مكونات الإيقاع في شعر يوسف الصائغ

د. فازع حسن رجب المعاضيدي

يمتلك الصائغ خصوصية وتفرداً بين حشد الأصوات الشعرية المعاصرة، فنصه الشعري يمثل منجزاً إبداعياً، ذا فاعلية مؤثرة في الأوساط الأدبية، حضي باهتمام ملموس بين نقاد الأدب ودارسيه، غير أن هذا الاهتمام لا يكاد يتجاوز المحاور الدلالية والموضوعية، ونمط البناء المسرحي والقصصي في شعره، ولذلك فان هذه الدراسة تقترب من مستوى لم ينل حظاً وافراً من الدراسة ألا وهو ((الإيقاع)) بوصفه البؤرة الأساسية التي تشع منها عناصر القصيدة التكوينية الأخرى ((فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً)) [١] يجسد القدرات الخيالية للمبدع.

وقد وفق الصائغ من خلال تشكيلاته الإيقاعية والصوتية في إقامة علاقة إيصال فاعلة مع متلقيه، فـ ((هو واحد من الشعراء القلائل الذين لم يتخلفوا لحظة واحدة عن التطور والاغتناء ومواكبة المنجز الشعري العربي الحديث)) [٢]

ويجد القارئ نفسه وهو يواجه عملاً شعرياً بهذا المستوى مدفوعاً للبحث عن المعطيات التي أمدته وأثرته، وقد أفضى استنطاق النصوص الدقيق عن المكونات الإيقاعية التالية:-

١- التشكيلات العروضية:-

إن قراءة النصوص الشعرية للصائغ تعلن عن انساق إيقاعية منظمة تعكس درايته العروضية التي لم تنجز الا على يد فئة متميزة من شعراء الحداثة العرب، فقد أدرك مبكراً أن الجذوة الإيقاعية من مقومات الخطاب الشعري الإبداعي، وهي لصيقة بالتجربة الشعرية. غير إننا سنظل بحاجة إلى معرفة الحدود الموسيقية التي يوفرها الوزن والحدود التي يوفرها الإيقاع الداخلي، على الرغم من الانسجام والتوافق بينهما.

فاختيارات الشاعر تحكي لنا نظاماً خاصاً للتشكيلات العروضية، فقد أخرج البحور المركبة أو الممزوجة من دائرته الشعرية، واعتمد تفعيلات البحور الصافية والبسيطة التي تتيح له مرونة كافية تتفق وطبيعة الأجواء التعبيرية، كتفعيلة ((المتدارك والمتقارب والرجز والرمل والوافر والكامل)) ومع هذا الجهد البارع في استدعاء السياق العروضي، تلوح في الأفق ظواهر فنية اعتمدها الشاعر وهو يسعى إلى التنظيم الزمني في نصوصه عبر تفعيلات هذه البحور أهمها:-

ظاهرة الزحافات والعلل، فالتفعيلات التي استخدمها خضعت إلى لون من التناسل الداخلي، فرضته طبيعة هذه الظاهرة، من أجل أن ينأى بنصه الشعري عن الرتابة والجمود، فضلاً عن أنها ((عامل من عوامل التنويع في الشعر وتطويع التفعيلة كي تناسب الفكرة الكامنة في الكلمة)) (٣) يقول في قصيدته ((مريم العربية)) (٤):

قمرٌ في السماء دنا/وتدلّى على جامع الفاو/مثل رغيف كبير/عليه بقايا دماء...

فالنموذج على المتدارك، وقد تمّت تفاعيله على الشكل الأتي:-

فعِلُن – فاعلن – فعلن – فعلن – فاعلن – فاعلن – فاعلن – فعلن – فاعلن – فاعلن – فعلن – فاعلان.

فالمنطق الزمني سجل لنا ثلاث تشكيلات زمنية للبحر المتدارك هي ((فاعلن/فعلن/فاعلان)) حيث دخل تفعيلته التامة ((فاعلن)) زحاف الخبن، واعتراها ((التذييل)) أي علة الزيادة، وبذلك بدا التباين الزمني واضحاً من خلال المزاوجة بين السرعة والبطء، وهما امكانيتان زمنيتان عملتا على خلق الموازنة في النص.

وقد وردت تفعيلة ((المتقارب)) في اربعة تشكيلات، إحداها تامة ((فعولن)) والثانية مقبوضة ((فعولُ)) والثالثة محذوفة ((فعو)) والرابعة مقصورة ((فعولْ)) يقول (٥):-

فأواه لو كنت من مازنٍ/وما كان عظمك بالواهنِ/وما كنت فظّياً غليظَ الحلوم على الأقربين/خفيفاً على الغادر الخائنِ.

والملاحظ أن الأشطر الشعرية ابتدأت بتفعيلة تامة، وانتهت اما بعلّة أو بنقص وهو ((الحذف))، ولعل في ذلك إشارة من الشاعر بعدم اكتمال الحدث الذي بقي مضمراً ولم يصرح به.

ويتجلى الأثر الذي أحدثته الزحافات والعلل في عملية بناء النصوص من خلال الإمكانات الزمنية في اطار الوحدة الإيقاعية لتفعيلة الرجز ((مستفعلن)) التي وردت على صور عدة منها ((مفتعلن)) التي دخلها زحاف الخبن و ((مفعولن)) التي اصابتها علة القطع، يقول (٦):-

قبل قليل جاءت سيدة/وابتاعت اربع تفاحات...

و ((مفعولان)) التي اجتمع فيها القطع والتذييل بقوله (٧):-

أمرأة تجلس خلف الشبّاك...

و((مفاعلان)) التي جمع فيها بين زحاف الخبن وعلة التذييل بقوله (٨):-

إنا انتظرنا مدفع الافطار/ما بين الغروب والشروقْ

و((فاعلان)) كقوله (٩):-

على الرصيف اليمين/في زحمة السائرين/يمشي فتى مرتبكاً

وكذلك((فعول://٥٥)) و((مفعول:/٥/٥٥)) و((فَعِلْ://٥)).

أما تفعيلة الرمل ((فاعلاتن)) فقد وردت على صورة ((فعلاتن)) الزاحفة عن طريق الخبن، والمحذوف ((فاعلن)) والمقصور ((فاعلان)) والمجزوء المسبغ ((فاعلاتان)) (١٠).

وفي تفعيلة الكامل ((متفاعلن)) شاعت اربع امكانات زمنية هي المقطوعة ((متفاعل)) التي تنقل إلى ((فعلاتن)) والحذاء المضمرة ((متفا)) وتنقل إلى ((فَعِلُن)) والمجزوءة المذيلة ((متفاعلان)) والمضمرة ((مُتفاعلن)) التي تنقل إلى ((مستفعلن)) (١١).

وتتجلى واضحاً العلاقة الحوارية بين تفعيلة الكامل ((متفاعلن)) والوافر ((مفاعلتن)) إذ ان كلا التفعيلتين تنتميان إلى دائرة المؤتلف، فالتفكيك العروضي يقود إلى أن كلاهما تتألف من: وتد مجموع + سبب ثقيل + سبب خفيف.

وإذا كان الوتد المجموع قد تصدَّر تفعيلة الكامل الذي أسماه ((فايل)) بالتوقيع المستقر الثابت،فإنه ورد متأخراً في تفعيلة الوافر ليشكل توقيعاً قافزاً (١٢)

ومثل ذلك يندرج على تفعيلتي الوافر والهزج، وما يعتريها من زحافات وعلل، فقد اعتاد شعراء التفعيلة على ((جعل الهرج ومجزوء الوافر وزناً واحداً أجازوا فيه دخول ((الكف)) في حشوة)) (١٣)، وعلة القصر، فضلاً عن استخدام ممدود ((مفاعيلن)) ليصبح ((مفاعيلان)).

