الأشكالُ الايقاعيةُ المتجاورة في القصيدة الواحدة

Adjacent Rhythmic Forms in Individual poem.

د.أنس بديوي
قسم اللغة العربيّة
كلية الآداب- جامعة حماة / سورية
Dr. Anas Bdewi
College of Arts - University of Hama / Syria

كلمات مفتاحية : الأشكال الايقاعيّة/ الايقاع / العروض / الحداثة الشعريّة / الشعر العمودي

wsarakibi@gmail.com

ملخص البحث

قامَ البحثُ بتتبّع ظاهرة تجاور الأشكال الايقاعيّة في القصيدة الواحدة، من منظور بعض الدراسات النقديّة السابقة، عارضاً أبرز المصطلحات والمفهومات التي عبّرت عنها. ورصد نماذج من التجاور الايقاعي بين «بيت الشعر» و»التفعيلة»، ووقف على التجاور مع «النثر» في نموذجين. وحاول أن يبيّن مسوّغات هذا التجاور بالاستناد إلى العلاقة بين طبيعة الانفعال في النصّ الشعريّ والسياق الذي جاءت فيه الظاهرة. وخلص إلى الامتداد النصيّ للتجاور بين «بيت الشعر» و»التفعيلة» لاعتمادهما خصيصة الوزن؛ نزوعاً إلى تصعيد الانفعال وتنشيطه وتنويعه، بينما كان التجاور مع «النثر» ينسجم غالباً مع توجّه النصّ في التمكين لما هو فكريّ.

Abstract

The research traced the phenomenon of contiguity of rhythmic forms in a single poem، from the perspective of some previous critical studies، presenting the main terms and concepts expressed. Observe the patterns of rhythmic juxtaposition between «Stanza of Poetry» and «activation»، and stop on the juxtaposition with «prose» in two models. He tried to explain the reasons for this juxtaposition based on the relationship between the nature of emotion in the poetic text and the context in which the phenomenon came. He concluded that the textual extension of the juxtaposition between the «Stanza of Poetry» and «activation» for the adoption of the characteristic of weight; a tendency to escalate and stimulate and diversify the emotion، while the juxtaposition with the «prose» is often consistent with the text direction in the empowerment of the intellectual.

المقدمة

حاولتِ الشعريّة العربيّة الحديثة أن تؤسّس منظورها النقديّ، في كثير ممّا اجترحته من مسائل، على دعامتين رئيستين، شكّلتا نسقاً ثقافيّاً قارًّا، هما الأصالة والمعاصرة. وخلاصة ما طُرِح على أساس وسطيّة واعتدال ينحاز إلى الدفاع عن تجديدٍ متأثّرٍ بالآخر، وبعيدٍ عن التبعيّة له، ومحافظٍ على روح الثقافة العربيّة وطابعها الخاص. ولكنَّ هذا الانحياز إلى الثقافة العربيّة لم يكن ذا بعدٍ فنيٍّ وأدبيٍّ وفكريٍّ واحدٍ، كان نقطة «الارتكاز»، بيد أنَّ الطريقة في الأداء تباينت، بحسب تنوّع المشارب واختلافها وتباينها الصارخ أحياناً.

قاد سياق التداول إلى شيوع استعمال[١] هذين المصطلحين - الأصالة والمعاصرة - متلازمين، مع الإشارة إلى تكاملهما المفترض وعلاقتهما الجدليّة. ومع ما بدا مفارقةً في الظاهر، كان انسجاماً مع التوجّهات التي سعتْ إلى تطوير الابداع، بمنطق التجريب غير المقيَّد بقواعد صارمة تحول دونه. وإذا كان وَكْدُ القومِ أن يسيرَ الشعر في فضاء زمنيّ يراعي فاعلية الحركة في الزمن، من خلال تأسيس أداء مميّز لآليّتها؛ فإنَّ مواقفهم من تلك الآليّة كانت معياراً فرض على الابداع وجهته التي ظنَّ أصحابها أنها الحقّ الذي لا محيد عنه. وفي هذا السياق لا غرو أن تطالعنا بعض الآراء الطريفة التي وسمت النزوع الشكليّ لحركة الحداثة الشعريّة، بالسهم المسموم الحاقد، أو المؤامرة الكبرى، التي تسعى لقطعنا عن تراثنا، وتهدم الشعور القوميّ فينا[٢] . وهو كلام خطابيّ اتّهاميّ مباشر، أظنّ أن الزمن تجاوزه بوصفه «شعارات» رنّانة، مع استذكارنا لسياق الموقف الذي استدعاها.

العرض:

تنطلق هذه المقاربة متجاوزة اختلافات التصنيف، وتعدّد المصطلحات التي أطلقت على الظاهرة الواحدة، ولعلّه من المفيد أن نشير في هذا المقام إلى بداهة التفريق بين الوزن أو العروض، والايقاع، بوصف الأوّل (الوزن العروضيّ) أحد أشكال التحقّق غير المنتهية للثاني (الايقاع). على ألّا يفوتنا أنّ بعض الدراسات الحديثة استعملت المصطلحين مترادفين[٣] . ويبدو أنّ مصطلح الايقاع انتقل من الموسيقى إلى فنّ الشعر، ولم يكن تحديد مدلوله بالأمر الهيّن في الدراسات النقديّة، فاتّخذ مفهومات عدّة، تختلف باختلاف النقّاد والدارسين، «فبعضهم، وهو السواد الأعظم، يماهون بين الايقاع والعروض [= الوزن]، والبعض الثاني يرى الايقاع حدثاً مبهجاً يطرأ على العروض. والبعض الثالث يرى الايقاع في كلّ الظواهر الصوتية التي تخرج من أن يكون المبدع ملزماً بها، والبعض الرابع يرى الايقاع قادراً على تجاوز المسموع من النصوص ليلحق به مجال البصر، والبعض الخامس يرى للمفهوم قدرة على الاتساع ليشمل، إضافة إلى المسموع والمرئي، مجال التخييل فيتحدَّث عن ايقاع المعاني» [٤].

لكلّ نص ايقاعه الخاص، الذي «ينبثق أولاً من فرادة التجربة وخصوصيتها. ومن تقاليد النص الراسخة ثانياً، وهو ثالثاً استجابة للسياق العام أو الظرف المعيش»[٥] . ولكنّ ثقافتنا النقديّة البَصَرِيّة أعطت الأشكال سطوةً في التلقّي، فغدا الشعر – عند بعضهم- تغيّراً في الأشكال، وسفراً في إبداع أشكال متجدّدة، «لأن الأداء فيه واحد ولكن الأشكال فيه تتغير»[٦] . ويبدو أن سلطة الشكل كانت من الوضوح الذي لا مراء فيه، حتى عدّ كثير من النقّاد أن الحداثة الشعريّة هي حداثة في الشكل أوّلاً، يظهر ذلك منذ بدايات التنظير النقديّ للحداثة الشعريّة، في محاولة نازك الملائكة الأولى، في كتابها قضايا الشعر المعاصر[٧] .

