مجلة جامعة بابل / العلوم الإنسانية/ المجلد 15 / العدد1 : 2008

انماط الكتابة الشعرية وظواهر الاداء الإيقاعي في القصيدة الحديثة.

د. أوراد محمد كاظم
كلية التربية–جامعة بابل

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

شكل العالم الكوني بظواهره الفيزيائية المتغيرة غواية دفعت العلماء والمفكرين ورجال الدين وغيرهم إلى البحث في كنه هذه الظواهر, ومحاولة استثمارها خدمة للنفس الانسانية, حتى شكل التجريب نزعة او هاجسا دفع الفكر الانساني إلى الاكتشاف والتوليد والابتكار.

ولعل الادب – بوجه عام– شكل عالما مشابها للعالم المعيش أو الواقعي وذلك من حيث امتلاك كليهما امكانية التحفيز, فمثلما أن العالم المعيش قد مثل فضاء جذب استقطب عالم الفيزياء, والكيمياء, والبايولوجيا, والدين وما سوى ذلك فكذلك عالم الشعر كان بمثابة الافق التجريبي الذي وجد فيه كلا من الشاعر والناقد ضالته, فمعطيات الحياة المتمثلة بالحركة, والنمو والتجدد والتغير متحققة في العالمين الكوني والشعري, وهذا يفضي إن لإثبات في ذينك العالمين, إذ لكليهما قابلية التجاوب والتفاعل التي تتيح لهما انتاج انماط وظواهر جديدة تتسم بفاعليتها وديناميتها.

ولعل هذا مايسوغ ظهور انماط جديدة باستمرار في الكتابة الشعرية, وصياغة تقنيات تابعة للنظامين الموسيقي والدلالي بغية تعزيز الخطاب الشعري ورفده بامكانيات التجدد والابتكار من جهة والافصاح عن ديناميته وتجاوبه لمسايرة نزعات التجريب والابداع التي تجود بها مخيلة الشاعر من جهة اخرى.

بيد أن نزعة التجريب التي ينماز بها الشاعر لاتخلو من المغامرة احيانا فثمة ركائز او مهيمنات يقوم عليها الجنس المسمى قصيدة قد استحالت بحكم رسوخها الزمني من قبيل المسلمات التي لاتقبل الجدال. الا إن التعقيد وغياهب العلم التي بلغهما علم الكيمياء والفيزياء والفلك... قد اغوت الشاعر لان يبتكر انماطاً كتابية غير مألوفة الامر الذي أهله إلى تفكيك الركائز التي لايقوم النص الا بها وصولا إلى ابتكار استراتيجيات جديدة قد تختلف عن الانماط السائدة غير انها لاتصطدم تماما معها.

ومن هنا لامناص من استقراء انماط الكتابة الشعرية, لاسيما قصيدة النثر التي سعت بمجملها إلى اختزال النظام الموسيقي بدافع الاعراب عن ثقافة العصر واستحداث مايعبر عن هويتها، فضلا عن استعراض جملة من الظواهر الموسيقية التي استثمرها الشاعر، والتي تركت اثرها –بلا شك– في الخطاب الشعري عامة.

اولا:– هاجس التجريب وإشكالية النمط المستحدث

اتسم الاثر الشعري (العمودي) بفضل القواعد الخليلية نمطا انماز بالثبات والتماسك, بل استحالت القواعد نفسها قانونا صارما اجترح حضوراً زمنيا راسخا. غير إن ذلك لم يحل دون التأسيس لانماط اخرى انزاحت عن قواعد الخليل او عملت على اقصائها فثمة محاولات سعت إلى تكريس ملامحها التمييزية بعيدا عن تقعيدات القانون الشعري المهيمن.

وبالامكان استعراض الانماط التي افصحت عن ماهيتها انطلاقا من تفكيكها للتقعيدين العروضي والقافوي بما يأتي:

الشعر المطلق:

يمتاز هذا النمط بخضوعه إلى الوزن قبالة الانفلات او التحرر من القافية, إذ يعنى الشاعر فيه ((بالمعاني وحدها, اما إذا اتفق أن جاءت الابيات او الاشطر في القصيدة المطلقة مقفاة مرة بعد مرة عفوا فان تلك القصيدة تظل مطلقة))[1].

ولقد عرف العرب قديما هذا اللون[2], وإن لم يكن استقبالهم له محبذا, إذ عدته الشعرية العربية آنذاك عيبا, واصفة اياه بـ((الاكفاء)) او ((الاجازة) [3].

لقد ذهب رواد هذا النمط إلى أن تبرمهم من ضيق القافية وثقلها وافتقار قدرتها التعبيرية [4] كان دافعا إلى ابتكارهم هذا النمط من الكتابة الشعرية.

ولعل من التعسف النظر إلى القافية كونها ثقلا او قيدا, فثمة وظيفة جمالية تضطلع بها القافية لاتقل اهمية عن المعطيات الجمالية الأخرى, إذ إن ارتكاز النظام القافوي على التماثل الفونيمي اسبغ عليها صفة جمالية تأخذ على عاتقها دورا وظيفيا مزيدا فهي إلى جنب جمالها الموسيقي تتبنى دورا دلاليا ايضا فهي ((ليست حروفا متهاوية انها حياة الشطر)) [5] وهي تبعا لذلك لاتعد عاملا مستقلا بل هي ((صورة تضاف إلى غيرها, وهي كغيرها من الصور لاتظهر وظيفتها الحقيقية الا في علاقتها بالمعنى)) [6].

ومهما يكن من النقود التي توجه للمسوغات التي يعتكز عليها مؤسسو هذا النمط. غير انه يمكن القول إن الشعر المطلق لم يقتصر ظهوره في الشعر العربي القديم, بل ثمة محاولات في الشعر العربي الحديث تنضوي إلى نمط الشعر المطلق, إذ إن نزعة التجريب شكلت غواية استجاب لها الشعراء المحدثون, نحو: توفيق البكري في قصيدته ((ذات القوافي)), وجميل صدقي الزهاوي, وعبد الرحمن شكري في مجموعة من قصائده, ومحمد أبو حديد, وعلي احمد باكثير.....فضلا عن دعوات النقاد لاسيما ميخائيل نعيمة, وطه حسين, اللذين ألحا للشاعر التحرر من قيود الوزن والقافية شرط تجنب الافتعال والتكلف في تقليد الشاعر الاجنبي[7]

إن ظهور الشعر المطلق في النصف الأول من القرن الفائت لايعني رسوخه او كونه نمطا محبذا تماما, فهو لايعدو أن يكون انموذجا تجريبيا بقي مرهونا بالدعوات الفردية التي لم يتسن لها مقاومة التأثيرية التي بلغها الانموذج القديم (الشعر العمودي). إذ إن التأسيس لانموذج طارئ يشترط ابتكار اليات تتسم هي الأخرى بجدتها لرفد النمط بقدرة تأثيرية تجتذب القارئ وتساير السلسال الزمني للاجيال المتتابعة.

---

[1] هذا الشعر الحديث, عمر فروخ/ 94

[2] ينظر:الموشح, المرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي/ 13.

[3] ينظر: معجم النقد العربي القديم, احمد مطلوب 248/1.

[4] ينظر: هذا الشعر الحديث/ 94.

[5] سايكلوجية الشعر ومقالات اخرى, نازك الملائكة/69.

[6] بنية اللغة الشعرية, جان كوهن, تر: محمد الولي ومبارك حنون/74.

[7] ينظر: من ادبنا المعاصر, طه حسين/ 35.

الشعر المنثور:

يتعين في البدء الاشارة إلى أن هذا النمط من الكتابة الشعرية غربي الاصل, وقد تم استقباله في اوائل القرن العشرين, إذ تعد تجربة امين الريحاني في ((الحياة والموت)) [1] الاولى عربيا, ثم تتالت بعد ذلك المحاولات وهذا يحيل – بلاشك– الى أن ثمة مناخا خصبا تحكم في استدراج المنشئ والمتلقي ليتجاوبا مع النمط المقترح تجاوبا فاعلا, وهذا يحيل في الواقع الى أن ثمة احساسا بحاجة ملحة لتطبيق الانموذج.

عرف هذا النوع في الانكليزية باسم الشعر الحر, وهو ((لايتقيد بوزن ولا بقافية, وانما يعتمد على جمال الصور ورشاقة الالفاظ وجرسها وتصوير العواطف)) [2]

ويعد الشاعر الامريكي والت ويتمان مؤسس الشعر الحر, إذ اطلق على مجموعته ((اوراق العشب)) عام 1855 شعرا حرا موضحا أن الحرية التي ينماز بها هذا النمط تشكل داعيا ملحاً لتحديده بالشعر الحر[3].

وتجب الاشارة إلى إن احساس امين الريحاني بالنص, فضلا عن وعيه بادوات النص ومعاييره, اسهم في أن يمتلك – الريحاني– حسا ذوقيا, ولّد لديه القدرة على صياغة مقاربة بخصوص النمط المقترح رافضا الخضوع للجاهزية المفاهيمية التي صاغها الادباء الامريكان, فعدم تسليم الريحاني بتسمية التجربة الجديدة بـ (الشعر المنثور) بديلاً عربياً دلالة اكيدة على تفهمه لتجربة الكتابة الجديدة، فحسبه أن خلو هذا النمط من الوزن والقافية يفضي إلى عدم التسليم بكونه شعرا ووضعه في مدارج المفهوم العربي الموروث الذي ينظر إلى الشعر بانه ((قول موزون مقفى يدل على معنى)) [4], لذلك اطلق على ما قرأه عند (وتمن) اسم (الشعر المنثور). وقد تتالت الدعوات بعد ذلك لرفض التسليم بتسمية الشعر الحر نحو ((الزهاوي))– مثلا – الذي رأى أن ثمة خلطا واضحا يحيط بتسمية الشعر الحر داعيا إلى نعت النمط المقترح بـ((الشعر المرسل)).

