إيقاع العمود في شعر محمد عبد الباري قراءة في نماذج منتخبة

The Rhythm of the Column in the Poetry of Muhammad Abd al-Bari Reading in Selected Models

نادية حسين علي
أ.د غانم صالح سلطان
أستاذ
جامعة الموصل/ كلية التربية للعلوم الانسانية/ قسم اللغة العربية

Nadia Hussain Ali
Dr. Ghanem Saleh Sultan
Professor
University of Mosul / College of Education for Human Sciences/ Department of Arabic Language

nadiea.22ehp236@student.uomosul.edu.iq
ganimalhamdany@uomosul.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الوزن، إيقاع العمود، البحور الصافية، البحور المركبة

Keywords: rhythm, weight, column rhythm, pure meters, compound meters

الملخص

تهدف هذه الدراسة الكشف عن أهمية الإيقاع بوصفه عنصرا أساسيا ومميزا للنص الشعري عن غيره من النصوص الأخرى، وكذلك الكشف عن تنوع البحور التي استخدمها الشاعر في شعره، إذ أسهم الايقاع بتقنياته الداخلية والخارجية في التعبير عن الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر اثناء كتابة نصه، فجاء البحث محاولا الكشف عن جماليات الإيقاع في شعر الشاعر ودور الإيقاع في ابراز الدلالة التي يرمي اليها، وقد اتخذ البحث من الدواوين الثلاثة الأولى للشاعر عينة بحثية وهذه الدواوين هي:(مرثية النار الأولى، كأنك لم، الأهلة)

Abstract

This study aims to reveal the importance of rhythm as an essential and distinguishing element of the poetic text from other texts, as well as to reveal the diversity of the seas that the poet used in his poetry. The research is trying to reveal the aesthetics of rhythm in the poet's poetry and the role of rhythm in highlighting the significance it aims at.

مقدمة

لا شك أن الإيقاع أبرز المكونات الأساسية للقصيدة العربية، وأحد أهم الخصائص الفنية التي تميز النص الشعري عن غيره من النصوص الأخرى، وتبعا لهذه الأهمية التي يتمتع بها الايقاع أصبح محط أنظار النقاد والأدباء واهل العروض، مما دعاهم الى دراسته والبحث فيه وتبعا لذلك فقد كثرت تعريفاته ومصطلحاته، وجعله بعضهم مرادفا للوزن بينما يرى اخرون أنه مختلفا عن الوزن، وجمع البعض بين الايقاع الشعري والموسيقي في حين فرق اخرون بينهما وهذا ما جعل منه مصطلحا يشوبه شيء من الغموض. وقد حاولنا من خلال هذا البحث بيان القيمة الدلالية لإيقاع البحور وأوزانها إضافة الى القيمة الموسيقية لها.

مفهوم الايقاع لغة واصطلاحا:

الايقاع لغة:

اسم مصدر مشتق من الفعل الثلاثي (وقع)، ويأتي للدلالة على صوت الإرتطام والوقوع بتناغم معين مثل ارتطام المطر بالأرض ووقع الأرجل وصوت ضرب الشيء بوتيرة معينة (ابن منظور، ١٩٩٩، ٣٦٩/١٥)

والايقاع من "ايقاع الحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها تبيينا "(الزبيدي، ١٩٨٥، ٣٥٩/٢٢)

اما اصطلاحا: فيمكننا تعريف الايقاع بأنه " تتابع منتظم لمجوعة من العناصر. وهذه العناصر قد تكون أصواتا، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب. وفي الفنون يتكون الايقاع من حركات الرقص، او أصوات الموسيقى، أو ألفاظ الشعر" (يونس، ١٩٩٣، ١٧-١٨) وهو "كلمة مشتقة من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون... أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والإسترخاء... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني... " (وهبة والمهندس، ١٩٨٤، ١٧) والإيقاع بوصفه تتابعا منتظما للظواهر المتراكبة فهو يمثل الخاصية التي تميز القول الشعري والمبدأ الذي ينظم لغته (فضل، ١٩٩٨، ٥٠)

الإيقاع قديما وحديثا

تناول القدماء الايقاع " من خلال المادة التي تجسد الحركة الايقاعية فكان المصطلح عندهم الصق بمفهوم الايقاع الموسيقي لأن التوالي الزمني هو الجوهر الموسيقي، ومن هنا ركزت أغلب الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن " (اسماعيل، ١٩٩٢، ١١٥).

وقد جاء الايقاع بتتابعه المنتظم في الموسيقى والشعر، فالشعر في حقيقته ضرب من الموسيقى فهو مرتبط في كثير من الأحيان بتعريف الإيقاع الموسيقي (الروبي، ١٩٨٣، ٥١) وهناك من خلط بين الايقاع الموسيقي، والايقاع الشعري ومنهم ابن فارس فيقول: " وأهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الايقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة" (ابن فارس، ١٩١٠، ٢٣٠) أما ابن طباطبا فيقول: " وللشعر الموزون ايقاعا يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال اجزائه " (العلوي، ٢٠٠٥، ٢١) فقد جعل ابن طباطبا اعتدال الوزن احد اهم اجزاء تركيب القصيدة ومكوناتها.

أما في القصيدة الحديثة فإن فلسفة الإيقاع تشتغل اشتغالا مركبا يتجاوز البعد الموسيقي الصرف الى البعد الدلالي، وذلك عبر الالتحام الحاصل بين البنية الايقاعية والبنية الدلالية بوصفه يعبر عن مستوى حداثي متطور في قولها الشعري مسهما في تحريك المشهد الشعري (عبيد، ٢٠١٢، ١٠٧) فالشاعر يحاول عن طريق الايقاع خلق توافقا نفسيا بينه وبين العالم الخارجي فيهيء لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والايقاع في هذا العالم الخارجي تتفق مع انطباعاته النفسية (الخاتوني، ٢٠١٦، ٢٠).

الفرق بين الإيقاع والوزن

الوزن الشعري عبارة عن مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت بكيفية معينة وترتيب معين (السيد، ١٩٩٣، ٣٩) وقد جعل العروضيون " المتحركات والسواكن عناصرا للوزن، ثم افترضوا وحدات أكبر هي الأسباب الخفيفة والثقيلة والأوتاد المجموعة والأوتاد المفروقة والفواصل الصغرى والكبرى، تليها التفاعيل ثم الأشطر والأبيات" (يونس، ١٩٩٣، ٢٤) وقد بلغ الوزن من الأهمية في الشعر العربي ما جعل بعضهم يعد معيار الشعر الجيد هو الكلام الموزون فقط ونجد هذا الاعتقاد عند قدامة بن جعفر وتبعه ابن طباطبا وغيرهم، ولكن الشعر لا يتميز بالوزن فقط وإنما بالإيقاع أيضا من ذلك يمكننا أن نصف العلاقة بين الوزن والايقاع أنها "العلاقة القائمة بين الكل والجزء، فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع وهو أكثر الصور شيوعا في الشعر العربي بمعنى أن الإيقاع عبارة عن ترديد وتناوب متناسق المقاطع يحسه الشاعر بفطرته احساسا غريزيا فهو الجذر الأول لحالة الإرادة عند الانسان، أما الوزن فهو شكل من أشكاله ونمط من أنماط تركيبه بحيث يمكن للشاعر العظيم أن يقترح أشكالا أخرى إن استطاع " (علوان، ١٩٧٥، ٢٢٦) ومفهوم الايقاع مفهوما واسعا لكونه لا يقتصر "على الادب بشكل نوعي أو حتى على اللغة فهناك ايقاع الطبيعة واخر للعمل وايقاع للاشارات الضوئية" (ويليك ووارين، ١٩٨١، ٢١٢).

