تماهي الْإِيقَاعُ الشعري في الشعر العراقي الحديث
" الجيل التسعيني أنموذجاً " دراسة أسلوبية

أ.م.د عقيل رحيم كريم
draqeelr@gmail.com
الجامعة العراقية / كلية الآداب

The Convergence of Poetic Rhythm in Modern Iraqi Poetry: The 1990s Generation as a Model A Stylistic Study

Asst. Prof. Dr. Aqil Raheem Kareem
Al-Iraqia University
College of Arts

المستخلص

توجه الشاعر العربي الحديث وفق معطيات الحداثة وما بعدها نحو محاولات تجديدية تمثلت في خلق تماهي نوعي في البنية الإيقاعية، محاولاً في ذلك خرق جدار اللغة الشعرية تمثّل في البدء **بقصيدة التفعيلة ، وقصيدة النثر ، وقصيدة الومضة ، والقصيدة التفاعلية** وغيرها من محاولات التماهي على الضوابط الإيقاعية للقصيدة العمودية ، باحثاً عن روى تجريبية متجددة في تعدد تفعيلات السطر الشعري، ساعياً في كتابة بحور المركبة تنوع فيها الإيقاع **الدلالي ، و العروضي ، و الشكلي، والبصري** .

ولعل من مميزات شعر التسعينيات أنه ذو نتاج شعري متعدد ومتنوع، وهي ميزة انفرد بها الجيل التسعيني عن غيره من الأجيال الشعرية في كتابة القصيدة بكل أشكالها"**العمودية،والتفعيلة، و النثرية، و الومضة، و التفاعلية** "، (هذه الإنجازات الشكلية كانت كفيلة بأن توجد ظروفا جديدة للعملية الشعرية، وأن تمنح الشعراء حرية لم تتوفر للذين سبقوهم، فهي تحرر القصيدة من "طغيان" البيت "كوحدة" موسيقية، ذات حدود ثابتة، وتكسبها "تنويعا" في الإيقاع يتلافى "الرتابة" التي تنجم عن "التكرار" ذي الأبعاد المتساوية والطابع "الزخرفي"، وتجنب الشاعر مشكلات "الحشو وعسر البحث عن "القافية". مما يزيد "وحدة" القصيدة ويخضع تركيبها للمتطلبات "النفسية والفنية")[1]، فلم يكتفِ هذا الجيل بهذا التنوع الشكلي، بل أنتج إيقاعاً متماهياً ومغايراً في القصيدة ، مستثمراً المحاولات السابقة عليه ، وصولاً للقصيدة التسيعنية التي غدت مجمعاً للأوزان والأشكال الشعرية، وهو الأمر الذي تصبو إليه دراسة البحث .

الكلمات المفتاحية :

١_ تماهي الإيقاع الدلالي في القصيدة الحديثة .

٢ _ تماهي الايقاع العروضي في القصيدة الحديثة .

٣- تماهي الايقاع الشكلي في القصيدة الحديثة .

٤- تماهي الايقاع البصري في القصيدة الحديثة .

Abstract

According to the data of modernity and beyond, the modern Arab poet turned towards innovative attempts represented in creating a qualitative identification in the rhythmic structure, attempting to breach the wall of poetic language represented in the beginning with the activation poem, the prose poem, the flash poem, the interactive poem and other attempts of rhythmic camouflage on the rhythmic controls For the vertical poem, searching for renewed experimental narrations in the multiplicity of poetic line activations, seeking to write the vehicle's seas in which the formal, presentation, semantic, visual, and written rhythms varied.

Perhaps one of the characteristics of the poetry of the nineties is that it has a multiple and varied poetic product, a feature that distinguished the nineties generation from other poetic generations in writing the poem in all its forms "vertical, activating, prose, flashing, and interactive." (These formal achievements were enough to There are new conditions for the poetic process, and to give poets a freedom that was not available to those who preceded them, as it frees the poem from the "tyranny" of the house as a musical "unity", with fixed limits, and gives it a "diversity" in rhythm that avoids the "monotony" that results from the dimensional "repetition." Equal and "decorative" character, and the poet avoided the problems of "filling and the difficulty of searching for "rhyme." This increases the "unity" of the poem and subject its composition to "psychological and artistic" requirements. This generation was not satisfied with this formal diversity, but rather produced a different rhythm within the poem The same, exploiting previous attempts on it, leading to the nineteenth poem, which became a complex of weights and poetic forms, which is what the research study aspires to.

Keywords:

Identification of the semantic rhythm in the modern poem.

Identification of the prosodic rhythm in the modern poem.

Identification of the formal rhythm in the modern poem.

Identification of the visual rhythm in the modern poem.

بسم الله الرحمن الرحيم

توطئة " مفهوم الإيقاع الشعري في المنظور النقدي العربي " :

يندرج مصطلح الإيقاع الشعري في المعجمات العربية تحت سقف دلالة البيان والتوضيح معبراً عن عملية إحداث اللحون وتبينها[١]، فهو يقتصر على الجانب الصوتي للغة الشعرية، وفي المدونة النقدية العربية القديمة نتلمس أن مفهوم الإيقاع لم يكن (واضحا في نفوس العرب، وأن من نتائج هذا الغموض أنه لم يرد في كلامهم لا في مستوى الكلام والفن ولا في مستوى الفكر لفظ يدل على مفهوم الإيقاع وحقيقته، ولم يرد في كلامهم إلا لفظ ميزان)[٢]، فقد تناولوه بوصفه المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية للموسيقى الشعرية ؛ لأن التوالي الزمني هو الجوهر الموسيقى، ومن هنا ركزت أغلب الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة، ولم يلحظه الدارسون إلا عبر الموسيقى والوزن[٣]، فيتجلى في حسن الربط بين المستوى الدلالي والمستوى النظمي عن طريق حركة الألفاظ والعبارات في نقلتها ووضعها وترتيبها وتناسبها وفقاً لنظرية النظم التي تسعى الى الانسجام التام بين الإيقاع والدلالة ، بوصفه (النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب)[٤].

في حين ترد دلالة الإيقاع في النقد العربي الحديث ضمن ثنائية " **الصوت والزمن**" وفقاً لما هو متوارث وغالب في المدونة النقدية العربية بوصفه رديفا للوزن فهو لا يتعدى كونه (تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة)[٥]، بينما صلة الوزن بالإيقاع هي صلة خصوص بعموم، فالوزن الشعري أخص من الإيقاع الشعري، والوزن قسم من الإيقاع، أي أن الإيقاع اسم جنس والوزن نوع منه[٦]، فهو يتجلى في المقاطع الصوتية المكررة المنتظمة اتساقاً مع حركة الانساق الموسيقية " **الأسباب والأوتاد والفواصل**"، في حين أن يكون الإيقاع الشعري قابلاً للتغير والانتقال النوعي

للنص الشعري من حالة الجمود المتوارثة في الوزن الشعري للقصائد الموزونة فهو(النظام الذي يتتالى أو يتناوب بموجب مؤثر ما "**صوتي أو شكلي**"، أو جوّ ما " **حسي، أو فكري، أو سحري، أو روحي**" ، وهو كذلك صيغة للعلاقات "**التناغم، التعارض، التوازي، التداخل**"، فهو إذن نظام أمواج صوتية، ومعنوية وشكلية)[٧]، لأنه عندما يشترك المكون الإيقاعي مع مكونات النص الأخرى لإبداع المعنى الشعري بالصدور عن فنية الإيقاع الخاصة في النص الشعري، فالإيقاع ليس مجموعة مؤثرات ذات فاعلية خارجية وداخلية[٨]. وبذلك توجهت الدراسات النقدية الحديثة نحو الوحدة العضوية للقصيدة و تحليل الصوت في ضوء علاقته بالمعنى داخل العمل الأدبي؛ لأن العزل بين الجانبين يعني إلغاء مفهوم التكامل في العمل الفني، فضلاً عن أنَّ الصوت المجرد ليس له تأثير جمالي في حد ذاته[٩] . ومن هنا رصدت هذه الدراسة نصيب حدود التماهي الإيقاعي في القصيدة الحداثوية الباحثة عن الروى التجريبية المتجددة في تعدد تفعيلات السطر الشعري و كتابة البحور المركبة التي يتنوع فيها الإيقاع الدلالي ، و العروضي، و الشكلي، والبصري .

١ـ تماهي الإيقاع الدلالي في القصيدة الحديثة :

كان انبثاق الحركة الحداثوية ومابعدها بمثابة إعلان قطيعة معرفية مع الماضي الذي اغرق اللغة الشعرية بالقاعدة ، والثوابت المعيارية للذائقة الشعرية والنقدية ، لذا كان الخروج عن النمطية ، والسائد ، والشروع في النهوض بالتجريب الشعري عاصفة جديدة بوجه النظام الشعري المحافظ الذي بدأ مع الشعر الحر، ومن ثمّ مع قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وهلم جرا؛ لتبدو حركة الحداثة الشعرية وما بعدها مرتكزاً هاماً في قضية الأجيال الشعرية واللغة الشعرية ولا سيّما أن تعاقب الأجيال الشعرية فيما بينها كان بمثابة سحابة ممطرة ، تحاول تجاوز المنجز الإبداعي الذي سبقها ، وهو

ما شـــكل نزعة صـــريحة في تدافع الأجيال مع بعضـــها البعض لمواكبة الحركة الحداثوية العالمية وما بعدها .

ويتضـــح لنا بعد مراجعة الكتب النقدية العراقية الحديثة ، إن هناك تطوراً نوعياً ملحوظاً في ترسيخ " **أسس شعرية جديدة**" للإيقاع الشعري ، نتيجة لتطور المقاييس الشعرية ، وتباين المواقف الشعرية والنقدية إلى اللغة الشعرية، وكان تطورها تدريجياً لا بدّ من النظر إليه من عدة جوانب واتجاهات مختلفة ، فكل جانب يوحي ويشـــير إلى معنى ، أو فكرة ، أو دلالة ، والانزياح عمّا ما هو مألوف ؛ كونها أصبحت لغة غير تقليدية لأنها لا تُفهم ، ولا تُعرف إلا عبر تعدد القراءة ، والتأويل ، والتقويض ، ولم تعد تشير إلى ما يقوله الشاعر فقط ؛ بـل أضحت لغة نـاطقة بصوغها اللساني الجديد الذي لا يفهم إلا من خـــلال المشاركة الوجـــدانية والفعلية في فهم العبـــارة الشعرية ، بوصفها تجسيماً حياً للوجـــــود فهي لغة التجربة الحية، لاسيما أن هناك فهماً خاصـــاً يقتضـــي عدم الفصـــل بين الدلالتين الخارجية والانفعالية للكلمات المرتبطة بها، فهما عنصران مهمان في التجربة الشعرية[١٠] . وتنسج قصيدة "**مدونة الموت**"[١١]، للشـاعر عارف السـاعدي نسـق التماهي الإيقاعي الدلالي بشـكل مثير عبر انساق اللغة الشعرية التي تتوالد في إيقاع البحر الطويل لما يتيحه من امتدادات صـوتية تمكّن إيقاع الوزن من اسـتيعاب الدلالة الشـعرية في ذهن المتلقي، فيسـتثمر الشـاعر فاعلية اللغة الضـاغطة من خلال تقسـيم الكلمات وتوزيعها على تفعيلات البحر الطويل التي يحاول فيها أن(يســـتحوذ على إيقاع التفعيلة، أو ينقل الوحدة النغمية إلى معانيه)[١٢]، لتتشظى الألفاظ في عملية القراءة والتلقي والتأويل في إنتاج الملامح الجمالية للقصـيدة مع أنه قطعها خمسـة وثلاثين بيتاً تناسـقت فيما بينها بتوتر واحد ودفقة شعرية واحدة، على الرغم من اختلاف الأساليب الإيقاعية المتعددة

التي اعتمدها في القصـيدة، إلا أنها تسـير في خطّ دلالي انفعالي موحّد، وهو الأمر الذي نتلمس وجوده من الوهلة الأولى عند قراءة القصيدة يقول فيها :

كثيرون مروا من يديه وأفلتوا / ولموا حصى في الروح حتى تفتتوا / كثيرون لا معنى لهم غير أنهم / كثيرون مروا من يديه وأفلتوا / هنا نارنا كانت هنا كان حزننا / وكان نبي خلفنا يتلفت / وظل إله كان يمشي أمامنا / يرانا وينسانا، نصيح فينصتُ /ويمشي ويسترخي ويلهو ويختفي / ونقتل في مرقى ضحاه ويسكت .