بيتُ الشعر، والتفعيلة، والنثر؛ ثلاثة أشكال ايقاعيّة،

نقف على تجاورها في القصيدة الواحدة. ويهدف عدم تقييدنا هذه الأشكال بمصطلح (القصيدة) إلى تحقيق غاية تتمثّل بتجاوز الإطار الكمّيّ المتحقّق في مصطلح (القصيدة)، عبر ما استقرّ عليه دلاليًّا في النقد العربيّ القديم؛ إذ لا يُسمّى النصّ الشعريّ قصيدة إلا إذا كان مؤلّفاً من سبعة أبيات أو عشرة، فأكثر. كما تتمثل أيضاً برفض العلاقة العنادية المُفتَرضة بين طرفي مصطلح «قصيدة النثر»، على أساس تعريف النثر بأنّه ما ليس شعراً. وما هو مسكوت عنه- فيما يخص «قصيدة التفعيلة»- بدا مناسباً لتوجّه البحث، إلى درجة أنه لم يكن من مساءلات التنظير، على كثرته، في شعريّة الحداثة. وهذا التقسيم الثلاثيّ للأشكال الايقاعيّة: بيت الشعر، والتفعيلة، والنثر، الذي نسجناه على منوال كثير من الدراسات [٨]؛ يبعد النصّ المترابط: التفاعليّ والرقميّ[٩] ، عن مجال بحثنا؛ فهو نصّ مفارقة يكسر قيد صناعة الشعر كتابةً، ويترك للزمن قرار إثبات جدارته الابداعيّة، وانتمائه أجناسيًّا إلى الشعر.

يتعيّن مصطلح « التجاور» بوجود أكثر من شكل ايقاعيّ في القصيدة نفسها، مع ملاحظة الفرق «بين (الشعر) كخطاب له عناصره ورؤاه و(القصيدة) كمظهر نصي يتجلى عن ذلك الخطاب»[١٠] ، ويفيد تقييدنا دالّ (القصيدة) في عنوان البحث، بالتابع (الواحدة) في تمييز دراسة هذه الظاهرة من تلك التي تسعى إلى الوقوف على قصائد لشاعر واحد، كتبت على أشكال ايقاعيّة مختلفة، في عموم تجربته الشعريّة، لكنّها التزمت شكلاً ايقاعيّاً واحداً في النصّ الواحد[١١] .

ثمة مصطلحات وتسميات عدة عبَّرت عن ظاهرة التجاور التي قصدنا إليها، يتجلى أبرز ما وقفنا عليه في رصدها، من خلال الحديث عن الظواهر الآتية:

- الجمع بين الشكلين التفعيليّ و الشطريّ، وهو من النتائج الطبيعيّة للتنويع المستمر في القصيدة العربيّة[١٢] .

- التداخل بين شعر التفعيلة والشعر العموديّ، بوصفه أحد أنماط المزاوجة الموسيقيّة في القصيدة[١٣] ، وقد دلّ مصطلح «التداخل» في بعض الدراسات على تداخل بحر شعريّ في بحر آخر[١٤] .

- الالتفات العروضيّ، وفيه يجمع الشاعر بين إطاري الشعر الأصيل وشعر التفعيلة[١٥] .

- التشكيل المشوب: وهو مصطلح عروضيّ اهتدى إليه الباحث – كما يقول – من أبي زيد القرشي في كتابه (جمهرة أشعار العرب) الذي روى سبعاً من المشوبات لسبعة من الشعراء المخضرمين الذين لم يتخلّصوا من براثن الجاهليّة. فالمشوبات هي القصائد التي شابها الكفر والإيمان[١٦] . ويقصد بهذا المصطلح «التشكيل الذي شابه شعر التفعيلة والشعر العموديّ في شكل أو شابه شعر التفعيلة وقصيدة النثر في شكل آخر»[١٧] ، والملاحظ على اجتراح هذا المصطلح أنّه نُقلَ من بنية مضمونيّة ليطلق على بنية شكليّة.

- التناوب، حيث تتكوّن القصيدة موسيقيًّا من الشكلين التقليديّ والحرّ [١٨]، وهذه ظاهرة - في زعم من وقف عليها- لا مسوّغ لدراستها؛ لأنّها «لا تقدّم ما يؤكّد ارتباطها بالمضمون الشعريّ، أو وضوح علاقتها بتحوّلات الموقف، أو الانفعالات النفسيّة التي تعمّ العمل الشعريّ كلّه، فليس بين يدي الباحث الآن ما يؤكد- بشكل قاطع - الضرورة الفنية أو النفسيّة التي تحدو بالشاعر لأن يجعل بنية القصيدة الموسيقية تتناوب على شكلين من الأداء «الحر» ثم «التقليدي» [١٩]. ولعلّ هذا القول صحيح إذا كان مطلوباً من الناقد أن يبحث عن تسويغ لهذا الأداء من خارج العمل الابداعيّ، أمّا أن يكون هذا البناء اعتباطاً وتعسّفاً فهو ما نرفضه بشكل قاطع، ونرى

أنّه من العناصر الفاعلة في شعريّة القصيدة.

- الجمع بين الشعر والنثر، لنكون مع قصيدة وُصِفتْ بالشاذّة [٢٠]، وهو وصف سلبيّ يعتمد قواعد العروض العربيّ بوصفها معيار تقويم لموسيقى النص. ولعلّه تجريب يعكس حالة انفعاليّة استدعت تشكيلاً موسيقيًّا «خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر» [٢١].

- خلط الشعر بالنثر في بنية القصيدة الواحدة [٢٢].

- التأليف المركّب من الشعر وغيره في القصيدة الواحدة [٢٣]، وهو يقصد بالمغايرة - في هذا المقام - النثر.

- المزاوجة الموسيقيّة بين الشعر و النثر-و قد سمّاها الباحث التضمين النثريّ- و بين الشكل الحديث (الحر) و الشكل القديم (العموديّ)، و أطلق عليها التداخل الشكليّ [٢٤].

- المزاوجة بين الشعر العمودي و شعر التفعيلة، بوصفها أحد نمطي تعدّد الأوزان في القصيدة الواحدة [٢٥].

- التنويع الوزني، بإدخال بيت أو مقطع عموديين- و يحصل إيراد جملة أو مقطع نثريّ- في قصيدة التفعيلة [٢٦].

ويؤثر البحث مصطلح التجاور؛ لتجنّب مصطلحات وتسميات غير مستقرّة دلالةً كالتداخل، أو التراسل الذي كادت تحصر بعض الدراسات اشتغاله في رصد انفتاح النصّ الشعريّ وإفادته من الفنون الأخرى، كالفنون السرديّة والتشكيليّة والمسرح والموسيقى والسينما [٢٧]. بالإضافة إلى انسجام دلالة مصطلح التجاور مع طبيعة النسيج النصيّ و أسلوب بنائه؛ فلا يغدو لانبثاق القصيدة وأوليّتها - مطلع القصيدة أو بدايتها - ميزة وخصوصيّة في توجيه قراءة النصّ، بحثاً عن السابق واللاحق من ظواهره.