ولم تقف جهود الريحاني عند تغيير المصطلح –أي الشعر المنثور– بل عمد إلى ادخال عنصري الوزن والقافية, قاصدا من ذلك إلى تكريس اجتهاد عربي يسجل في تجربة الشعر المنثور محيلا الشخصية العربية من كونها مستقبلة للمفهومات والاطر الجاهزة إلى ذات تتفاعل مع المعطيات على نحو متواصل ومبدع وخلاق.

بيد أن اجتهاد الريحاني في ادخال قانوني الوزن والقافية على نمط الشعر المنثور، لم يلق قبولاً مطلقا فثمة من يرى إن ذلك قد سبب في اقصائه عن ((شكل الشعر الحر عند وتمن ولم يقربه من الشكل التراثي في الشعر العربي بسبب ضعفه في النظم)) [5].

ولم تقتصر تجربة الشعر المنثور على امين الريحاني في مصر فحسب انما هناك دعوات عربية اخرى, نحو ما نادى اليه جبرا ابراهيم جبرا فيما اسماه بـ(النثر الشعري). الذي نحا فيه منحى المناجاة

---

[1] ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء/ 694، وينظر: دراسات بلاغية ونقدية, احمد مطلوب/ 521. وينظر: هذا الشعر الحديث/97– 98.

[2] حوار الاشكال الشعرية الجديدة/ 73، وينظر الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث/691

[3] ينظر: حوار الاشكال الشعرية الجديدة/ 73.

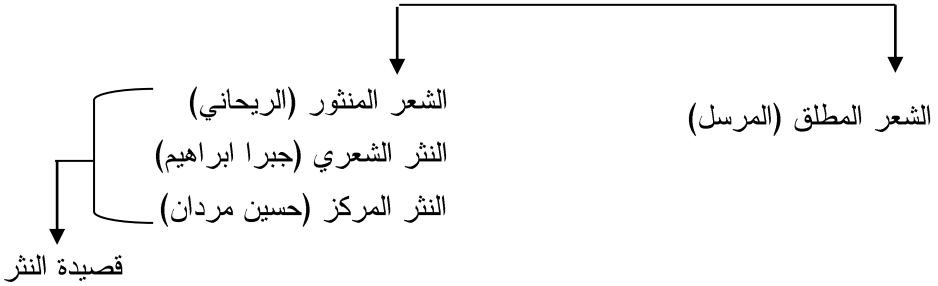
[4] نقد الشعر, قدامة بن جعفر, تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي/64.

[5] حوار الاشكال الشعرية الجديدة /73.

والرسائل فضلا عن دعوة حسين مردان عام 1951 فيما اسماه بـــ(النثر المركز) معربا عن أن ظـــروف الواقع العربي المعيش قد حتمت ارتياد هذا النمط الكتابي ، فضلاً عن تأثره بالتجارب الغربية التي نـــادت باجتراح اساليب شعرية تتسم بالجدة والابتكار والمغامرة, ولعل ذلك ما يفسر تأثر حسين مردان بـــ(ازهار الشر) لـــ(بودلير)[1] تأثرا دفعه إلى كتابة (صور مرعبة) متجاوزاً فيها العروض الخليلي[*].

بيد أن ظهور محاولات عربية ترتبط بتجربة الشعر المنثور، لايعني ذيوع هذا الـــنمط او امتلاكـــه الإمكانية الكافية لزحزحة الانموذج التقليدي تماما إذ لاتعدو هذه المحاولات كونها نماذج تأسيسية لم تخـــلُ من الاضطراب , والتحفظ, من الاستظهار الجريء والمعلن, إذ أثار ((هذا اللون الجدل بين النقاد والادبـــاء فنفى عنه الشاعرية او صفة الشعر مصطفى صادق الرافعي وجميل صدقي الزهاوي وســـماه الرصـــافي بـــ((الشعر الصامت)) [2]. بل ثمة من يحيل اسقاطهم الوزن والقافية حيلة للحصول على اشكال موســـيقية متسارعة او ((مندفعة بصور الخيال مما كان يلهيهم عن كل تقنية فتبدو قصائدهم طافية دون ايقاع تهوم في سدوم الافكار آنا وتهبط في وديان النثر الركيك آنا آخر)) [3]. وهكذا ظلت المجادلات النقدية –في معظمها تنكر الشعر المنثور وتنظر اليه نمطا غريبا عن جنس الشعر العربي حتى ظهرت قصيدة النثر في اواخـــر الخمسينيات من القرن الفائت على يد أنسي الحاج ويوسف الخال وادونيس وسواهم التي اثارت هي الأخرى –في بدء ظهورها– سجالا نقديا صارما بين الانكار والتأييد, فمنذ ظهور نماذج (محمد الماغوط) الشعرية– أحد أهم شعرائها– أخذت قصيدة النثر تواجه اشكالية الانتماء الشعري.

وبالامكان ايضاح انماط الكتابة الشعرية الخارجة عن القانون المنضبط بالمخطط الآتي:–



قصيدة النثر وإشكالية الانتماء الشعري

يتحدد البناء العام لقصيدة النثر بتحلله من الضابط الوزني والقافوي , بيد انه قد يتسلل أي منهمـــا – الوزن أو القافية– آلياً, دون أن يتعمد الشاعر ادخالهما , ويأخذ التجسيد الثيماتي فـــي القصـــيدة المـــذكورة

---

[1] ينظر: حوار الاشكال الشعرية الجديدة /73.

[*] لم تذكر سلمى الخضراء في كتابها المذكور سابقاً الدعوة العراقية... بالابـــداع والتحـــرر . ينظـــر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث/ 695–696

[2] اساليب بلاغية ونقدية /525.

[3] قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة, حاتم الصكر, مجلة الاديب المعاصر, ع41, كانون الثاني, 1990/ 112.

فقرات متتابعة تنتظم في صور متلاحقة[1], اصطلح عليها في الادب الانكليزي بـــ prose poem, وفـــي الادب الفرنسي poeme en prose.

وهي بوصفها نمطاً ادبياً مستقلاً يمكن ان ينماز ببعض من ((خصائص الشعر الغنائي او جميعها، إلا انها تتخذ على الصفحة شكل النثر–لكنها لاتعتلج {في وجدان الشاعر} كما يفعل النثر. وهي تختلـف عـن النثر الشعري في أنها قصيرة ومركزة، وعلى الشعر الحرفي أنها لاتستقطع الى اسطر، وعن فقرة النثـر القصيرة في انها تنطوي عادة على ايقاع اكثر بروزاً، وعلى مؤثرات نغمية وصور وكثافة في التعبير، وقد تنطوي كذلك على قواف داخلية وامتدادات موزونة. وطولها في العادة بين نصف صفحة (فقرة او اثنتـين) وثلاث صفحات أو أربع، أي متوسط طول القصيدة الغنائية))[2].

شكلت دراسة (سوزان برنار) ((قصيدة النثر من بودلير إلى ايامنا)) محاولة للتعريف بسياقات قصيدة النثر تنظيرا ونماذج تطبيقية وقد عمد (ادونيس)إلى تدشين مشروع قصيدة النثر عبـر الترجمـة لدراسـة سوزان برنار والتنويه بها في مقالته ((في قصيدة النثر)) [3] وقد اسهمت محاولة ادونيس إلى تقديم تحديـد نظري لماهية قصيدة النثر, والأسس الرئيسة التي تقوم عليها, لاسيما فيما يخص الوحدة العضوية ووحـدة الجملة والبنية الايقاعية[4].

بيد أن الفكر النقدي لم يستقبل القصيدة المقترحة بالفاعلية ذاتها فثمـة موقـف رافـض لهـا نـاكر انضمامها إلى النص النخبوي– إن جاز التعبير– محرضا على ضرورة اجماع السياق العام بعدم مشروعية تسميتها بالقصيدة, وقد مثل هذا الموقف نقاد القصيدة التقليدية وعدد من نقاد قصيدة التفعيلـة[5], وموقـف آخر ناقض الأول ووقف بالضد منه إذ تبنى التأسيس لقصيدة النثر ودعا إلى تفعيلها في الخطاب الشـعري وتطوير ابنيتها[6], وثمة موقف ثالث نظر إلى القضية نظرة علمية موضوعية واعية بوصـفها مشـروعا مقترحا تدخل التأريخ في إنتاجه, وتبعا لذلك فانه لامناص من قراءته –خضوعا للظرف التأريخي– بغيـة

---

[1] ينظر: الحداثة الشعرية لاتعني قصيدة نثر, محمـد لطفـي, المجلـة الثقافيـة ع50, حزيـران– آب, 80/2000.

[2] (prose poem) in: Encyclopedia of Poetry and Poetics نقلاً عن: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث/ 692 .

[3] في قصيدة النثر, ادونيس, مجلة شعر اللبنانية– بيروت, ع14, 1960/ 75–83.

[4] ينظر: المصدر السابق/81.