الشـاعر عارف السـاعدي ذو إمكانية شـعرية عالية وثقافة نقدية رصـينة أفاد من أسلوب التقفية الشعرية للبحر الشعري وعروضه التي من حقها القبض في كسر أفق التوقع: "**وأفلتوا=مفاعلن**" ،وضـربها :" **تفتتوا= مفاعلن**"، فهو لم يكتفِ من اسـتخدام أسـلوب تكرار التلاشـي في لفظة " **كثيرون**" ، فضـلاً عن تكرار صـدر البيت الأول بأكمله، مستثمرا تماثل عروضه مع أضرب القصيدة، ليكون عجزا للبيت الثاني، وفي ذلك توكيد لكثرة هؤلاء الذين مروا من يدي الموت، بعدها يفد من ظـاهرة التنميق الصـوتي لحرف النون فهو حرف مجهور يتوسـط بين الرخاوة والشـدة وذلك بتكراره عشـــرين مرّة في البيت الثالث والرابع بشـــكل متنامي، مع تكرار لفظة "**هنا**" مرتين والفعل " **كان**" أربع مرات للدلالة على الرسوخ والاستقرار الدلالي لحالة الحزن والفراق والموت، فضـــلاً عن تنامي دلالة الأفعال المضـــارعة التي تخلق حالة من الزحام للأحداث : " **ظل، يمشي، يرانا، ينسانا، نصيح، ينصت، يمشي، يسترخي، يلهو، يختفي، نُقتل، يسكت**" أسـهمت في تشـكيل وخلق **تماهي إيقاع عروضـي، ودلالي، وبصري ، وكتابي، وشكلي** في الوقت نفسه ، حتى نصل الى المقطع الثاني للقصيدة ،إذ يرتكز إيقاعها على أسـلوب الاسـتفهام :" **من، هل، كيف، أي، كيف** "، الذي يخرق فيها أجواء التوتر والتساؤل المحير في دلالات جريئة تصور إشكالية الموت :

نعاتب من يا رب الوقت ضيق / وهذي ضحايانا بحقلك تنبتُ / فهل كان هذا الموت وشما نقشته / أم الناس سهوا من يديك تشتتوا / وكيف صنعت الناس من أي طينةٍ / وقلت لهم موتوا هناك أو اصمتوا / صمتنا ومتنا ثم قلنا لعله سيمسك إزميل الحياة فنُنحتُ / ولكننا متنا كثيرا ملائك / تنوح وأخرى من صنيعك تشمتُ / فكيف إذا استولت على الروح دمعة / وغنّت وطفل في المواويل ميّتُ إذا كلُّ شيء في مجازك تائهٌ / وكل احتمالات الضياع ستُثبتُ / كل سماءٍ لا ترانا غريبةٌ / وأغرب منها أن يرانا ويصمت .

فقد تكررت أدوات الاستفهام التي تحشد أجواء التوتر الانفعالي ليموه القارئ أن هذا المقطع يبدأ بأشد أجواء الحيرة والشك والتساؤل والعاطفة الحزينة الباحثة عن الموت وما بعده ، فألاسلوب الاستفهامي هنا اجترح قضية الموت وكثرة الضحايا التي نبتت في حقل الرب ، فضلاً عن أنَّ الشاعر بدأ يشعر بضيق الوقت ولم يجد إجابة :" **نعاتب من يا رب الوقت ضيق ، وهذي ضحايانا بحقلك تنبتُ ،فهل كان هذا الموت وشما نقشته، أم الناس سهوا من يديك تشتتوا، وكيف صنعت الناس من أي طينةٍ، وقلت لهم موتوا هناك أو اصمتوا ، صمتنا ومتنا ثم قلنا لعله ، سيمسك إزميل الحياة فنُنحتُ ، ولكننا متنا كثيرا ملائك ، تنوح وأخرى من صنيعك تشمتُ ، فكيف إذا استولت على الروح دمعة ،وغنّت وطفل في المواويل ميّتُ** "، فالأنساق الشعرية المضمرة فيها قد ادت وظيفتها في خلق أجواء تماهي ايقاعي من دلالات جريئة في طرح إشكالية الموت: " **إذا كلُّ شيء في مجازك تائهٌ ، وكل احتمالات الضياع ستُثبتُ ، وكل سماءٍ لا ترانا غريبةٌ ، وأغرب منها أن يرانا ويصمت** ". بينما نجد الانساق الشعرية في المقطع الثالث تبث دلالة ضيق الوقت ، والتفكير بالموت ، والحيرة ، والتوتر التي تخلق تمويه **دلالي / صوري** تجاه ذلك الضيق:

نعاتب من يا رب، الوقت ضـيق / وبي حيرة الأطفال حين تمتمت/ وبي قرية تهذي وبي جدول بكى / وبي نصف نهر يستغيث ويخفتُ / وبي كل حزن الناس، ضاقت مواسمي /وضقتُ بمن ماتوا ومن لم يموّتوا / كما ضقت بالتاء التي في قصيدتي /وها أنا نحو الراء أمشـي وأعثرُ/ فبي شـاعر طفل، مضـى الوقت وانتهى /وألعابه تجثو عليه وتكبرُ/ فطائرة الأوراق مرّت سـريعةً / وفي ذيلها خيط من العمر أصـفرُ /ولكنها دكّت زقاقا بضـــحكتي /وطارت بعيدا والدخان يثرثر /فجئتكَ يا الله حشـــد مدينـةٍ / مشـــى في أغانيها الحفاة وبعثروا / فماذا إذا يا رب هل من حكاية / وأطفالنا تُسبى وأنت تفكّر / فلا تزعلن يا رب، الوقت ضيقٌ / وطفلك مجنون يسب وينذر / ويلعن في بدء الصباح جهاته / وعند صلاة الظهر يبكي فتغفر / وها هو في دوّامة الوقت تائهٌ / يصـلّي كثيرا في النهار ويكفر / فلا تزعلن يا رب، شـباك حزنه / كبير وأبواب المسرات تصغرُ / وتاهت به الدنيا وتاه بسهوها / فلم يبقَ ليل في الشبابيك يسهرُ/ ولم يبقَ خمر مسكر غير أنه / يداعب أطراف الكلام فيخدرُ / ولكنه في حَيرةٍ من ضياعه / مضى العمر لم يصحُ ولم يكُ يسكرُ / فلا هو مجنون ولا هو عاقلٌ / ولا هو شـرّيرٌ ولا هو خيّرُ/ ولا هو يدري ما الذي سـيكونهُ / يقدّمُ قلبا حائرا ويؤخّرُ / ويســـرق من غيم الغوايات غيمـةً / فلا هو معطيها ولا هو ممطرُ/ فيرجع للتاء التي ملّ نعيها/ ويصرخ فيها زاجرا ويعنّتُ / لعل طريقا ثانيا في طريقه / وطفلا بطين الأغنيات سـينبت/ وينســى كلاما قيل يوما بأنهم / كثيرون مرّوا من يديه وأفلتوا .

تعتمد الأنساق الشعرية في هذا المقطع على أسلوب التكرار المتنامي الذي يبث تماهي دلالة ضيق الوقت ، والتفكير بالموت ، والحيرة ، والتوتر التي تخلق تمويه **دلالي /صوري** تجاه ذلك الضيق بتكرار شبه الجملة الاسمية" **بي**" التي تؤكد ثبوت هذه

الدلالة :" **وبي قرية، وبي نصف، وبي كل حزن الناس**"، والجملة الفعلية للفعل "**ضيق**" تجسيدا مناسباً للحظة الضيق بالموت:" **ضاقت مواسمي ، وضقتُ بمن ماتوا ومن لم يموّتوا**"، حتى يصل بالشاعر بالضيق من كل أدواته الشعرية وهي الحروف فيبدأ بحرف الروي ليبدأ تمويه شعري آخر؛ ليتحول إلى قافية أخرى تتبعثر فيها صور الطفولة التائه:" **كما ضقت بالتاء التي في قصيدتي، وها أنا نحو الراء أمشي وأعثرُ**" ، من شدة وطء التاء على قلبه في نهايات أبياته، وصولاً الى حرف الراء في الانساق الشعرية :" **فبي شاعر طفل، مضى الوقت وانتهى،وألعابه تجثو عليه وتكبرُ، فطائرة الأوراق مرّت سريعةً ،وفي ذيلها خيط من العمر أصفرُ"،ولكنها دكّت زقاقا بضحكتي، وطارت بعيدا والدخان يثرثر،فلا تزعلن يا رب، الوقت ضيقٌ، وطفلك مجنون يسب وينذر،ويلعن في بدء الصباح جهاته،وعند صلاة الظهر يبكي فتغفر، وها هو في دوّامة الوقت تائهٌ ،يصلّي كثيرا في النهار ويكفر، وتاهت به الدنيا وتاه بسهوها، فلم يبقَ ليل في الشبابيك يسهرُ،يداعب أطراف الكلام فيخدرُ، ولكنه في حَيرةٍ من ضياعه،مضى العمر لم يصحُ ولم يكُ يسكرُ**" ، ولا تتوقف عبقرية الشاعر المموهة ؛ بل ينحى منحى آخر يفد من آلية التقسيم الدلالي فيزاوجه مع التضاد الصوري بغية تماهي مقصدي: "**فلا هو مجنون ولا هو عاقلٌ ، ولا هو شرّيرٌ ولا هو خيّرٌ ، ولا هو يدري ما الذي سيكونهُ، يقدّمُ قلبا حائرا ويؤخّرُ**"، فتتشظى الصور في ضوء العلاقات الضدية :" **مجنون، عاقل، وشرّير، خيّر، ويقدّم، يؤخّر**"، منتجاً منحاً شعرياً إيقاعياً من نوع مغاير لإيقاع البحر الطويل متماشياً مع مقصدية الشاعر الفنية والدلالية :"**وينسى كلاما قيل يوما بأنهم، كثيرون مرّوا من يديه وأفلتوا**".

وتصدرت من بين قصائد شعر التفعيلة قصيدة **(شامة في وجه القرية)**[١٣] ،بوصفها إنموذجاً نصياً متماهياً في إيقاع البحر الكامل بقوافٍ متعددة استثمرت موسيقى الرجز :

جدّي هو النهرُ : متْفاعلن متْفَ

المعطَّرُ بالسحابةْ : ـاعلن متفاعلاتن

هو كل من أخفى بضحكتهِ : متفاعلن متْفاعلن متفا

عذابهْ :علاتن

كل اليشاميغ التي أسميتُها : متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

صبحًا وغابةْ :متْفاعلاتن

هو شامةٌ في وجه قريتهِ: متفاعلن متْفاعلن متفا

وعنوانُ الجنوبِ :علن متْفاعلاتن

هو نصفُ حزنٍ : متفاعلن متْ

نصفُ أغنيةٍ : ـفاعلن متفا

وموّالٌ على قصبٍ... بعيدْ : علن متْفاعلن متفاعلان

يبكي إذا بكت الربابةْ... : متْفاعلن متفاعلاتن

وعند قراءة القصيدة قراءة ضاغطة نتلمس ظاهرة التدوير المتكررة تسعاً وثلاثين مرة في عموم القصيدة؛ لزيادة التماسك **الدلالي /البنائي** للكلمات ضمن حركة التماهي الايقاعي ؛ لإطالة النفس الشعري ، فيتشظى وجوده في التضعيف الصوتي للسطر الأول والثاني :" **جدّي، النّهر، المعطّر، بالسّحابةْ**"، فالتضعيف يوحي بتوتر الشاعر وإبطاء إيقاع الجملة؛ ولولا أن تفعيلة الضرب مرفلة فقط وغير مضمرة لَتَوَهَّمَ القارئ في تحديد وزن القصيدة من تفعيلات مطلعها، لأن زحاف الإضمار يحوّل "

متَفاعلن" إلى "متْفاعلن" التي تقابل تفعيلة الرجز " **مستفعلن**"، وفي السطر الثالث والرابع يموه الشاعر باستخدام التدوير الايقاعي من سطر إلى آخر بدلالة إيقاعية مغايرة زمنياً في الأنساق النصية المعلنة :"**عذابهْ**" التي تثير وقعا شعرياً يثير الدهشة، عن طريق تأخير النطق بها زمنيا التي تتضاد دلالياً مع النسق الشعري السابق عليه:" **ضحكته**"، فضلا عن المساحة الفضائية للسطر الرابع المتكون من نسق شعري واحد له أثره الدلالي الذي يوفّر ما لا توفّره الجملة لو كُتبت على سطر واحد.