إن تتبّع الظاهرة المدروسة في نماذج من الابداع الشعريّ يحيلنا على شكلين من التجاور الايقاعيّ في القصيدة الواحدة، هما:

أوّلا - تجاور «بيت الشعر» و«التفعيلة»:

إذا كانت البنية السمعيّة لنمط البيت في الشعر العربيّ موجّهة للتلقّي، في سياق ثقافيّ له خصوصيّته الزمنيّة، فإن البنية المكتوبة لا تقلّ شأناً في فرض التفاعل مع النص [٢٨]، على أساس تصوّرٍ يضبط العناصر النصيّة للبيت بمظاهرها الخطيّة والطباعيّة المتعدّدة، فالبيت «بناء متفاعل أساسه الايقاع، ضمن أبيات أخرى، لوحدة أو وحدات لغوية، بسيطة أو مركبة، يوقفها سطريًّا فراغ فريد في حال اتصالها، وأكثر من فراغ فريد في حال انفصالها» [٢٩]. ولعلّ هذا التصوّر يبعد عن القصيدة فرضيّة أن تكون «التفعيلة» زائرها الغريب؛ إذ تكتسب فاعليّة الاشتراك في بناء القصيدة، بوصفها النواة الايقاعيّة التي بُني عليها التشكيل الموسيقيّ للشعر العربيّ، وربما تكون مجاورتها للبيت، تشكيلاً للنص، من سمات شعريّته التي تميزّه من سواه.

وقد شكّل تجاور «بيت الشعر» و«التفعيلة» ظاهرة نصيّة عند شعراء الحداثة الروّاد، ويغلب على الظنّ أنّها ليست إصراراً على توكيد الانتماء إلى الشكل النمطيّ للقصيدة العربيّة أو تقديم ما يثبت قدرة الشاعر على الكتابة وفق النمط القديم، لأنّ أغلب هؤلاء الشعراء بدؤوا نتاجهم الابداعي بالكتابة على البحور الشعريّة ملتزمين شكلها الموروث، بقدر ما كانت الظاهرة تعبّر عن انفجار نفسيّ انعكس في اعتماد شكلين من الايقاع، هما البيت والتفعيلة.

ومن تجلّيات هذه الظاهرة في شعر بدر شاكر السياب - على سبيل المثال - تطالعنا قصيدته (بور سعيد)، التي يعرض فيها الشاعر موقفه من العدوان الثلاثي الغاشم

على هذه المدينة المصريّة سنة(١٩٥٦)، يقول في مطلعها[٣٠] :

يا حاصدَ النار من أشلاء قتلانا
منكَ الضحايا، وإن كانوا ضحايانا
كم من ردىً في حياةٍ، وانخذال ردىً
في ميتةٍ ، وانتصارٍ جاء خذلانا!

ويمتدّ هذا المقطع على سبعة وعشرين بيتاً، محافظاً على الخصائص الشعريّة للبيت، ثم يطالعنا قوله في المقطع التالي[٣١] :

من أيِّما رئةٍ؟ من أي قيثارِ
تنهلُّ أشعاري؟
من غابةِ النَّارِ؟
أم من عويل الصبايا بين أحجارِ
منها تنزُّ المياه السود واللَّبِنُ المشويُّ كالقارِ؟

ولعلَّ هذا المقطع يخفّف قليلاً صراخ الصيغ الخطابيّة المباشرة التي جاءت ملائمة لبنية «البيت الشعريّ». هو اشتداد متدرّج، يهبط إلى مستوى أقلّ في نهاية البيت عروضيًّا، ويتابع التصاعد في بداية البيت الآتي، وهكذا تتصاعد الحركة وتهبط. ثمّ يستدعي الوقوف على بعض تفاصيل الجريمة طرائق التصوير المشهديّ التفصيليّ بتحطيم البنية المنتظمة للبيت مع المحافظة على شدّة الانفعال أيضاً.

ويلجأ الشاعر سميح القاسم في ديوانه «شخص غير مرغوب فيه» إلى اعتماد هذا الشكل من التجاور الايقاعي في قصيدتيه «القصيدة المفخّخة» و»أبي».

في «القصيدة المفخّخة» يرصد الشاعر مشاهد القتل المفزعة التي يتعرض لها الفلسطينيون، على أيدي الصهاينة، ويشتدّ وقع الجريمة عندما يتخاذل الموقفان العربيّ والدوليّ، فلا تسمع إلاّ كلاماً إعلاميًّا مشفوعًا بصور القتلى، والتأسّف عليهم، بينما تحمي الأمهات أولادهنَّ بأجسادهن. يقول الشاعر في نهاية القصيدة[٣٢] :

ولدٌ يحاصر أمَّهُ
أمٌ تُغير على الولدْ
بلدٌ يهاجر في بلدْ
وعليَّ أن أمضي
وأن تمضي
وأن نمضي
ونوغلَ في الأبدْ..
حجراً على حجرٍ وينهضُ منزلُ
بين الركامِ، وينهضُ المستقبلُ
عفـواً وهادَ الموتِ ! أنت جميلةٌ
لكـنَّ قمّتنـا الــولادةَ أجمـلُ
وتعالَ
إنّ عناقنا الدمويّ،
فاتحةُ الحقيقةْ
وتعالَ
نبتدئ الخليقةْ!

يبدو أنّ الشاعر لم يعمد إلى التنويع الايقاعيّ ليعكس تغيّراً أو تنوّعاً في موقفيه العاطفيّ والفكريّ؛ إذ تجسّد إرادة الحياة -»قمتنا الولادة أجملُ» و»نبتدئ الخليقة»- الخيار الوحيد الذي سيكون وسيلة الدفاع عن الوجود الفلسطينيّ.

وفي قصيدة «أبي» يتجاور «بيت الشعر» و»التفعيلة» في ثلاث بنى نصيّة لكلّ شكل. ويتمايزان باعتماد الشكل «التفعيليّ» تفعيلة واحدة في المواضع الثلاثة هي فعولن، بينما يعتمد الشكل الثاني البحر الخفيف في الموضع الأول، والكامل في الموضع الثاني، والرمل في الموضع الثالث. وربّما يعكس هذا التجاور تجدّداً في المواجد، لأنّه لم يرتبط بانتقال ممّا هو خاص في

رصد العلاقة بين الابن وأبيه، إلى دلالة ذات بعد رمزيّ يعكس صلة الذات بما هو خارجها؛ ويبدو أنّ هذا البناء النصيّ يعزّز «غنائيّة» القصيدة، على تنوّع شكلها الايقاعيّ. يقول في بداية القصيدة[٣٣] :

كبرتُ
وصرتُ
من الأهل في منزلِ الحزنِ
قلبي ترهّلْ
وضاقت خطايَ
هرمتُ
وغمتُ
وإني لأسألُ نفسي وأسألْ
وأسأل نفسي وأشقى وأضجرْ
ألم يكن العشبُ أنقى وأنضرْ؟
هل الصبحُ أصفر؟
هل الوردُ أغبر؟
ألم يكن الأفق أعلى وأرحبْ
ألم تكن الشمس أزهى وأقرب
كبرتُ
وصرتُ
من الأهل في منزل الحزنِ
يا والدي من تغيَّر؟
وماذا تغيَّر؟
كان قبري، فكيف أصبح قبرك؟
وهو سرّي.. أم أنه كان سرك؟
يا أبــي! والدي! أبــوي! ويابـا
فيكَ وحَّدتُ، والردى فيَّ أشركْ
يا صديقــي وفارســـي وإمامــي
لهفةُ الروح تقطع الموتَ إثركْ
أتشــهّى نداءك الــعذب «ياابنــي»
وجوابي لدى ندائك: «أمركْ!»
غبتَ عني.. هل غبتَ عني، وهذا
طيفــك الحــيُّ بيننــا يتحرَّكْ
لم تــزلْ تمــلأ العبـاءةُ بيتــي
من ترى يملأ العباءة غيركْ؟

سقنا هذا الشاهد - على طوله - لنبتعد عن الاجتزاء الذي يخلُّ في كثير من الأحيان في تعامل بعض الباحثين مع النصوص.