[5] ينظر على سبيل المثال: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة/182 وما بعدها. وقضية الشعر الجديد، محمد النويهي/27 ومابعدها ورسائل من لندن، محمد مصطفى بدوي/9–10. الشـعر العربـي المعاصـر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل/ 65 ومابعدها. فيما اجتهـدت سـلمى الخضـراء الجيوسي الى رصد مشروع القصيدة النثرية رصداً موضوعياً، غير ان مايمكن استشفافه ان ثمة ميلاً يكاد يكون مبطناً نحو تفضيل الشعر المنضبط، او ذلك النص الذي يسند للوزن او الايقاع المقنن دوراً ما. ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث/702، وينظر كذلك أفق الحداثة وحداثـة الـنمط, سـامي مهدي/ 79 وما بعدها. والشعر العربي عند نهايات القرن العشرين: .محور مستقبل الشعر: التحديات التـي تواجه القصيدة العربية الحديثة, عبد الستار جواد/ 26 وما بعدها

[6] ينظر: لن, انسي الحاج (المقدمة)/ 20 وما بعدها. وفي قصيدة النثر /75 وما بعدها.

استكشاف قيمه الجمالية وغاياته الوظيفية, أو البرهنة على ما قد ينطوي عليه من خطورة أو لاشرعية من ادخاله في حقل الشعر او الادب بوجه عام[1] إن كان ثمة خطورة أو لاقصور يحفل بهما نمط قصيدة النثر.

ولعل تفاوت الرؤى النقدية بإزاء قصيدة النثر يرجع إلى الأسس الرئيسة التي ترتكز عليها, إذ يستلزم الابداع الكتابي المقترح في قصيدة النثر الاعتماد على مقومات النثر وملامح الكتابة فيه من حيث هي ((كلام منثور على عدد من الاسطر قد تطول او تقصر))[2], فضلا عن تبنيها المعطى الدلالي وتعزيزه, قبالة الغاء مبدأ الاعتماد المطلق على الموسيقى العروضية والقافوية المقننة.

ولعل هذا ما دفع كوهن إلى تسميتها بالقصيدة الدلالية[3] بدلا من قصيدة النثر, فالشعر –حسبه– معادلة تتشكل من طرفين متلازمين هما الصوت والدلالة. اما النثر فهو يتطلب الدلالة دون الموسيقى. ومن هنا فتسمية قصيدة النثر, لاتخلو من الالتباس أو التناقض, فالقصيدة التي يفترض انها تنتمي إلى الشعر تخضع قانوني الايقاع بمعناه العام والدلالة إلى ضرورات النظم. اما النثر وهو الشق الثاني من اسمها المركب فلايكترث سوى بالدلالة تاركا الايقاع ولاسيما المقنن إلى الشعر.

وتبعاً لذلك تكون قصيدة النثر إزاء تناقض وقعت في فخه، إذ إن اسمها متركب من طرفي نقيض حيث القصيدة تقع في طرف, والنثر في الطرف المضاد الامر الذي يفضي إلى أن نعت هذا النمط بـ(قصيدة) لايعني التسليم به تماما, إذ اننا لانجد فيما تحيل اليه مفردة (قصيدة) – هنا–, الى تلك القصيدة التي نألفها بايقاعها المنماز بتوازنه الصارم, ذلك لان للدلالة حضورا مكثفا في فضائها, وهي لاتنتمي إلى النثر في الآن ذاته, ذلك النثر المعروف في اعتماده المعطيات النثرية الصرف وذلك باعتراف من اصحابها, إذ يرى ادونيس أن ((قصيدة النثر لاتتقدم نحو غاية او هدف كالقصة او الرواية او المسرحية او المقالة, ولاتبسط مجموعة من الافعال او الافكار بل تعرض نفسها كتلة لازمنية)) [4]. يشترط أن تتجنب ((الاستطرادات والايضاحات والشرح. وكل ما يقودها إلى الانواع النثرية الأخرى)) [5].

وهذا تناقض بائن يؤكده مؤسسوها انفسهم, فهم يحددونها بالقصيدة النثرية, مع انهم في الآن ذاته يقصونها عن الانواع النثرية التي يفترض انضمامها إلى جنس او حقل النثر كما يوحي او يحيل اليه مصطلح (قصيدة النثر).

ومن هنا نلمس إشكالية الانتماء الاجناسي لقصيدة النثر, الامر الذي يثير تساؤلات ملحة منها: هل تمتلك من المقومات الشعرية ما يؤهلها الانتماء إلى ما يسمى قصيدة شعرية, ام انها تميل في معماريتها إلى جنس النثر؟

ثمة مراوغة او تسويف اوقع النمط في فخ الانتماء, وان كان مؤسسوها يبعدون عن قصيدتهم زعم التناقض, ويرون انها نمط وليد ظرفه او حاضره, وذلك ما يتضح في قول (انسي الحاج) وهو يسوغ رفض

---

(1) ينظر: قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة/112, وينظر: الصوت الاخر. فاضل ثامر/ 274 وما بعدها.

(2) حوار الاشكال الشعرية الجديدة /81.

(3) ينظر: بنية اللغة الشعرية/11.

(4) في قصيدة النثر/81.

(5) المصدر نفسه/81.

التأسيس المنضبط لموسيقى القصيدة النثرية, إذ ذهب إلى أن فيها ((موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للايقاعات القديمة, بل هي الاستجابة لايقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو ايقاع يتجدد كل لحظة))[1].

وقد تتالت –إلى وقت قريب– مثل هذه الذرائع التي ترى أن ظهور قصيدة النثر لم يكن مصادفة, بل إن السياق الحضاري –المتمثل بالظرف السياسي والثقافي والفكري والاجتماعي– هو الذي اسهم في صنع او إنتاج قصيدة النثر, فهي –ولاريب– أحد مخاضات العصر, جاءت لتعبر عن ابعاده الفكرية والقيمية, لاسيما أن النص– أي نص– يكتسب ((شرعيته من ثقافة عصره ومجتمعه)) [2].

إن التأسيس لنظرية او النظر في قضايا أثارت تباينات فكرية, ينبغي في مواجهتها نبذ الانطباعات الذاتية والتسلح بفكر موضوعي. ومن هنا فقصيدة النثر لكي يضمن لها الثبات والرسوخ –شأنها شأن الشعر العمودي والقصيدة الحرة– ينبغي أن تؤسس على وفق سنن ومعطيات ثابتة ومقننة, يتواطأ الشعراء على ارتيادها, انطلاقا من كون هذه المعطيات والسنن هي الخصائص المكونة للهيكل التنظيمي لقصيدة النثر, اما تجاهل العملية التقعيدية, أو إرجاء التأسيس لثوابت هذا النمط, وابقاء الانموذج عرضة لمنظورات هي من قبيل الاجتهادات الشخصية, التي تتباين من منشئ إلى آخر, او من نص إلى آخر, وهي في المحصلة النهائية تفتقر إلى التواطئ أو الإجماع التأسيسي, فان هذا من شأنه أن يحيل المشروع برمته إلى مزيج من الافتراضات الشخصية التي تقلل من قيمة الخطاب التنظيري الساعي الى تأسيسه.

إن مسالة نبذ النظام الموسيقي القديم برمته بدعوى الدفاع عن الانموذج المبتكر مبالغة متعسفة, إذ إن ارتباط الانسان بالموسيقى ارتباط فطري لاعلاقة له بتعقد الحياة وغموض التجارب الجديدة, كما إن دخولنا في عصر تهيمن عليه النزعة العلمية, وكون السيادة فيه إلى الاشتغال المعلوماتي, لايتعارض تماما مع المسلمات او الدعائم النظرية التي يقوم عليها الكون, ومثل ذلك يحدث في الشعر ايضا, فالموسيقى ركيزة او بديهية اكتشف وجودها عالم العروض الخليل بن أحمد, فما الضير في بقاء الخطاب الشعري قائما عليها, فهي ليست معطى او تقنية اوجدتها ضرورات العصر وسينتفي وجودها بانقضاء هذا العصر او ذاك.

وكما أن الشعر لايقتصر على النظم, فكذلك النظم لايقتصر على الشعر, وإذا كان بالامكان اضفاء شعرية ما, على النثر فما المانع أن يمتلك النثر هذه الشعرية مع استدعاء او توافر النظم.

ومن هنا يمكن القول إن انكار الضابط الايقاعي أساس إشكالية قصيدة النثر, إذ تكاد جل الدعوات الرافضة ترى إن سبب انكارها لهذا الأنموذج يتمحور حول اختزاله القانون الصوتي وقيامه بـ ((مصادرة قبلية تعتبر الوزن شرطا للشعر وتقيم تعارضا بين الوزن والنثر, فقصيدة النثر تعني القصيدة الخالية من الوزن, وهذا يعني بالنتيجة أن الوزن هو شرط الشعر وان الخلو من الوزن, هو السمة الاساسية في النثر))[3].

إن ما أجج النزاع ضد قصيدة النثر. هي تلك الدعوات التي ألبت على اقصاء الانموذج القديم كجزء من حملتها التأييدية للنص المبتكر التي ترى فيه نمطا ((شعريا يتمظهر بأساليب عمل متنوعة تتحرر من

---

[1] لن, انسي الحاج, المقدمة/ 9.

[2] قصيدة النثر الاشكالية والمنجز, حسين حمزة الجبوري, مجلة الطليعة الادبية ع1, 73/2001.

[3] اقنعة النص, سعيد الغانمي/ 67.

أية ضوابط قبلية تضطهد حرية الشكل في الحركة والتحول, وتتفاعل اللغة فيه مع كل ماهو متاح من معطيات يمكن أن تقدم لشعرية القصيدة طاقات مضافة)) [1].

وثمة تساؤل لامناص من طرحه, هل القصيدة المقترحة كانت تلبية لضرورات فرضتها روح العصر وتطلعاته, ام هو زعزعة للقواعد والممارسات السائدة سعياً الى اقامة بناء جديد او تشكيل قيمة ثقافية مضافة؟.