وثمة ظاهرة إيقاعية يمكن للقارئ أن يتلمسها، وهي أن بعضاً من النصوص الشعرية لا تخضع لنظام عروضي وإيقاعي ثابت، بل تستجيب في اغلب الأحيان لمتطلبات مستوياتها الدلالية، حيث تتناسل دلالات الإيحاء الشعري من خلال حفريات النص، في سياق خاضع لمنطق التعاقب، وذلك لأن ((التغيير في الوزن لا بدّ وأن يقترن بتحولات الوقف الشعري تمشياً مع كون القصيدة بنية دلالية – إيقاعية)) (١٤) وقد ((عزى الشعراء أنفسهم، وكذلك بعض الدارسين، التنويع في التفعيلة داخل القصيدة الواحدة إلى تغيير في العاطفة أو النبرة أو الدفقة الشعورية عند الشاعر)) (١٥)، والواقع ان مثل هذا التعليل ينطبق على عدد من المطولات الشعرية للصائغ، منها قصيدة ((اعترافات مالك بن الريب)) (١٦)، ذلك الشاعر الذي اتخذه قناعاً ليفصح من خلاله عن طبيعة المرحلة الراهنة التي تمرَّ بها الأمة العربية، وما واجهته تقاليدها الأصيلة من تصدع، فكان القناع هو المتحدث عن مجريات الأحداث ((حتى يمكن القول أن هذه الاعترافات هي اعترافات المواطن الفلسطيني الذي يجسد شعباً بكامله)) (١٧)، فليس هناك مجال للشك بأن ((الغضا)) هو رمز للوطن المحتل و ((القطا)) رمز للشعب الفلسطيني، وبذلك تمتزج الحقيقة بالرمز في هذه القصيدة امتزاجاً يمنحها عمقاً وغنى وقدرة على التأثير في المتلقي. فالشاعر تمكن من خلال اللوحات المتلاحقة من إقامة علاقة فاعلة مع متلقيه، فقد أسهمت التكوينات الصوتية الإيقاعية الناتجة عن التداخل بين تفعيلات البحور الشعرية في الكشف عن انفعالاته، وقدرته على التأثير بمن حوله.

فالقصيدة تبدأ حركتها الصوتية ببحر ((المتقارب)) حيث يبدأ صوت مالك بن الريب المشهد الافتتاحي للقصيدة قائلاً:–

ترجل/فأن القطا نائمٌ/والقوافلُ متعبةٌ/هوَّم النازحون لطول السرى/سوى فارسٍ ما ينام.

وفي ذلك إشارة واضحة للصمت الذي لفَّ كلَّ شيء بعد هزيمة حزيران، فالجميع قانعون بهذا الموات، وقد بان عليهم الخور وكأن الحياة جفّت والآمال انطفأت ولم يعد هناك تعلّق بوهم انبعاثهم.

ولعل الضرورة الفنية دفعت الشاعر إلى اغتنام تفعيلة المتدارك والصيغ المتولدة عنها، حيث أنَّ انسيابيتها ورتابتها وصلاحيتها للسرد والتعبير عن العاطفة الجياشة تتفق وطبيعة اللهجة الحزينة الهادئة التي افتتح الشاعر بها قصيدته، غير ان هذا الحوار الهادئ لا يستمرَّ طويلاً بل يميل إلى التدفق ليصبح الشاعر خطيباً منفعلاً يدعو لاسترجاع مجد هذه الأمة وحريتها وكرامتها الضائعة، وذلك ما قاده لاستثمار التفعيلات المنبثقة عن تفعيلة بحر الرجز ((مستفعلن))، إذ وجد فيها مجالاً رحباً للتعبير عن هذه الفورة التي قطعت الأحزان الهادئة التي بدأها، ونقطة ارتكاز صوتية تمنح قصائده دفقاً موسيقياً رحباً يبعدها عن الضيق والاختناق، لما تتميز به من ترنيمة وعذوبة، وتلاحق الحركات تصلح لمعالجة الأحداث السريعة الطارئة. يقول:-

في جبل الزيتون/حيث يوقظ الموتى ضياء البدر/تكون بندقيتي/مثلي أمام العصر فارغة.

وقد حصل التداخل بين تفعيلتي ((فاعلن)) و ((فعولن)) في عدد من مقاطع القصيدة، يقول:

أرأيت إلى سنوات العشق/وندّمك النسيان ؟/خذيني الآن إذن/مغترباً/غربةَ يوسف في الجُبِّ/وفي السجن/وإذ تدعوه أمرأة في قصر الحاكم...

ويبدو هذا التغيير والتداخل وليد اللحظة الشعرية، ولا يمكن أن يعد ذا شأن على مستوى التحول في النص الشعري لأنه بالإمكان جعل التفعيلتين تفعيلة واحدة. لكونهما تتألفان من نواتين متماثلتين هما ((فا/علن)) و ((علن/فا)) أي سبب خفيف + وتد مجموع، فضلاً عن انهما ينتميان إلى أصل الدائرة العروضية ((المتفقة)) وذلك لأتفاق اجزائها الخماسية (١٨) الأمر الذي جعلهما يساعدان الشاعر على الاسترسال وتتابع المعاني.

ثم ينتقل إلى ((مفاعلتن)) لما لها من تدفق سريع وتميز في عملية السرد، وخلق المدلول الإيقاعي والدلالي المعبرين عن خلو اللهجة من الغضب والعنف، وتزيد تفعيلته الرمل ((فاعلاتن)) من هذه السرعة والتلاحق عبر تفجير ينابيع الرؤيا والخيال التي تقارب الحقائق وتأخذ شكلها من تقنيات السرد القصصي التي تفصح عن واقع هذه الأمة وما يتقلّب به إنسانها من أحلام وأحزان ومتاعب.

وينجح الشاعر في المزاوجة بين تفعيلتي الوافر والرمل أللتين أضفتا على نصوصه الشعرية جواً موسيقياً، حيث أسهمت التشكيلات الناشئة عن التفعيلات الأساسية في إشاعة هذا الجو، يقول:-

مباركة في النساء الصبيّة/راحت تؤدّي العشا لأبيها/وجازَتْ حدودَ الخيام/ولاح الغضا... بلغ الركبُ رابيةً/فانزلا عند خوفي.

ثم يعود التداخل مع المتقارب مرة أخرى:-

أقيما على ((مالك)) ليلةً/... أبعدَ الذي كان/يوحشَ كالذئبِ وجهي ؟/وأفرد مغترباً بين أهلي ؟

وهكذا يستمرُّ التداخل بين تفعيلات البحور حتى نهاية القصيدة، ليتجلى بناؤها الموسيقي بأشكال ومستوياتٍ تبعاً للمقتضيات الفكرية والنفسية التي يتطلبها النص.

ومن الظواهر الإيقاعية الجديرة بالرصد والتتبع في تضاعيف قصائد الشاعر ما يمكن تسميته بـ ((التناص الإيقاعي)) وهي ظاهرة صوتية تبرز من خلال المزاوجة الإيقاعية التي تتجلى في تقاطع النص الشعري مع نصوص أخرى، بالشكل الذي يفتح بنية النص الإيقاعية، ويؤدي وظيفة فنيّة وجمالية ودلالية.