لكنّ هذا لا يعني أن «الاجتزاء» عند استدعاء الشواهد النصيّة، هو تضليل للتلقّي؛ بيد أنّ طبيعة البحث ووسائله الإجرائيّة تقتضيان هذه الطريقة في التعامل مع النصوص، ولاسيّما تلك التي تتّسم ببنية متكاملة فنيًّا، بعد استقرار التجربة الابداعيّة وتأسيسها مدارها الشعريّ. وفي كلّ الحالات، سياق التلقّي هو من يستدعي دليله النصيّ كاملاً أو مجتزأً.

وربّما كان عصيًّا على الوجدان البحثيّ أن تُعالج هذه الظاهرة في الحركة الأولى من القصيدة، دون أن يُذكر المقطع كاملاً، علماً أنّ الشاعر لم يقسم قصيدته إلى مقاطع؛ وما أسهم في»مقطعيّتها» هو أسلوب التجاور الذي بُني عليه النصّ، ولعلّ هذا الاختيار يضفي على القصيدة تنويعاً ايقاعيًّا، وظيفته فنيّة لا نفسيّة. وإن كان الحامل النفسيّ هو المحرّض الرئيس على التجاوب مع الايقاع العروضيّ، كما نرى. ويبدو أنّ هذه المسألة أسّست لرؤية تؤكّد وجود صلة «بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشعرية»[٣٤] .

و يستحضر الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد لحظة مصافحته لأبيه، فيجعل منها موضوعًا شعريًّا يتجاوز ما هو خاص في تبيان مدى شقاء الإنسان العراقيّ الكادح، لتغدو شخصيّة الأب في القصيدة مكافئًا موضوعيًّا لكلّ

أب عراقيّ عانى الأمرّين في سبيل أسرته، فغدا جرحه جرح وطنٍ، رسمت خارطة شقائه أيدي الناس المعذّبين.

يقول في قصيدة « أختام الدم»[٣٥] :

هي كفُّكَ ليلة أمسكْتَ كفّي فجفَّلتني
أنت قبَّلتني
غيرَ أنّكَ ما قلتَ لي إنَّ كفّي ستُصبحُ كفَّكْ
أنّني سيحفُّ بيَ الموتُ حفَّكْ
ربَّما الحزنُ شَفَّكْ
ربَّما وجعُ القلب،
لم تستطعْ معَهْ أن تقول لطفلِكَ عندَ الفراقْ
أنَّ راحتَهُ سوف تغدو ككفِّكَ
خارطةً لجراحِ العراقْ !
أمسِكْ جذورَ السَّنا..هذي تَواليها
فقد هوَتْ كلُّ شمسٍ من أعاليها
أمسِكْ بقايا ثقوبِ النَّجمِ..إنْ رُدمَتْ
فأيُّ ضوءٍ به تسري لياليها ؟
أمسِكْ جذوعَ الثَّرى، فالأرضُ أجمعُها
تهتَزُّ رعبًا، و أنت الآن غاليها
أنت الصغيرُ الكبيرُ المستَفَزُّ بها
حرًّا، و كلُّ ذوي النُّعمى مَواليها
يا من تُحاصرُكَ الدُّنيا بأجمعِها
فُكَّ الحصار شهيدًا عن أهاليها !

ما عاناه الكبار في العراق العظيم سيعانيه الصغار، و تبقى قوّة الإرادة - فُكَّ الحصار شهيدًا عن أهاليها- و التصميم و البذل و العطاء غير المحدود، هي سبل الخلاص من التأزّم. و يقدّم النصّ صوتين اثنين، كلّ منهما صوت جيل، له خصوصيّة الرؤية، بحضور نصيّ أدّاه التجاور الايقاعي، ليغدو هذا التجاور سبيل النصّ إلى دراميّة الأداء القائمة على تعدّد الأصوات. و تبقى إشارة الانتماء إلى الوطن هي أختام الدم المتوارثة من جيل إلى جيل، و كأنّها علامة فارقة تميّز العراقيين عن سواهم. يقول الشاعر[٣٦] :

كلُّ جيلٍ يجيء
سيرى وشمَهُ فوقَ مائِكْ
و يرى رسمَهُ في سمائكْ
أنجُمًا لامعه
حولَها مُقَلٌ دامعه
و صِفاحْ
و أكفٌّ مقطَّعَةٌ بالجراحْ!
أختامُ مجدِكَ حتى آخر الزّمنِ
أكفُّ أبنائكَ الدّامين يا وطني!
جرحًا فجرحًا...رسمنا العمرَ خارطةً
من رعشةِ المهدِ حتى رعشة الكفَنِ
و نحنُ نسألُ: هل غير الدماءِ لَنا
ختمٌ نوَثِّقُ فيهِ عشقَنا الوَثَني؟!
أم أنَّنا عشقُنا لا يستقيمُ بنا
إلاّ معَ الموت، أو إلاّ مع الشَّجَنِ؟!
الله يا وطني .. الله يا وطني
الله يا وطني .. الله يا وطني
إلى متى نأمَلُ الدُّنيا، و نأمَنُها
و نحنُ منها بسَقفٍ غيرِ مؤتَمَنِ؟!

ما يمكن ملاحظته في أسلوب التجاور المشار إليه آنفًا، هو تغليب العامل الفكريّ في تلقّي النصّ، لا العامل الموسيقيّ. و لعلّ هذا الأمر يجعلنا نسم ايقاعه بأنّه « ايقاع معنى «، و يبدو أنّ ذلك عائد إلى فاعليّته الدلاليّة بشكل رئيس.

و بين سيطرة الموضوع على الانفعال، و قدرة لغة النصّ على تشكيله بقوّة اندفاع عاطفيّ، يأتي التجاور الايقاعيّ ليعكس قدرة الشكل الموسيقيّ على ترجمة ما هو نفسيّ في المقام الأوّل؛ ذلك أنّ فاعليّة الأداء

الصوتيّ المؤدّى بايقاع موسيقيّ خاصّ تمارس وظيفتها في إغناء الدلالة النصيّة متوسِّلة ما هو موسيقيّ أساسًا. يقول الشعر عبد الرزاق عبد الواحد في قصيدة «سفر التكوين»[٣٧] :

مَنْ يَعرفُ العراقْ ؟
يَعرفُ كيفَ تَلتَقي السُّهولُ و الجبالْ
الضَّوءُ و الظِّلالْ
الواقعُ و الخَيالْ
و المُمكِنُ و المُحالْ؟
هوَ العراقُ..سَليلُ المَجدِ و الحَسَبِ
هوَ الذي كلُّ ما فيهِ حَفيدُ نَبي!
كأنَّما كبرياءُ الأرضِ أجمَعِها
تُنْمَى إليهِ، فَما فيها سِواهُ أبي!
هوَ العراقُ، فَقُلْ لِلدائراتِ قِفي
شاخَ الزَّمانُ جَميعًا و العراقُ صَبي!