وهو في الادب أيضا "يتسع ليصبح جزءا من عملية البناء لا يمكن فصله عن المستويات الاخرى، الصوتي، والصرفي، والدلالي أي أن الايقاع الاثر المشترك لجميع تلك المستويات ولهذا يشكل العنصر المهيمن الذي تتحد به اشكال الأساليب الشعرية" (الخاتوني، ٢٠١٦، ١٩-٢٠) فيمكننا تبعا لهذا أن نقول بأن الإيقاع أعم من الوزن واشمل منه.

ايقاع العمود

تمثل القصيدة العمودية النشأة الأولى للشعر العربي فقد ظل هذا الشكل التقليدي مسيطرا على الشعر العربي لفترات طويلة الى أن ظهر مايسمى الشعر الحر في الادب العربي الحديث وعلى الرغم من ظهور الشكل الحر وتوجه كثير من الشعراء اليه إلا أن الشكل التقليدي لم يخفت نجمه فلا يزال حتى اليوم من يكتب على هذا الشكل، والشعر العربي يتكون من مجموعة من النغمات وكل نغمة عبارة عن تشكيل لنسق ايقاعي (بحر)، يعد نغمة البيت في القصيدة العمودية (لؤلؤة، د.ت، ٢/ ٤٢٤) فتتكرر التفعيلة في البيت تكرارا منتظما وبعدد متساو وعلى نسق معين "فالبيت مقسم الى وحدات موسيقية صغيرة، ووحدة البيت هي التفعيلة. ويشترط في الوحدة الموسيقية ان تكون كل واحدة منها متساوية مع الاخرى، ولكي يحدث الاثر الموسيقي لابد أن تتكرر الوحدة الموسيقية ويكون هذا التكرار منظما وبعدد متساوٍ" (عبد اللطيف، ١٩٩٩، ٢٢) ويأتي التنوع في النسق الواحد منتجا لتشكيلات إيقاعية متجددة على الرغم من التكرار المنتظم للتفعيلة، فلا تكون رتيبة الايقاع والانغام ولا ثابتة الالحان. (فاخوري، ١٩٩٦، ١٧٧)

ايقاع العمود في شعر محمد عبد الباري

تميز شعر محمد عبد الباري بالتنويع بين الأشكال الشعرية التي استعملها في شعره مابين الشكل العمودي والشكل الحر لكن ميل الشاعر الى الشكل العمودي جعله يطغى على شعره بشكل يفوق الشكل الحر الذي ورد ايضا بنسبة غير قليلة. وبعد استقراء شعر الشاعر في دواوينه الثلاثة موضوع الدراسة وجدنا تفوق بحور معينة على غيرها في الاستخدام مما جعلنا نقسم الدراسة على محورين:

البحور الصافية والبحور المركبة وحسب نسبة ورودها في شعره.

المحور الاول: إيقاع البحور الصافية

البحور الصافية هي التي يقوم تشكيلها على تفعيلة واحدة متكررة مرات معينة في البيت الشعري فالتفعيلة "هي من غير شك هي اساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشعر " (اسماعيل، د.ت، ٨٣).

١: **بحر الكامل:** جاء الكامل بالمرتبة الأولى للبحور الصافية التي استعملها الشاعر وتفعيلة الكامل هي: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فهو من البحور الصافية التي تبنى على تفعيلة واحدة تتكرر في كل شطر وسمي كاملا لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره. والحركات وان كانت في اصل الوافرمثل ما هي في الكامل فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر وذلك؛ لأنه توفرت حركاته ولم يجيء على اصله والكامل توفرت حركاته وجاء على اصله فهو اكمل من الوافر فسمي لذللك كاملا (الخطيب التبريزي، ١٩٨٦، ٧٨)

يعد الكامل " اكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله ان اريد به الجد فخما جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله ان اريد به الى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوا مع صلصلة كصلصلة الاجراس، ونوع من الابهة يمنعه ان يكون نزقا او خفيفا شهوانيا (الطيب، ١٩٩٠، ٣٠٢)

ويعد "احد الابحر التي كثر ورودها في الشعر العربي " (عيسى، ١٩٩٨، ٦٨) وقد تنوعت الموضوعات التي استعمل فيها الشاعر بحر الكامل فمنها ما هو موضوع مجلجل ثوري ذا قوة ومنها ما هو يميل الى الغزل والرقة والسلاسة والعذوبة، وقد اعتمده في إحدى عشرة قصيدة ضمن قصائده العمودية في دواوينه الثلاثة الاولى فجاءت عليه قصائد (ما لم تقله زرقاء اليمامة، الغناء على مقام الشام، سوناتا، شتائية الى امراة لن تعود، توقيعات على جدار الثورة، رصاصة الى من كانت الاخيرة، الحمامة، ما تبقى من جنتي سبأ، في مديح العاصفة، الاسوار، اندلسان) ومعظم هذه القصائد هي قصائد ثورية تتجلى فيها هموم الامة وترصد واقعها غير المستقر.

فما يدخل على تفعيلة الكامل من زحافات وعلل يجعل ايقاع هذا البحر متنوعا متلونا لذا فقد كان الكامل "من اكثر بحور الشعر العربي غنائية، ولينا وانسيابية وتنغيما واضحا" (علي، ١٩٨٩، ٤٤) وهذا ماجعله يكثر في كلام المتقدمين والمتاخرين.

وقد تنوعت تشكيلات بحر الكامل التي استعملها الشاعر فقد اعتمد الكامل المقطوع والمذيل والمرفل والتام والمجزوء، فمن استعماله التام المقطوع قصيدة (الغناء على مقام الشام) التي يقول فيها: (عبد الباري، ٢٠١٢، ٤١-٤٢).