وقد برزت هذه الظاهرة على مستويات عدة، من بينها أسلوب ((التناوب)) ونعني به بناء القصيدة موسيقياً من الشكلين العمودي والحر، اللذين يردان أحياناً على شكل مقاطع متناوبة ((لأخفاء نوع من الغنائية بإيراد الشعر العمودي، ولون من الدرامية عن طريق الشعر الحر)) (١٩) وهذا أمر يؤكد ارتباط الشاعر بالتفعيلة الكلاسيكية القديمة، التي ظلت نسغاً يغذي بعض صيغه الشعرية.

وتعد قصيدة ((أين الشعر وأين الشعراء)) (٢٠) النموذج الأمثل الذي يجسد هذه المزاوجة، فالقصيدة تبدأ بمقطع عمودي يقول فيه:-

ما للوفود.. مشيها وئيدا
بشائراً تحمل.. أم عهودا
أم القوافي.. جثماً.. قعوداً

فقد اعتمد تفعيلة الرجز المشطور (٢١) ذي العروض المقطوعة التي دخلها زحاف الخبن فصارت ((فعولن)) مستفيداً من إمكانات البيت الشعري القديم، المنسوب للزبّاء:-

ما للجمال مشيها وئيدا أجندلاً يحملن أم حديدا

إيقاعياً ودلالياً، فهو يطرح هذا السؤال في محفلٍ ضمَّ الأدباء والشعراء العرب وكأنه ينتظر الإجابة عليه في محاولة منه للإفصاح عن مشاعره وأحاسيسه تجاه الحالة المأساوية لهذه الأمة. ثم يدلف إلى النظم الحر بعد المقطع العمودي فيقول:-

لكني أسألكم/ما ذا يمكن أن نفعله – نحن الشعراء/لو أنّ الأعداء/هجموا في هذه الساعة/واقتحموا القاعة ؟

ثم يعود مرة ثانية إلى ما أفتتح به قصيدته قائلاً:-

يا مرحباً:
هذي وجوه الأهل والأقاربْ
وماضة.. كالأنجم الثواقبْ

وهكذا يستمر التداخل على المستوى التعبيري بين البناء الدرامي المرتكز على تتابع المشاهد واللوحات والأصوات، وبين النبرة الغنائية التي تضفيها المقاطع العمودية للتخفيف من حدة التوتر.

وتنفتح بعض قصائد الصائغ الشعرية على نمط من النصوص الشعرية القديمة والحديثة في دائرة التناص الواضح أحياناً والخفي أحياناً أخرى، من أجل توظيف إمكانات إيقاعية لها مكانتها بين النصوص الشعرية في مراحل زمنية سابقة أو معاصرة. ولا يغيب عن القارئ التداخل النصي الناتج عن اختراق نصوص الصائغ لأبيات قصيدة ابن الريب ((من الطويل)) التي رثى بها نفسه في ديار الغربة عندما أحس بدنو أجله، يقول (٢٢):

فيا صاحبي رحلي/دنا الموت.. فانزلا../في جبل الزيتون.

وتتداخل الآبيات لترسم المشاهد وتصور ((ما جرى لمالك بن الريب في واقعة موته وما يجري لمالك هذا العصر من حصار يقوده إلى نفس النهاية)) (٢٣)

خذ خيمة يا أبي/فبلاد المهاجر ملعونة/والطريق إلى القدس جد طويل/((لقد كان في وادي الغضا لو دنا الغضا.. مزار/ولكنّ الغضا))

أحس أنني والقدس/في كنيسة مهجورة/فلا حب ولا عبادة.

وهكذا يستمر التوظيف التراثي لهذا الصوت على مستوى النسيج الكلي للقصيدة.

ولا شك في أن هذا الاستدعاء قد أحدث نوعاً من التشكيلات الإيقاعية المتداخلة، التي أفصحت عن حالة الإنسان العربي الذي مع رثائه يرثي زمنه المعاصر.

ولم تكن قصيدة ((المعلم)) (٢٤) بعيدة عن هذا الأسلوب، فقد تم استدعاء بيت الشاعر احمد شوقي ((من الخفيف)):-

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعني إليه في الخلد نفسي

ليتوزع على القصيدة بأكملها، ويكون بؤرة تتوهج داخل القصيدة، ليصبح شعار نضال لمرحلة وطنية في تأريخ الأمة المعاصر. فالخفيف بطبيعته النثرية يتناسب والظواهر الخطابية.

ومن الأساليب التي تسللت إلى بنية القصيدة عند الشاعر ((الاختلاط)) ونعني به اختلاط الشعر بالنثر في بنية القصيدة الواحدة (٢٥). فالشعر عنده لم يكن حكراً على البناء العروضي بل تعداه إلى النثر، بمعنى أنه أفاد من الأساليب النثرية في توشيح بنيته العروضية داخل لحمة القصيدة الكلية من أجل زيادة فاعليتها وتقوية دلالاتها، وذلك ما يبدو واضحاً في قصيدة ((خواطر بطل عادي)) (٢٦) ذات البناء الدرامي، حيث تبدو الوظيفة النثرية جلية فيها، إذ يتداخل النص مع عبارات وردت على لسان السيد المسيح في ((قصة العشاء الأخير)) (٢٧) وفق طراز حديث للتعبير عن رؤية جديدة تستشرف واقع الأمة بكل ما ينطوي عليه من هوانٍ وضياع، والتطلع إلى مخرج من هذا الوهم والظلم، ومن ذلك قوله:-

إنا لعشاءٍ سرّي ندعو/.. فوداعاً/الليلة يسلمني أحدٌ منكم للموت.

أما أنت فتنكرني قبل صياح الديك.

اعطني شبهاً بالذي أحب

غير أن الشاعر لم يورد العبارات بتمامها بل بتعديل طفيف جرى عليها كي تتلاءم وما تقتضيه ضرورات القصيدة.

أمّا مقاطع القصيدة الأخرى فقد تداخلت مع نماذج من الأمثال المأثورة ، ليقف بالقارئ على ما ينتظم أبناء الأمة من تناقضٍ وتناحرٍ وتجاهلٍ للهدف الأسمى يقول:

سمكٌ يتعشى سمكاً/فبماذا يتعشى السماك ؟

اللبنٍ الأحمر للأموات/وفاكهة الخيبة للأحياء.

صفرٌ في كلّ الأعداد يساوي صفراً.

ومن التنويعات الناتجة عن هذا الأسلوب ، التناص الإيقاعي بالأغاني الشعبية والأهازيج الفولوكلورية ، من أجل إشاعة أجواء ميثولجية ، تضفي مسحة جمالية على الأداء الشعري ، كقوله (٢٨):

ويجيء صدى الطلقات.

خبز السيّاح يصلح للأفراخ

وزهور الخبّاز تصلح للجنّاز

فمثل هذا الاستخدام يضفي على النص إمكانية موسيقية نابعة من صميم الواقع الشعبي تخدم توجّه القصيدة وتمنحه بعداً دلالياً ونفسياً.

كما أفاد الشاعر في مواطن عدّة من بعض الأقوال المأثورة ، والحكايات ، والصياغات الأنجيلة القديمة غير ما ذكر لا يتسع المجال لذكرها (٢٩).