ثم يستثمر الشاعر النسق الشعري المضمر :" **كل**" ، بوصفه وتد التفعيلات المموه :" **كل اليشا: يشا=علن**"، " **ميغ التي: لَتي=علن** " ، " **أسميتُها: تُها=علن** "، حتى يصل الى قوله : " **كل اليشاميغ التي أسميتها** "، في خلق تماهي دلالي شعري مشوق للمتلقي يهيّئ ذهنه إلى النسق الشعري المعلن :" **جدّه** " ؛ بوصفه عنوانا للقصيدة والجنوب معا: " **هو شامة في وجه قريته** "، "**عنوان الجنوب**"، حتى لا يترك المتلقي في متاهة الاسترسال والتشويق النسقي للكلمات.

٢ ـ تماهي الايقاع العروضي في القصيدة الحديثة :

بدا الموقف النقدي الحداثوي أشبه بالمشهد الدرامي يموج بالحركة والتنوع والتعدد والتناول المعرفي المنهجي المبهر بوصفه انتقالة نوعية جديدة ؛ فلم يعد النقد مناداة للنص ولغته من وراء الحجرات ؛ بل صار ملتحماً به ، مغامراً في الوصول إليه وتحديد مجاهيله بكفاءة المثاقفة النقدية ، وجعل اللغة معياراً أساسياً من خلال العناية بها وقراءتها وكشف جمالياتها الصاغية وصولاً الى تكوين أسلوبية خاصة بها بوصفها لغة داخل لغة خارجة عن نمطيتها البنائية .

وفي الشعر العربي الحديث والتسعينيات خاصة يلحظ أن هناك تماهياً تتمازج فيه البنية العروضية للقصيدة الواحدة سواء كانت عمودية أم تفعيلية، بوصفه (تداخل بحر شعري في بحر شعري آخر)[١٤]، فالسطر الشعري بداية لمقطع جديد في القصيدة، بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه[١٥].

ويبدو أن تماهي الإيقاع الشعري بدا (مرهوناً بالانسجام بين الدلالة والوزن الشعري واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني وسلاسة الانتقال إيقاعيا لأن التغير في الوزن يصاحبه تغير في كياننا)[١٦]، فالشاعر (يمتلك حرية مطلقة لأن يبدع إيقاعه الذاتي الخلاق عنصرا نابعاً من تواشج أبعاد تجربته الفنية الكلية، بتشكيل التتابعات التي ترضيه هو لا أي مقياس خارجي)[١٧]. ومن هنا نلحظ أن بنية التماهي العروضي في الشعر التسعيني تجلت بشكل واضح في بنية القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة وهو الأمر الذي سنقف عنده من خلال دراستنا الأسلوبية لانموذجات نصية تمثل ذلك .

ومن هنا شكل مفهوم التماهي في الإيقاع الشعري محور النتاج النقدي لدى الشاعر والناقد الحديثين ضمن مسارات الحداثة وما بعد الحداثة كونه يحمل أكثر من المعنى، ويعكس صورة النص وطاقته الإبداعية لدى الشاعر والناقد ، و مؤثرات السياق الخارجي ؛ بسبب التحولات السريعة المفاجئة التي أحدثتها حركة الحداثة الشعرية وما بعدها، نتيجة الشغف بالتجديد ، والتجريب ، والتحديث، والتداخل، فقد ضربت الحركة الشعرية رواقاً من الحيرة حول قضية التماهي الإيقاعي في اللغة الشعرية .

وكانت أكثر الدراسات النقدية التي واكبت هذه الحركة تتجه نحو التنظير النقدي الوصفي لها ، بوصفه "**مغامرة جمالية** " تكشف عنها طبيعة التعامل الشعري ، و ظاهرة تتضمن البحث في اللغة سواء أكان في الظواهر اللغوية ، أو روافدها ، وكيفية

اجتلابها ، أو مقدار الانزياح عن المألوف ، والخروج عنه والقبول بالتجديد، والتجاوز لكل ما هو سائد من صيغ التجريب والتحديث الشعريين في بنية التماهي والتداخل العروضي في القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة .

التماهي العروضي في القصيدة العمودية :

من المعروف إن بنية التماهي العروضي في الشكل العمودي تتجسد في تفعيلات البيت الواحد أو في سياق القصيدة مما يسبب خللاً إيقاعيا مربكاً للقصيدة؛ لأن الوحدة العروضية للقصيدة العمودية تتمثل في البيت الشعري لا التفعيلة، فهي وحدة ثابتة غير قابلة للخرق إلا بزحافاتها وعللها المعروفة في كل البحور الشعرية، وعليه فقد حاول الشاعر التسعيني التمويه في خلق الإيقاع الشعري؛ ليحدث ضربة موسيقية في التنوع العروضي تندرج ضمن مسارين هما :

أ_ بنية التماهي العروضي في تفعيلات البيت الواحد .

ب_ بنية التماهي العروضي في سياق القصيدة .

أ_ بنية التماهي العروضي في تفعيلات البيت الواحد:

تشكل بنية التماهي العروضي خللاً عروضياً، وملمحاً بارزاً في القصيدة التسيعنية فقصيدة "**احتراقات** "[١٨] التي تشكل انموذجاً نصياً للشكل العمودي تتماهى فيه تفعيلات البيت الواحد :

وأشتهيكَ ضياعًا لا حدودَ له واسري اليك بقلب كله شغفُ

إذا عرضت إليه كدت تقتله وإذا ارتحلت أصابه الكلــفُ .

ومن الوهلة الأولى يبدو أن صدر البيت الأول من البحر البسيط، بدليل أن التفعيلة الأولى من عجزه جاءت لضرورة شعرية مبالغ فيها، بعد تغير همزة القطع في الفعل " **أسري**" إلى همزة وصل "**اسري**" في حين يبدو البيت الثاني صدره من البسيط وعجزه من الكامل ،وهو أمر نتلمس حضور عبر التحليل العروضي:" **وإذا ارتحلْ=متفاعلن، تَ أصابَهُ الْ=متفاعلن، كَلَفُ=متفا** "، فعلة الحذذ واضحة : حذف الوتد المجموع من تفعيلة الكامل، لاسيما أن البيتين أصابهما زحافُ الخبن ثمانيَ مراتٍ" حذف الساكن الثاني من التفعيلة "[١٩]، كما في " **وأشتهيـ=متفعلن، كَ ضيا=فعلن، دَ لهُ=فعلن، كَ بقلْ=فعلن، شغفُ=فعلن، إذا عرضْـ=متفعلن، تَ إليْ=فعلن، تلهُ=فعلن** "، فالزحافات والعلل أضحت رخص عروضية مبالغ فيها في النص .

ب_ بنية التماهي العروضي في سياق القصيدة :

ويدخل هذا الضرب من باب" **التنوع العروضي**"، لما له من الأهمية في الوقع الموسيقي الذي يثير انتباه المتلقي، ونتلمس حضوره في قصيدة " **مفتاح / ضائع** "[٢٠] :

في الليل تنبسط الدلتا / وتستدعي / زوارقًا تحمل الحمقى إلى النبعِ / أكلّما / انحسر النارنج

وارتفعت / رمانتان / يفيض الماء في جذعي؟

ينبثق المقطع الأول للقصيدة من دائرة البحر البسيط في البيتين اللذين يمثلان ثنائية نسقية متضادة متماهية : "**المركز والهامش**"، فالمركز يتمثل دلالياً بوصفه نسقا معلناً: " **دلتا منبسطة، نارنج منحسر، رمان مرتفع عن الماء**"، فالأنساق المعلنة تنحو في دلالتها نحو المقصي بانبساطه وانحساره وارتفاعه عن الماء، بينما تتمثل دلالة الهامش

عبر الأنساق المضمرة: "**حمقى محمولين إلى النبع، جذع فائض بالماء**"، بعدها يتماهى المقطع الأول والثاني نصياً :

الذئب يلعق جرح ذئبتهِ / والليل ذاب على مخدتهِ / والصوت ينزف من كوًى / سكبت لون السرير وصمغَ شهوتهِ / ما بين تلّيها طريق عصًا / كانت ترش حليب جمرتهِ / يحتاج لامرأة إذا صرخت / حج المساء إلى أسرتهِ .

فالتحليل العروضي يشير بوجود أربعة أبيات من الكامل الأحذ، وعلة الحذذ هذه تحول: "**متفاعلن" إلى " متفا " أو "فعلن**"، لكن ترجيح الصورة الأُولى أَولى ؛ لأنه لو أصيب حشو الكامل الأحذ بزحاف الإضمار، وهو زحاف مفرد يعمل على إسكان الثاني المتحرك[٢١] من تفعيلة "**متَفاعلن**" ويجعلها "**متْفاعلن**"، لَيتحول الكامل إلى السريع بشكل متماهي، إذ إن : " **متْفاعلن=مستفعلن**" و "**متفا=فعلن**" كما في صدر البيت الثالث :" **ما بين تلْ=مستفعلن، ليها طري=مستفعلن، قُ عصًا=فعلن**" ؛إلا أن سياق المقطع وعجز البيت يدخلانه ضمن الكامل. فالشاعر عمد الى خلق قفزة نوعية عبر انتقاله من البسيط إلى الكامل على المستوى الصوتي والنبري، فالمقطع الأول يوحي بدلالته الصوتية صوت الغاضب الذي يرثي المركز بعد تحوله الى رتبة الهامش، ويهاجم الهامش الذي أصبح في رتبة المركز، بينما في المقطع الثاني خَفَف من نبرة الصوت حتى وصل الى مرحلة الهمس وصولاً لصوت المعاتب ؛لأنه أوشك الدخول إلى المركز الأنثوي بدلالة: " **ذوبان الليل إلى نزف الصوت وصولا إلى انسكاب لون السرير وصمغِ الشهوة**".

التماهي العروضي في قصيدة التفعيلة : تبدو قصائد التفعيلة المتداخلة عروضياً تأخذ قوتها عروضياً ضمن مسارين ، هما: **التماهي السطري، والتماهي المقطعي.**

أ_ بنية التماهي السطري:

يحاول الشاعر التسعيني أن يماهي عبر المزاوجة العروضية في بنية التفعيلة التي يتعذر فيها تقسيم النص وفقا للأوزان ؛ لشدة الارتباط الحاصل بين تفعيلات الأسطر المختلفة، فكثيراً ما نتلمس بصمة التمويه والمزاوجة العروضية لشعر التفعيلة، لاسيما في البحر المتدارك مع المتقارب(٢٢)، ويدخل من باب التجديد والتجريب الشعريين في شعر التفعيلة، بسبب تماثل الأنساق الشعرية بينهما، لاسيما أن مقلوب أحدهما يمثل الآخر، فالمتدارك " **فاعلن**" ناجم عن سبب خفيف ووتد مجموع، والمتقارب عن وتد مجموع وسبب خفيف، ويتماهي شعرياً في قصيدة " **عائلة التماثيل**"(٢٣):

ساعةٌ / للتحول بين المدنْ / والتماثيل عائلة والسماء.. / يبثُّ تثاؤبهُ بينها والسماءُ تغيمْ.. / تهرول أمطارها في أزقتنا لتراهنْ... / والتماثيل تقذف أمطارها وتراهن... / بأنَّ عظام المباني التي كسّرتها فؤوسُ السنينْ... / ستصمد هذا المساءْ / تنام التماثيلُ واقفةً /ويسألها الحلم هل أن أمطارها ربحت ركضها..؟ .

