥

(٦٤) اغاني الحياة : ٧٥.

(٦٥) القافية تاج الايقاع الشعري : ٥.

قائمة المصادر والمراجع

ـــ أبو القاسم الشابي .حياته وشعره : ابو القاسم محمد كرو ، الشركة التونسية للتوزيع ،ط٢ ، ١٩٧٣م.

ـ أبو القاسم الشابي حياته وأدبه : زين العابدين السنوسي ،دار الكتب الشرقية ، تونس ،١٩٥٦م.
ـ أبو القاسم الشابي .شاعر الحياة والموت : ايليا الحاوي ،دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨١م.
ـ الأسلوب دراسة لغوية، سعد مصلوح (دكتور) دار البحوث العلمية ، القاهرة، ط١، ١٩٨٠م.
ـ أغاني الحياة ، أبو القاسم الشابي (ديوان) دار الكتب الشرقية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٥٥م.
ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٥.
ـ التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث ،دراسة تأهيلية ،تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي . الدكتور رجاء عيد ،منشأة المعارف ،الإسكندرية ، (د.ت)
ـ التفسير النفسي للأدب . الدكتور عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، (د.ت) ، (د.ط).
ـ التكرار في الشعر الجاهلي، موسى ربابعه (دكتور) مجلة مؤته للبحوث والدراسات، جامعة مؤته (الأردن)، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٩٠م.
ـ دراسات عن الشابي ، أبو القاسم محمد كرو، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٤م.
ـ رماد الشعر ،دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق . الدكتور عبد الكريم راضي جعفر ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، ١٩٨٩م.
ـ سيكولوجية الشعر ، نازك الملائكة ، وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، ١٩٩٣ .
ـ الشابي شاعر الحب والحياة : عمر فروخ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٦م.
ـ الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجبار، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٤م.
ـ العروض والقافية .الدكتور عبد الرضا علي ،مطبعة دار الكتب للطباعة ،الموصل ،١٩٨٩م.
ـ العمدة في محاسن الشعر، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د . ت.
ـ في الشعرية ، كمال أبو ديب، ط ١ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، د ت .
ـ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٣م.
ـ القافية تاج الإيقاع الشعري ، أحمد كشك ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٤.
ـ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، محمد صابر عبيد اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠١ .
ـ اللغة الشعرية ،دراسة في شعر حميد سعيد . محمد كنوني ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،ط١٩٧٧،١م.
ـ مدخل الى علم الجمال : عبد المنعم تليمة ، دار صادر ، بيروت ،ط١ ، ١٩٩٨م.
ـ مطارحات في فن القول :محاورات مع أدباء العصر، محيي الدين صبحي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
ـ معجم النقد العربي القديم . الدكتور احمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط١، ١٩٨٩م.
ـ مفهوم الشعر ،دراسة في التراث النقدي .الدكتور جابر احمد عصفور، نشر المركز العربي للثقافة والعلوم ، ،١٩٨٢م.
ـ مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديتش ، ترجمة د. يوسف نجم، مراجعة د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م.

ـــ المرشد إلى فهم أشعار العرب ،عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٠ .

ـــ منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة دار الكتب المشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ م.

ـــ نظرية الأدب، رينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د.حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٥م.

ـــ نقد الشعر . قدامة بن جعفر (ت ٣٢٧ هـ)، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجـــــي ،ط١،(د. ت).

ـــ الوافي بحل الكافي في العروض والقوافي . للمعمري عبد الرحمن عيسى بن مرشد (ت١٠٣٧هـ) ،تحقيق ودراسة الدكتور احمد عفيفي ،مطبعة دار الكتب والوثائق بالقاهرة ، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م.