٢- القافية:

أشار أحد الباحثين إلى أنّ اهتمام الصائغ بانتقاء القوافي وتجويدها والحرص عليها يوشك أن يكون معدوماً أو عابراً يسيراً (٣٠). غير أن هذا التعميم يجعلنا لا نتفق معه تمام الاتفاق ، فالمراجعة الدقيقة لديوان الشاعر أثبتت أنه لم يعمد على التمسك الشديد بالقافية كما فعل غيره من الرواد، وربما ذلك يعود إلى تجنبه الوقوع في دائرة الصنعة المتكلفة والرتابة، وإلى اعتماد أسلوب التدوير، والقوافي الداخلية التي تتوزع عفوياً في نسيجه الشعري. غير أن هذا التماهي لا يسوغ لنا الحكم على مجافاته لمثل هذه المحطات الصوتية، فقد كان حريصاً على الجرس الذي يحدثه حرف الروي عند نهاية كل شطر في مواطن عديدة من ديوانه، ولا سيما مراحله الأولى. وهو في كل ذلك لم يجهد نفسه في البحث عن الأفكار من أجل القوافي، وإنما من أجل ((أن تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية، وأن ترتبط باطنياً)) (٣١) بالشكل الذي يضمن التوازن الباطني في الأفكار، ويمنح القصيدة القدرة على التأثير في الخيال.

ولعل نظرة متأنية في أساليب تشكل القافية ودرجة فاعليتها في موسيقى النّص عند الشاعر تكشف عن مظاهر عدة، فمن حيث علاقة القافية بالوزن تّم رصد أربعة أنواع ذات علاقة بالبحر العروضي، حيث تتألف من عددٍ من الحركات المؤطرة بين ساكنين، وقد اصطلح على تسميتها بما يلي:-

١- القوافي المترادفة: وهي التي يجتمع في أخرها ساكنان لتتناسب وإيقاع ((فاعلان – مستفعلان)) كقوله (٣٢):-

سالت من أجل الحقِّ دماءْ/وتساقط في الذودِ عن الوطن الشهداء/والتمعت اسماء الأبطال/خالدة كنجوم زهر في ذاكرة الأجيال.

فالملاحظ أن الأسطر انتهت بألف ساكن يردفه حرف روي ساكن وهما الهمزة واللام. والمتأمل في هذين الشطرين يلمس أن ثمة وظيفة مزدوجة لهما، فما يوحيه حرف اللين ((الألف)) بامتداده، والهمزة واللام، بجرسهما العالي، يكشف عن العلاقة الوشيجة بين معاناة الشاعر المؤلمة، ورفضه للواقع رفضاً مطلقاً.

٢- القوافي المتواترة: ونعني بالتواتر وجود حركة بين ساكنين تناسب إيقاع ((فاعلاتن – مفاعلين – مفعولن)) يقول (٣٣):-

عندي قمر مدفون يرافقني في المنافي/يبارك لي قلقي واعترافي/رهنتُ له فرسي وعقالي/وساومت بين الهدى والظلال.

فاستطلاع عناصر النص واستجلاء دلالاتها تفصح عما يدور في ذهن الباث من استهجان وسأم، فحرفا الروي ((الفاء)) و((اللام)) حُدّدا بين حرفي المد ((الألف)) و ((الياء)) الساكنين اللذين أوحيا بسآمة النفس الغاضبة من خلال فرض السيطرة على الإحساس السمعي للمتلقي.

٣- القوافي المتداركة: وهي التي تقترب من تفعيلة المتدارك ((فاعلن)) حيث تجتمع حركتان بين ساكنين، ومثل ذلك تفعيلة ((مستفعلن – مفاعلن)) كقوله (٣٤):

رأيت وجه قاتلي/لمستُ مقلتيه في أناملي/كمسة الأعمى، كلمسة العروس للحلي/لم يعطَ لي.

ولعل التداخل الحاصل بين الحركات والسكنات في قوافي هذه الأسطر يشير إلى الهدوء النسبي الذي خفف من سرعة الترتيل، بما يتلائم والمقتضيات الفكرية والنفسية التي أراد الشاعر التعبير عنها.

٤- القوافي المتراكبة:- وهي التي تتناسب مع تفعيلة الوافر ((مفاعلتن)) حيث تكونت من ثلاث حركات وقعت بين ساكنين، ومن ذلك قوله (٣٥):-

عرق الموتى نداني.. خضّبني/عرق الموتى أرعبني/لكنّ يدي ظلّت تحفر.. والرب يراقبني.

وليس غريباً أن يلمس القارئ في مثل هذه القوافي شيئاً من الرتابة التي تبعث على الملل، حيث تبدو وكأنها متهدلة لا تفضي إلى إمكانات منغمة تجد طريقها إلى أذن المتلقي.

وتندرج القافية من حيث علاقتها بحرف الروي تحت قسمين (٣٦):-

الأول: أنواع القوافي من حيث علاقتها بذاتها.
الثاني: أنواع القوافي من حيث علاقتها بقافية أخرى.

أما القسم الأول فيتوزع على نوعين هما:-

١- القوافي المركبة: **وسميت بذلك لطابعها النحوي ((إذ تعتمد على جذرٍ أساسي وزائدة تضاف إلى الجذر فتضفي عليه طابعاً نحوياً)) (٣٧)، ومثال ذلك قصيدة ((أنا.. لا أباع)) (٣٨) فقد وردت قوافي الأشطر كالتالي:-**

((سمتي، أحبتي، بيتي)) وهي قوافي تستند إلى جذر اسمي أضيف إليه زائدة وهي ضمير المتكلم ((الياء)).

وقد تقوم القافية على جذر حرفي، يضاف إليه زائدة تتسم بسمة نحوية كقوله (٣٩):-

بين رفضي لكم/وحنيني إليكم

فالجذر في السطر الأول هو ((اللام)) وفي الثاني ((إلى)) أضيف إليهما زائدة نحوية هي كاف المخاطب.

وقد جمع الشاعر بين قوافي ذات جذور اسمية وفعلية مع أخرى ذات جذور حرفية كقوله في قصيدة ((رياح بني مازن)) (٤٠):-

واختنقت واخجلتي سور سجني/وأوجعني موضع القلب منّي/وموجعة لهفتي لا عشير لها غير ريحٍ يعذبني.

٢- القوافي الملتبسة:- **وهي التي تمتاز بطابعها البلاغي، حيث ينتظم قوافي هذا الصنف الجناس غير التام، وتتماثل المفردات في اغلب الفونيمات من أجل تقوية جرس الكلام ونغمه، يقول (٤١):-**

قد تعب الزيتون فوق غصن الياسْ/ومتعب من المحبَّة ابن الناسّ.

فكلمتا ((الياس، الناس)) بينهما تماثل فونيمي، غير ان مثل هذا التماثل قد يؤدي أحياناً إلى نوع من اللبس السمعي، فقد يخيل للسامع إن الكلمة ترددت مرتين.

وتقسم القوافي على أساس علاقتها ببعضها على ثلاثة أنواع هي:-

١- القوافي المستقلة: **وتتخذ طابع الاستقلال ليست على مستوى القصيدة وإنما على مستوى المقاطع. وهذا النمط وإن كان مستقلاً إلا أنه لا يشكل ظاهرة بارزة في النسيج الشعري للشاعر، وتعد قصيدة ((أين الشعر.. أين الشعراء)) (٤٢) نموذجاً متميزاً لهذا النمط، فقد استقل أغلب مقاطع القصيدة بحرف روي يختلف عن المقطع الذي يليه، فالمقطع الأول استند على حرف روي موحد هو((الدال)) في قوله:**

((وئيدا، عهودا، قعودا)) في حين استقل مقطع أخر بحرف ((الباء)) الساكن، فالأشطر انتهت بقوله ((الأقارب، الثواقب، الشواحب، تحارب)) ثم تأتي ((الراء)) لتعلن استقلالية مقطع أخر.