فالتحليل العروضي للقصيدة يوضح كيفية التماهي العروضي الذي صنعته الأنساق الشعرية في القصيدة بين حالة الإضمار والإعلان الموسيقي ؛ ففي البداية ترتسم لنا صورة البحر المتدارك في:" **ساعة=فاعلن، للتحو=فاعلن، ولِ بيْ=فعلن، نَ المدن=فاعلن، والتما=فاعلن، ثيل عا=فاعلن، ئلة=فعلن، والسما=فاعلن، ءُ يبثْ=فعلن، ثُ تثا=فعلن، ؤبهُ=فعلن، بينها=فاعلن، والسّما=فاعلن، ءُ تغيم=فعلان** "،في حين يدخل التمويه العروضي لبحر المتقارب في :

" **تهرولِ=فعولُ، لُ أمطا=فعولن، رها في=فعولن، أزقَّ=فعولُ، تنا لِـ=فعولُ، تراهن=فعولن**" ، بعدها يموه الشاعر ويحاول إدخال بحر المتدارك في: "**والتما =فاعلن، ثيل تقْ=فاعلن، ذف أمْـ=فعلن، طارها=فاعلن، وتراهن=متفاعلْ أو فعلاتنْ**"،

ثم تنساق دائرة البحر المتقارب ضمن نسقية التمويه من جديد في : " **بأنَّ=فعولُ، عظام الـ=فعولن، مباني ال=فعولن، لتي كَسْ= فعولن، سرتها=فعولن، فؤوس السْ=فعولن، سنين=فعولْ، ستصم=فعولُ، د هذا الـ=فعولن، مساءْ=فعولْ، تنام التْ=فعولن، تماثي =فعولن، لُ واقِـ=فعولُ، فةً=فعو، ويسأَ=فعولُ، لُها الحلـ=فعولن،مُ هل أنْ=فعولن، نَ أمطا=فعولن، رها رَ=فعولُ، بحت ركْـ=فعولن، ضها=فعو** ". فالشاعر أبدع موسيقياً و عروضياً في عملية الخلق ، والتماهي ، والمزاوجة العروضية للنصّ عبر خلق نسق إيقاعي مماثل جاعلاً من المقطع الأول يرتكز على خمسة أسطر من بحر المتدارك يبتدئ بصيغ وتراكيب الجملة الاسمية ودلالتها الراسخة بوصفها انساقاً معلنة:" **ساعة للتحول بين المدن**"، و" **التماثيل عائلة**"، " **السماء تغيم**" و "**السماء تقذف أمطارها**"، في حين عمد الى المقطع الأخير المتكون من أربعة أسطر بجعله من المتقارب وادخلها في حيز البنية الفعلية المضارعة للدلالة على التغير والتشظي نحو الانحسار النسقي المضمر :" **تهرول أمطارها... لتراهن**"،و"**كسرتها فؤوس السنين**"،و"**ستصمد هذا المساء**،" و" **تنام التماثيل**"، و" **يسألها الحلم**"، و" **ربحت ركضها** "، وما بينهما سطران: الأول من المتقارب، والثاني من المتدارك؛ مما جعل المتقارب أكثر تهويماً من المتدارك؛ وقد نجح الشاعر في عملية التماهي عبر الإفادة من دلالة الأنساق المعلنة التي توحي دلالتها بالثبات والاستقرار في حين توحي بنية الأفعال بوصفها انساق مضمرة نحو التغير والتجديد المقترن بدلالة الحدث والزمن الشعريين .

ب_ بنية التماهي المقطعي :

يحاول الشاعر التسعيني التمويه والمزواجة في بنية الإيقاع الموسيقي في صورة إدخال عدة أوزان شعرية لقصيدة التفعيلة عبر مقاطعها الشعرية ، فتشكل انساقاً شعرية متماهية لكل واحد منها مقطع وزني خاص بها يكتمل مع المقطع الذي يليها ، فضلاً عن عملية الفصل الكتابي للعتبات النصية "**العنوان الجزئي** " داخل عنوان القصيدة، ويتجلى ذلك في قصيدة "**مواجيد وأحوال**" [٢٤] التي غدت تشكل فسيفساء شعرية بشكل متماهي ؛ لأن مقاطعها الموسيقية تتماهى مع بعضها البعض بشكل ثلاثي؛ فكل مقطع له عنوان متاهي يشكل نسقا نصياً معلناً، فالأول : " **حضور**"، ويتشكل عروضياً من بحر المتدارك، والثاني "**غياب**" يتشكل عروضياً من بحر المتقارب، والأخير متاهي" **بين.. بين**" من الكامل الذي مثل إرهاصة التماهي الإيقاعي على مستوى العروضي والموسيقي والدلالي؛ لأن إيقاعها تماهى تماهياً صوتياً في الأساس ، فقد سوغت عنواناتُ المقاطع مسوغاً للتماهي العروضي بالدرجة الأولى، بوصفها ميادينَ أصواتٍ تأوّه شحنت البنية الدرامية بمشاهد :" **الحضور، والغياب، وما بينهما**"، ففي المقطع الأول "**حضور**" :

تمتماتٌ تبقّتْ / ظلال يدينا / صدى صوتنا / حشرجات بكانا / تحدثنا بالرحيل / الرحيل.../

الرحيل / واقف بانتظار البكاء / مريرًا سيُسدلُ / فوق جفون السماء / لا يزال السؤال.. /

يغص بطعم المحال .

فالتحليل العروضي لها يكون : " **تمتما=فاعلن، تُ تبقْ=فاعلن، قَت ظلا=فاعلن، لُ يديْ =فعلن، نا صدى، فاعلن، صوتنا=فاعلن**"، "**حشرجا=فاعلن، تُ بكا=فعلن، نا**

تحدْ=فاعلن، دُثنا=فعلن، بالرحيْ=فاعلن، لِ الرحيـ=فاعلن، لِ الرحيل=فاعلان" ،" واقفٌ=فاعلن، بانتظا=فاعلن، رِ البكا=فاعلن، ءِ مريـ=فعلن، رًا سيسْ=فاعلن، دلُ فو=فعلن، قَ جفو=فعلن، نِ السماء=فاعلان" ،" لا يزا=فاعلن، لُ السّوْا=فاعلن، لُ يغصْ=فعلن، صُ بطعْ=فعلن، مِ المحال=فاعلان" . ويتماهى المقطع الثاني " **غياب** " شعرياً منذ الوهلة الاولى :

برودة كفّي / ذبول جفوني / سكون حروفي على مسمعيك / ولا شيء إلا / ترانيم ثكلى / ذبحنا تراجيعها في الخفاء / فعزَّت خطاك / وعزَّ اللقاء.

فالتحليل العروضي لها يكون : " **برودَ=فعولُ، ةُ كفّي=فعولن. ذبولُ=فعولُ، جفوني=فعولن. سكونُ=فعولُ، حروفي=فعولن، على مسْ=فعولن، معيكْ=فعولْ" ، "ولا شيْ=فعولن، ءَ إلّا=فعولن. ترانيْ=فعولن، مُ ثكلى=فعولن. ذبحنا=فعولن، تراجيْ=فعولن، عَها في الـ=فعولن، خفاءْ=فعول" ، " فعزّتْ=فعولن، خطاكَ=فعولُ. وعزَّ الـ=فعولن، لقاءْ=فعولْ"** .

ويتشكل المقطع الثالث المتاهي " **بينَ... بين** " بوصفه بنية التماهي الازدواجي :

اغفر لهذا الغيم/إذ لفَّتْهُ في التيه الصحاري/ اغفر لمائي وهو يطرق في مساء النهر/ ممزوجا بناري/ يا كم توسل بالضفافِ../ فغادرته بلا قرارِ/ يا كم توسل – مطرقا– بالنجمِ/ملهوفا على شفة النهارِ/ ما أسدلت جفنَ المساء عيونُهُ/ ما هبَّ موجٌ كي تداعبَهُ الصواري!.

فالتحليل العروضي يكون : "**إغفرْ لهـ=متْفاعلن، ذا الغيمِ إذْ=متْفاعلن، لفَّتْهُ في التْـ=متْفاعلن، تيهِ الصحاري=متْفاعلاتن" ، "إغفرْ لما=متْفاعلن، ئي وهْو يطْ=متْفاعلن، رقُ في مسا=متفاعلن، ءِ النهرِ ممـ=متْفاعلن، زوجًا بناري=متْفاعلاتن" ، " يا كم توسـ=متْفاعلن، سَلَ بالضفا=متفاعلن، فِ فغادرتْـ**

=متفاعلن، ـهُ بلا قرارِ=متفاعلاتن" ، "يا كم توسّـ=متْفاعلن، سَلَ مطرقًا=متفاعلن، بالنجمِ ملْ=متْفاعلن، ـهوفًا على=متْفاعلن، شفةِ النهارِ=متفاعلاتن"، " ما أسدلتْ=متْفاعلن، جفن المسا=متْفاعلن، ءِ عيونُهُ=متفاعلن، ما هبَّ مو=متْفاعلن، جٌ كي تدا=متْفاعلن، عبَهُ الصّواري=متفاعلاتن".

يبدو أن الشاعر عمد في المقطع الأول الى الارتكاز على حروف المد "**الألف، والواو، والياء**"، وجعل منها مرتكزات الانطلاق النسقي المعلن ضمن دلالتها الصوتية التي بلغت أربعة وستين صوتاً؛ مفيداً من سواكن التفعيلة التي تكررت اثنتين وعشرين مرة ، بينما يكون في المقطع الثاني تسعَ عشرةَ مرة ، في حين أن المقطع الثالث ثلاث وعشرين مرة ، وهو ما يؤكده مقطع الأول في مسماه " **حضور**" الذي جعله الشاعر مرتكزاً للانساق المعلنة ضمن دلالة الغياب والتوديع، المتمثل بالمقطع الثاني " **غياب**" لما هو بالضد " **الحضور**"، أي الغياب في المقطع الثاني عمل من الحضور نفسه ضمن ثنائية ضدية تشكلت في الانساق الشعرية المعلنة والمضمرة ، بينما شكل المقطع الثالث" **بين بين**" مركز التماهي الإيقاع على المستوى **العروضي والصوتي والدلالي** الذي تواشج بشكل مقطع نسقي صوتي لبحر الكامل المرفل الذي تأرجح في القصيدة بين دلالة "**حضور وغياب**" ؛ لأنها تركزت على الايقاع الصوتي والدلالي بشكل متماه جداً ؛لان إيقاعها كان ايقاعاً صوتياً في الدرجة الأولى، فعنوانات المقاطع شكلت بنية نسقية متكاملة **للتماهي الإيقاعي، والعروضي ، والدلالي ، والصوتي** تنجذب فيه الدوائر العروضية للبحور الشعرية: "**المتقارب والمتدارك والكامل**" بوصفها انساقاً شعرية ترتسم مشاهد: "**الحضور، والغياب، وما بينهما** ".