وهل استبعاد الضوابط المهيمنة يضمن للانموذج الجديد التواصل؟ المسألة –كما اظن– ليست انفلاتا من –او زحزحة– الاستراتيجيات الراسخة وحسب, والاولى اكتشاف النادر والكامن وابتكار رؤى لاتخضع تماماً للمعطيات القديمة بل ترتبط او تتحايث معها ولكن بسياقات معاصرة.

من هنا يتعين التأسيس لأدلجة نقدية موضوعية علمية, ونبذ الايديولوجيا المتحجمة التي تؤمن بالثبات والانشداد إلى القديم كونه قديما وترفض حوار العقل في لحظته الراهنة, ويتعين ايضا اعادة تقييم لتلك التصورات الثقافية التي تدعو او تنساق وراء المقولات المعلوماتية بدعوى التكنولوجيا المعاصرة.

ولعل نجاح مشروع قصيدة التفعيلة –والقصيدة الحرة بعد ذلك – ورسوخها في الشعرية العربية, كونها لم تأت تعارضا سافرا للقديم, انما توسطت السياقين, فهي قديمة كونها ابقت النظامين الوزني والقافوي, وحديثه كونها حققت تحرراً ما نحو عدم الالتزام بالقواعد العروضية الصارمة فضلا عن استبدال الفضاء الشعري القائم على نظام الشطرين, بفضاء يتسم بمرونة وحرية تسبغها عليه طبيعة السطر او الجملة الشعرية التي تقوم عليهما قصيدة التفعيلة بنيويا.

ومما يجب الاشارة اليه القراءتين النقديتين للناقدة السورية (خالدة سعيد)، والنقاد العراقي (فاضل ثامر) لقصيدة النثر، إذ ذهبت (خالدة سعيد) ، الى ان فرصة ابداع شكل كتابي جديد يشترط بدءاً ابتكار مقومات تنبثق من جوهر النمط المبتكر لتحل محل مقومات النمط القديم، إذ ((على الشاعر الذي رفض العناصر الشكلية المادية ان يتوجه الى القارئ نفسه على متن أشرعة اخرى اكثر نفاذاً واكثر شفافية تحمله الى العوالم الجديدة التي اتجه اليها الشاعر الحديث))[2].

أما قراءة (فاضل ثامر) فقد اتجهت الى تحليل الركائز الصوتية التي تقوم عليها قصيدة النثر مجتهداً فيها اقتراح مقاربة تتجنب التحريض والمناهضة التي اجترحتها اغلب النقود التي قرأت قصيدة النثر, فحسبه يرى أن الخلاف الذي دار حول قصيدة النثر, يرجع إلى أن ((ممثلي قصيدة النثر... حاولوا التخلي نهائيا عن أي نظام موسيقي او ايقاعي, وبشكل خاص في التجارب التي تبنتها مجلة (شعر) اللبنانية)) [3]. فضلا عن استحسانهم لقصيدة النثر الاوربية ولاسيما الفرنسية مما احال محاولاتهم ((نسخا دون اعتبار لخصوصيات اللغة العربية ونظامها الايقاعي)) [4].

إذ إن النظام الايقاعي في اللغة العربية نظام كمي يعتمد الكم في المقاطع وما يتطلبه من زمن للنطق به, ومن هنا فالشعر في العربية كمي, اما اللغات الأخرى –الانكليزية والالمانية مثلا– فانها تعتمد الشعر الارتكازي او شعر النبر, لان المقاطع –هنا– تتأثر بالنبر, ويكون المقطع اما منبورا او غير منبور, فيتم

---

[1] قصيدة النثر في العراق, محمد صابر عبيد, بحث/8–9.

[2] البحث عن الجذور، خالدة سعيد/ 72.

[3] الصوت الاخر, فاضل ثامر/ 278.

[4] المصدر نفسه/ 278،283.

وصف تفاعيل الشعر المنبور بأنها تتألف من عدد من المقاطع المنبورة وعدد من المقاطع غير المنبورة. اما الشعر الكمي فتوصف تفاعيله بانها تتكون من عدد من المقاطع القصيرة وعدد من المقاطع الطويلة. اما النمط الثالث الذي يتحدد بالشعر المقطعي, فهو شعر غير كمي وخال من النبر الذي يولد الايقاع, الامر الذي يسم موسيقاه بالخفوت والاسترسال وهو ما مثل الشعر الفرنسي[1].

وتبعا لذلك فان نجاح قصيدة النثر في اللغات الاجنبية انطلاقا من كونها تعتمد الشعر المقطعي او النبري, انسجاما مع لغاتها التي تمتلك ((امكانات ايقاعية داخلية ناشئة عن فاعلية نظام النبر او المقاطع, بينما تفتقد اللغة العربية هذه الخاصية لاعتمادها شبه الكلي على النظام الكمي)) [2].

إن محاولة استيراد قصيدة النثر من الآداب الأجنبية قابلتها محاولات غربية حاولت الإفادة من الثقافات الشعرية التابعة لمخيالات ولغات مختلفة, نحو سعي المستشرقين الأوربيين في الافادة من الاوزان العربية الكمية ونقلها إلى اللغات الاوربية ذات الاوزان النبرية او المقطعية. فضلا عن استيراد الاوزان الكمية في اليونانية ولاسيما اللاتينية وتطبيقها على الاوزان الشعرية الاوربية الحديثة.

بيد أن هذه المحاولات كان مصيرها الاخفاق. إذ إن استدعاء المستشرقين للنظام الموسيقي العربي استدعاء تاما, ادى إلى ان تنحو التجربة الاستدعائية نحو التقليد, مما ادى إلى طغيان الطابع العربي على الخصوصية الاسكندرية, او الموسيقى الاوربية بوجه عام, الامر الذي افضى إلى انزواء المحاولة او إخفاقها.

وتبعا لذلك فان قراءة التاريخ الأدبي وتتبع المحاولات التي سجلها سلساله الزمني, ولاسيما تلك التي تبالغ في استعارة الأنظمة النائية عن خصوصيتها اللغوية وهويتها الفكرية والثقافية, سيتضح تعثرها في الخروج بانموذج يتفاعل مع ثقافتها الجمعية وما ذلك الا نتيجة لإقصاء او استبعاد معطياتها التأسيسية التي عرفت بها وتحددت.

وتأسيسا على ذلك فإذا ما اريد لأية تجربة شعرية النجاح والتواصل فيتعين التأسيس لها من المعطيات الخصوصية للمخيال العربي, بدلا من استيراد سنن وانظمة لاتلائم النسق العربي, إذ إن لكل لغة ثقافتها التي تميزها عن غيرها من اللغات, وقد يصح التأثر او التلاقح, اما محاولة الاعتكاز كليا على الثقافات المجاورة, فان ذلك لايخلو من الوقوع في مأزق التطبيع.

إن استقرار القصيدة الحرة نمطا شعريا له استراتيجياته التي أثرت السياق الشعري بابعاد جمالية ومخيالية, يتضح في الاساليب الشعرية[*] التي سعت إلى ابتكارها, وتبعا لذلك فإذا ما أريد لقصيدة النثر أن تحقق لانموذجها ابداعا جماليا يفوق ما بلغته القصيدة الحرة, فان عليها أن تسهم في ابتكار آليات شعرية ترفد الفضاء الشعري بسنن بكر تتبع من خصوصية النمط وعمق انتمائه إلى السياق العربي.

ثانيا:- التقنيات الموسيقية في القصيدة الحرة

---

[1] ينظر: موسيقى الشعر, ابراهيم انيس/ 149- 150.

[2] الصوت الاخر/ 279.

[*] من الاساليب الشعرية الايقاعية: التنوع العروضي, والاختلاط العروضي, والتدوير وسواها من الاساليب التي سيتم تحليلها في القسم الثاني من هذه الدراسة

إن التصالح الحتمي بين الايقاع والشعر ادى إلى استجابة الخطاب الشعري إلى جملة من الظواهر الايقاعية التي اضفت على بناء القصيدة المعاصرة انميازا موسيقيا عن سابقتها – القصيدة التقليدية– من ناحية خفوت الموسيقى وتصاعدها, او تسارعها وبطئها, او اشتدادها وتراخيها.

ومن هنا سيتم الوقوف عند اهم التقنيات الصوتية, وتحليل وظيفتها الشعرية في السياق, إذ إن الانتظام الايقاعي لايقف عند حدود التوازن الصوتي, بل يسعى إلى تحقيق غرض مزدوج, فالى جنب الانسجام الموسيقي المتشكل في ضوء التعالق الايقاعي فثمة دلالة تتأسس بفعل تجميع الانساق المكونة للصورة الموسيقية(*).

لذا سيتم تأشير المتغيرات الايقاعية التي تسفر عنها الظاهرة الموسيقية وبيان المسوغات الدلالية الكامنة خلف هذه المتغيرات.

التنوع العروضي

إن الحرية التي اتيحت للقصيدة الحرة في استبدال السطر مكان البيت ذي الشطرين, واعتماد التفعيلة اساسا عروضيا, مع حرية النص الشعري في تحديد التفعيلات لأسطره الشعرية, فضلا عن الترخيص او اباحة الزحافات والانزياحات العروضية, كل ذلك اسهم في ذيوع ظاهرة (التنوع) او تعدد الاوزان الشعرية في البناء الشعري, وقد عد الانزياح الوزني أحد التقنيات التي انتجتها قصيدة التفعيلة, لتكسب البناء الشعري مرونة وفاعلية تؤهله لتوظيف معطيات وزنية شتى.