٢- القوافي المتعانقة:- **وفيها تتخذ القوافي نظاماً فونيمياً متلاحقاً ناتجاً عن التكنيك الناتج عن حرف الروي على نحو استثنائي لافت يحقق للقصيدة تنسيقات صوتية تشيع إيحاءات نغمية ذات دلالات ربما تكون مقصودة، يقول في قصيدته ((على ايّما موعد نلتقي)) (٤٣):**

ثلاثون مرت، وما زلت كالجسر منحية فوق حزنك تستنطقين الشهود/وتنتظرين الحبيب يعود/إلا.. فاخرجي للحدود/وابحثي عن حبيبك بين الجنود.

فالقوافي ((الشهود، يعود، الحدود، الجنود)) سارت متعانقة وفق التشكيل ((أ أ أ أ)) ومتوازنة من حيث حركاتها وسكناتها ((//٥٥)) وانتهت بفوتيم ((الدال)) الساكن المسبوق بحرف المد ((الواو)) اللذّين أسهما في استرخاء الحركة الإيقاعية ليجسدا حالة الانتظار الطويل المشوب بالقلق، وديمومة الحزن الهادئ. ويكشف التأمل في الديوان، اعتماد الشاعر أحياناً ظاهرة الأشباع السمعي في قوافيه المتعانقة، لتأخذ تشكيلاً جديداً ((أ أ ب ج ج)) من مثل قوله (٤٤):-

لم يحن بعد موتي../ألا.. واسمعوني وحيداً على الماء صوتي/سأورق، لو يمنع الماء عني لفرط الظما/يا عشيري، وانضج قبل المواسم في غضبتي/وفي قلقي استشف الذي سوف يأتي.

فقد أورد قافية ((الظّما)) الثالثة في النص من أجل خلق الإشباع السمعي، إذ أن هذه الكلمة كانت لها إمكانية الفصل بين أربع قواف متعانقة بفونيم (التاء) ، واحتلت مكاناً وسطاً بين كل قافيتين على حدة.

وقد تتمثل ظاهرة الإشباع السمعي بين نوعين من القوافي المتعانقة يقول (٤٥):

وأمّا أنا ، الريحُ صوتي/أنا بعتُ حزني وصبري وصمتي/لكلّ المرابين في السوق/وابتعتُ سيفاً وترساً/إلهي ، أمل وجهك الشَّهمُ قدساً.

فالتراتب بين القافية الأولى والثانية ((صوتي ، صمتي)) ، والثالثة والرابعة ((ترساً ، قدساً)) ، وقد فصل بين النمطين إشباع سمعي عن طريق القافية الثالثة لاستقلالها صوتياً بروي ((القاف)) فقد اخترقت كلمة ((السوق)) النسيج الصوتي الموحد في هذا المقطع وبالتالي وفّرت قدرة الانتقال الفوينمي للمتلقي بوساطة التلوين الإيقاعي المسوّغ.

٣- القوافي المتقاطعة: وفيها يعتمد الشاعر على التماثل الصوتي بطريقة متقاطعة ، بوساطة جرس حرفين منغومة تؤطّر ثلاثة أحرف مستقلة ، يقول (٤٦):

وعوانسُ في زي قصائد عصماء/سنواتٌ ستَّ والشعراء المحترفون/يروحون إلى المنبر/ثمَّ يعودون ، وقد ثملوا بقصائدهم/فإذا تعبوا.. شربوا نخب الشهداءْ

فالقافيتان الاولى والخامسة ((عصماء ، شهداء)) متقاطعتان صوتياً ، وقد جاءتا لتجمعا ثلاث قواف مستقلة.

وقد تؤطّر القوافي المتقاطعة فيما بينها قوافي متعانقة لا يفصلُ بينهما إشباع سمعي كقوله (٤٧):

لو جئنا هذهِ القاعة/ووجدنا فيها.. آلاف الشهداءْ/ينتظرون قصائدنا العصماءْ/بعيون متعبة.. وقلب ملتاعهْ.

فهذا النموذج الشعري يتم وفق الشكل ((آ ب ب آ)) ، حيث أن القافيتين ((القاعة ، ملتاعة))، تؤطّرُ بينها قافيتين متعانقتين هما ((الشهداء ، العصماءْ)). ويميل الشاعر احياناً إلى نمط فريد من التقاطع يأتي على

شكل موازاة صوتية تسهم في التنويع السَّمعي الناتج عن التنويع الصوتي في حرف الروي متخذاً الشكل ((آ ب آ ب))، يقول (٤٨):

هبّت هبوب شمالِ ما تدفيني/نارٌ بأكفانِ قتلانا شعلناها/إنّي رأيتُ حدودَ القدسِ تدنيني/فلتنظرا إن نكن رجماً بلغناها.

فالموازنة الصوتية ناتجة عن التقاطع بين القافية الأولى والثالثة، وكذلك الشأن بين الثانية والرابعة، ولمثل هذه الصورة الصوتية قيمة إيقاعية تثري النسيج الصوتي. فالترجيع الصوتي يتخطى تماثل الأصوات ((حروف الروي)) وفق توزيعات هندسية خلقاً لشعرية النص بقصد التأثير في المتلقي وتعبيراً عن موقف شعوري وانفعالي ما.

٣- التدوير:-

التدوير ظاهرة موسيقية ((تنبثق عن علاقة خاصة بين المضمون الشعري وأسلوب التعبير وبين الموسيقى)) (٤٩)، لتوفير المزيد من التنوع والحركة والتدفق التي تقدم للشاعر إمكانية إيقاعية مفتوحة تتماشى وطبيعة الحاجة التعبيرية، قادرة على هدم كل ثبات إيقاعي متوقع في ذاكرة القارئ.

وقد أفاد الصائغ من هذه الظاهرة بوصفها حاجة تعبيرية وموسيقية تزيد من سعة الأرضية الموسيقية والدلالية لقصيدته، بالشكل الذي يتناسب وتجربته الحداثوية، وذلك لأن القصائد المدورة في الغالب ((تجنح إلى التعبير المحتدم المتدافع، الذي يرتفع فيه الحس الدرامي، ويخفت هاجس الغناء)) (٥٠) فضلاً عن التتابع والاسترسال الذي يضفيه أسلوب السرد.

ومن الملاحظ أن تقنيات التدوير عند الشاعر تقوم على امتداد الشطر عروضياً ودلالياً واستطالته حسب متطلبات الفكرة التي تقتضيها طبيعة القصيدة بغض النظر عن عدد التفعيلات التي يتضمنها، ولذلك فأن أسلوب التدوير عنده أصبح نهجاً قابلاً للتشكل والتعدد حسب ما تقتضيه تجربته، فقد تكون القصيدة المدورة إطاراً مغلقاً يحتضن النص من بدايته وحتى نهايته، وذلك ما يمكن تسميته بـ ((التدوير الكلي)) أو السائب، ومن ذلك قصائد ((سيدة التفاحات السبع، زيارة، أمسية السبت، الخيط، انتظار، الغراب،...)) (٥١) حيث فتح الشاعر ابياتها على بعضها البعض بعد أن أزال عنها مصدات التقفية، مستعيناً بالتجمعات الصوتية المتماثلة من الداخل.