فالعراق ليس مكانًا جميلاً و آية من آيات الخالق البديعة فحسب؛ إنّه أرض حضارات و مهد ديانات، مرّتْ عليه أحداث و أهوال و مازال عصيًّا على الضياع. و أمام رؤيَتي الجمال الطبيعيّ و البشريّ، يؤدّي التجاور الايقاعيّ إخراجهما بشكلين شعريين متمايزين، لكنّهما متكاملان. و لعلّ اختتام القصيدة بالشكل الشعريّ للبيت جاء بمنزلة (القفلة الموسيقيّة)، التي تختتم بها المعزوفات الرائعة، تاركة المتلقّي في لحظة تأثّر مباشر بالرسالة. و إذا كان شكل البيت يعزّز غنائيّة النصّ؛ فلا غرو أن تتعزّز غنائيّة التلقّي تأثّرًا بهذا الشكل الايقاعيّ و ما بُني عليه من مكوّنات موسيقيّة ذات طابع خاصّ.

عدَّ «ألسترفاولر» أشكال الجنس الأدبيّ «من أهم الأنظمة الإشارية التي تقوم بتوصيل العمل الأدبي»[٣٨] ، ولعلّنا لا نرى قيمة حقيقيّة للشكل إن لم يكن قادراً على أداء وظيفة دلاليّة؟ وهنا يأتي دور المتلقّي منذ اللحظة التي يدلف بها إلى النصّ عبر بوابة شكله الايقاعيّ، ويبدو أنّ هذه اللحظة مكّنت للبحث في ظاهرة «التجاور».

في قصيدة «كتاب الخوف والعطش» لسعد الدين كليب، تجدنا نطالع شكلين ايقاعيّين ، كلّ منهما يقدّم عرضاً لأحد مكوّنات هذا الكتاب؛ إذ يعتمد تقديم «الخوف» ايقاع التفعيلة منذ بداية القصيدة.

يقول الشاعر[٣٩] :

... وأحيا على أُهبة الموتِ
أبْني قلاعي على كاهل الريحِ.. صبحاً
وأحني جبيني.. لكاهنةٍ في المساءِ
أَمدُّ لها جثَّةً أتعبتها المباءاتُ
واستفحلت في أحشائها الطحالبُ
آنَ احتمتْ بالبكاءِ
أعوذُ بها من عواءٍ تقمَّص لونَ الهديلِ
ونداَّبةٍ.. قابلهْ

تستدعي بنية النص دوالَّ الخوف: «الموت، أحني جبيني، جثة، أتعبتها، المباءات، استفحلت، حشاها، احتمت، البكاء، ندّابة»، ولعلّ جمع هذه الدوالّ في بنية ايقاعيّة واحدة استدعى الشكل الايقاعيّ الذي يعتمد التفعيلة، بما يتيحه هذا الشكل من حريّة، وبما يجعله قادراً «على اختزال للايقاع الخارجي لتحقيق أكبر قدر من التوسع الدلالي، فهي عملية توفيق بين إمكانية شكلية وإمكانية مضمونية»[٤٠] . واعتمد النصّ الشكل الايقاعيّ الخليليّ ليقدّم المكوّن الآخر (العطش). يقول في نهاية القصيدة[٤١] :

اسقِ العطاشَ..
فقد أسرفتَ يا مطرُ
صرعاكَ نحنُ.. وفي أثوابك الشجر
خَلَّفْتَنا في عويل الريح..
أغربةً

تبكي بأحشائنا آثار من عبروا
يا سيّد الماء والأحلام متعَبَةٌ
ندعوكَ..
وقت اعتلى أرواحَنا الحجرُ
مُدَّ اليدين،
ففي أخشابنا عطشٌ
قد شفَّها الوجدُ، والنخَّاسُ ينهمرُ
اسقِ العطاشَ،
وعدْ للبيتِ يا مطراً
قد غاله الذئبُ..
واستشرى بنا السفرُ

يبدو أنّ الانحياز إلى كتابة هذا المقطع - وهو من الشكل الايقاعيّ البيتيّ - على هذا النحو، يحقّق «نوعاً من الايقاع الدلاليّ الذي يرتبط بالمعنى أكثر من ارتباطه بالموسيقى»[٤٢].

وهذا التفتيت لبنية البيت الشعريّ يعكس تفتّتاً وتشقّقاً للعطش الوجدانيّ لتحقيق عدالة اجتماعيّة، يتساوى في منظورها أفراد المجتمع كلّهم؛ وكأنّ العطاء ذا المصدر الواحد الذي لا يستثني أحدًا من خيره، يجب أن يكون مصحوبًا بعدالة اجتماعيّة لا تستثني أحداً عند تطبيق مبادئها. وشعريّة النصّ أيًّا كان شكله، «لا يمكن أن تحصر نفسها في قالب ايقاعي بعينه، بل إن لها الحق المشروع في التعامل مع الأنظمة الايقاعية التي تناسبها»[٤٣].

وثمّة تجاور ايقاعيّ قصديّ يشفّ عن ذهنيّة حاضرة فكريًّا عند إبداع النص على نحو منظَّم، يطالعنا هذا النموذج في قصيدة (السيرة الزرقاء) للشاعر نزار بريك هنيدي[٤٤] ، كأنّنا أمام كتاب يسرد سيرة حياة الشاعر، وهذا الكتاب – القصيدة- له مقدّمة تمثّلت بعتبة نصيّة أظهرت جمال الأزرق وأبّهته وعظمته ونقاءه وصفاءه، وهكذا مسيرة عطاء الشاعر تنشد الكمال وتغنّي للجمال وتعزّز القيم الإيجابيّة في الحياة. ويبدو أن البناء المقطعيّ يستحضر ما يمكن أن يجعله موازياً لفصول الكتاب وأبوابه وأقسامه، أمّا الهوامش فهي بنية نصيّة مفارقة ايقاعيًّا للمتن النصيّ؛ إذ اعتمد الشاعر فيما سمَّاه الهوامش البيت الشعريّ، بينما اعتمد التفعيلة فيما يمكن أن نسميه المتن. فبعد خمسة مقاطع من القصيدة اختار الشاعر لبنائها التشكيل الايقاعيّ للتفعيلة، ثم جاء ببيتين من الشعر تحت عنوان: هامش. وبعد مقطعين آخرين، جاء بيتان شعريّان ليشكلا هامشاً آخر.

ولعلّ البنيّة الفنيّة للمتن، بما يكتنفها من غموض وتفصيلات وتأويل أحداث وأفعال، ناسبها الشكل الايقاعيّ التفعيليّ، ثم كان الهامش المبني على الشكل الايقاعيّ لبيت الشعر مناسباً للتوضيح والتأثيل والاستخلاص، وكأنّه يؤدّي ما تؤدّيه هوامش الكتب من وظائف؛ ويبدو أنّ هذا الأسلوب يحيل على سمة الغموض في شعر التفعيلة، كما يظهر طابع الوضوح في الشعر الخليليّ.

ثانياً - التجاور مع النثر:

يعكس التجاور الايقاعيّ مع النثر في القصيدة الواحدة، ما حاولت بعض طروحات نظرية الأدب تجاوزه، وهو فكرة نقاء الأجناس أو صفائها. وعلى صعيد الشعريّة، برز هذا التجاور بوصفه خصيصة أسلوبيّة تبيّن مدى قدرة التجربة الشعوريّة على التعبير عن الانفعال وتجسيد الرؤية.