يا شام
أنتِ الجرحُ والنوارُ
والدمع والفيروزُ والأقدارُ
مرحى لأندلسين
قد عادا معا:
دمك المهيب وأهلك الاحرارُ
الخائفون من الظلالِ
تمردوا
والمطرقونَ من المذلةِ
ثاروا
جاءوا الى عينيكِ
سرب حمائمٍ
يمتدُ خلفَ هديلها الإعصار
هطلوا عليكِ بغيرِ وعدٍ
هكذا
ليست ترتبُ نفسها الأمطار
يا شام
رائحة الرصاصِ جبانةٌ
والأرض أُمٌ
والطغاةُ غبارُ
هزّي بجذعِ الموت
فالموتُ انحنى
لك يوم ثار المارد الجبار

جاءت القصيدة على بحر الكامل التام وقد وردت تفعيلة متفاعلن صحيحة ومضمرة ضمن بناء القصيدة ويتميز بحر الكامل بالحركة فهو اكثر البحور احتواء للمتحركات كما انه من البحور الصافية التي تتناسب وحالة الشاعر، فهو "يتسم بطابع الجد، وهو بعيد عن الهدوء والتامل وهما صفتان منتفيتان عن الحرب، وتتميز موسيقاه بالصخب والجلجلة وهي صفة تتفق وروح المعارك والحروب " (عزوز، ٢٠١٥، ٢٣) وهو " ينسجم مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء كانت فرحة قوية الاهتزاز ام كانت حزنا شديد الجلجلة" (عزوز، ٢٠١٥، ٢٣).

ولكن استعمال الشاعر لبحر الكامل مضمرا في اغلب مفاصل القصيدة اعطى ايقاعا قليل الحركة نافيا بذلك نمطية الايقاع المتكرر للبحر فجاءت القصيدة ذات ايقاع متميز على الرغم من اعتمادها بحرا واحدا، وعمل زحاف الاضمار على تبطئة تفعيلة الكامل التي تتميز بالسرعة كونها تبدأ بسبب ثقيل لذلك فان الشاعر حين يحتاج لبعض الهدوء يلجا الى الاضمار ليقلل من جلجة البحر وسرعة حركته، واستعمال الشاعر للاضمار بكثرة يعطي ايقاعا رجزيا بمقدار كبير ذلك أن تفعيلة الكامل المضمرة ما هي الا تفعيلة الرجز ولهذه العلاقة المتوزية او المترادفة بين التفعيلتين اثر في اعطاء طاقات ايقاعية متنوعة للشاعر داخل النص الواحد، وإن مجيء زحاف الاضمار بهذه النسبة الكبيرة في القصيدة يعطينا مدلولا على على أن الشاعر يريد التامل والهدوء والاستقرار ليجعل المتلقي يستشعر معه ويفكر معه ويصل الى مايريده الشاعر فزحاف الاضمار من خلال تقليله من حركة الكامل يعطي مجالا للمتلقي لتخيل الصورة التي يرسمها الشاعر فعندما يقول شاعرنا:

يا شام
رائحةُ الرصاصِ جبانةٌ
والأرضُ أُمٌ والطغاةُ غبارُ

تحتاج هذه الصورة من المتلقي الهدوء والتامل والوعي الكافي لفهم ماهو ابعد واعمق من النص الظاهر، وقد جاءت الابيات التي فيها حركة وتوتر محتوية على زحاف الاضمار بنسبة اقل من الابيات الاخرى فعندما يقول:

الخائفون من الظلالِ تمردوا
والمطرقون من المذلةِ ثاروا

نجد الافعال (تمردوا، ثاروا) تدل على الحركة والثورة ومقاومة الواقع فجاءت خالية من الاضمار ولم يدخل الاضمار هذا البيت الا في تفعيلتين عندما قال: (الخائفون، المطرقون) فهاتان الصفتان تدلان على الخفوت والرضوخ فجاء ايقاعهما مضمرا هادئا بطيئا

ثم جاءت علة القطع في القصيدة لتجنب الرتابة التي تؤدي اليها التفعيلة الواحدة متكررة على مدار القصيدة مما يؤدي الى اثقال البحر فالقطع هنا القى عن الكامل بعض رتابته التي تجدها في التفعيلة الواحدة المكررة

وكان مطلع القصيدة مصرعا فجاء كلا عروض القصيدة وضربها مقطوعان

ياشام اذ/ ت الجرح والذ/ نوارُ	والدمع والـ/فيروز والـ/أقدارُ
مستفعلن/ مستفعلن/ متْفاعلْ	مستفعلن / مستفعلن / متْفاعلْ
مرحى لأذ/ دلسين قد /عادا معا	دمك المهيـ/ـب واهلك الـ/أحرارُ
مستفعلن/متفاعلن/ مستفعلن	متفاعلن/ متفاعلن / متْفاعلْ

وكان للقافية التي اختارها الشاعر لقصيدته دورا بارزا في ايقاعها ودلالتها فالراء صوت انفجاري جهور يتشبع اثناء النطق به مما يجعله ملائما لموضوع القصيدة التي اتخذت من الحالة المشكلة والمأساوية في الشام موضوعا لها. فالقصيدة جاءت تحاكي موضوعا مشكلا قويا محزنا مصورا فيها ما يجري على ارض الواقع من احداث.

وفي قصيدة ما تبقى من جنتي سبأ يقول الشاعر: (عبد الباري، ٢٠١٤، ١٥-١٦)

إني هنا ظمأ على ظمأ
فلترجعي لي هدد النّبأ
شمس الأنوثة في تفجّرها
لولا ندى عينيكِ
لم تُظىءِ
عينانِ خضراوان
أُنزلتا
للذاهبين لجنتي سبأ
ياكعبكِ العالي
يدُقّ دمي
ويحرك الصلصال في حمئي
يا صوتكِ المبحوح يجرحني
ويفيض موسيقى على الملإِ
لما اندفقتِ بنفسجًا
وأنا
أُحصي حكاياتي مع الصدأ
خفت التورّط فيك
كم ولهٍ
قد سال في لغتي ولم أشأ

جاءت هذه القصيدة على الكامل الاحذ والحذذ هوعلة نقص تتمثل بـ"حذف الوتد المجموع، ويدخل جزءا واحدا هو متفاعلن في الكامل فتصير به متفا " (الراضي، ١٩٦٨، ٥١)،

إنّي هنا/ ظمأٌ على/ ظمأِ فلترجعي/ لي هدهد الذ/نبأِ
مستفعلن/متفاعلن/متفا مستفعلن/مستفعلن / متفا

وحين يدخل الحذذ الكامل فإنه يحول ايقاعه الى "مرقصا تنتظمه نبرة تثير العاطفة " (خلوصي، ١٩٧٧) فبذلك يتخلى الكامل عن بعض وقاره فيصبح صالحا للقصائد التي يراد بها الغناء والخفة؛ لأنه يقترب من المجزوء والبحور القصيرة المعتمدة في الطرب والغناء ووجود الاضمار مع الحذذ يلون ايقاع القصيدة ويجعلها متدفقة معبرة عن المعنى بسلاسة ويسر فاستعمال الشاعر لبحر الكامل في هذه القصيدة جاء مختلفا كليا عن القصيدة السابقة من حيث الموضوع والتشكيل الاحذ الذي بنى عليه هذه القصيدة فهذه قصيدة ذاتية تعبر عما يخص الشاعر وحدة وتتجلى فيها مشاعره ورهافة حسه فجاءت القصيدة عكس القصيدة الاولى التي كانت قصيدة ثورة، تحكي هموم شعب كامل، فالكامل بحر يصلح لكل نوع من انواع الشعر، لهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتاخرين (البستاني، ١٩٩٦، ٩٢) ويعد الكامل من "اصلح البحور لابراز العواطف البسيطة غير المعقدة كالغضب والفرح والحنق والفخر المحض وما الى ذلك" (الطيب، ١٩٩٠، ٢٧٧) لذلك جاء استعمال الشاعر له متنوعا فلم يقيده في غرض معين او ابراز عاطفة معينة دون غيرها.