وقد لا يطيل الشاعر في التدوير، فيجيء ليشمل مقطعاً منفرداً من القصيدة أو جزءاً من المقطع حسب ما تمليه عليه طبيعة الموقف من تفاوت وتوتر وانثيال، وبذلك يقدم للقارئ إراحة بين الحين والأخر.

وتفصح لنا نصوص الشاعر المدورة عن خرق للإرسالية الشعرية الناتجة عن الصراع بين الوقفات العروضية والنحوية والدلالية، فقد يلمس القارئ نوعاً من الموازاة العروضية مقابل اللاموازاة الدلالية كقوله (٥٢):-

فتعالوا أعيدوا إلي ساعة الصفر روحي التي/نزفت../هلموا اقرأوا في الاذاعات عني بياناً...

ففي الوقت الذي استقل فيه السطر الأول بوقفته العروضية عند كلمة ((التي)) بالتزام تفعيلة المتدارك ((فاعلن))، نجد خرقاً للوقفتين الدلالية والنحوية اللتين لم تكتملا إلا مع السطر الثاني، فالوقوف عند الاسم الموصول دون اكتمال جملة الصلة يعد نقصاً نحوياً ودلالياً. ومثلُ ذلك قوله (٥٣):-

وأسلمني رعشة كالولادة.. كدت أميل لها من/نعاس فزاحمت نفسي.

فهو لم يعمد إلى تفتيت تفعيلة المتدارك ((فعولن)) التي تكاملت مع نهاية السطرالأول في حين خرق الوقفة الدلالية والنحوية ذلك لأن التوقف عند حرف الجر ((من))لا تكتمل معه الوقفتان،لعدم اكتمال الفهم الذي يتم بربط حرف الجر بمعموله

وقد يضعنا الشاعر ((أمام استرسال نظمي ودلالي وإيقاعي يصعب معه الايمان بوجود البيت في حد ذاته كمفهوم)) (٥٤)، فيعمد عل خلق التوتر الكلي في مقاطع القصيدة من خلال خرق الوقفات الإيقاعية الثلاث، التي قد تتجاوز طاقة المتلقي، ولكنها بالمقابل تسهم في صوغ اسلوب سردي يتماشى وطبيعة المواقف الدرامية، يقول (٥٥):-

قمر في السماء/دنا/وتدلى على جامع الفاو/مثل رغيف كبير/عليه بقايا دماء

فالأسطر نظمت وفق السياق الوزني التالي:-

فعِلُن – فاعلن – فَ/علن/فعلن – فاعلن – فاعلن – فاء/لن – فعلن – فاعلن – فا/علن – فعلن – فاعلان.

فقد بدت محاولة الانفلات من السياج العروضي المحدد إلى المنفتح عبر تفتيت تفعيلة المتدارك ((فاعلن))، كما أن خرق الوقفتين الدلالية والنحوية يبدو واضحاً، فالحدث لم يكتمل إلا عن طريق التعالق والتداخل بين الأسطر، فضلاً عن عدم مراعاة العلاقة الاسنادية التركيبية، وبمثل هذا الاختراق لا يكتمل المعنى

ومن أجل أن يوسع الشاعر من المدى الإيقاعي لقصيدته المدورة اعتمد اسلوب ((التدوير المقفى)) ليصبح احد المنافذ الحية التي تنفتح على نمط موسيقي جديد لتجربته ((تخفيفاً عما سببه التدوير من ارهاق للمتلقي، وتعويضاً عما فقدته القصيدة من موسيقية محببة)) (٥٦). يقول (٥٧):-

آه.. يا امرأة أعطتني في منتصف الليل

شهادة ميلادي

أي امرأة تملك أن تعطيني الساعة

أوراق استشهادي

أو تسمح لي، لحظة موتي، أن اتحسس دفء مشيتها

وأشمّ عبير بلادي

فهذه الاشطر المقفاة تؤكد حقيقة الدور الفني للقافية في موسيقى القصيدة الحديثة، فضلاً عما أحدثه هذا التنوع والانتقال من الابتعاد عن الرتابة والإملال.

وقد يكشف الشكل الظاهري لبعض المقاطع الشعرية، عن افتقادها لطاقة التدوير الإيقاعية، غير أن المتأمل في بنيتها الداخلية يفطن إلى كتابتها بطريقة مدورة ((لكنه تدوير يتخفى تحت غطاء مضلل، يتمثل في الطريقة التي يعتمدها الشاعر في توزيع القصيدة ونشر ابياتها)) (٥٨)، ولعل مقطعاً من قصيدة ((سيدة الأهوار)) يكشف هذا المنحنى بعد إعادة ترتيبه بشكل جديد، يقول (٥٩):-

بدمِ امرأة من أهل الهور/غمستُ يدي وسأرسم سيدة/رمزاً لعراق منصور/فاقترحوا انتم ومضة عينيها/واضيفوا ضحكة طفلين صغيرين.. إليها/وانيروا عشرة أقمار/بعد قليل تُقبل سيدة الأهوار.

فالملاحظ أن النسق الجديد لهذا المقطع قد افصح عن اعتماد الشاعر لسياق من التدوير المتنامي القائم على خرق الإرسالية الشعرية دلالياً ونحوياً، والمنفتح على حركة إيقاعية متأتية عن نظام تقفوي بارع، وتقنية عروضية أثيرة.

فصوت ((الراء والهاء)) أسهما في إشاعة التصادي الإيقاعي بين نهايات الاشطر، وتفعيلة ((المتدارك)) التامة والزاحفة نهضت بمهمة الترابط العروضي لأشطر هذا المقطع بعد أن كانت تفتقر إلى هذا التماسك والالتحام.

ومن هنا يتجلى للقارئ المتأني أهمية التدوير المضلل الذي اكتنف هذا المقطع في تحقيق ثراء إيقاعي متميز.

٤- التكرار:-

يعد التكرار أحد الخطوات المنهجية التي اتكأ عليها الصائغ ليجعل منها مرتكزاً صوتياً يسهم بدرجات متفاوته في الخلق الشعري، وقد تمظهر هذا الأسلوب في مستويات عديدة، منها: تكرار كلمة واحدة في بداية الشطر مع الاحتفاظ بالقافية، يقول (٦٠):-

كان في الشارع اسمال وليل وصبايا/كان فيه كلّ ما يطلبه التاجر: خمر وخطايا.

وقد تتكرر الكلمة الواحدة في الشطر حتى تصير قافية، يقول (٦١):-

قال العشب:

تمدد، مثل صليب/وأمدد على جنبيك ذراعيك/فأن جاء الشعراء إليك.. فلا تحفل/اغمض عينيك.. ودعهم يبكون عليك/إلى أن يكتمل الأكليل/ويشتعل الشيب على فوديك.

فتكرار الضمير ((الكاف)) أشاع جواً يكتنفه الحزن والخشوع، وقد ((قاد إلى إيقاع هو أقرب إلى حركات الصوفية منه إلى الناس العاديين)) (٦٢).

ويعمد الشاعر أحياناً إلى شد بعض مقاطعه وجمعها في وحدة متكاملة ذات ارتباط عميق بمستوى القصيدة الدلالية من خلال تكرار المفردة في نهاية الشطر وبداية الشطر الذي يليه مع الاحتفاظ بالقافية، بالشكل الذي يفصح عن مستوى بيولوجية النص الشعري. يقول (٦٣):

وكنت تقولين:

لا تقسموا بالشهيد/الشهيد له حوبة يا صغار/ولا تحلفوا بالرغيف/الرغيف غريب الديار.