وما وقفنا عليه من نصوص تجسّد هذا التجاور يحيلنا على نموذجين رئيسين، من أمثلتهما :

- ما قدّمه الشاعر عبد العزيز المقالح في ديوانه الشعريّ»كتاب المدن»، إذ يبدأ النصّ بالتفعيلة، ثم ينتهي بمقطع نثريّ، يغلب عليه أسلوب السرد البعيد عمّا تمتاز

به قصيدة النثر من إدهاش وتكثيف وكسرٍ لأفق التلقّي.

يقول في بداية قصيدته دمشق[٤٥] :

لماذا يحبُّ الفؤادُ دمشقَ،
ويشعرُ أنّ دمشق و بغدادَ
نافذتانِ إلى الرُّوحِ،
يقرأُ عبرهما كلّ ما صنعَ اللهُ
بالإخوة النازلينَ هنا و هناكَ،
وما صنع اللهُ منْ قَبْلُ،
منْ بَعْدُ،
والآنَ بالمبتلاةِ العروبهْ

هي تفعيلة المتقارب (فعولن) بما تثيره من حركة ونشاط، وبما تحمله من تصاعد نفسيّ يحفّز التلقّي على دوام الانتباه ليبقى مشدوداً بكليّته إلى النصّ. ويجيء المقطع النثريّ في نهاية القصيدة، فيبدو خلاصة فكرية لما قاله الشعور وعبّر عنه. يقول في نهاية النصّ:

«دمشقُ منْ أقدم بلادِ الله على الأرض» .. هكذا يختزل أحدُ المؤرِّخين تاريخ هذه المدينة العريقة التي استقبلتنا بكلِّ ما في نهار صيفها منْ أضواء الشمس، وما في حدائقها من نسماتٍ تحمل رائحة كلّ الزهور».

ومع أن هذا الكلام يبدو فعلاً تواصليًّا عاديًّا إلا أن وجوده في نهاية القصيدة يمثّل ربطاً شعوريًّا مدركاً لمستفزّات حالة الابداع بواقعيها اللاشعوريّ والشعوريّ، فهو يمثّل ما استندت عليه ذاكرة النصّ من خلال العلاقة القائمة بين الذات المبدعة وموضوعها. و هذه الخاتمة النثرية بمنزلة خلاصة فكريّة، تعرض موقف الذات من الموضوع بأسلوب مباشر، لا لبس فيه، بعيدًا عن تقنيات المجاز. و لكنّ أثره الموسيقيّ يبدو واضحًا، و هو أثر إيجابيّ يوضّح تحوّل الايقاع إلى حالة أكثر هدوءًا، لعلّها تناسب ايقاع الشكل النثريّ المحايد شعريًّا.

- النموذج الثاني يشكّل فيه النثر جزءاً رئيساً - مهما تعدّد حضوره - من نسيج المتن النصيّ. و من صوره البارزة مجيءُ المقطع النثريّ مجاورًا للبيت الشعريّ، كقصيدة (الحيارى) لعبد الناصر حداد؛ إذ يقول[٤٦] :

و حيارى كانوا..حيارى..رحلت طيورهم بلا حناجر،
و نامت أشجارهم شاحبة على أكداس جثث و رميم،
حيارى
في ظلامات جُمّعت فوق بعض و متاهات مزمنة و مشاهد
مشبوهة و أشياء أخرى..
...
نعيد الدروب إلى دربها
و نُسْلِكها مسلكًا شائكا
فتنأى المسارات عن سيرنا
و تنحو بنا منحنىً منهِكا
كأنّا خُلقنا فقط للضياعِ
فأضحتْ متاهاتنا مَهْلكا

لعلّ التجاور السابق يبيّن التحوّل الموسيقيّ، بين انسيابيّة هادئة منضبطة بايقاع النفس، و انسيابيّة مؤدّاة بضابط موسيقيّ، عبّر عنه ايقاع البيت الشعريّ المنتظم. و يبدو أنّ هذا التحوّل في الأداء الموسيقيّ يقيس مدى التوتّر الذي يرغب الشاعر في التعبير عنه، من خلال التحوّل في الشكلّ الايقاعيّ، و ما سيتبعه من تحوّل في الأداء الصوتيّ أيضًا.

وفي بعض نماذج التجاور بين التفعيلة و النثر، يبدو الأداء النثريّ سردًا وصفيًّا و أحد مكوّنات البنية الدراميّة للقصيدة، إذ يطغى أسلوب السرد القصصيّ على التشكيل الفنّي للقصيدة، فيظهر أداء فنيًّا لازمًا لتثبيت واقعيّة التجربة، و نقلها بانفعال صادق إلى المتلقّي. تقول فدوى طوقان في قصيدتها (كوابيس الليل و النهار)

[٤٧] :

في صحف القدس اليومية أرمي عينيّ
أقرأ خبرًا كالأخبار:
« بيت لحم- فوجئ المزارعون في
خربة بيت سكاريا بمجموعة من
الجرافات خرجت من مستعمرة كفار
عصيون و شرعت في قلع المزروعات
في أراضي تلك البلدة».
اقرأ شكوى مرفوعة
لوزير الحرب:
« إبراهيم عطا الله من بيت سكاريا
شمال كفار عصيون- قضاء بيت لحم.
الموضوع: مصادرة أراض زراعية تخصني.
ذات الأخبار ..
لا شيء جديد في الأخبار.
لا شيء مثير..

و قد يغدو رصد الفارق بين ما يقدّمه المقطع النثريّ أو التفعيلة عصيًّا على التحديد لسيطرة البنية الذهنيّة الإشراقيّة على تكوين الصورة متماهية في الايقاع النفسيّ. ولعلّ قصيدة (الغائب في الإشارة و المنازلات) [٤٨] للشاعر وفيق سليطين تجسّد هذا النموذج بشكل جليّ. تعكس حالة الاغتراب التي عاشها الشاعر عن بلده سوريا في سلطنة عمان، واقعاً نفسياً متشظّياً بين مكانين، لكلّ واحد منهما خصوصية انتماء.

يقول الشاعر [٤٩] :

أدخلُ يا عمانْ
منتصف الأسرارْ
شرنقةً محبوكةً بالرمل والغبارْ
لستُ أنا الضوءَ
الذي يفور بي

أيعقل أنّ الحضور الحقيقيّ للشاعر في مكانه الجديد لم يتحقّق وجدانيًّا؟ ممّا استدعى حضوراً ذا بنية فكريّة تفرض على النفس عقد مقارنة عقلانيّة بين رحلتين، قوامها التذكّر، واستحضار ما فات لاستقبال ما هو قادم.

يقول الشاعر [٥٩] :

دمشق
بك أتذكر المستقبل
وأراني معلّقاً بمسلة «سميراميس»
طالعاً من «الليالي»
ومفتوناً بحرائق الصلصال.

أدّى الانتقال إلى النثر توكيد الحالة الذهنيّة، القائمة على المقارنة بين واقع الحال، وما أدّاه المقال استحضاراً للآتي، بدءاً من المكان الذي رسم للشاعر صورة القادم. ولعلّ قدرة النثر على التقصّي ورصد الجزئيّ والقصّ والتعبير غير المقيّد بما يفرضه النظام الايقاعيّ للتفعيلة؛ جعل التجاور ضرورة فنيّة تعمّق النزوع الصوفيّ في الحالة الانفعاليّة التي أراد النصّ أن يقدّمها.