٣- تماهي الايقاع الشكلي في القصيدة الحديثة :

سعى الشاعر التسعيني نحو مسار التجريب والتجديد والتشكيل بين الأشكال الشعرية لبيان هويته الشعرية ؛ بما أحدثه من تداخل وتمازج وتواشج عروضي في شكل القصيدة، عبر الافادة من المرجعيات الثقافية المتعددة ، ونتاجات وتجارب الأجيال الشعرية السابقة عليه في إنتاج أشكال شعرية جديدة(٢٥)، فاخذ يشاكل ويداخل ويناوب بين الأشكال الشعرية وملامحها الإيقاعية حتى وصلت الى ذروة التماهي على مستوى الشكل والموسيقى الإيقاع والدلالة ؛ نحت فيها عبر لغته الشعرية المغايرة في انتاج نوع أجناسي جديد(٢٦). وهو ما تصبو إليه الدراسة في تحديد مقصدية التماهي الذي خرق مسار التماهي الشكلي بشكل متناوب بين الحين والحين ، فبدأ يبحث عن طرائق إيقاعية ناجعة يسخّرها خدمة لمقصدية الدلالة الشعرية تضمن أنتاج وتصدير منظومة شعرية متماهية ؛ فأخذت لغته تتشظى نحو مساحة التماهي الإيقاعي وصولاً لمرحلة التماهي بين الشكل العمودي و قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، ومن القصائد التي مثلت هذا المسار حتى وصلت لمرحلة ذروة التماهي الثنائي، لما تحمله من تنويعات إيقاعية كثيرة بين العمودي والتفعيلة قصيدة :" **فصول من الذاكرة والتكوين** "(٢٧):

على ضفة الفجر كان الربيع ببعض ابتسامة / وبعض جناح تكسر من / شدة الحب والزقزقات / وفي الريح غارتْ / صلاة مسنة / وثمةَ جرح تشبث / ...../ تحت الحصاة .

تنقل لنا كاميرا الشاعر في المقطع هذا بعض المشاهد التي احتوت تنويعاً إيقاعياً خافتاً بطيئاً من تفعيلة المتقارب التي تتماهى في الانساق الشعرية للبنى الفعلية الماضية :" **كان، تكسر، غارت، تشبث**"، المصاحبة لتكرار فاعلية حرف العطف "**الواو**" للاستمرارية التواصل بشكل بطيء لحركة الصور :"**وبعض جناح، والزقزقات،**

وفي الريح، وثمة جرح"، فضلًا عن الإفادة الكلية من تكرار بعض حروف وتضعيفها التي تتناسق مع السياق الصوتي للقافية التائية نحو تشظي دلالة الهمس الصوتي الذي انتشر في السياقات الشعرية المعلنة ، بعدها يتماهى الايقاع الشعري في المقطع الثاني من تفعيلة المتقارب إلى الطويل العمودي :

على النورس الرملي / جرحي يحدقُ لعينيَّ / والميناءُ فوقي يحلّقُ /على بسمةِ الخابورِ/ عانقتُ قشةً / ولامستُ كفَّ البحر / ... والكفُّ يغرقُ .

وبعد غياب "**الأنا**" الشاعرة في المقطع الأول تظهر بشكل نسق معلن في المقطع الثاني: " **وجرحي يحدّق..**"، فضلاً عن الإفادة من المجانسة اللفظية للبنى الانساق الفعلية المضارعة التي تشد فاعلية التغير والتماهي الدلالي في المستوى الصوتي : "**يحدّق، يحلّق، يغرقُ**"، بعكس بنى الانساق الشعرية للمقطع الأول فإن أغلبها ماضية ، وعملية التماهي:" **الدلالي والصوتي**" أصبحت واضحة فما كان مضمراً وغائباً في المقطع الأول أصبح في المقطع الثاني نسقاً معلناً. وتستمر عملية التماهي وصولاً للمقطع الثالث :

ووشمٌ لوجهِ عجوزٍ تحنّي ضفائرها / للفلاح / ومازال تنورها المدرسي

يدوّرُ أقماره للصغار/ ومازال شال الليالي ضريحا لقبلات / .....طيش العصافير .

يتماهى الشاعر بالعودة إلى تفعيلة المتقارب ، ويُحدث أولَ تواشج ومزاوجة إيقاعية صورية مشابهة للمقطع الأول، ومن الجدير بالذكر أن المسوغ الإيقاعي لاختيار البحر الطويل للانتقالات المقطعية هو ابتداؤه بتفعيلة المتقارب دون غيره من البحور الشعرية، فالمزاوجة الإيقاعية التي وصلت الى ذروة التماهي بينه وبين المتقارب في المقاطع السابقة توجب ذلك دون سواه من البحور الشعرية الأخرى بدليل أن تفعيلته الثانية " **مفاعيلن**" أساسها " **فعولن**" المرفّلةٌ.

وبعد الاطلاع على النتاج الشعري للجيل التسعيني نلحظ وجود العديد من القصائد التي تتماهى في الجانب الشكلي الإيقاعي بين العمودي والتفعيلة في بحر واحد: "**حداء الإغاثات** "[٢٨]، " **الظلُّ.. والصّعلوك**"[٢٩]،" **عاشقا يحرق النخيل**"[٣٠]،" **ما تيسر من دموع الروح** "[٣١]، "**حية ضريح**"[٣٢] ،" **إلى شاعر**"[٣٣]،" **بانوراما عاشق**"[٣٤]، و" **لو تجيء مكللةً بالندى**"[٣٥]. أما القصائد التي اختلط فيها النثر مع القصائد الموزونة من الشعر قصيدة **(ميقات النص)**[٣٦]، و**(كمان)**[٣٧]، و**(تراتيل من سورة الآه)**[٣٨]، و**(نساء في المقبرة)**[٣٩]، ولم يقتصر حد التماهي بين البحور الشعرية بل تجاوز ذلك حتى وصل الى قصيدة النثر ومن ذلك قصيدة : "**حينما في العذاب**"[٤٠] ،" **كلٌّ يموت على شاكلته** "[٤١]،"**حين دنا** "[٤٢].

٤- تماهي الايقاع البصري في القصيدة الحديثة :

إنماز النص التسعيني الحديث عن غيره من النصوص الشعرية بمغادرة الكتابة التناظرية العمودية عبر فضاء الكتابة الشعرية ولاسيما أن اغلب النصوص الشعرية هي قصائد كتابية ذات فضاء كتابي مغاير يبحث عن مسار الانفتاح والتشظي في أداء التشكيل البصري والدلالي ،وقد ساعد ذلك مطاوعة الإخراج الطباعي الحديث الذي مكّن من استثمار الأدوات الفنية الناتجة عن كتابة النص الحديث عن طريق أشكاله المتنوعة التي أسهمت في صنع إيقاعه بصرياً، وزيادة قدراته التأثيرية في المتلقي.

فأصبحت القصيدة التسعينية قصيدة بصرية تنفتح على الفنون التشكيلية (من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية, لذا لم يعد المعروض نصاً بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة

تحكمها مقصـدية منتج الخطاب)[٤٣]، الذي يمثل مسـار الانحراف والمغايرة للكتابة الشعرية في الأنساق اللغوية والإجراءات الأسلوبية عن الأسلوب في الكتابة العمودية .ومن هنا تحررت القصـيدة من شـكلها الكتابي التقليدي نحو ارتسـام أبياتها على بياض الصـفحة من الهيئة البصـرية؛ لما تحمله إيحاءات ودلالات يمكن للقارئ أن يرصدها ويشارك في تأويلها، سواء على مستوى البياض والسواد أو ما تشكله اللغة من رسوم واشكال و رموز وعلامات سيميائية لها دورها المهم في الخلق الشعري، فتفصح القصيدة في الصفحة الواحدة جسداً مرئياً عبر فضاء البياض والسواد من (خط ولون وكتابة وفضـاء أو ما ينشـأ عن ذلك من علاقات مركبة ، تناغماً وإيقاعاً وتضاداً وانسجاماً)[٤٤]، يحقق ايقاعاً بصرياً واضح المعالم ،وذلك لـــ(اشتراك البصر مع السـمع مع العقل في الفهم المتكامل للنص الشـعري)[٤٥]، فالقصـيدة (أصـبحت تعتمد على العين لا السمع، وحل البصري في التواصل الشعري محل السمعي)[٤٦] بفعل التحول الشعري للكتابة العربية من السمعية الشفاهية إلى الرؤية البصرية في محاولة خلق مسافة التوتر بين الشاعر والمتلقي .

ومن هنا بدت بنية التماهي البصـري تُعنى بتشـكيل الأبيات والسـطور والكلمات، والحروف في الفضـاء النصـي المرئي وكيفية اسـتثمار الشـكل الجديد لتأدية الدلالة الناتجة عن الإيقاع البصري نحو :

أ- تماهي الفضاء المرئي .

ب- تماهي الفراغ المنقّط .

ج- تماهي علامات الترقيم.

أ - تماهي الفضاء المرئي : تتشكل بنية القصيدة الشعرية بوصفها مساحة نصية تتنشر فيها آلية الكتابة الشعرية عبر شكل اللغة الكتابية وطوبوغرافيتها البصرية

المغايرة من مساحة البياض والسواد في القصيدة المعاصرة من دلالات مرئية تختلف من نص إلى آخر تتشكل جميعاً على تفاصيل اللعبة القائمة بين البياض والسواد، فطالما أن المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العمودية فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض للقصيدة [٤٧]، وعلى هذا الأساس يكون لتنظيم الكلمات في الصفحة مغزى بصري [٤٨]، من إجراء التشكيلات البصرية التي تجسد دلالات مغايرة في اغلب القصائد الكتابية التي هي قصائد للقراءة لا للإنشاد . فبناء الدلالة الإيقاعية في القصيدة البصرية يستند على الانتقال من اللفظ إلى الشكل، وهذا ما جعل الشعر الحداثي في تشكيله التعبيري الخطي الجديد يمثل خرقا للألفة الخطية في الشعر العمودي.

وقد تنوع استعمال بياض الصفحة في الشعر التسعيني من قصيدة إلى قصيدة أخرى انسجاماً لمعطيات القصيدة ودلالتها ، وما تؤل إليه عملية القراءة والتأويل في تقنية البياض والسواد لتوليد الإيقاع ؛ إذ يجد المتلقي تماهياً نصياً مرئياً بين بنيتي البياض والسواد في الكتابة الشعرية . ومن الانموذجات الشعرية لقصيدة التفعيلة قصيدة **(المغني القتيل)**[٤٩]:

بيقينه

ببصيرة الرائي، بهوس المنتشي باللذة الملكية

بجنوحه الغريزي نحو الانطلاق،

أو الخروج من المدار المعتم

بجنونه

ولربما... بجنونه...

بكلامه المنقوش فوق صحيفة رملية مترجرجة

وهذا على يمين الصفحة، بينما المقطع الذي جاء بعده كان على يسارها:

أنا من رأى

غرق المواكب في الهجيرة

والبغايا فوق أرصفة

التوجس والفجيعة

ينتظرن حيامن الرجل المخلص .

شكلت المساحة البيضاء بعداً شعرياً متماهياً نلمح فيها صور تناوب البياض مع السواد يمينا ويسارا ، فقد شكلت فاصلاً بين لغة الشاعر والكلام المنقوش فوق الصحيفة الرملية المترجرجة : " **بكلامه المنقوش فوق صحيفة رملية مترجرجة** " ، فالكلام لشخصية البطل " **المغني القتيل** "، و وصولاً الى المقاطع الأخرى من القصيدة يدخل إيقاع البياض والسواد في عملية تأويل المعنى وتشظي الدلالة : " **أنا من رأى / غرق المواكب في الهجيرة /والبغايا فوق أرصفة / التوجس والفجيعة / ينتظرن حيامن الرجل المخلص** "، فالمتلقي يعلم أن ما كُتب على اليسار يمثل وثائق رقمية أو سيَرية معنية بما تركه المغني .

وينسج تماهي ايقاع تقنية البياض والسواد في قصيدة النثر التي يصل فيها الفضاء المرئي لتشكيل اشكال هندسية تنسج رسوم صورية متماهية في أداء المعنى الكلّي لقصيدة (صعود)[٥٠]:

القعر هو بداية الطريق المخضر بالمعاناة نحو القمة

القمة هي نهاية مصير الخارج من قعره

الخروج هو بداية التغير المتأثر بالضوء

الضوء خط وهمي بين وجهتيك

ما ترنو إليه ليس أفضل مما لديك

الراحة القلقة بقاؤك دائما كما أنت

القلق المريح أن لا تغدو أنت

الكثير الذي قطعته قليل

القليل المتبقي كثير

القمة بين حاجبيك

أتعود للقعر

في يديك

الوهم

القمة .