لقد حددت هذه التقنية بـ((تنوع الاوزان تبعا للمقاطع الشعرية التي تؤلف بمجموعها القصيدة كاملة)) [1]. ورآها أخر بانها تدرج الشاعر الواعي ((في الانتقال من مقطع يتأسس على تفعيلة إلى مقطع جديد يكون بداية لتفعيلة اخرى بديلة تستدعي تغييراً في الموقف الشعوري)) [2].

إن الحرص على كسر النسق العروضي (الوزن العروضي) القائم, والعدول إلى نسق عروضي اخر من شانه أن يحقق المفاجأة الاسلوبية, إذ عدت الاخيرة سنة او آلية يقصدها المبدع ليعزز بوساطتها بعدا جماليا ما, إذ إن النظم ((الذي لانجد فيه غير مانتوقعه دائما بدلا من أن نجد مايطور استجابتنا الكلية هو مجرد نظم رتيب يبعث على الضيق)) [3].

بيد أن لدلالية التنوع اشتراطات لاتقوم إلا بها, حددها أحد الباحثين بما يأتي: [4].

1- أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد في النص.

2- او أن يشير السطر إلى انتقال في الموقف الشعوري.

3- في حالة عدم تحقق الشرطين آنفي الذكر, فقد يتحقق التنوع داخل المقطع الواحد, على أن يكون هناك تدخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والتفعيلة المستخدمة في السطر اللاحق, شريطة أن يستغل ذلك التداخل فنيا.

(*) لم تكتسب قضية ارتباط الظاهرة الايقاعية بالمضمون الشعري تأييداً تاماً, فثمة من يتبنى موقفا متحفظاً بخصوص ارتباط الظاهرة الايقاعية بالمضمون الشعري. ينظر: دير الملاك، محسن اطيمش/ 285.

[1] دير الملاك/ 285.

[2] اللغة الشعرية, دراسة في شعر حميد سعيد, محمد كنوني/ 68.

[3] مبادئ النقد الادبي, أ .أ. ريتشاردز, ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي, مراجعة: لويس عوض/ 195.

[4] ينظر: الشعر العربي المعاصر, عز الدين اسماعيل/ 102. وينظر: دير الملاك/ 286– 294.

فيما اقصى باحث آخر المظهر الثالث, أي التداخل الحاصل في المقطع الواحد, وعده معطى قائما بذاته, محددا إياه بـ((التنوع الايقاعي)) [1], الذي ينماز عن ظاهرة (التنوع الوزني) بامكانية حصول التنوع الوزني بين نسقين وزنيين او اكثر, وعلى مستوى المقاطع فقط, اما التنوع الايقاعي فانه يحدث داخل المقطع الشعري الواحد.

وتجب الاشارة إلى إن صرامة الباحث قد اوقعته في دائرة التطرف فالتجوز التفعيلي الذي أقره علم العروض أباح حدوث ظاهرة التنوع, لاسيما إذا كان من الدائرة العروضية ذاتها, نحو نسقي المتقارب والمتدارك, فثمة تجاوب صوتي يتحقق إذا ما انتظمت تفعيلات مختلفة في تركيب او سياق واحد, فالتآزر البنيوي- مثلا- المتحقق بين (فاعلن) و (فعولن) يشكل تجاوبا او انسجاما ((ايقاعيا متميزا يتبلور احيانا في تتابع هاتين الوحدتين ضمن البيت الواحد)) [2].

وتبعا لذلك فالتنوع العروضي يحقق تآزرا ايقاعيا يسهم في تعزيز وظيفة جمالية تعزز البناء وتقوي الدلالة, لاكما ادعى بعض الباحثين بانها حيلة لإذ بها الشعراء, وهي ((لم تفعل شيئاً البتة في تخفيف حدة الايقاع, وكل مافعلته هو أن تحول القصيدة إلى حشد فظيع من الايقاعات البارزة كل منها عنيف الوقع في حد ذاته وفي اجتماعها في قصيدة واحدة تصدر خليطا لايحتمل من انواع الضجيج)) [3].

لايصح إذا افتراض التنوع العروضي وسيلة لاطائل من ورائها, ذلك لأن الانتقال من وزن إلى آخر ينبئ عن انتقال في الحس ((المعنوي او الشعوري))[4] فضلا عن كون تنوع الاوزان يفضي إلى تعدد وسائل التعبير عن التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها الشاعر المعاصر, واولى موجبات هذا التعدد هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربية المعاصرة نحو البنية الدرامية وما يتطلبه ذلك من تحولات موسيقية مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر[5].

لقد شغلت ظاهرة التنوع العروضي حيزا مهما في فضاء القصيدة العربية الحديثة, ولاسيما العراقية -((جيل الرواد, والنص الستيني))-, ولعل شعر (محمود البريكان) قد انماز بهذه الظاهرة, وللاستشهاد نستقرئ قوله في قصيدة ((فقدان الذاكرة)) [6]:

ضائع في الزمان
ضائع في العوالم
فاقد للبصيص من الذاكرة
سادر في شوارع لايتذكر اسماءها
تائه في زحام المدينة
يتبعثر في حدقات العيون

---

[1] ينظر: البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد, حسن الغرفي/ 24.

[2] جدلية الخفاء والتجلي, كمال أبو ديب/ 95.

[3] قضية الشعر الجديد, محمد النويهي/ 95- 96.

[4] النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي, علي يونس/ 59.

[5] ينظر: النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي/ 60. وينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة, علي عشري زايد/ 185.

[6] شعر محمود البريكان, مجلة الاقلام, ع1, 2, 3، كانون الثاني- شباط- آذار, 29/1994.

عسى أن يرى ذات يوم صديقا
قديما سيعرفه
ويعرِّفه باسمه
ويساعده في الوصول إلى بيته
والى اهله الشاحبين

تتأسس القصيدة على خمسة مقاطع, إذ يبنى مقطعها الأول والثالث والخامس على تفعيلة المتدارك (فاعلن). اما الثاني والرابع فيبنيان على تفعيلة المتقارب (فعولن). وهذا مقطعها الثاني الذي يبتدأه بالقول:-

الهي إذا كان هذا عقابك
دعني اجتز عذاب الثواني سريعا
إذا كان هذا اختبارك
هبني الشجاعة أن أتأمل وجهي الغريب
أعني لكي اتنفس ثانية في سمائي
لكي استعيد روائح أرضي
اعني لأعثر يوما على روحي الضائعة

نلحظ أن المقطع الأول يتأسس على البناء الاخباري, ويتضح ذلك من الاخبار الآتية:- ضائع, فاقد, سادر, تائه..., الامر الذي الجأ الشاعر إلى توظيف نسق المتدارك لاتساقه وطبيعة آلية الوصف التي تأخذ منحى هادئا, او ثابت القوى, لتبحث -في المقطع المذكور- عن ضالتها ببنية تتجه بثبات صوب العدم.

بيد أنه في المقطع الثاني نلحظ تغيرا في اسلوب السرد, وذلك باستدعاء صوت آخر وان لم يتضح تماما, إذ ظل صوت الشاعر مهيمنا, مع تحول في طبيعته الدرامية إذ أخذ بالتمرد على وضعه الراهن محاولة في الخلاص, مما دفعه إلى استدعاء (الآخر) ومناجاته بما تعتمل به ذاته في ضوء نسق المتقارب العروضي الذي يتلاءم مع موقف الشاعر الساعي إلى البوح عن إحساسه المحتدم إزاء عالمه المقيت.

وتبعا لذلك فان التحول او التنوع الوزني يدخل ضمن القواعد او الانظمة الكتابية التي تعمل على تقوية الجانب الجمالي في النص، ذلك الجانب- أي الجمالي- الذي يستدعي -بدوره- القارئ وذلك بتنشيط مخيلته وتحفيز ذخيرته المعرفية للتنقيب عن الابعاد الجمالية التي تفضي به إلى انتاج المعنى الجمالي الذي يكمن خلف امكانية التحولات الوزنية.

ولعل يمكن القول بأن ثمة توافقا او تصالحا متحققا بين ظاهرتي (التداخل) و (التنوع الوزني), فكلتا الظاهرتين تستقيمان في السياق الشعري على اساس الاحتفاظ بتفعيلات عروضية متنوعة ومختلفة, وإن افترقتا بكون (التداخل) يتحقق إثر (تداخل بحر شعري في بحر آخر)[1], إذ يبنى المقطع الواحد على نسقين عروضيين مختلفين وذلك بانسجام تفعيلات النسقين في المقطع الواحد بنيويا.

وعلى الرغم من الدور الجمالي المرتبط بظاهرة (التداخل) ولكن ثمة تصورا نقديا يأبى النظر الى هذه الظاهرة بترحيب او تجاوب تام، إذ يقلل (محسن اطيمش)- على سبيل الاستشهاد – من اهمية ظاهرة (التداخل) وكذلك التناوب والاختلاط, ويدعو إلى عدم ايلائها خصوصية عميقة, وذلك لعدم وجود ما يثبت

---

[1] دير الملاك/ 285.

((ارتباطها بالمضمون الشعري, او وضوح علاقتها بتحولات الموقف او الانفعالات النفسية التي تعم العمل الشعري كله)) [1].

ومهما يكن من امر اختلاف وجهة النظر النقدية ازاء ظاهرة (التنوع الوزني), فان هذه الظاهرة ترد على نمطين: [2].

الأول:- سياقي: وهو مالاتنماز فيه الابحر المتداخلة بمقاطع مستقلة، وانما يحدث ضمن سياق المقطع الواحد, او النص ذاته مع وجود تناسب (كمي) بين تفاعيل الابحر المتداخلة, وللاستشهاد نسوق المقطع الآتي من قصيدة محمود البريكان (جلسة الاشباح): [3]

لماذا؟

قالت الببغاء

مال القفص الأخضر

إذ اهتزت

تلاشت ذبذبات القفص الاخضر..