ويبدو أن التجاور مع النثر في القصيدة الواحدة يعكس تمكيناً للفكر، وتغليباً للعقل، وتهدئة لانفعال الشاعر، فيغدو النثر شاطئاً ترسو عليه أمواج المشاعر والانفعالات.

الخاتمة:

يبدو البحث في تجاور الأشكال الايقاعيّة في القصيدة الواحدة تنظيراً لبعض نماذج التجريب في الكتابة الشعريّة الحديثة، وهو ما يحتاج إلى تتبّع للظاهرة في سياق حركة الشعر العربيّ الحديث، و قد تجنّب البحث ذلك، تاركاً هذه المهمة لمن يقوم بها مستقبلاً.

والجدير بالذكر أنّ الظاهرة المدروسة مرتبطة بالحالة الانفعاليّة والنفسيّة للشاعر، على أساس أن طبيعة الانفعال هي من يفرض شكل تجلّيه. وما وقفنا عليه يبين شيوع التجاور الايقاعيّ بين «بيت الشعر»

و»التفعيلة»، أكثر من التجاور مع «النثر». و ربّما يعود ذلك إلى أنّ الشعراء الذين وجدت عندهم هذه الظاهرة ليسوا شعراء قصيدة النثر، بمفهومها المتعارف عليه نقديًّا، إنّهم شعراء الوزن - أيًّا كان شكله الايقاعيّ- بيد أنّهم يلجؤون إلى النثر في التعبير عن انفعالاتهم، إذا استدعى المقام ذلك.

و ممّا تجدر الإشارة إليه الغنى الموسيقيّ الذي تكسبه ظاهرة تجاور الأشكال الايقاعيّة للقصيدة، و هو غنى قائم على التنوّع الموسيقيّ، و على الانتقال من ايقاع إلى آخر، في النص الواحد، بما ينسجم مع الموقف الذي يرصده النصّ. و بذلك تشكّل الظاهرة سمة نصيّة، لها أثرها الإيجابي الفاعل في تحديد قوام شعريّة القصيدة.

الهوامش

١ - بنيس. محمّد – الشعر العربيّ الحديث ٣- الشعر العربيّ المعاصر. دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٦، ص١١.

٢ - الهيب. أحمد فوزي - إيقاع الشعر العربيّ من الدائرة إلى الحرف. دار القلم العربيّ، دار الرفاعيّ، حلب، ٢٠٠٤، ص١٥.

٣ - من هذه الدراسات -على سبيل المثال-: آلوجي. عبد الرحمن- الإيقاع في الشعر العربيّ. دار الحصاد، دمشق، ١٩٨٩.

٤ - الورتاني. خميس – الإيقاع في الشعر العربيّ الحديث خليل حاوي نموذجاً. دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٥، ج١، ص٣٠. وللتوسّع في الوقوف على مفهوم الإيقاع وتعالقه مع بعض المصطلحات كالوزن مثلاً، ينظر: الزياني. خليل- حول علم الإيقاع الشعريّ دراسة في مناهج البحث. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع(٣)، مج(٤٣)، يناير- مارس، ٢٠١٥.

٥ - عيد. محمّد عبد الباسط - البنية الإيقاعيّة بين الانسجام النصيّ والتشاكل الموسيقيّ. مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج(٧٠)، مج(١٨)، ٢٠٠٩، ص٣٠٩.

٦ - غر كان . رحمن- مرايا المعنى الشعريّ أشكال الأداء في الشعريّة العربيّة من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعليّة. دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان ومؤسسة دار الصادق الثقافيّة، العراق، ٢٠١٢، ص١٩.

٧ - تاوريريت. بشير – الشعريّة والحداثة بين أفق النقد الأدبيّ وأفق النظريّة الشعريّة . دار رسلان، دمشق، ٢٠٠٨، ص١٠٢.

٨ - ينظر: كوين. جون – بناء لغة الشعر. ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار المعارف، مصر. ط٣، ١٩٩٣، ص١٩-٢٠.

و: الهاشمي. علوي – فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. وزارة الثقافة، مملكة البحرين، والمؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦، ص٦٠-٦١.

٩ - ديوب. سمر – الخطاب ثلاثي الأبعاد دراسات في الأدب العربيّ المعاصر. دائرة الثقافة، الشارقة، ٢٠١٧، ص٣٢.

١٠ - الصكر. حاتم – في غيبوبة الذكرى دراسات في قصيدة الحداثة. كتاب مجلة دبي الثقافيّة، ديسمبر، ٢٠٠٩، ص١٤١.

١١ - الصائغ. يوسف – الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٨٥. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦، ص١٨٣-١٨٤.

١٢ - بدران. عبد الحميد محمّد – التجديد الموسيقيّ في الشعر العربيّ الحديث. مجلة مجمع اللغة العربيّة الأردنيّ، ع(٨٦)، السنة(٣٨)، كانون الثاني – حزيران، ٢٠١٤، ص٢٣٩.

١٣ - أبو سمرة. جمال- بنية القصيدة الشعريّة عند فايز خضور. الهيئة العامة السوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٢، ص٢٠٨.

١٤ - اطيمش. محسن – دير الملاك دراسة نقديّة للظواهر الفنيّة في الشعر العراقيّ المعاصر. دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة دراسات(٣٠١)، العراق، ١٩٨٢،ص٢٨٥.

١٥ - عراقي. مصطفى – تجدد موسيقا الشعر الحديث بين التفعيلة والإيقاع. مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، ج(٧١)، مج(١٨)، نوفمبر، ٢٠١٠، ص٢٦.
١٦ - مينو. محمد محيي الدين – أسئلة شعر التفعيلة. منشورات منطقة دبي التعليمية، الإمارات العربيّة المتّحدة، ٢٠١٤، ص٤١.
١٧ - نفسه. ص٤١-٤٢.
١٨ - اطيمش. محسن – دير الملاك. مرجع سابق، ص٢٨٥.
١٩ - نفسه. ص٢٨٥.
٢٠ - ساعي. أحمد بسام – حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه. دار المأمون، دمشق، ١٩٧٨، ص٤١.
٢١ - إسماعيل. عز الدين – الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة. دار الفكر العربي، ط٣، د.ت، ص٦٣.
٢٢ - اطيمش. محسن – دير الملاك. مرجع سابق، ص٢٨٥.
٢٣ - داغر. شربل – الشعريّة الحديثة تحليل نصيّ. دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٣٢.
٢٤ - عبيد. محمد صابر- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١، ص٢١٢و٢٢٠و٢٢٤.
٢٥ - أبو سمرة. جمال- مكوّنات البنية الدراميّة و تطوّرها في الشعر السوري المعاصر. الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٨، ص ٤١٦.
٢٦ - الصفدي. بيان- أمراء الكلام دراسات في الشعر. الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٨، ص ١٣٦.
٢٧ - القصراوي. مها حسن يوسف – النص الأدبيّ بين مصطلحي التداخل والتراسل رواية «براري الحمّى» لإبراهيم نصر الله نموذجاً. مجلة الجامعة الإسلاميّة، غزّة، ع(١)، مج(٤١)، ٢٠١٤، ص١٠.
٢٨ - بنيس. محمّد – الشعر العربي الحديث ١- التقليديّة. دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١، ص١٢٥.
٢٩ - نفسه. ص١٢٨.
٣٠ - السيّاب. بدر شاكر – الأعمال الشعريّة الكاملة. دار العودة، بيروت، م١، ٢٠٠٠، ص٤٩٢.
٣١ - نفسه. ص٤٩٥-٤٩٦.
٣٢ - القاسم. سميح – شخص غير مرغوب فيه. دار الكلمة، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص٣٨-٤٠.
٣٣ - نفسه. ص٤٣-٤٤.
٣٤ - أدونيس – الشعرية العربية. دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ص٢٦.
٣٥ - عبد الواحد. عبد الرزاق- قمر في شاطئ العمارة. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص١٠٠-١٠١ .
٣٦ - نفسه. ص١٠٤-١٠٥ .
٣٧ - عبد الواحد. عبد الرزاق – يا نائي الدار. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩، ص١٧٤ و ١٧٦ على التوالي.