إذ يتماهى السواد الكتابي بنسج هرم كتابي مقلوب، يبدأ من القاعدة ثم ينتهي بالقمة، في حين يتماهى ايقاع البياض برسم شكّل هرمين على جانبي السواد؛ انسجاماً مع عنوان القصيدة " **صعود**"، بوصفه عتبة نصية أولى يقف عندها المتلقي في عملية القراءة والتلقي والتأويل بدءاً من قمة الهرم، ثم صعوداً إلى قاعدته، وسينتهي حينئذٍ بالقاعدة، في حين يختلف قارئ آخر يبدأ بالصعود من القاعدة وصولا إلى الرأس؛ ويتفاجأ بقمة الهرم التي جعلها الشاعر في الأسفل، فلاختلاف ناجم عن عملية القراءة والتلقي والتأويل ودلالتها المقصدية فالإيقاع الناتج عن البياض والسواد قد يصل إلى هذا الحد من الفاعلية في أداء المعنى وتوجيهه.

ب- تماهي الفراغ المنقّط :

نسجت القصيدة التسعينية بوادر الحداثة وما بعدها تشظي الدلالة والمعنى من خلال المساحة التي ينسجها المسكوت عنه المتمثل في الفراغ المنقّط ليشكل (كناية بصرية عن دال مغيب بنحو مقصود من قبل الشاعر، تجنبا للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنيا في القصيدة التي حذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت)[٥١] ، عن طريق خلق مساحة منقّطة بين الكلمات من شأنها أن تتحكم في تماهي الإيقاع في القصيدة ، كما في المقطع الآتي:

ولنركب الباصات . .

نكتب فوق جلد قميصها . .

معنى . . (متى) . . أو (كيف) . . (أين) . . (لما) . . وهل . .

سأقول . . :إني . . . . . ثم تندثر الحروف . .

:إني . . أحبكِ . . في هدوءٍ . .

طأطئي خصلاتكِ الذهبية النجوى . .

وردّي . . : كم . . أحبكَ . .

تولد الغابات بين أصابعي . . في وجنتيكِ . .

ونستمرُّ إلى الأزل[٥٢].

يشــكل البعد الزمني وانقطاعاته بعداً بصــرياً يتمثل بين ركوب الباصــات والكتابة على مقاعدها : " **ولنركب الباصات . ./ نكتب فوق جلد قميصها . .** " ، بينما في السـطر الثالث : "**معنى . . (متى) . . أو (كيف) . . (أين) . . (لما) . . وهل . .** "؛ إذ تؤدي الفراغات المنقطة دورا مختلفا عن دورها الســابق في إنتاج الدلالة، نهاية

المشهد تلك المعاني التي دلّت عليها أدوات الاستفهام، تاركا فراغا منقطا بعد كل أداة ؛ ليعطي للتلقي مساحة نصية في عملية التأويل ، ويشكل السطر الرابع والخامس ذروة بلوغ :" **ســـأقول . . :إني . . . . . ثم تندثر الحروف . ./ :إني . . أحبكِ . . في هدوءٍ . .**"، فأعاد المحاولة على اســتحياء ثم جاء بنصــف القول **(إني..)** وبعد نقطتي التوتر قالها **(أحبكِ)** في هدوء وهمس، لتســـتمر عملية التأويل في نسج الفراغات المنقطة التي فككت المرتكز المحوري **لقصيدة التفعيلة (متفاعلن)** نحو بطيء الايقاع في القصــيدة بصــورة متنامية :" **طأطئي خصــلاتكِ الذهبية النجوى . . / وردّي . . : كم . . أحبكَ . . / تولد الغابات بين أصـابعي . . في وجنتيكِ . ./ ونســـتمرُّ إلى الأزل** " . ومن هنا يتملس المتلقي أن ما تم حذفه واستبداله بفراغات منقطة يشكّل مساحة نصية للمسكوت عنه تسهم في عملية التلقي والتأويل ؛ فالفراغات المنقّطة النصية شكلت مساحة شعرية متماهية تحمل في طياتها دلالة متشـــظية الابعاد وهو الامر الذي نتلمس حضـــوره ايضـــاً في قصـــيدة **(انعكاس)**[٥٣]:

الحيرة:

استجابة:

لمشهد يتكرر:

على الجدار:

صورتي المقلوبة

تؤشر ثقل رأسي

دائما....

انتقال الأشعة

باتجاه السقف

وظلها الفار إليَّ

يستنكر:

شراسة الحوار

أينبغي:

تربية الأعشاب

لجلب طيورك المائية

نحو مجرّاتي

التي..

تغرق..

الحيرة

است...

.....

.....

فالفراغات المنقّطة النصـية شـكلت مسـاحة شـعرية متماهية تحمل في طياتها دلالة متشـظية الابعاد في النهاية التي جاءت عوضـا عن تكرار المشـهد، فالفراغ المقابل للكلمة المقطوعة (**است...**) هو الجزء الثاني لها، المذكور في البداية، فيكون تأويلها: (**استجابة**)، والسطران الأخيران المنقطان ينعكس فيهما سطران سابقان هما:" **لمشـهد يتكرر: على الجدار**:" ولأنه مكرر اكتفى الشاعر بالإشارة إليه، وقد حصلت هذه الإشارة باستعمال تقنية الفراغ المنقّط :" **است**....."، ولم يكن دالّا على شيء محذوف فحسب، بل هو عودة للمطلع في القصيدة، ولأن حدثَ

التكرارِ مقترنٌ بالزمن المضارع (يتكرر) فقد يكون المشهد المخفي وراء الفراغ المنقط مكررا أكثر من مرة : " **صورتي المقلوبة / تؤشر ثقل رأسي / دائما....**" .

وبعد قراءتنا لنصوص الشعر التسعيني في هذه الجزئية نصل الى أن تماهي الايقاع في الفراغ المنقط يختلف في أدائه الدلالي من نص إلى آخر، وفقاً لاختلاف القصائد وموضوعاتها ، ونظامها الإيقاعي المرئي في القصيدة البصرية.

ج ـ تماهي علامات الترقيم:

سعى الشاعر التسعيني عبر لغته الشعرية المتماهية نحو تشظي المعنى والدلالة؛ وذلك بجعل الدوال الشعرية حاضرة أمام المتلقي في سياق شعري مغاير يضج بالدلالات المتناقضة في آن واحد ، ويسهم في نسج إيقاع مغاير لإيقاع القصيدة العام ، عبر وضع علامات الترقيم والافادة منها في خلق مساحة منقّطة بين الكلمات من شأنها أن تتحكم في عملية التهويم سرعة الإيقاع وبطئه داخل القصيدة، وبذلك يخفّ وطءُ الدلالة على المتلقي ويتقبلها على شكل دفعات متتالية؛

(لتحقيق أغراض تتصل بتيسير عملية الإفهام من جانب الكاتب، وعملية الفهم على القارئ، ومن هذه الأغراض تحديد مواضع الوقف، حيث ينتهي المعنى أو جزء منه، والفصل بين أجزاء الكلام، والإشارة إلى انفعال الكاتب في سياق الاستفهام أو التعجب، وفي معارض الابتهاج، أو الاكتئاب، أو الدهشة، أو نحو ذلك، وبيان ما يلجأ إليه الكاتب من تفصيل أمر عام، أو توضيح شيء مبهم، أو التمثيل لحكم مطلق؛ كذلك بيان وجوه العلاقات بين الجمل؛ فيساعد إدراكها على فهم المعنى، وتصور الأفكار)[٥٤] ، كما في قصيدة **(وتر الذكرى)**[٥٥] التي تكررت فيها النقطة عشر مرات:

ما أكثر ما طفتْ السنابل على ضفاف جفنكِ.

ما اكثر ما حملنا ينابيعنا.

ما أكثر ما تغرّب ليلُ المعنى في عيوننا.

وما أكثر ما مرَّ، وترنّح ثملا باتجاه القناديل.

كانت عيوننا تفكر بالزنابق، ولكن قلبك الذي كان يتحرك يوصد بوابة الحزن الخالدة.

كنت منشغلا بالحرائق الأزلية للزمن.

كنتُ أحبُّ عيونكِ التي تسافرُ.

كنتُ أحبُّ صمتكِ.

كنت أحب الحزن الذي كان منغرسا

في جرس صوتكِ.

كنت أحب جرس صوتِكِ

ولقد غنيتُ طويلا من أجل الغرقى

في قلب عيونكِ.

شكلت النقطة بعداً بصرياً مغايراً في تشظي دلالة النص وتماهيه على سطور وتر الذكرى :"**كانت عيوننا تفكر بالزنابق، ولكن قلبك الذي كان يتحرك يوصـــد بوابة / الحزن الخالدة. / كنت منشـــــغلا بالحرائق الأزلية للزمن. / كنتُ أحبُّ عيونكِ التي تسافرُ. / كنتُ أحبُّ صمتكِ. / كنت أحب الحزن الذي كان منغرسا** "، وذلك بتكرار صـيغة التعجب "**ما أكثر**" في السـطور الأولى : "**ما أكثر ما طفتْ السـنابل على / ضـــفاف جفنكِ./ ما اكثر ما حملنا ينابيعنا./ ما أكثر ما تغرّب ليلُ المعنى في عيوننا./ وما أكثر ما مرَّ، وترنّح ثملا باتجاه القناديل.**"، إلّا أن كل ســـطر منها

انتهى بالنقطة إلى انتهاء المعنى والدلالة ، ووقفة بعد أدائه صـــوتياً أو قراءته على الورقة مما يساعدَ المتلقي على فهم المعنى، عن طريق تسخيرها لخدمة الدلالة [٥٦]، ثم يأتي ثانيةً بمعنى جديد على ســطر آخر، فتكون النقطة بذلك قد بثّت للنص هذا الصــمت الذي تذيّلت به نهايات الجمل الماضــية:" **كانت ،طفتْ، وحملنا، وتغرب، ومرّ، وترنّح**"، مع صــيغة التعجب : "**ما أكثر**" ؛ لما فيه من انبعاثات عاطفية حين يكون في سياق الحديث عن زمن ولّى، وتأبى الذاكرة أن تُحيله إلى خانة النسيان ، مما يؤكد مساهمتها في تشكيل بنية الإيقاع البصري، شأنها في ذلك شأن التقنيات الكتابية الأخرى الســابقة الذكر، ولها دورها المهم في توجيه التلقي الســليم للدلالات التي يقصدها الشاعر . وقد يستعملها الشاعر لبعد دلالي, إذ يتوجّب على القارئ أنْ يتوقف عندها, وربما هدف الشــاعر من ذلك تفتيت إيقاع المضــمون[٥٧]. فالشــاعر التســعيني يؤمن أن وضــع علامات الترقيم في أماكنها يخلق جوًّا متشــظياً للنص الشعري قابل لانفتاح الدلالة على أكثر من تأويل، فانعدامها في النص قد يمنح تعددا في القراءات, وتعددا في التأويل أيضا[٥٨].

، كما في المقطع الآتي:

أردتُ أن أكتبَ مرثيةً عن الحياة، لكنني كنت مخطئا،

هكذا أضحت نبرتي حزينة وتُسرب

أحزانها الثقيلة[٥٩]

تنسج الفاصلة الأولى :"**أردتُ أن أكتبَ مرثيةً عن الحياة،** " سياق متاهي جاءت بعده جملة مســتدركة على ســابقتها :" **لكنني كنت مخطئا،**"، وهذه الجملة رفعتْ مستوى التماهي بين الجملتين لتباين مضمونيهما واحتياج السياق إلى وقفة قصيرة كان بإمكان الشاعر أن يعوّضها بانتقاله إلى سطر آخر للجملة الثانية، لكنّ الفاصلة

أكثر جلاءً ووضوحا من الانتقال الذي قد ينفتح على دلالات أخرى لا حاجة للشاعر بها، بينما الفاصلة الثانية التي وردت في نهاية السطر الثاني وفّرت للمتلقي صمتا أكثر طولا؛ لاتحادها مع النقلة على سطر جديد، بدليل ما أضحت عليه دلالة نبرة الشاعر من حزن : " **هكذا أضحت نبرتي حزينة وتُسرب / أحزانها الثقيلة** " .وقد وردت هذه العلامة في شعر التسعينيات، ومن نماذجها:

ولأنني

قبل كل شيء

وخلف كل شيء

أرى:

كل شيء

واضحًا

أمامي...