٢ . بحر المتقارب

جاء المتقارب موازيا للكامل في عدد القصائد التي كتبها الشاعر على هذا البحر فقد بلغت عشرة قصائد ضمن القصائد العمودية في مجموعاته الثلاث وهي (عابرة، التماس اخير، زهرتان لحارس البرق، بريد عاجل الى ابي ذر، شيء من وجه الليل، الى الضد من وجهة الريح، رقصة لاواخر ايلول، شكل اول للوجد، اقواس المكان، وجه للمتاهة)

يعتمد المتقارب على تفعيلة واحدة متكررة ثمان مرات في البيت الواحد وهي تفعيلة فعولن ويعتمد ايقاع هذه التفعيلة على نغمة "متدفقة متلاحقة تتدافع مسرعة بعضها في اثر بعض وتنحدر تحدرا منتظما دفقة تلو الاخرى")(خليل، ٢٠١٢، ٣١) وهو بحر يسير سهل ذو نغمة واحدة متكررة وهو بسيط النغم، مطرد التفاعيل، منساب، طبلي الموسيقا ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس الالفاظ وسرد للاحداث في نسق مستمر والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي اظهر شيء فيه (جابر، ٢٠١٧، ٣٠) ويقول حازم القرطاجني: "فاما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الاعاريض الساذجة المتكررة الاجزاء " (القرطاجني، د.ت، ٢٨٦) وسمي متقاربا لقرب اوتاده من اسبابه واسبابه من اوتاده، وقيل بل لتقارب اجزائه اي لتماثلها و عدم الطول والبعد فيها، إذ إنها خماسية كلها (خلوصي، ١٩٧٧، ١٨٥)

وقد تنوعت القصائد التي كتبها شاعرنا على هذا البحر فمنها ما هو قريب من الغزل كقصيدة (عابرة) ومنها ما هو ذات موضوعات تعتمد العمق الدلالي وتجلي رؤية الشاعر ومنها مايظهر من خلالها اتجاهه الصوفي وتأمله.

يقول الشاعر في قصيدة الى الضد من وجهة الريح: (عبد الباري، ٢٠١٤، ٣٢-٣٣)

لأن القصيدة في كل شيء
كبرنا
على اللغة المنتقاة
نخلخل إيماننا بالرتابة
يأتي
التشهد قبل الصلاة
نحمل اغنية الوقت بيعتنا
للخوارج
لا للولاة
لمن نبتوا
بين كاف ونون
وضاقت بهم وحشة الكائنات
لمن كبروا في الفراغ
وشابوا
وقد حذفوا من كلام الرواة

ان الايقاع يظهر جليا في هذه القصيدة بحركته المتسارعة بعض الشيء بسبب زحاف القبض الذي يطغى على كثير من تفعيلات القصيدة مما يزيد من حركة البحر وسرعته؛ لأن القبض هو حذف الخامس الساكن من فعولن فتاخذ حركة البحر بالتسارع، ويظهر ذلك في قوله:

نخلخ/لُ إيما/ننا بالر/رتاب/ةِ يأتي التـ/تشهه/د قبل الصـ/صلاة
فعولُ/فعولن/فعولن/فعولُ/فـ عولن/ فعولُ /فعولن /فعولْ

فالمتقارب بحر رتيب لكنه متدفق سريع تأتي رتابته من وحدة التفعيلة "فعولن" وياتي تدفقه وسرعته من قصر هذه التفعيلة الخماسية التي كثيرا ما تختزل حين تحذف نونها بالقبض (الخليل، ١٩٦٨، ٢٩٣) ويأتي ضمير الجمع المتكلم مغيرا دلالة الثبوت فعند قوله: "كبرنا، نخلخل، نحمل " تمثل هذه الافعال البؤرة الاولى والاهم للنص؛ لأنها دالة على التغيير والحركة فجاء هذا متناسبا مع حركة البحر ورتابته فرتابة هذا التغيير والحركة في النص هي رتابة اوضاع عامة ماساوية تعيد نفسها بطريقة او باخرى ومحاولة التغيير ترتبط ايقاعيا بوجود القبض في كثير من التفعيلات مما يلغي النمطية الرتيبة للبحر ثم ياتي اسلوب الحوار الذي استعمله الشاعر في كثير من مقاطع القصيدة ليعطي دورا ايقاعيا يميز القصيدة فذات الشاعر انشطرت الى جزء يسأل واخر يجيب فيقول: (عبدالباري، ٢٠١٤، ٣٥).

دخلنا الى ذاتنا

نلتقي

بها

فتشظت الى الف ذات

نجيب ونسأل

. من انتم ؟

. نحن كل البكاء... وكل الشكاة

. وأين تقيمون؟

. في الهامش الحر

بين الخواتيم والبسملات

. وهل تعملون؟

. نعم

وظفتنا بعقد

مؤسسة النائبات!

. لماذا تربون احزانكم؟

. لنجري الرواتب للنائحات

. وافراحكم

كيف مرت عليكم؟

. مرور النبيين بالموبقات

. وما حجم ايمانكم بالظلام

. كإيمان مقبرةٍ بالرفات

. وماذا ادخرتم لطوفان نوح

. قوارب

من غفلة وسبات

. لمن سوف تعطون اصواتكم

في انتخاباتكم؟

. هبلا أو مناة

. ومن بين كل الشعارات

ماذا تحبون ان ترفعوا؟

. لانجاة

إن هذه الاسئلة والاجوبة التي هي في معظمها اسئلة وجودية محملة بكثير من السخرية الموجعة؛ لأن الالم يتسرب في كل مفردة من مفردات القصيدة وفي كل صوت من اصواتها فيظهر في هذا المقطع تشظي ذات الشاعر التي لعبت دور السائل والمجيب وتاتي الاجابة من مواكبة ومراقبة للواقع وحمل هموم الاخر القومية والوطنية فجاء هذا النص محملا بايقاعا متوترا وصورة ماساوية للواقع فيمثل الشاعر هنا تشظي الامة العربية وتفرقها وما تعانيه اوطانها من الالم الذي يستشري في جسدها والمرض الذي ينخر قوتها ويفتتها، ونجد هناك مسكوت عنه جليا في هذا المقطع ويظهر هذا من خلال توزيع الشاعر للكلمات في الابيات وطريقة كتابتها على الاوراق وهذا ما يسمى ايقاع البياض او الصمت " إذ إن حركة السواد على البياض هو حركة الصوت على الصمت، فصدى السواد يتردد في البياض مثلما يتردد صدى الصوت في الصمت " (عبيد، ٢٠١٦، ٥٩) فتظهر فاعلية الايقاع وتؤثر في المتلقي من خلال افراد بعض الكلمات بسطر شعري يشبه قصيدة التفعيلة، وهذه الطريقة تجعل ايقاع القصيدة متشظيا كما تشظت الامة العربية وكما تشظت ذات الشاعر التي يعدها معادلا موضوعيا للوطن العربي ولعبت القافية دورا كبيرا في ابراز دلالة ايقاع القصيدة، فالتاء صوت مهموس فلا تصحبه ذبذبة بارزة في الوترين الصوتيين وهو كذلك صوت انفجاري؛ لأنه يتم بعد حبس الهواء وتسريحه فجأة (خوية، ٢٠١٣، ٣٧) فالهمس في صوت التاء يرتبط ايقاعيا بدلالة الخفوت والانهزام والتشتت التي برزت في القصيدة من خلال الاسئلة التي طرحها الشاعر وتتمثل صفة الانفجارية في صوت التاء في القصيدة من خلال المقطع اللاحق في القصيدة الذي تطغى عليه الثورية وانفجار الموقف فيقول:

أيا صاحبي

قد مللنا... مللنا

فقم كي نؤسس حزب العصاة

تعال لنفطم أيامنا

وننهي

تنويمة الأمهات

تعال لنخلع آباءنا

ليبقى الطريق بلا لافتات

فهذا المقطع يختلف عن المقطع السابق في دلالته فتطغى عليه دلالة التحدي والقوة والاصرار، وجاءت القافية مقيدة في القصيدة بسبب علة القصر التي لازمت القصيدة كاملة والقصر هو (حذف ساكن السبب وتسكين ما قبله) فتصبح تفعيلة فعولن . فعولْ (علي، ١٩٨٩، ٨٨) والقافية المقيدة هنا جاءت ملائمة للقيد الذي يشعر به الشاعر ويحاول التخلص منه.

٢. المحور الثاني: البحور المركبة

وهي البحور التي تقوم في بنائها على اكثر من تفعيلة متكررة في نسق معين

١. بحر البسيط

يمثل هذا البحر الأبرز بين البحور المركبة التي استعملها الشاعر في دواوينه الثلاثة فقد جاءت على هذا البحر خمس قصائد هي (خاتمة لفاتحة الطريق، من اوراق طفل ابدي، الاصدقاء، ذاهبا كالبرق، بكائية الحجر والريح)

وهو بحر مركب يتكون من تفعيلتين تشكلان وزنه فوزن البسيط هو

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

سمي البسيط بسيطا "لأن الأسباب انبسطت في اجزائه السباعية فحصل في اول كل جزء من اجزائه السباعية سببان؛ فسمي بسيطا لذلك، وقيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه" (الخطيب التبريزي، ١٩٩٤، ٣٩) وهو اقرب البحور الى الطويل ولكنه لا يتسع لأغراض كثيرة مثله ولو أنه يُفضل عليه من حيث الرقة (خلوصي، ١٩٧٧، ٦٨) إلا إنه لا يلين لينه للتصرف في التراكيب والالفاظ ولايتسع مثله لاستيعاب المعاني (البستاني، ١٩٩٦، ٩١) "وهو بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغيير حركي موجي ارتفاعا وانخفاضا" (فاخوري، ١٩٩٦، ١٢١) وقد جاء استعمال محمد عبد الباري لهذا البحر في قصائد يغلب عليها طابع الحزن والبكاء والهم الجماعي الذي يحمله الشاعر في داخله فيطغى على شعره بنسبه كبيرة، فيقول في قصيدة (ذاهبا كالبرق) : (عبد الباري، ٢٠١٦، ٥٤-٥٥)

لا بدّ للنار
ألا تنتهي أبدا
ليستطيع الدخان المحض
أن يعدا
هي المتاهة
ساعاتٌ معلقةٌ تدّق:
لن تجد الأشياء لن تجدا
يا أول الحب والأسماء ساخنةٌ
لكل سهمٍ وإن شقّ الرياح
مدى
من حيثما هبّت الأصوات تخبرني
أني سأذهب في كل الجهات
سدى

أرتاب في ثقة الأنهار

حين أرى ما حل بالماء

في "العاصي" وفي "بردى"

ولست

اطرق ابواب الضباب

فما يزال ينحل في الاعلى

كما انعقدا

إن استعمال الشاعر للبسيط هنا جاء في رقة تطغى على هذه القصيدة ولكنها رقة باكية يغلب عليها عنصر التحسر والبكاء فنجد في القصيدة منذ مطلعها لوعة وبكاء واسى وحزنا طاغيا، وتتسع نغمة البسيط للعواطف الحرة (الطيب، ١٩٩٠، ٥٣٧) لذا نجد الشاعر بسط فيه عواطفه بلوعتها وحزنها وغزلها ورقتها، وتظهر حيرة الشاعر وشعوره بالاغتراب في هذا المقطع وهذا جاء ملائما لنغمة البسيط الرقيقة الباكية المتنقلة بين تفعيلتين ومع مايحدث للتفعلتين من تغيير بدخول الزحافات عليها وخاصة زحاف الخبن يوازي بدوره ما يعيشه الشاعر من احداث متسارعة مستمرة ومربكة تشتت الافكار فنجد زحاف الخبن يطغى على البيت الثاني لما في هذا البيت من اسى وتسارع دقات الوقت والاحداث التي يمر بها الشاعر وتجري من حوله فلم تأت في هذا البيت إلا تفعيلتين صحيحتين وجاء الباقي مخبونا وجاء الخبن في هذا البيت متقابلا تماما فكل تفعيلة مخبونة في الصدر تقابلها تفعيلة مخبونة في العجز وهذه الطريقة تمنح سهولة في السرد وبساطة في الطرح من خلال كثرة المتحركات التي تعطي حرية اكبر للشاعر في التعبير، ويظهر اغتراب الشاعر وضياعه في قوله:

من حيثما هبت الاصوات تخبرني

اني سأذهب في كل الجهات

سدى

فهذا البيت يمتلىء بالضياع والتشتت والتيه الذي يعانيه الشاعر لذا نجد أن ايقاع هذا البيت قليل الزحافات فلم يرد زحاف الخبن في حشو البيت الا مرة واحدة فيما عدا العروض والضرب اللذان جاء بهما الشاعر مخبونان على طول القصيدة وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على ميل الشاعر الى الاستقرار الموسيقي في المواطن التي يعبر فيها عن ذاته والآمه التي هي بالتالي الام امة كاملة، فإن ورود الخبن بنسبة قليلة في هذا البيت يجعل المتلقي متأملا في مايقوله الشاعر مستشعرا معه مايدور حوله، فالخبن يعمل على تسريع تفعيلة البسيط الذي هو اصلا متنوع التفعيلات مما يجعل ايقاعه متنقلا متغيرا. ومما يعضد ماذهبنا اليه قوله في البيت التالي:

ارتاب في ثقة الانهار

حين ارى ماحل بالماء

في "العاصي" وفي "بردى"

فقد جاء هذا البيت مشابها للبيت السابق في استقراره الموسيقي وعدم ورود زحاف الخبن فيه الا مرة واحدة فيما عدا العروض والضرب؛ لأن هذا البيت ايضا تكتنفه الشكوك والخوف والضياع وكل هذه المعاني تحتاج الى بعض البطء في التفعيلات لابرازها ولاستيعابها من المتلقي، وفي قوله:

لقد شددت الى طور النساء

دمي

وما وجدت على نيرانهن هدى

يطغى زحاف الخبن على هذا البيت ايضا مناسبا بذلك تكرار حرف الدال في البيت وطغيانه على الاحرف الاخرى وصوت الدال هو صوت انفجاري لثوي شديد (بشر، ٢٠٠٠، ٢٥٠) لذا فان تكراره بهذا الشكل في البيت يعطي دلالة الشدة التي يمر بها الشاعر وعدم الثقة ومجانبة سبيل الرشاد والحيرة النفسية والقلق النفسي الذي يتملك الشاعر.