٣٨ - ينظر: ويس. أحمد محمد – ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي بحث في المشاكلة والاختلاف. وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢، ص٢٢.
٣٩ - كليب. سعد الدين – وأشهد ... هاك اعترافي. دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٣، ص٣٩.
٤٠ - عبد المطلب. محمد – بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي. دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٩٥، ص٣٦٣.
٤١ - كليب. سعد الدين – مصدر سابق. ص٤٤-٤٥.
٤٢ - عبد المطلب. محمد – بناء الأسلوب في شعر الحداثة. مرجع سابق، ص٣٧٣.
٤٣ - عبد المطلب. محمد – تحولات اللغة الشعرية الجديدة. بحث منشور ضمن كتاب «الشعر العربي الحديث أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثالث عشر ١٠-١٢ ديسمبر ٢٠٠٥»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ج١، ص١٠٢.
٤٤ - هنيدي. نزار بريك – الأعمال الشعرية. الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٥، ص٣٥٠-٣٦٠.
٤٥ - www.scribd.com، إذ لم أتمكن من الوقوف على نسخة ورقية من الديوان.
٤٦ - حداد. عبد الناصر- ذاكم دمي..وعليّ تشكيل النهار. اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١، ص١٢١-١٢٣.
٤٧ - طوقان. فدوى- ديوان فدوى طوقان. دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، ص٥٨٦-٥٨٧ .
٤٨ - سليطين. وفيق – معاكسة لأوابد الضوء. دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٤، ص٣٢-٤٢.
٤٩ - نفسه. ص٣٣.
٥٠ - نفسه. ص٣٦.

المصادر والمراجع

١- آلوجي. عبد الرحمن – الإيقاع في الشعر العربي. دار الحصاد، دمشق، ١٩٨٩.

٢- أبو سمرة. جمال – بنية القصيدة عند فايز خضور. الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٢.

٣- مكوّنات البنية الدراميّة و تطوّرها في الشعر السوري المعاصر. الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٨.

٤- أدونيس – الشعريّة العربيّة. دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.

٥- إسماعيل. عز الدين – الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار الفكر العربي، ط٣، د.ت.

٦- اطيمش. محسن – دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر. دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسة دراسات(٣٠١)، العراق، ١٩٨٢.

٧- بدران. عبد الحميد محمد – التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث. مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع(٨٦)، السنة(٣٨)، كانون الثاني – حزيران، ٢٠١٤.

٨- بنيس. محمد – الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ١- التقليدية. دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١.

٩- الشعر العربي الحديث ٣- الشعر المعاصر. دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٦.

١٠- تاوريريت. بشير – الشعرية والحداثة بين أفق النقد وأفق النظرية الشعرية. دار رسلان، دمشق، ٢٠٠٨.

١١- حداد. عبد الناصر- ذاكم دمي..وعليّ تشكيل النهار. اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١.

١٢ - داغر. شربل – الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي. دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

١٣ - ديوب. سمر – الخطاب ثلاثي الأبعاد دراسات في الأدب العربي المعاصر. دائرة الثقافة، الشارقة، ٢٠١٧.

١٤ -الزياني. الخليل – حول علم الإيقاع الشعريّ دراسة في مناهج البحث. مجلة علم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع(٣٩)، مج(٤٣)، يناير – مارس، ٢٠١٥.

١٥ - ساعي. أحمد بسام – حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه. دار المأمون، دمشق، ١٩٧٨.

١٦ - سليطين. وفيق – معاكسة لأوابد الضوء. دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٤.

١٧ - السياب. بدر شاكر – الأعمال الشعرية الكاملة. دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠.

١٨ - الصائغ. يوسف – الشعر الحرّ في العراق منذ نشأته حتى عام١٩٥٨. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦.

١٩ - الصفدي. بيان- أمراء الكلام دراسات في الشعر. الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٨.

٢٠ - الصكر. حاتم – في غيبوبة الذكرى دراسات في قصيدة الحداثة. كتاب مجلة دبي الثقافية، ديسمبر، ٢٠٠٩.

٢١ - طوقان. فدوى- ديوان فدوى طوقان. دار العودة، بيروت، ١٩٨٨.

٢٢ - عبد المطلب. محمد – بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي. دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٩٥.
٢٣ - تحولات اللغة الشعرية الجديدة. بحث منشور ضمن كتاب (الشعر العربي الحديث أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر ١٠-١٢ ديسمبر ٢٠٠٥)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
٢٤ - عبد الواحد. عبد الرزاق- قمر في شاطئ العمارة. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
- يا نائي الدار. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩.
٢٥ - عبيد. محمد صابر- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١.
٢٦ - عراقي. مصطفى – تجدد موسيقى الشعر الحديث بين التفعيلة والإيقاع. مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج(٧١)، مج(١٨)، نوفمبر، ٢٠١٠.
٢٧ - عيد. محمد عبد الباسط – البنية الإيقاعية بين الانسجام النصي والتشاكل الموسيقي. مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج(٧٠)، مج(١٨)، أغسطس، ٢٠٠٩.
٢٨ - غركان. رحمن – مرايا المعنى الشعري أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية. دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ومؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٢.
٢٩- القاسم. سميح – شخص غير مرغوب فيه. دار الكلمة، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.
٣٠- القصراوي. مها حسن يوسف – النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل رواية "براري الحمى" لإبراهيم نصر الله نموذجاً. مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، ع(١)، مج(٤١)، ٢٠١٤.
٣١- كليب. سعد الدين – وأشهد... هاك اعترافي. دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٣.
٣٢- كوين. جون – بناء لغة الشعر. ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٩٣.
٣٣- مينو. محمد محيي الدين – أسئلة شعر التفعيلة. منشورات منطقة دبي التعليمية، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٤.
٣٤- الهاشمي. علوي – فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. وزارة الثقافة، مملكة البحرين، والمؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦.
٣٥- هنيدي. نزار بريك – الأعمال الشعرية. الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٥.
٣٦- الهيب. أحمد فوزي – إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف. دار القلم العربي، دار الرفاعي، حلب، ٢٠٠٤.
٣٧- الورتاني. خميس – الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجاً. دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٥.
٣٨- ويس. أحمد – ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي بحث في المشاكلة والاختلاف، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢.
٣٩-الموقع الإلكتروني: www.scribd.com