السماء :

كنتُ أكره النظر إليها

لئلا تظنني

تحتها(٦٠) .

يلاحظ أن الاســـتعمال الأول للنقطتين كان على غير المتعارف عليه من السياقات الخاصة بهذه العلامة؛ فقد أراد الشاعر أن يستثمر نبرة الصوت المتعلقة بها، عن طريق اتحادها دلاليا مع النقلة على السطر، وما تؤديه من مواجهة العلامة للبياض الواقع أمامها، فيتصور القارئ أنه مقام تفصيل بعد إجمال أدّاه الفعل "**أرى**"، لكن سرعان ما تحدث خيبة الظن عندما يجد أن ما بعد النقطتين ليس تفصيلا، بل

جاء إجمالا أيضـا "**كل شـيء** "، ويُدهش بما لم يكن في أفق توقعه المبني على أن ما بعد النقطتين تفصيل لما يراه الشاعر، كأنْ يكونُ : "**النجوم، الأرض، السماء**"، أو أي تفصـيلات أخرى. بينما العلامة الثانية كانت تفسـيرية لكلمة" **السـماء :** "؛ وذلك للمتعلق بها من الكلام الذي وقع بعدها، وهذا أحد سـياقات النقطتين، لكنه –بعد انحرافها في الاسـتعمال الأول– لم يكن متوقعا في ذهن القارئ؛ لذلك أدهشـه مرة ثانية. وهكذا تصـنع علامات الترقيم إيقاعات مرئية توفّر للنص فرادةً وتميّزًا في جوهره بعد أن تحرر من الإيقاع المتمثل بالوزن والقافية.

الهوامش

(١) ينظر: لسان العرب, ابن منظور، مج٦: ٤٧٧، والقاموس المحيط, الفيروز آبادي: ١٢٧.
(٢) نظرية إيقاع الشعر العربي: ٣٥.
(٣) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي, الدكتورة إبتسام أحمد حمدان: (٢٥_٢٩) ، عيار الشعر, محمد أحمد بن طباطبا العلوي: ٢١، منهاج البلغاء وسراج الأدباء, حازم القرطاجني: ٨٩.
(٤) كتاب الموسيقى الكبير، الفارابي: ٤٣٦ ، مفاتيح العلوم, الخوارزمي محمد بن أحمد بن يوسف: ٢٦٦.
(٥) في الشعرية, كمال أبو ديب: ٥٢.
(٦) ينظر: موسيقى الشعر العربي, شكري محمد عياد: ٦١.
(٧) حركية الإبداع, دراسة في الأدب العربي الحديث, الدكتورة خالدة سعيد: ١١١.
(٨) ينظر: قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني, د. رحمن غركان: ٨٧.
(٩) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي: ١٦٥.
(١٠) لغة الشعر العربي الحديث " مقوماتها وطاقاتها الإبداعية " ، ص (٦٤ ـ ٦٥) .
(١١) مدونات، عارف الساعدي: ٤٣-٥٢.
(١٢) رماد الشعر:٤٥٤.
(١٣) الماء يكذب، بسام صالح مهدي: ١٨-٢٢.
(١٤) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيمش: ٢٨٥.
(١٥) ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: ١٠١، ١٠٢.
(١٦) عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، عبد الفتاح صالح: ٥١.
(١٧) في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، كمال أبو ديب: ٩٣، ٩٤.
(١٨) قصائد أمي، فليحة حسن: ٣٥.

(١٩) ينظر: الطريق المعبد إلى علمي الخليل بن أحمد: ٥٣، ٦٢ .
(٢٠) مفاتيح لأبواب مرسومة، حمد محمود الدوخي: ٩٧-٩٨.
(٢١) ينظر: الطريق المعبد إلى علمي الخليل بن أحمد: ٥٣.
(٢٢) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة: ١٠٦.
(٢٣) التفاتة القمر الأسمر، بسام صالح مهدي: ٦٣.
(٢٤) حطب باسق، قاسم زهير السنجري: ٧٧_ ٧٩.
(٢٥) ينظر: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، أحمد درويش: ٨٥ .
(٢٦) ينظر: دير الملاك: ٢٨٥ .
(٢٧) غيوم من قصب: ٣٢–٣٨.
(٢٨) نخيل على ضفة القلب، فائز الشرع: ١٠٩-١١٧.
(٢٩) طقوس موت الأشياء: ٧٥–٧٧.
(٣٠) نخيل على ضفة القلب: ٧٣-٧٧.
(٣١) تفاحة في يدي الثالثة، حسين القاصد: ٤٥ وما بعدها.
(٣٢) غيوم من قصب: ٤٥-٤٨.
(٣٣) أنساغ القلب، مجموعة شعرية مشتركة، عماد جبار: ١٠٢-١٠٥.
(٣٤) وجهٌ إلى السماء نافذةٌ إلى الأرضِ: ١٣٣–١٣٦.
(٣٥) حطب باسق: ٨٣–٨٦.
(٣٦) تجربة في سيمياء الخلق، صادق الطريحي: ٣٦-٣٧.
(٣٧) وجهٌ إلى السماء نافذةٌ إلى الأرضِ: ٢٣٦–٢٤٠.
(٣٨) تفاحة في يدي الثالثة: ٦٨–٧١.
(٣٩) تجربة في سيمياء الخلق: ١٤–١٨.
(٤٠) حطب باسق: ٩-١١.
(٤١) المصدر نفسه: ٦٣–٦٧.
(٤٢) نخيل على ضفة القلب: ١٤٥-١٥٨.
(٤٣) الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي, محمد الماكري: ٢١٣ . وللإفادة ينظر: في تحليل النص الشعري, عادل ضرغام: ١٣.
(٤٤) النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل, محمد أبو رزيق: ١٢٦، وللإفادة ينظر: الأسلوبية: الاتصال والتأثير, موسى ربابعة, ضمن كتاب: جماليات التلقي والتأويل, تقديم: عز الدين إسماعيل: ٧٧-٧٨.
(٤٥) محاضرات الملتقى الدولي الخامس(السيمياء والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، ٥٤١.
(٤٦) قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث, نذير العظمة: ٣٧٥.
(٤٧) ينظر :القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ٤٨.
(٤٨) ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب, محمد بنيس: ١٠٠، ينظر: بنية البياض، د. مالك المطلبي.
(٤٩) تجربة في سيمياء الخلق: ٢٠-٢٥.
(٥٠) تفاحة في يدي الثالثة: ١٥.
(٥١) شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني, أحمد جار الله ياسين: ١٧٢.
(٥٢) وجه إلى السماء نافذة إلى الأرض، عمر السراي: ١٣٦.
(٥٣) لحظة في الخلود، أحمد ناهم : ٧٥-٧٦.
(٥٤) الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، عبد العليم إبراهيم: ٩٥.

(٥٥) خزائن الليل، حسين علي يونس: ٩٣.
(٥٦) ينظر: الجملة في الشعر العربي, محمد حماسة: ١٤٦.
(٥٧) ينظر: الخطاب الشعري عند محمود درويش, محمد فكري الجزار، ٦٩.
(٥٨) ينظر: العروض وإيقاع الشعر العربي، عبد الرحمن تبرماسين: ١٠٤، ١٠٥.
(٥٩) أمل يمر، حسين علي يونس: ١١.
(٦٠) قصائد ضد الريح، عبد الأمير جرص: ٦٥-٦٦.

المصادر :

١-الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، الدكتورة إبتسام أحمد حمدان، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود, دار القلم العربي بحلب, ط١, ١٩٩٧م.
٢-الأسلوبية " الاتصال والتأثير" ، موسى ربابعة، ضمن كتاب: جماليات التلقي والتأويل، تقديم: عز الدين إسماعيل، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
٢-أمل يمر، حسين علي يونس، دار مخطوطات، ط١، ٢٠١٤م.
٣-الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، عبد العليم إبراهيم، مكتبة غريب، ١٩٧٥م.
٤-أنساغ القلب (مجموعة شعرية مشتركة)، مجموعة شعراء عراقيين، دار الزاهرة للنشر والتوزيع، رام الله- فلسطين، ط١، ٢٠٠١م .
٤-تجربة في سيمياء الخلق، صادق الطريحي، مكتبة الغسق للطباعة– بابل, ط١, ٢٠٠٢م.
٥-التفاتة القمر الأسمر، بسام صالح مهدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٦-تفاحة في يدي الثالثة، حسين القاصد، دار نخيل عراقي، بغداد، ٢٠٠٩م.
٧- الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة، مطبعة المدني- القاهرة، ط١، ١٩٩٠م.
٨-حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١م.
٩-حطب باسق، قاسم زهير السنجري، دار نون للنشر- دولة الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٢م.
١٠-خزائن الليل، حسين علي يونس، منشورات الجمل- بغداد، ط١، ٢٠١١م.
١١-الخطاب الشعري عند محمود درويش، محمد فكري الجزار، يتران للنشر والتوزيع- القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
١٢-دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيمش، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م.
١٣- رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، الأستاذ الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠١٤م.
١٤- الشعر الحر منذ نشأته حتى عام ١٩٥٧، دراسة نقدية، يوسف الصائغ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.
١٥- الشعر العربي المعاصر" قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية- القاهرة, ط٥، ١٩٩٤م.
١٦- الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي, محمد الماكري, المركز الثقافي العربي- بيروت, ط١, ١٩٩١م .

١٧-الطريق المعبد إلى علمي الخليل بن أحمد " العروض والقافية "، عبد الحميد السيد عبد الحميد، المكتبة الأزهرية للتراث، ط١، ٢٠٠٠م.
١٨- طقوس موت الأشياء، حسن عبد راضي، مؤسسة شرق غرب للنشر، ط١، ٢٠٠٩م.
١٩- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" مقاربة بنيوية تكوينية" ، محمد بنيس، دار العودة- بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
٢٠- العروض وإيقاع الشعر العربي, عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر- القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
٢١- عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، عبد الفتاح صالح، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٥م.
٢٢- عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر, مراجعة: نعيم زرزور، دار الفكر العربي، بيروت– لبنان, ط٢، ٢٠٠٥م.
٢٣- غيوم من قصب، جاسم بديوي، من منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين- بغداد، ٢٠٠٥م.
٢٤- في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايبن- بيروت، ط١، ١٩٧٤م.
٢٥- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م.
٢٦- في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة, أحمد درويش, دار الشروق- القاهرة,ط١, ١٩٩٦م.
٢٧-في تحليل النص الشعري، عادل ضرغام، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف, ط١، ٢٠٠٩م.
٢٨- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
٢٩- قصائد أمي، فليحة حسن، دار الينابيع، سوريا- دمشق, ط١، ٢٠١٠م.
٣٠- قصائد ضد الريح، عبد الأمير جرص، منشورات الآن، ١٩٩٣م.
٣١- قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني، د. رحمن غركان، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر, ط١، ٢٠١٠م.
٣٢- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٣٣- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت, ط٥، ١٩٧٤م.
٣٤- قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي، نموذج النادي الأدبي الثقافي، نذير العظمة, جدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠١م.
٣٥- كتاب الموسيقى الكبير، الفارابي، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٦٧م.
٣٦- لحظة في الخلود، د. أحمد ناهم، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع- بغداد، ط١، ٢٠١١م.
٣٧- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت, ط١، ١٩٩٧م.
٣٨- لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٤م .