٢. بحر الطويل

يتكون بحر الطويل من تعاقب تفعيلتي فعولن ومفاعيلن في الصدر والعجز فوزن الطويل هو

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلين فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

والطويل من البحور الباهية الرصينة وهو من احفلها بالجلال والرصانة والعمق فيقول حازم القرطاجني "فالعروض الطويل تجد فيه ابدا بهاء وقوة" (القرطاجني، د.ت، ١٦٩) وهو ارحب صدرا من البسيط واطلق عنانا والطف نغما ذلك أن أصله متقاربي، وأصل البسيط رجزي، ولايكاد وزن رجزي يخلو من الجلبة مهما صفى، وقد اخذ الطويل من حلاوة الوافر دون انبتاره ومن رقة الرمل دون لينه المفرط ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته وضيقه، وسلم من جلبة الكامل وكزازة الرجز وافاده الطول ابهة وجلالة فهو البحر المعتدل حقا، ونغمه من اللطف بحيث يخلص اليك وانت لا تكاد تشعر به وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الاطار الجميل من الصورة، يزينها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئا (الطيب، ١٩٩٠،٤٤٢-٤٤٣) وسمي طويلا؛ لأنه "طال بتمام اجزائه فلم يستعمل مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا" (حسن، ٢٠٠٤، ٤٣) وقيل سمي طويلا؛ "لأن عدد حروفه يبلغ الثمانية والاربعين في حالة التصريع... وليس بحر من البحور العربية على هذا الطراز" (خلوصي، ١٩٧٧، ٤٣).

وقد جاءت اربع قصائد لمحمد عبد الباري على هذا البحر وهي (هم، درويش الريح، الورقة الاخيرة من مذكرات المتنبي، ثاني اسفار التوراة) وهي قصائد يتجلى فيها البعد الدلالي والعمق الفكري الذي تظهر من خلاله رؤية الشاعر وموقفه مما حوله فيقول في قصيدة (الورقة الاخيرة من مذكرات المتنبي): (عبدالباري، ٢٠١٤، ٧٢-٧٣)

لقد آن
أن أحصي رماد معاركي
واحصي شياطيني
واحصي ملائكي
اناخت على وجهي النهايات
فلتقم
مراثي
ولتأمن ذئاب المهالك
ادرت بيمناي الكواكب علني
اديم عل الدنيا بريق نيازكي
وحاولت ان اعطي الخلود
خلوده
ومالناس الا هالك وابن هالك
خسرت رهاني
غير شعر مجلجل
فرشت به فوق السماء ارائكي
لخولة اطلال
فيا نهر لاتسر
ساخلع في هذا المكان تماسكي

جاءت هذه القصيدة على الطويل المقبوض و"هو ماكانت عروضه مقبوضة (مفاعلن) وضربه مقبوضا مثلها (مفاعلن) وهو الاشهر والاروق " (علي، د.ت، ١٢٨) وقد شكل تكرار حرف الهمزة في هذه الابيات ايقاعا خاصا للقصيدة فالهمزة صوت انفجاري شديد "ومن الدلالات التي يؤديها في السياقات التي يرد فيها الشدة والجرأة والاصرار خاصة في المواقف التي يعلن فيها الشاعر صراحة عن رأيه في قضايا الحياة والموت... " (خوية، ٢٠١٣، ٣٣) وغيرها، ويمتاز وزن الطويل بكثرة مقاطعه مما يجعله يلائم النفس الطويل والفكرة العميقة فهو وزن يناسب ذات الشاعر المتاملة التي تحاول البحث عن استقرارها النفسي ضمن رحلة طويلة عبرها شاعرنا فقد

بدا مطلع القصيدة خلاصة ونهاية لرحلة عاشها الشاعر وقد جاء وقت النهاية فها هو يحصي خساراته واحزانه فقد كرر لفظة احصي ثلاث مرات في البيت الاول وقد شكل هذا التكرار ايقاعا دالا على طول الرحلة ومشقتها فقد استطاع وزن الطويل استيعاب هذه الرحلة من خلال تعاقب تفعيلتي (فعولن، مفاعيلن) مما جعل تكرار هذه التفعيلات وتعاقبها متوازيا مع تعاقب الخسارات التي عاشها الشاعر، وتبرز حالة الحزن والاسى في البيت الثاني وقد جاء البيت خاليا من الزحافات فيما عدا العروض والضرب الذين جاءا مقبوضان على طول القصيدة فقد جاءت تفعيلات البيت كلها صحيحة لتستوعب حالة الحزن التي تدفقت الى نفس الشاعر بعد خساراته وفي انتقال الى الحديث عن الذات يقول:

أنا الشمس في الاسماء

والصوت في الصدى

فيا صوت عمدني... ويا شمس باركي

تحار المرايا الواثقات بنفسها

اذا عكستني بين باك وضاحك

حججت الى نفسي

وبعض قصائدي

ستكفي اذا ساءلتني عن مناسكي

عبدت انفرادي... وانتميت لوحدتي

فلو قيل لي: شارك

قتلت مشاركي

تخيرت من جن الكلام بعيده

وقلمت من اشجاره كل شائك

وقلت لشلال النبوة:

هزني

بعثت الى ليل من الناس حالك

تبرز انا الشاعر واعتداده بنفسه في هذا المقطع متماهيا في هذا مع شخصية المتنبي المعروفة بالانا العالية والاعتداد بالنفس التي عنون الشاعر قصيدته باسمه مما يدل على تاثره الكبير بهذه الشخصية، ثم جاء التناص عاملا اخر في قصيدة عبد الباري دالا على تاثره بالمتنبي فقد تناص في قوله:

انا الشمس في الاسماء والصوت في الصدى فيا صوت عمدني... ويا شمس باركي

مع قول المتنبي:

وَ دَع كلّ صوتٍ غير صوتي فإنّني أنا الطائر المحكيُّ والآخرُ الصدى

وفي مقابل هذا نجد بروز الافعال المقترنة بتاء الفاعل في هذا المقطع مما يعطي ايقاعا متماشيا مع فكرة القصيدة في والانعزال والتفرد ومشاعر الاغتراب التي يعيشها الشاعر وهي بدورها تفتح افقا كبيرا من الوحدة والرغبة في الانقطاع عن الاخرين فقد جاء صوت التاء في هذه الافعال دالا على الفاعلية التي قام بها الشاعر في رحلته فيقول: (حججت، عبدت، انتميت، قتلت، تخيرت، قلمت، قلت، بعثت) فهي كلها افعال انفرادية قام بها بمفرده، وقد جاءت معظم هذه الافعال في ابيات تميل الى الاستقرار الموسيقي وذلك بقلة الزحافات الواردة فيها وهذا يعطينا مدلولا على ان الشاعر يميل في التعبير عن نفسه الى الاستقرار الموسيقي والمجيء بالتفعيلة الصحيحة في اغلب الاحيان لتقلل من تسارع نغمة البحر وبالتالي تستوعب مايصبه فيها من افكار ومعان ودلالات.