وقد يكون التكرار أصلاً لتواتر الصفات وتنويعها، والجمع بين عدد من الكلمات المشتقة من الجذر نفسه، وهي ركيزة أسلوبية ينتج عنها انتظام التردد، وزيادة تأثير الكلمات في الإسماع من أجل الدلالة. يقول (٦٤):-

فيا قمر الموت، أي العواصم تصلح للشهداء ؟/ظلّ صليب ما كفى/ظلال صلبان/يا نجمةً تقتفى/إنا غريبان/قد اغترب الموت/واغترب الشهداء.

ومن الصيغ المعتمدة في هذا الإطار، تكرار الشطر كاملاً، من أجل تكثيف الفعل الشعري في لحظة زمنية معينة تفصح عن مكونات الرؤيا الكلية للشاعر، ويتجلى ذلك بقوله (٦٥):-

احذري أن يوقظ الوقع الخفير
فسأمضي، لم تحن بعد وفاتي
هارباً أحمل في كفي حياتي
فاحذري أن يوقظ الوقع الخفير

وترتبط بنية بعض القصائد في مستواها الصوتي بالمسار الدلالي من خلال التشكيل الاستفهامي الذي اعتمده الشاعر ليشكل مجسات صوتية ودلالية تجسد حالة الضياع، وتعكس الاكتمال الناقص لدور الإنسان بين تراكمات الأحداث المعاصرة. يقول (٦٦):-

قل لنا/أي موتٍ تشاءْ/وفي أيّ عام دخلت مؤسسة الشهداء/وأين هويتك العربية ؟/ومَن هم بنوعمك الأقربون ؟/ومن كنت في ما مضى ؟/ومَن ستكون ؟/ومَن ؟/ولمن ؟/وبمن ؟/ولماذا ؟/لماذا.. لماذا ؟؟؟.

فقد استخدم بنية لسانية اعتمدت أسلوب الاستفهام المتوالي في بداية كل سطر، لتقرير حقيقة الإنسان العربي والتنقيب عن هويته الضائعة.

وقد حقق الشاعر من خلال أسلوب التكرار الذي اعتمده في تكوين شعرية نظمه، ظاهرة صوتية جديرة بالملاحظة هي ((اللازمة)) التي تعني تردد كلمة أو عبارة أو بيت أو مجموعة أبيات أكثر من مرّة خلال مقاطع القصيدة، ولا يقيد مكانها في النص الشعري بل تتردد في مواضع مختلفة منه، فقد تكون قبل أو بعد المقطع، أو موزعة بين أبياته لتغدو مقوماً إيقاعياً يعمل على شحن القصيدة بطاقة جديدة تعد مفتاحاً أساسياً من مفاتيح الشعرية فيها (٦٧) والمتأمل في هذه الظاهرة الصوتية يلمس أصداء الحركة الرومانسية العربية، وعلى وجه الخصوص، شعراء المهجر، الذين أفادوا من الشعر الغربي.

ولعل قصيدة ((المواكب)) لجبران خليل جبران، و ((الطمأنينة)) لميخائيل نعيمة، و ((الطلاسم)) لأيليا أبي ماضي، شواهد على ذلك. وقد اتخذت اللازمة عند شاعرنا صوراً مختلفة، منها تردد كلمة واحدة مراراً في القصيدة موزعة بين اشطر المقاطع، ومثل هذه الصورة نجدها في قصيدة ((خواطر بطل عادي)) (٦٨) ذات الملامح الدرامية، حيث تكون اللازمة كلمة ((نداء)) التي يطلقها المذياع بوصفه أحد مرتكزات الحوار في النص خلال مقاطع القصيدة، فهو يضطلع بدور المنبه والمولد الذي يواكب حركة النص ويصنع معناه، على أن هذه اللازمة تغيرّ هيئتها في آخر القصيدة لتصبح: صار الصمتُ نداء/والموت نداء.

اما قصيدة ((حلم)) (٦٩) فتتمثل اللازمة فيها باشتمال النص على شطرين متطابقين في البداية والنهاية ، مع تغير طفيف ، فقد أفتتحها بقوله:

كان على كتفكِ طفلٌ يبكي، وأختتمه بقوله: وعلى كتفي طفلٌ يبكي.

ليكون عملها بما يشبه عمل النقطة في ختام جملة أو عبارة اكتمل معناها.

وفي المقاطع الأخيرة من قصيدة ((سفر الرؤيا)) (٧٠) تقوم اللازمة على صورة: فرعون رأى حلماً/والناس رأوا حلماً ، لتواكب حركة النص وتغدو بؤرة تشكلّ مستقراً للمقاطع أو منطلقاً لها ، فهي تقود القارئ من صورة إلى أخرى محققة ازدياداً منظوراً في الجرس والترجيع والفهم المتكامل لتداعيات الفكرة التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي ، مستفيداً في كل ذلك من القصص القرآني في التعبير عن واقع الأمة ، وما يعتري إنسانها من أحلام وأحزان ومتعاب وظلم ، ذلك العنت الذي تتراجعُ عندهُ الذاكرة في وعيها الحقيقي

وتستسلم لمعطيات اللاشعور ليحررها الوهم من تلك الآلية العقيمة. فهو يقول في نهاية القصيدة: قالوا: ووعدنا في الحلم/بعامٍ يقبلُ آو يمضي

ثمّ يختتمها باللازمة وقد تغيرّت صيغتها لتصبح:

فالربُّ رأى حلماً/والناسُ رأوا حلماً ، لتنبعثُ من خلالها انفعالاتٍ متنوعة من الشكوى الى الحيرة والاثارة.

٥- التعادل الصوتي:

المتأمّلُ في شعر الصائغُ يجدُ أنّ الأنساق المتوازنة تسهمُ بدرجاتٍ مختلفةٍ في إشاعة نغمةٍ موسيقية على المستوى الداخلي الشعري ، ناتجة عن الانسجام بين البناء التركيبي والعروضي والدلالي ، ((فهي أعمق وأجمل مما ينجزهُ الوزن والقوافي ، فهذهِ الموسيقى تكمن في اختيار الشاعر للكلمات ذات النغم وترتيبها متآلفة)) (٧١) في نسقٍ منظمٍ يفضي إلى خلق مطابقةٍ خفيّةٍ بين الصوت والمعنى. وقد أشيع هذا الجو الموسيقي من خلال محاور موسيقية عدة أسهمت إلى حد بعيد في أغناء الصوت الداخلي للقصيدة ، منها التعادل العروضي الذي رافق الأداء اللغوي كقولهِ (٧٢):

يا مرحباً:

هذي وجوهُ الأهلِ والأقاربْ.

وماضةً كالأنجم الثواقبْ.

أرى وجوهاً بينها شواحبْ.

تخاف ان تحبَّ او تحاربْ.

فالاشطر تقوم على لونٍ من التعادل العروضي الذي يخضع للتقطيع الشعري. فقد اكتملت الوقفة العروضية في كل شطرٍ حيث سارت على نسق عروضي واحد هو: ((مستفعلن/مستفعلن/فعولن)) مع دخول زحاف الخبن على تفعيلة الشطر الأخير.

غير أن هذا التوازن لا يقابله تواز دلالي، فالشطر لا يكتفي بنفسه من حيث الدلالة بل يتمدد ليشمل الاشطر اللاحقة التي تتنامى لتحول الوحدات الكلامية إلى نسيج موحد بعيد عن الازدواجية، وبذلك يعين هذا التتابع على إشارة التوقع لدى المتلقي ويحفزه على متابعة النص كاملاً.