وقالت مرة اخرى

لماذا؟

يأخذ المقطع الترميز العروضي الآتي:

فعولن

فاعلن فعلن فـ

عولن فعلن فاعلُ

فعولن فـ

فعولن فاعلن فعلن فالات فـ

فعولن فاعلن فاعلن

فعولن

يشير الترميز العروضي الى استهلاك النص بتفعيلة المتقارب (فعولن) ، ثم لايلبث ان ينكسر – في – في المقطع الشعري ذاته – الى المتدارك بـ (فاعلن)

ووحداتها المزاحة

نلحظ ان السياق الاستهلالي المتأسس على تنعيلة المتدارك يجعل من اسلوب او نسق القص اساساً له ، إذ عمد رصد الشخصية (الببغاء) ورصد حركتها الموحية التي تمنح ما حولها – ولاسيما فضاءاتها التي تتعايش فيها- ابعاداً روحية ، تعكس واقع الشخصية المتذبذب ، إثر احساسها بانها تقبع في عالم يضج بالثبات والاصرار على انتاج شكل للحياة تراكمي النزعة إذ لاشئ سوى تخيل تلك التفاصي الموغلة في البداهة والواقعية المستهلكة . اما تفعيلة المتقارب بعروضها ووحداتها الزمنية المزاحة، فقد رفدت السياق

---

[1] المصدر نفسه/ 285.

[2] ينظر: اسلوبية البناء الشعري, ارشد علي محمد /51- 53.

[3] شعر محمود البريكان، مجلة الاقلام، ع8 ، آيار، 1970/ 48.

بينية استفهامية عبرت عن سعي الشاعر للعدول عن القص والوصف للتساؤل عما يفــض رتابــة الحيــاة ونمطيتها المتهرئة.

الثاني:- الومضي:- وهو كالسياقي, بيد أنه يفترق عن الأول بعدم وجود تناسب في (كم) تفاعيل الابحــر المتداخلة, إذ يشكل أحد الابحر هيمنة على امتداد النص, على حين الآخر المتداخل يسجل (ومضة) قصيرة بوساطة عدد من التفعيلات المتغايرة مع تفاعيل البحر المهيمن, كما في نص كما في نص (الكهــف العميــق) لمحمود البريكان : [1]

كهف الصخور القديم
مشبع برذاذ من الملح
تلتف فيه أفاعي المياه الزجاجية الناعمة
ساكن أبدا تتبلور تحت السكون
هياكله وتماثيله الغامضة
ساكن أبدا، تستمر الحروب
بين ديدانه وزواحفه ،وملايين احياء مجهرية :
كهف الصخور القديم
يتشعب في باطن الارض
يحضن اسراره منحتا للعصور
متحفاً للغرائب
مملكة للظلام

وبتحليل المقطع عروضياً ، يتضح انه يتخذ الترميز الآتي :

لن فاعلن فاعلن
فاعلن فعلن فاعلن فاء
لن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
فاعلن فعلن فعلن فاعلن فــ
علن فعلن فعلن فاعلن
فاعلن فعلن فاعلن فاعلان
فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعولن
فالن فعولن فعول
فعلن فاعلن فاعلن فاعلان
فاعلن فاعلن فعــ
لن فعلن فاعلن

يتأسس النص إذاً على تفعيلة المتدارك (فاعلن) بامكاناتها المنزاحة: فعلن ، فالن، فاعلان ، ثم يفاحأ السياق بــ (فعولن) في السطر السابع و (فعولن ، فعول) في السطر الثامن المنضويتين الى بحر التقارب.

---

[1] الاقلام، ع3-4، 32/1993.

ان التداخل العروضي – بوجه عام يحيل الى ان ثمة تعارضاً او جملة من المتضادات المتعاكسة قد احتدم بها السياق ، او ربما يحيل – التداخل – الى تصعيد الصراع اثر استحضاره رموزاً أو عناصر تضع على عاتقها صياغة الحبكة الشعرية او تمثيلها تمثيلاً درامياً.

ان مفارقة السياق لعروضه القائم ، واستدعاء قيمة عروضية مخالفة للاولى ، يحفز على الكشف عن الدلالات او استخلاص المعنى الجمالي الذي يختزل في تجلياته تلك الصيغ او القيم المتعارضة.

وعودة الى النص قيد القراءة ، نجد ان (الكهف) بوصفه فضاءً مكانياً ، قد تم استدعاءه عنصراً مهيمنا يتم تكثيف الثيمة الشعرية من خلاله، وقد اعتمد التشكيل الشعري في وصف الفضاء ورصيد كينوناته الجامدة، تفعيلة (المتدارك)، التي اضفت على السياق مسحة من الهدوء والتراضي، غير ان المناخ الهادئ المسترسل لم يدم طويلاً، إذ سرعان ما اتجه السياق الى استجلاء خطر ذلك المكان، وذلك بتوجيه زاوية النظر الى تلك الحيوانات المتخاصمة: (ديدانة، وزواحفه، وملايين احياء مجهرية)، التي هيمنت على كل مفاصل الحياة مرموزاً لها بـ(الكهف) ، لتدير دفة الحرب ، ليكون القتل والاقصاء فيما تتسيد على كل مظاهر الحياة ومكوناتها الثقافية.

ان استحضار الحيوات المتناحرة سوغ للسياق لأن يجترح انتهاكاً عروضاً باعتماده تفعيلة مغايرة إذا نبرى وزن المتقارب بعروضه (فعولن) وامكانيته المزاحه (فعول) للافصاح عن خطر الانزلاق الذي تنحدر صوبه الحياة حيث استبدال القيم الحياتية باخرى يكون التناحر والاختلاف والمعاكسة والهدم معطايتها الرئيسة. الامر الذي سوغ انزياح السياق صوب تفعيلة مغايرة لتفعيلة الاسطر الآتية ، وقد أخذ التداخل هنا شكل (الروضة) ليوحي بارتداد السياق او انحرافه.

التدوير

يتحدد المفهوم الشكلي للتدوير في ((اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني أي (الصدر والعجز) بكلمة يكون جزءا منها في الشطر الأول وجزءها المتبقي في الشطر الثاني, ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة. وهو يدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها)) [1].

ومع أن نمط (التدوير) قد سجل تأريخا عريقا ناهز القصيدة العمودية الا انه لم تكتشف جماليات هذا الضرب من الايقاع الا مع استقرار قصيدة التفعيلة, التي عدت (التدوير) سنة جمالية ادخلتها ((ضمن الشبكة الواسعة لوقائع الشعرية)) [2], ليستقر (التدوير) على انه ((امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفاً في الشعر العمودي ولم يكن مألوفا في الشعر الجديد في مراحله الاولى, فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها, او يشمل اجزاء كبيرة منها, بحيث تصبح القصيدة او يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا))[3].

إن اخضاع البناء الصوتي لاستراتيجيات التدوير التي ينقطع على وفقها السياق لاسيما حافات الاسطر– الضرب– إثر اثبات جزء منها وارجاء الجزء الاخر إلى السطر اللاحق, سيفضي إلى تعطيل المعنى, وهذا من شأنه إضفاء شيء من ((الغموض على المعنى, فعندما يؤجل جزءاً من الجملة بوقفه فان جزءا من المعنى سيغيب لبعض الوقت ايضا, بينما يكون ذهن المتلقي مشغولا بالجزء الأول))[4].

---

(1) العروض والقوافي, عبد الرضا علي/ 91.

(2) J.Mazaleyrat (Elements de metrique francaise) p.120 نقلا عن: اللغة الشعرية/ 98.

(3) النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد/ 65.

(1) poetry and belief. Op.107 نقلا عن: الايقاع في الشعر العربي الحديث في العراق, ثائر عبد المجيد العذاري, رسالة ماجستير/100.

ومن هنا فان آلية التدوير لاتجترح جمالاً موسيقيا فحسب, بل إن بعدها الموسيقي يسهم بدوره في إثراء او تعزيز البعد الدلالي ((الايحائي)), وتبعا لذلك فان للتدوير اثراً في التأسيس لتجاوب فعال بين ((المضمون الشعري وإسلوب التعبير وبين الموسيقى))[1].

وطبقا لذلك فقد سعت قصيدة التفعيلة إلى توظيف تقنية التدوير لاسيما في تعميق الجانب الحكائي, إذ تمتاز القصيدة المدورة بأنها فضاء مشحون بالعاطفة والجمال القادر على احتضان الملامح السردية التي تجتهد القصيدة الغنائية على توطيدها في الشعر[2].

لقد اضفت تقنية التدوير إذا تطويرا في شكل القصيدة, هيأ للشاعر العربي مجالا جديدا في التعبير, بوصفها فعالية شعرية تمتلك من اشكال التحرر والتعبير (اللامشروط), غير أن ذلك لاينفي كونها مازالت ((محكومة بالتفعيلة دائما وبالقافية احيانا)) [3] فاحدى اهم المنجزات الشكلية للتدوير انه رسخ السطر الشعري بديلا نائبا عن البيت الشعري التقليدي, فضلا عن اقتراح جملة شعرية كبرى تنظم النص[4] فغدا الاخير في ظل آلية التدوير اسطرا وجملا شعرية تعبر عن معان مكتملة بدل الابيات الشعرية التي تحتفظ احيانا بمفردات وتراكيب لامسوغ من زجها سوى اكتمال بنية البيت الايقاعية.