الخاتمة:

من أبرز النتائج التي توصل إليها البحث ما يأتي:

- الإيقاع مصطلح يشوبه شيء من الغموض لذلك تعددت تعريفاته وتعددت وجهات النظر حوله.
- شكل الإيقاع في شعر محمد عبد الباري ملمحا بارزا بسبب تنوعه بين ايقاع العمود وايقاع الشعر الحر أو شعر التفعيلة.
- شكل إيقاع العمود الشكل الأبرز للإيقاع في شعر الشاعر ضمن العينة المختارة فقد جاء اكثر من نصف القصائد على الشكل الموروث.
- اعتمد الشاعر البحور الصافية بشكل أكبر من البحور المركبة فقد طغت البحور الصافية في الاستعمال على البحور المركبة.
- تنويع الشاعر في الاغراض الشعرية على البحر الواحد على الرغم من أن بعض البحور تشتهر بأغراض معينة، فلا توجد قاعدة تجعل بحرا معينا ملازما لموضوع معين وإنما يخضع هذا لذات الشاعر وتجربته.
- جاء ورود القصائد العمودية في ديوان مرثية النار الاولى بشكل كبير مختلفا بذلك عن ديوان كأنك لم الذي تفوقت فيه قصائد التفعيلة على قصائد العمود بفارق قصيدة واحدة وهو فارق قليل جدا، أما ديوان الأهلة فقد فاقت فيه قصائد العمود قصائد التفعيلة.
- إن ورود القصائد العمودية بكثرة في دواوينه يجعلنا نعده من الشعراء الذين يميلون الى الشكل التقليدي والتقيد بالعروض الخليلي.

- استعمال الشاعر تشكيلات مختلفة للبحر الواحد فقد استعمل الكامل التام الصحيح والمقطوع واستعمل مجزوءه المذيل والمرفل، وكذلك بحر المتقارب فقد نوع في تشكيلاته من صحيح ومقصور.

المصادر

الكتب:

- ابن فارس (١٩١٠) الصاحبي في فقه اللغة. مطبعة المؤيد. القاهرة.
- ابن منظور (١٩٩٩) لسان العرب. ط٣. دار احياء التراث العربي. بيروت.
- اسماعيل ، عز الدين (د.ت) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ط٣. دار الفكر العربي.
- اسماعيل، عزالدين (١٩٩٢). الاسس الجمالية في النقد العربي. دار الفكر العربي. القاهرة.
- البستاني، سليمان (١٩٩٦) نظرية الشعر مقدمة ترجمة الالياذة. ط٣. منشورات وزارة الثقافة، سورية.
- بشر، كمال (٢٠٠٠) علم الأصوات. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة.
- حسن، محمد (٢٠٠٤) المرشد الوافي في العروض والقوافي. ط١. دار الكتب العلمية. بيروت.
- الخاتوني، موفق قاسم (٢٠١٦) دلالة الايقاع و ايقاع الدلالة قي الخطاب الشعري الحديث قراءة في شعر محمد صابر عبيد. ط١. موفق قاسم الخاتوني. دار غيداء للنشر.
- الخطيب التبريزي (١٩٨٦) الوافي في العروض والقوافي. ط٤. تحقيق فخر الدين قباوة. دار الفكر. دمشق.
- الخطيب التبريزي (١٩٩٤) الكافي في العروض والقوافي. ط٣. تحقيق الحساني حسن عبد الله. مكتبة الخانجي. القاهرة.
- خلوصي، صفاء (١٩٧٧) فن التقطيع الشعري والقافية. ط٥. منشورات مكتبة المتنبي. بغداد.
- خوية، رابح (٢٠١٣) في البنية الصوتية والايقاعية. ط١. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. اربد.
- الراضي، عبدالحميد (١٩٦٨) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية. ط٢. مطبعة العاني. بغداد.
- الروبي، الفت كمال (١٩٨٣) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ط١. دار التنوير. بيروت.

- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (١٩٨٥). تاج العروس من جواهر القاموس. تح . مصطفى حجازي. مطبعة حكومة الكويت.
- السيد، صبري ابراهيم (١٩٩٣). اصول النغم في الشعر العربي. دار المعرفة الجامعية.
- الطيب، عبدالله (١٩٩٠) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ط١. مطبعة حكومة الكويت.
- عبدالباري، محمد (٢٠١٢) مرثية النار الأولى. منتدى المعارف. بيروت.
- عبدالباري، محمد (٢٠١٤) كأنك لم. ط٢. دار مدارك للنشر.
- عبدالباري، محمد (٢٠١٦). الأهلة. ط١. دار مدارك للنشر.
- عبداللطيف، محمد حماسة (١٩٩٩) البناء العروضي في القصيدة العربية. ط١. دار الشروق.
- عبيد، محمد صابر (٢٠١٢) المغامرة الجمالية للنص الأدبي. ط١. الشركة المصرية العالمية للنشر.
- عبيد، محمد صابر (٢٠١٦) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية. ط١. دار غيداء للنشر.
- علوان، علي عباس (١٩٧٥) تطور الشعر العربي الحديث في العراق. مشورات وزارة الاعلام. العراق.
- العلوي، ابن طباطبا (٢٠٠٥) عيار الشعر. ط٢. تحقيق: عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية. بيروت.
- علي، عبدالرضا (١٩٨٩) العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر. مديرية دار الكتب للطباعة والنشر.
- علي، عبدالرضا (د.ت) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر. دار الشروق.
- عيسى، فوزي سعد (١٩٩٨) العروض العربي ومحاولات التجديد فيه. فوزي سعد عيسى. دار المعرفة الجامعية.
- فاخوري، محمود (١٩٩٦) موسيقا الشعر العربي. مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية.
- فضل، صلاح (١٩٩٨) النظرية البنائية في النقد الأدبي. ط١. دار الشروق.
- القرطاجني، حازم (د.ت) منهاج البلغاء وسراج الادباء. دار الغرب الاسلامي. بيروت .
- لؤلؤة، عبدالواحد (د.ت) موسوعة المصطلح النقدي. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- وهبة، مجدي والمهندس، كامل (٢٠١٩) معجم المصطلحات العربية في اللغة و الادب. ط٢. مكتبة لبنان. بيروت.
- ويليك، رينيه ووارين، اوستن (١٩٨١) نظرية الادب. ط٢. ترجمة محيي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- يونس، علي (١٩٩٣) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

البحوث والرسائل الجامعية:

- جابر، سناء يونس (٢٠١٧) البنية الايقاعية في شعر خليل مطران. رسالة ماجستير. جامعة بيرزيت. كلية الاداب.
- عزوز، حفيظة (٢٠١٥) البناء الفني في ديوان فردوس القلوب للشاعر أحمد بزيو. رسالة ماجستير. جامعة محمد خضير بسكرة. كلية الأداب واللغات.
- علي، صالح (٢٠١٢) الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة اسلوبية. صالح علي صقر عابد. رسالة ماجستير. جامعة الأزهر. غزة. كلية الاداب والعلوم الانسانية.