٣٩- الماء يكذب، بسام صالح مهدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية، ٢٠٠٧م.
٤٠- مدونات، عارف الساعدي، منشورات ضفاف، دار ومكتبة عدنان، ط١، ٢٠١٥م.
٤١- محاضرات الملتقى الدولي الخامس(السيمياء والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي،١٥-١٧نوفمبر ٢٠٠٨م.
٤٢- مفاتيح العلوم، الخوارزمي محمد بن أحمد بن يوسف, تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت, ط٢، ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩م.
٤٣- مفاتيح لأبواب مرسومة، حمد محمود الدوخي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧م.
٤٤- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.
٤٥- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، د. عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧م .
٤٦- موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
٤٧- نخيل على ضفة القلب، فائز الشرع، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط١، ٢٠١١م.
٤٨- نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين, ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت,ط٣، ١٩٨٧م.
٤٩- نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس,, ١٩٧٦م.
٥٠- وجه إلى السماء، نافذة إلى الأرض، الأعمال الشعرية إلى ٢٠١٦، عمر السراي، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط١، ٢٠١٦م.

الدوريات:
١- بنية البياض، د. مالك المطلبي، جريدة الجمهورية، ١٦آيار، ١٩٩٠م.
٢- شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، أحمد جار الله ياسين، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، م٢ ، ع٤، ٢٠٠٥م.
٣- النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل، محمد أبو رزيق، مجلة الصورة، دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة، ع٢، ٢٠٠٣م.

Sources:

1. *Al-Asas al-Jamaliya li-Iqa' al-Balaghi fi al-'Asr al-Abbasi*, Dr. Ibtisam Ahmad Hamdan, reviewed and edited by: Ahmad Abdullah Farhoud, Dar al-Qalam al-Arabi, Aleppo, 1st edition, 1997.
2. *Al-Usloobiyya "Al-Ittisal wa al-Ta'thir"*, Mousa Rababah, in the book *Jamalayat al-Talaqqi wa al-Ta'wil*, introduction by: Azeddine Ismail, Cairo, 1st edition, 1997.
3. *Amal Yammur*, Hussein Ali Younis, Dar Makhtutat, 1st edition, 2014.
4. *Al-Imla' wa al-Tarkim fi al-Kitaba al-Arabiyya*, Abd al-'Alim Ibrahim, Maktabat Gharib, 1975.
5. *Ansaagh al-Qalb* (a joint poetry collection), group of Iraqi poets, Dar al-Zahra for Publishing and Distribution, Ramallah, Palestine, 1st edition, 2001.
6. *Tajriba fi Simiya al-Khalq*, Sadiq al-Turayhi, Maktabat al-Ghasaq for Printing – Babylon, 1st edition, 2002.
7. *Taftat al-Qamar al-Asmar*, Bassam Saleh Mahdi, Publications of the Arab Writers Union, Damascus, 2001.
8. *Tufaha fi Yadi al-Thalitha*, Hussein al-Qasid, Dar Nakheel Iraqi, Baghdad, 2009.
9. *Al-Jumla fi al-Shi'r al-Arabi*, Muhammad Hamaasa, Matba'at al-Madani – Cairo, 1st edition, 1990.
10. *Harakiyat al-Iqa' fi al-Shi'r al-Arabi al-Mu'asir*, Hassan al-Gharfi, Ifriqiya al-Sharq, Morocco, 2001.
11. *Hattab Basik*, Qasim Zahir al-Sinjari, Dar Nun for Publishing, United Arab Emirates, 1st edition, 2012.
12. *Khazain al-Layl*, Hussein Ali Younis, Jamil Publications – Baghdad, 1st edition, 2011.
13. *Al-Khitab al-Shi'ri 'Inda Mahmoud Darwish*, Muhammad Fikri al-Jazzar, Yatran for Publishing and Distribution – Cairo, 1st edition, 2001.
14. *Dayr al-Malak*, A Critical Study of Artistic Phenomena in Contemporary Iraqi Poetry, Dr. Mohsen Ataymish, The Republic of Iraq, Publications of the Ministry of Culture and Information, Dar al-Rashid Publishing, 1982.
15. *Ramad al-Shi'r*, A Study in the Objective and Artistic Structure of Modern Emotional Poetry in Iraq, Prof. Dr. Abdul Karim Razi Ja'far, Dar and Library Adnan for Printing and Publishing, 2nd edition, 2014.

16. *Al-Shi'r al-Hurr Mundhu Nash'atihi Hatta 'Am 1957*, A Critical Study, Yusuf al-Sa'igh, Publications of the Arab Writers Union, Damascus, 2006.
17. *Al-Shi'r al-Arabi al-Mu'asir "Qadayahu wa Zawahiru al-Fanniyya wa al-Ma'naviyya"*, Azeddine Ismail, The Academic Library – Cairo, 5th edition, 1994.
18. *Al-Shakl wa al-Khitab: Madkhal li-Tahlil Zawahirati*, Muhammad al-Makri, The Arab Cultural Center – Beirut, 1st edition, 1991.
19. *Al-Tariq al-Mu'addad ila 'Ilmi al-Khalil bin Ahmad "Al-'Arudh wa al-Qafiya"*, Abd al-Hamid Sayyid Abd al-Hamid, The Azharian Library for Heritage, 1st edition, 2000.
20. *Taqous Maut al-Ashya'*, Hassan Abd al-Radi, East West Publishing Foundation, 1st edition, 2009.
21. *Zahirat al-Shi'r al-Mu'asir fi al-Maghrib "Maqaraba Binyawiyya Takwiniyya"*, Muhammad Bennis, Dar al-Awda – Beirut, 1st edition, 1979.
22. *Al-'Arudh wa Iqa' al-Shi'r al-Arabi*, Abd al-Rahman Tibramsin, Dar al-Fajr – Cairo, 1st edition, 2003.
23. *'Udawiyyat al-Musiqa fi al-Nass al-Shi'ri al-Mu'asir*, Abd al-Fattah Saleh, Maktabat al-Manar, Jordan, 1985.
24. *'Ayari al-Shi'r*, Muhammad Ahmad bin Tabataba al-Alawi, Explained and Edited by: Abbas Abd al-Sater, Reviewed by: Na'im Zarzur, Dar al-Fikr al-Arabi, Beirut, Lebanon, 2nd edition, 2005.
25. *Ghayoom min Qasab*, Jasim Badawi, Publications of the Iraqi Union of Writers and Poets – Baghdad, 2005.
26. *Fi al-Binyah al-Iqa'iyya fi al-Shi'r al-Arabi*, Kamal Abu Dib, Dar al-'Ilm li-Malayin – Beirut, 1st edition, 1974.
27. *Fi al-Shi'riyya*, Kamal Abu Dib, Arab Research Foundation, Beirut, 1987.
28. *Fi al-Naqd al-Tahliyyi lil-Qasida al-Mu'asira*, Ahmad Darwish, Dar al-Shuruq – Cairo, 1st edition, 1996.
29. *Fi Tahlil al-Nass al-Shi'ri*, Adel Dargam, The Arab Scientific Publishers, Publications of Al-Ikhtilaf, 1st edition, 2009.
30. *Al-Qamus al-Muhit*, Al-Firuzabadi, Dar al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1st edition, 1999.
31. *Qasa'id 'Ummi*, Faleha Hassan, Dar al-Yanabi', Syria – Damascus, 1st edition, 2010.
32. *Qasa'id Didd al-Rih*, Abd al-Amir Jurs, Publications of Al-An, 1993.

33. *Qasida al-Shi'r min al-Adā' bil-Shakl ila Ashkal al-Adā' al-Fanni*, Dr. Rahman Garkan, Dar al-Rayi for Studies, Translation, and Publishing, 1st edition, 2010.
34. *Al-Qasida al-Arabiya al-Haditha bayna al-Binyah al-Dalāliyya wa al-Binyah al-Iqa'iyya*, Dr. Muhammad Sabir Ubaid, Publications of the Arab Writers Union, Damascus, 2001.
35. *Qadhaya al-Shi'r al-Mu'asir*, Nazik al-Mala'ika, Dar al-'Ilm li-Malayin, Beirut, 5th edition, 1974.
36. *Qadhaya wa Ishkaliyat fi al-Shi'r al-Arabi al-Hadith*, The Saudi Poetry Model of the Literary and Cultural Club, Nadhir al-Azama, Jeddah, Kingdom of Saudi Arabia, 1st edition, 2001.
37. *Kitab al-Musiqa al-Kabir*, Al-Farabi, Edited by: Ghatas Abd al-Malik Khashabah, Dar al-Kitab al-Arabi, Cairo, 1st edition, 1967.
38. *Lahza fi al-Khulud*, Dr. Ahmad Nahm, Dar al-Farahidi for Publishing and Distribution – Baghdad, 1st edition, 2011.
39. *Lisan al-'Arab*, Ibn Manzur, Dar Sa'id, Beirut, 1st edition, 1997.
40. *Lughah al-Shi'r al-Arabi al-Hadith*, Maqumatuha wa Taqatuhā al-Ibda'iyya, Dr. al-Sa'id al-Werqi, Dar al-Nahda li-Ṭiba'a wa al-Nashr, Beirut, 3rd edition, 1984.
41. *Al-Mā' Yakdhib*, Bassam Saleh Mahdi, Publications of the Arab Writers Union, Al-Assad National Library, 2007.
42. *Madawinat*, Aref al-Saedi, Publications of Dafa, Dar and Library Adnan, 1st edition, 2015.
43. *Muḥāḍarāt al-Multaqā al-Dawli al-Khamis (Al-Simiya wa al-Nass al-Adabi)*, University of Muhammad Khaydar Biskra, Faculty of Arts and Languages, Department of Arabic Literature, November 15-17, 2008.
44. *Mafātīḥ al-'Ulūm*, Al-Khawarizmi Muhammad ibn Ahmad ibn Yusuf, Edited by: Ibrahim al-Abiyari, Dar al-Kitab al-Arabi, Beirut, 2nd edition, 1989.
45. *Mafātīḥ li-Abwāb Marsūma*, Hamad Mahmoud al-Doukhi, Publications of the Arab Writers Union, Damascus, 2007.
46. *Minhāj al-Bulaghā' wa Sirāj al-Adibā'*, Hazim al-Qurtajani, Edited by: Muhammad al-Habib bin Khawja, Dar al-Gharb al-Islami, Beirut, 3rd edition, 1986.
47. *Mūsīqā al-Shi'r al-'Arabi Qadīmahu wa Ḥadīthahu*, Dr. Abd al-Ridha Ali, Dar al-Shuruq for Publishing and Distribution, 1st edition, 1997.
48. *Mūsīqā al-Shi'r al-'Arabi*, Shukri Muhammad Iyad, Dar al-Ma'arifa, Cairo, 2nd edition, 1978.

49. *Nakhil ‘ala Dafā al-Qalb*, Fa'iz al-Shara‘, Dar al-Shu'oun al-Thaqafiyya al-‘Amma – Baghdad, 1st edition, 2011.
50. *Nadhariyat al-Adab*, René Wellek and Austin Warren, Translated by: Muhyiddin Subhi, The Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut, 3rd edition, 1987.
51. *Nadhariyat Iqa‘ al-Shi’r al-‘Arabi*, Muhammad al-‘Ayashi, Al-Matba‘a al-‘Asriya, Tunisia, 1976.
52. *Wajh ila al-Sama’, Nafidhah ila al-Ard*, The Collected Poems till 2016, Omar al-Saray, Publications of the General Union of Writers and Poets in Iraq, 1st edition, 2016.

Journals:

1. *Binyat al-Bayyadh*, Dr. Malik al-Mutalabi, *Al-Jumhuriyah* Newspaper, May 16, 1990.
2. *Shu’riyyat al-Qasida al-Qasira ‘Inda Munsif al-Mazghani*, Ahmad Jar Allah Yaseen, *Majallat Abhath Kulliyat al-Tarbiyah al-Asasiya*, Vol. 2, Issue 4, 2005.
3. *Al-Nass al-Tashkili bayna al-Lugha al-Basriya wa al-Ta’wil*, Muhammad Abu Razeq, *Majallat al-Sura*, Department of Culture and Media – Sharjah, Issue 2, 2003.