يمكن القول إذا إن ظاهرة التدوير جاءت استجابة لضرورة التجربة الشعرية وجمالياتها الاسلوبية التي تجاوبت مع عضوية النص وابنيته التعبيرية, وهي بحق تجربة تتسم بالنضج والوعي, فضلا عن كونها امكانية درامية والية متنوعة في الاصوات, تتميز بالتعقيد في الزمن الشعري وفي التجربة[5] فضلا عن إنميازها بسرعة واضحة في الايقاع, إلى جنب ضمان وحدة المقاطع المؤسسة لها, التي بتآزرها وانسجامها تهيئ ايقاعا متكاملا يضمن التدرج والتنامي شيئا فشيئا[6].

عمد النص الخمسيني إلى تكريس تقنية التدوير، لاسيما عند (البياتي), فضلا عن تحقيقها هيمنة شعرية ملموسة في النص الستيني لاسيما عند (حسب الشيخ جعفر) في مجاميعه ((الطائر الخشبي)) و ((زيارة السيدة السومرية)) و ((عبر الحائط في المرآة)), ويعد – كذلك- (محمود البريكان) ممن استثمر آلية التدوير, ولاسيما ما يسمى التدوير الجملي, الذي يتضح جلياً في قوله من قصيدة ((الغرفة خلف المسرح)) [7].

مدخل منعزل	فاعلن فاعلن
ومصابيح باردة	فعلن فاعلن فعلن
ورفوف	فعلان
ومشاجب غير مرتبة	فعلن فعلن فعلن فعلن

---

[2] دير الملاك/ 330.

[3] ينظر: المصدر السابق/330, وينظر: التدوير في القصيدة الحديثة, طراد الكبيسي, مجلة الاقلام, ع5, السنة الثالثة عشر, كانون الثاني, 11/1978.

[4] حوار الاشكال الشعرية الجديدة/79.

[5] ينظر: ما لاتؤديه الصفة, حاتم الصكر, مجلة الاقلام, ع5, ايار, 1990/ 64.

[6] ينظر: البحث عن لؤلؤة المستحيل, سيد بحراوي/ 52.

[7] ينظر: المصدر السابق/ 52.

[8] شعر محمود البريكان, مجلة الاقلام ع5- 6, 13/1997.

ومناضد مثقلة فعلن فعلن فعلن

وزوايا تكدس فيها المناظر و الكتل الخشبية فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن فعـــ

والأصص المتربة لن فعلن فاعلن

الثياب تغطي الثياب, ثياب غوان فاعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن فا

ثياب جنود, ثياب ملوك علن فعلن فعلن فعلن فـــا

ثياب لكل العصور علن فاعلن فاعلن فاعلان

عشرات من الاقنعة فعلن فاعلن فاعلن

يرتكز النص على تفعيلات المتدارك التامة (الضرب) (فاعلن) والمنزاحة في كل من: فعلن وفاعلن وفعلان بيد أن مايهم في هذا السياق هي تلك الصيغ التي تنتظم في نهايات الاسطر او الجمل الشعرية, كما في السطر الاول من الجملة الثالثة إذ انتهى –السطر– بـــ(فعـــ) التي اكتملت في الســـطر اللاحـــق, او أن ينتهي بتفعيلة مدورة وهو ما جاءت عليه غالبية اسطر النص.

ومهما يكن من أمر مراوغة الإرجاء الزمني للتفعيلات العروضية, فان النص لم يقتصر على إحداث التوتر العروضي الذي يرافق تقنية التدوير, بل عمد ايضا إلى ارجاء المعنى, وكأن النص يتعمد المفاجئتين العروضية والدلالية معا. فبنية السطر لاتقدم معنى مكتملا, انما تذهب إلى ارجاء المعنى, وذلك باشراكه او جعله مرتبطا بالذي يليه, وهكذا فالنص بمثابة عين كاميرا تلتقط حشداً من المشاهد, وهي فـــي الآن ذاتـــه لاتبالي في ايجاد رابط منطقي يجمع هذه المشاهد, حيث: مدخل منعزل, ورفوف باردة، والى ماذا يشير ذلك البرود هل يريد الافصاح عن عوزها وفقرها, ام أن ثمة شيئا آخر سعت البـــرودة إلـــى اثارتـــه باعتمـــاد التشخيص الجمالي والتعمية والخيال؟ وما يدعو إلى التساؤل كذلك لِمَ المشاجب غيـــر مرتبـــة والمناضـــد مثقلة؟, ولماذا الفن قد تم اقصاؤه إلى زوايا مهملة تتراكم فيها مناظر وكتل خشبية, أما الكتاب فقـــد كـــان مسكوتا عنه, والرسم قد تم محوه, وكذلك النحت فقد كانت النية منعقدة على الايقاع به فـــي فـــخ الازواء, فضلا عن طي التراث وتحجيم العلم: رفوف مرتبكة, ومصابيح مطفأة لاتفقه الصواب, قبالة اقتفـــاء اثـــر الحرب باصرار لانظير له.

إن نظرة متأنية تكشف أن النص بمثابة كاميرا ترصد بانوراما تامة لمستودع تخزن فيه مســـتلزمات الحرب, وهو –المستودع– لأناس لاغاية لهم سوى ارتجال الحرب وسفك الدماء, بدليل إفراغ الرفوف التي كان بالإمكان استغلالها لرصف الكتب, او نضد المؤنة فبدت الرفوف موحشة, وربما هي محاولة للتعبيـــر عن احتشاد العالم بوجوه ونفوس عامرة بالشر:

ثياب جنود وثياب ملوك

ثياب لكل العصور

عشرات من الاقنعة

إن البحث عن المجتمع المثالي وخلق دولة ذات نزعات انسانية شكل هاجسا اجتهـــد الشـــاعر فـــي الوصول اليه, إذ لاشيء سوى اضطرام الحرب وضراوة الملاحم, –وهو– الشاعر– بين ذلك يعيش حالـــة اللااستقرار, مما ادى به إلى تدوير نسقه في فضاء لاهث لاقرارة له, نسق اعتمل بثنائية الحرب والســـلام، مسنداً للمشاجب والمناضد المثقلة وثياب الجنود التي جسدت دلالات الحرب حيازات شاسعة, قبالة تهمـــيش الرفوف (رفوف الكتب) وازدراء المناظر والكتل الخشبية التي تحيل إلى دلالات السلام.

وقوله في ((غياب الشاشة)) [1]:

الشعاع الذي يتراقص بين الضلال
يموج عوالم للحب والسحر والخوف والانتصار
والمغامرة الرائعة
ورجال الفروسية الأولين
والنساء الجميلات والسفن الخالدة
وبلاد الكنوز الخفية
والمدن الهائلة
والبيوت البسيطة رافلة في الدعة
والسعادة خالصة
والدموع

نلحظ في النص تدويرا اقل حدة من سابقه، إذ يشهد السطر الأول تدويرا عروضيا بـ(فعلن) المخبونة, والسطر(6) بالتفعيلة المخبونة (فعلن) كذلك.

لايخلو النص قيد التحليل من الانفعال والحزن الشفيف, فالاسطر متلاحقة وكلها تؤكد أن ثمة عوالم غريبة يخلقها الشاعر عبر استرجاعه الزمني ليوتوبيا لم تتحقق, الامر الذي يفضي به إلى تأمل عالمه عبر رؤاه العامرة بالألم والانتظار. فالشعاع, والمغامرة, ورجال الفروسية, والسفن الخالدة, وبلاد الكنوز, والمدن الهائلة... الخ قد لاتجد لها مرجعية واقعية, إنما هي من أديم الشاعر ومخياله الذي يجنح ليبني عوالم متلاحمة في شعرية عالية وموسيقى فيها من السرعة التي تعزز اللاقرار المحتشد في مخيال الشاعر.

التناوب

تعد ظاهرة (التناوب) آلية موسيقية استثمرها الخطاب الشعري الحديث, غير انها لم تحقق الحضور الشعري ذاته الذي حققته ظاهرتا التنوع والتدوير الايقاعيتين. إذ أخذت ظاهرة (التناوب) بالانحسار تدريجيا لاسيما عند جيل ما بعد الستينيات.

تتحدد آلية (التناوب) في ذلك النص الذي يعتمد المنشيء في بنائه الشكلين الكتابيين العمودي والحر معاً [2], وذلك بغية احراز تنوع ايقاعي على المستوى السمعي فالشعر العمودي يحفل بغنائية عالية, وذلك بفضل المقومات العروضية والقافوية الضابطة التي لايتأسس إلا بها. على حين يعرف الشعر الحر بانميازه بالحس الدرامي[3]. وهذا من شأنه أن يرفد النص الشعري بامتياز إيقاعي ودلالي مزيد, ممهدا لثيمة النص السبيل إلى الافادة من كليهما, فثمة موازاة ايقاعية دلالية فرضتها ظروف التجربة الحديثة, تلك التجربة التي اثرت المنشيء بقوى تحريضية أفضت به إلى أن يطبع نتاجه بطابع العصر, فبدا النص متسما بطابع الجدة والمعاصرة.

---

[1] شعر محمود البريكان, مجلة الاقلام, ع11, 12, 32/1993

[2] ينظر: دير الملاك/ 285.

[3] ينظر: البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد/ 112.

وقد يفتتح المنشيء نصه اعتمادا على الشكل العمودي لينتهي إلى الشكل الحـر, او العكـس. تبعـا لطبيعة الثيمة الشعرية التي يراد تجسيدها إذ إن للاخيرة دوراً في تقديم أي من الشكلين على الاخر. وبغية الاستشهاد نجتزئ ما يأتي من قصيدة (ليلى) للسياب: [1].