References

Books:

- Ibn Faris (1910) Al-Sahibi in the Jurisprudence of Language. Al-Muayyad Press. Cairo.
- Ibn Manzur (1999) Lisan Al-Arab. 3rd ed. Dar Ihya Al-Turath Al-Arabi. Beirut.
- Ismail, Ezz El-Din (n.d.) Contemporary Arabic Poetry, Its Issues and Artistic and Moral Phenomena. 3rd ed. Dar Al-Fikr Al-Arabi.
- Ismail, Ezz El-Din (1992). Aesthetic Foundations in Arabic Criticism. Dar Al-Fikr Al-Arabi. Cairo.
- Al-Bustani, Suleiman (1996) The Theory of Poetry: Introduction to the Translation of the Iliad. 3rd ed. Publications of the Ministry of Culture, Syria.
- Bishr, Kamal (2000) Phonology. Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution. Cairo.
- Hassan, Muhammad (2004) The Comprehensive Guide to Prosody and Rhymes. 1st ed. Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah. Beirut.
- Al-Khatuni, Muwaffaq Qasim (2016) The significance of rhythm and the rhythm of significance in modern poetic discourse, a reading of

the poetry of Muhammad Saber Obeid. 1st ed. Muwaffaq Qasim Al-Khatuni. Ghaida Publishing House.

- Al-Khatib Al-Tabrizi (1986) Al-Wafi in Prosody and Rhymes. 4th ed. Edited by Fakhr Al-Din Qabawa. Dar Al-Fikr. Damascus.
- Al-Khatib Al-Tabrizi (1994) Al-Kafi in Prosody and Rhymes. 3rd ed. Edited by Al-Hassani Hassan Abdullah. Al-Khanji Library. Cairo.
- Khalousi, Safaa (1977) The Art of Poetic Segmentation and Rhyme. 5th ed. Al-Mutanabbi Library Publications. Baghdad.
- Khawiya, Rabeh (2013) In the Sound and Rhythmic Structure. 1st ed. Modern World of Books for Publishing and Distribution. Irbid.
- Al-Radi, Abdul Hamid (1968) Explanation of Al-Khalil's Masterpiece in Prosody and Rhyme. 2nd ed. Al-Ani Press. Baghdad.
- Al-Ruby, Fatt Kamal (1983) The Theory of Poetry among Muslim Philosophers. 1st ed. Dar Al-Tanweer. Beirut.
- Al-Zubaidi, Muhammad Murtada Al-Husseini (1985). Taj Al-Arous min Jewels Al-Qamoos. T. Mustafa Hijazi. Kuwait Government Press.
- Al-Sayed, Sabry Ibrahim (1993). The Origins of Melody in Arabic Poetry. Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'ah.
- Al-Tayeb, Abdullah (1990) The Guide to Understanding and Creating Arabic Poetry. 1st ed. Kuwait Government Press.
- Abdul-Bari, Muhammad (2012) The First Elegy of Fire. Knowledge Forum. Beirut.
- Abdul-Bari, Muhammad (2014) As If You Were Not. 2nd ed. Dar Madarek Publishing.
- Abdul-Bari, Muhammad (2016). Al-Ahla. 1st ed. Dar Madarek Publishing.
- Abdul-Latif, Muhammad Hamasa (1999) Prosodic Structure in Arabic Poetry. 1st ed. Dar Al-Shorouk.
- Obaid, Mohamed Saber (2012) The aesthetic adventure of the literary text. 1st ed. Egyptian International Publishing Company.
- Obaid, Mohamed Saber (2016) The modern Arabic poem between semantic structure and rhythmic structure. 1st ed. Ghaida Publishing House.
- Alwan, Ali Abbas (1975) The development of modern Arabic poetry in Iraq. Consultations of the Ministry of Information. Iraq.

- Al-Alawi, Ibn Tabataba (2005) The standard of poetry. 2nd ed. Investigation: Abbas Abdel Sater. Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah. Beirut.
- Ali, Abdul Redha (1989) Prosody and rhyme: a study and application in two-line poetry and free verse. Directorate of Dar Al-Kotob for Printing and Publishing.
- Ali, Abdul Redha (n.d.) The music of ancient and modern Arabic poetry: a study and application in two-line poetry and free verse. Dar Al-Shorouk.
- Issa, Fawzi Saad (1998) Arabic prosody and attempts to innovate it. Fawzi Saad Issa. Dar Al-Maarifa Al-Jami'iyah.
- Fakhoury, Mahmoud (1996) The Music of Arabic Poetry. Directorate of University Books and Publications.
- Fadl, Salah (1998) The Structural Theory in Literary Criticism. 1st ed. Dar Al-Shorouk.
- Al-Qartajani, Hazem (n.d.) Minhaj Al-Balaghaa and Siraj Al-Adabaa. Dar Al-Gharb Al-Islami. Beirut -
- Lulu, Abdul Wahid (n.d.) Encyclopedia of Critical Terminology. 1st ed. Arab Foundation for Studies and Publishing.
- Wahba, Magdy and Al-Muhandis, Kamel (2019) Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature. 2nd ed. Library of Lebanon. Beirut.
- Wellick, Rene and Warren, Austin (1981) Theory of Literature. 2nd ed. Translated by Mohi El-Din Sobhi. Arab Foundation for Studies and Publishing.
- Younis, Ali (1993) A New Look at the Music of Arabic Poetry. Egyptian General Book Authority.

Research and University Theses:

- Jaber, Sanaa Younis (2017) The Rhythmic Structure in Khalil Mutran's Poetry. Master's Thesis. Birzeit University. Faculty of Arts.
- Zaarour, Hafiza (2015) The Artistic Structure in the Diwan Firdaws Al-Qulub by the Poet Ahmed Bazio. Master's Thesis. Mohamed Khudair University Biskra. Faculty of Arts and Languages.
- Ali, Saleh (2012) Rhythm in the Poetry of Samih Al-Qasim: A Stylistic Study. Saleh Ali Saqr Abed. Master's Thesis. Al-Azhar University - Gaza. Faculty of Arts and Humanities.