ليلـــى هـــواي الـــذي راج الزمـــان بـــه وكـــاد يفلـــت مـــن كفـــى بالـــداء

حنانهـــا كحنـــان الام دثرنـــي فإذهـــب الـــداء عـــن قلبـــي واعضـــائي

اختـــي التـــي عرضـــها عرضـــي وعفتهـــا تـــاج أتيـــه بـــه بـــين الاخـــلاء

عرفتهـــا فعرفـــت الله عـــن كثـــب كـــأن فـــي مقلتيهـــا درب اســـرائي

ليلى هواي مناي شعري
روحي الاعز علي من روحي وآمالي وعمري
حملت ضفيرتها اهوائي كأنها امواج نهر
حملته نحو مدى السماء
نحو المجرة والنجوم ونحو جيكور الجميلة

وثمة ظاهرة اخرى وجدت لها مكانا في القصيدة العربية الحديثة لتتحدد بتقنية (الاختلاط), غير أنها لم تسجل حضورا قويا شأن (التناوب) إذ ظل ظهورها منحسرا –هي الأخرى– إلى حد ما, غير انه لبغيـة الاحاطة بالتقنيات الصوتية التي ابتكرها نمط الشعر الحر, ينبغي الاشارة إلى ما يعنيه (الاختلاط) نظريا.

الاختلاط

يتحدد المفهوم العام لـ(الاختلاط) في الشعر بأنه مزاوجة الشعر بالنثر في بنية القصيدة الواحـدة[2], وقد نعتها أحد الباحثين بـ((التضمين النثري)) الذي يقوم بوظيفة كسر النسق العروضي[3].

إن تقنية (الاختلاط) –شأن سابقتها (التناوب)– تعمل على التقليل من حـدة الغنائيـة العاليـة, إذ إن الإيقاع يسهم في تكثيف حالة من ((الهدوء النسبي, تتحقق باستيعاب القصيدة لمقطع نثري او أسطر نثريـة, إذ إن للغة الشعر والموسيقى وظائفها الانفعالية)) [4], فضلا عن الوظيفة التي ينهض النثر باعبائها لاسـيما ((التوضيح النثري الفعال الذي يخدم وجهة القصيدة ومدلولها الاخير)) [5].

وبغية الاستشهاد على الكيفية الشعرية التي تأتي عليها آلية الاختلاط, نقف عند قول الشاعر (زاهـر الجيزاني) من قصيدته (أغنية الإله مردوخ) التي يزاوج فيها بين شعر التفعيلة والنثر العادي: [6].

صورة في اكف الشجر
ام ترى طين تفاحة ام اضلل ايامه

---

[1] ديوان بدر شاكر السياب/ 720– 723.

[2] ينظر: دير الملاك/ 285.

[3] ينظر: ما لاتؤديه الصفة/ 19.

[4] الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة, صالح أبو اصبع/ 263.

[5] البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد/ 111.

[6] الأب في مسائه الشخصي, زاهر الجيزاني/ 143.

ويضللني في الختام؟

اهذا نهاري ارى ام ارى حيوان الجذام

ام كنت تلقاه في طرقات المدينة

((فاصبحت اخفق في كل امر, كحالي في الازمة الاولى, واصبحت وحيدا يائسا واصبح الناس يسيئون فهم اقوالي وافكاري ويفعلون ذلك بدافع العداوة واصبحت ارى هوة عميقة كلها يأس تفصل بين الواقع وبين ما يلوح الي جديرا بالرغبة معقولاً طيبا ولم يدم بي هذا الحال طويلا حتى رأيتني مدفوعا إلى الاقرار بان البحث عن اصل محنتي لايصح أن يتجه إلى ما هو خارج عني بل ينبغي إن يتجه إلى داخلي)).

تأسيسا على ما تقدم يمكن القول, أن قصيدة التفعيلة- وما تطور عنها من القصيدة الحرة- أسهمتا في ابتكار آليات شعرية كان لها اثر في تدعيم الشعر العربي بوجه عام, ولاسيما في تعزيز وظيفته الجمالية.

وتبعا للدور الجمالي الذي اجترحته قصيدة التفعيلة, إذا ما أريد لأي نمط شعري مستحدث أن يحقق ذيوعا جماليا ملموسا, يقاوم من خلاله الاطر او الانماط المتسيدة, فعليه أن يجتهد في ابتكار آليات شعرية بكر, تنبثق من خصوصية النمط المبتكر وهويته الشعرية.

المصادر

اولا: الكتب العربية والمترجمة.

- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، الحمراء-بيروت، ط1، 2001.
- اسلوبية البناء الشعري, ارشد علي محمد, دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد, ط1, 1999.
- افق الحداثة وحداثة النمط, سامي مهدي, دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد-1988.
- اقنعة النص, سعيد الغانمي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 1991.
- البحث عن الجذور، خالدة سعيد، بيروت، دار مجلة شعر، 1960.
- البحث عن لؤلؤة المستحيل, سيد بحراوي, دار الفكر الجديد, بيروت, ط1, 1988.
- البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد, حسن الغرفي, دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد, ط1, 1989.
- بنية اللغة الشعرية, جان كوهن, ترجمة: محمد الولي, محمد العمري, دار توبقال- المغرب, ط1, 1986.
- التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة, عبد الستار جواد (بحث).
- جدلية الخفاء والتجلي, كمال أبو ديب, دار العلم للملايين- بيروت, ط1 1979.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة, صالح أبو اصبع, المؤسسة العربية للدراسات -بيروت, ط1, 1979.
- حوار الاشكال الشعرية الجديدة, عبد الواحد لؤلؤة (بحث).
- دراسات بلاغية ونقدية, احمد مطلوب, دار الحرية, بغداد, 1980.
- دير الملاك, محسن اطيمش, دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد, ط2, 1986.
- رسائل من لندن، محمد مصطفى بدوي، الاسكندرية، دار الطالب لنشر ثقافة الجامعات، 1956.
- سايكولوجية الشعر, ومقالات اخرى, نازك الملائكة, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1993.

- الشعر العربي المعاصر, عز الدين اسماعيل, دار العودة- بيروت, 1981.
- الصوت الآخر, فاضل ثامر, دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد, ط1, 1992.
- العروض والقوافي, عبد الرضا علي, دار الكتب للطباعة والنشر- الموصل 1989.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة, علي عشري زايد, القاهرة, ط2، 1979.
- قصيدة النثر الحديثة في العراق, محمد صابر عبيد (بحث).
- قضايا الشعر المعاصر, نازك الملائكة, دار العلم للملايين- بيروت, ط7, 1983.
- قضية الشعر الجديد, محمد النويهي, مكتبة الخانجي- دار الفكر, ط2, 1971.
- اللغة الشعرية, دراسة في شعر حميد سعيد, محمد كنوني, دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد, ط1, 1997.
- مبادئ النقد الادبي, آي. آي. ريتشاردز, ترجمة: مصطفى بدوي, مراجعة: لويس عوض, وزارة الثقافة والارشاد القومي, مصر, د. ط,د.ت.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها, عبد الله الطيب, دار الفكر – بيروت, ط2, 1970.
- معجم النقد العربي القديم, احمد مطلوب, ج1, دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد, ط1, 1989.
- من ادبنا المعاصر, طه حسين, مطبعة مصر, ط2, 1959.
- موسيقى الشعر, ابراهيم انيس, مكتبة الانجلو المصرية, ط5, 1978.
- الموشح, المرزباني, تحقيق: علي محمد البجاوي, القاهرة, 1965.
- النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي, علي يونس, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1985.
- نقد الشعر, ابوالفرج قدامة بن جعفر, تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي, دار الكتب العلمية- بيروت, د. ط, د. ت.
- هذا الشعر الحديث, عمر فروخ, دار لبنان للطباعة والنشر- بيروت, ط2, 1985.

ثانيا:- الدواوين

- الاب في مسائه الشخصي، زاهر الجيزاني, دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد, 1989.
- ديوان بدر شاكر السياب, دار العودة- بيروت, 1971.
- لن, انسي الحاج, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت, ط2, 1982.

ثالثا: الدوريات

- التدوير في القصيدة الحديثة, مجلة الاقلام, ع5, كانون الثاني, السنة الثالثة عشرة، 1978.
- الحداثة الشعرية لاتعني قصيدة نثر, محمد منذر لطفي, المجلة الثقافية ع50, حزيران- آب, 2000.
- شعر محمود البريكان، مجلة الاقلام ، ع8، 1970.
- شعر محمود البريكان, مجلة الاقلام, ع1, 2, 3, كانون الثاني- إذار, السنة التاسعة والعشرون, 1994.
- في قصيدة النثر, ادونيس, مجلة (شعر) اللبنانية, ع14, 1960.
- قصائد محمود البريكان, مجلة (الاقلام) ع11, 12, تشرين الثاني, كانون الأول, 1993.
- قصيدة النثر الاشكالية والمنجز, حسين حمزة الجبوري, مجلة (الطليعة الادبية) ع41, كانون الثاني, 1990.
- قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة, حاتم الصكر, مجلة الاديب المعاصر, ع41, كانون الثاني, 1990.

- ما لاتؤديه الصفة, حاتم الصكر, مجلة الاقلام, ع5, ايار, 1990.

رابعا:- الرسائل الجامعية

- الايقاع في الشعر العربي الحديث في العراق, ثائر عبد المجيد العذاري, رسالة ماجستير, مخطوطة, كلية التربية- جامعة بغداد, 1989.
- بنية اللغة الشعرية، دراسة في شعر محمود درويش، اوراد محمد، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية للبنات جامعة بغداد, 2000