وقد يتوفر النص على تعادل عروضي وتركيبي، إذ يتركز على تكرار فونيم معين في بداية الأشطر الشعرية، فضلاً عن التوازي العروضي كقوله(٧٣):

المساء السجين/المساء الطويل/المساء الحزين/المساء القتيل...

وقوله (٧٤):-

واذكر كيف ابتدا/واذكر كيف انتهى/....

وقوله (٧٥):-

انتظرتك في الثكنات/انتظرتك في الطرقات/انتظرتك عند الحدود/....

فتكرار الوحدات النحوية والصرفية في صيغ متوازنة ومنتظمة وفق نسق عروضي موحد، أفضى إلى تعادل تركيبي عروضي، تجلت فيه الموازاة الدلالية.

وقد يتأسس التعادل الصوتي عند الشاعر على ما اصطلح النقاد الغربيون على تسميته بـ ((الموازاة المأصلبة))، وهو ضرب من التوازي يتم على أساس التقاطع بين العناصر المكررة (٧٦)، نتيجة ((استبدال المركز الأصلي للمونيم من اليمين إلى اليسار أو العكس على مستوى الأسطر)) (٧٧) كقوله (٧٨):

السماء صافية أيها الجمع

صافية السماء لا غيمة فيها

فالشطران يقومان على أساس التقاطع اللفظي بين المفردات المكررة، واستبدال مركزهما الأصلي، وهذه الازدواجية تخدم بلا شك الإيقاع الداخلي للنص الشعري.

ومما ينبث في نسيج قصائد الصائغ التعادل الصوتي القائم على أساس التقابل الدلالي الذي يتسم بوجود تقابل موضوعي بين موقعين ضمن المتواليات المتوازية يتقويان من خلال التماثل الناتج عن التعادل العروضي والتركيبي المصاحب بالتكرار، فالإيقاع عنده ((ليس شيئاً فيزيائياً.. إنما في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك لا أصوات الكلمات فقط، بل ما فيها من معنى وشعور)) (٧٩)، يقول (٨٠):

الحبيبة غائبة/وأنا حاضر

الحبيبة نائمة/وأنا ساهر

وقد يتجاوز الشاعر المماثلة في مثل هذه الثنائيات المتوازنة فيستخدم نسق المفارقة ((الذي يقوم على أساس التناقض الحاصل بين طرفين متقابلين داخل القصيدة)) (٨١)، واقتناص مدلولة الإنساني والفني، يقول (٨٢):-

فأهتف:

طبتَ صباحاً/وطاب الصباح عراقاً/.. وأبقى أنا/بين أن ينضج الخبزُ/أو يطلع الصبح متحداً بالقصيدة/احرقها فتضي لي/وتحرقني فأضي بها/وازدادُ احتراقاً.

ومثل ذلك قوله (٨٣):

وكانت مصدقةً كل اخبارنا/وكانت مكذبةً مثلنا.

٦- التنميط الصوتي:

التنميط مظهر مهم من مظاهر الإيقاع في شعر الصائغ على مستوى الأصوات، وينبع إيقاعه من التواشج المنظم بين مفردات وحروف الأشطر الشعرية بالشكل الذي يسهم في تقوية الجرس والتناغم الداخلي الذي يعضد الإيقاع الكلي للقصيدة لينأى بها عن النثر العادي، وذلك ما يؤكده ((يوري لوتمان)) بقوله ((إن التنميط

الصوتي المنظم بطريقة خاصة، هو البعد الشعري الذي يفصل بأقصى درجات الوضوح الشعر عن اللاشعر..)) (٨٤) لأن المنطق المبدئي الذي تستند عليه الوظيفة الشعرية يتمثل بوجود مطابقة وصلة متينة بين الصوت والمعنى فـ ((اتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي)) (٨٥).

وقد تمت معاينة التنميط الصوتي في متون الشاعر على مستويات عدّة، منها مستوى التراكم الصوتي الذي أسهم في إشاعة التصادي الصوتي نتيجة تكرار أصوات معينة في تضاعيف قصائده على نحو استثنائي لافت، يكشف عن قدراته ونزعاته الفنية، وقد استأثر الشاعر بأصوات معينة ترك تنظيمها في نسق إيحائي ورمزي اثره في مخيلة المتلقي. وعلى الرغم من ان دلالات هذه الأصوات المتواترة لا يمكن حصرها بدقة، إلا ان ذلك لا يمنع من القول إن تراكم أصوات معينة دون غيرها كان موظفاً بقصد لا اعتباطياً مجرداً كما هو الحال في التجمع الصوتي لمفويتم ((الباء))، يقول (٨٦):

قمر صامت/وقتيل.. وذيب/وطفل يكش الذباب عن الجسد المستريب/وظل صليب/ظل صليب ما كفى ؟/ظل صليبين...

ويتواتر صوت ((الهمزة)) بقوله (٨٧):

المسا دائماً/المساءُ الذي لم يجيء/والمساءُ الذي لم يبتدئ/المساءُ البكاءُ/الندامة والكبرياء.

فالملاحظ ان كلا الحرفين شديدان مجهوران، احدهما حلقي وهو ((الهمزة)) والأخر شفوي وهو ((الباء))، وقد اثبتت الدراسات أن الأصوات الحلقية والشفوية تدل على الحزن والتألم والبث والشكوى، فهي تتضافر على أداء مقصود واحد (٨٨)، وهذا ما يحكم دلالة الصوتين اللغوية ومعانيها في هذه النصوص الشعرية التي تفصح عن ألم الشاعر وحزنه لإرهاصات الواقع المؤلم.

ويلجأ الشاعر في عدد من قصائده إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة ومتجانسة ناتجة عن تكرار بعض الأحرف في مفردات الاشطر، فقد شدد مثلاً على تجمعات أصوات ((الراء، التاء، الصاد، السين، الهاء، الحاء، النون))، يقول (٨٩):

رأيت أميري، يمر على مهرة في الطريق/هتفت: التفت يا أمير../ارعو يا حبيب.

فقد شدد الشاعر على أصوات ((الراء)) و ((التاء)) و ((الميم))، وجعلها متناغمة صوتياً، ومثل ذلك تجمعات ((السين، الصاد)) في قوله (٩٠):

وأما أنا، الريح صوتي/أنا بعت حزني وصبري وصمتي/لكل المرابين في السوق/وابتعت سيفاً وترساً/الهي. أمل وجهك الشهم قدساً/أمله كما السيف اصفى وأقسى.

وهذه التشكيلات الصوتية القائمة على التجانس الحرفي تتردد بشكل لافت بوصفها توظيفاً خاصاً للمادة الصوتية، ولعل ذلك يعود إلى محاولة الشاعر أغناء موسيقى قصائده من الداخل للتعويض عن الموسيقى

الخارجية التي تبدو ضعيفة أو مفقودة أحياناً. ثم إن الشاعر لم يخرج عن الأصوات الشائعة التي استخدمها شعراء العربية عامة، وعلة ذلك هو تميزها بقوة الوضوح الصوتي، وتوسطها بين الشدة والرخاوة، وتقارب مخارجها في المدرج الصوتي. فأصوات:

((الراء، التاء، الميم))، تشترك في كونها خارجة من حيزي الأسنان والشفتين فـ ((الراء والتاء)) لثويان، و ((الميم)) شفوي أنفي (٩١).

وتتماثل أصوات ((السين والصاد))، لكونهما حرفان من أحرف الصفير، رخوان مهموسان مخرجهما ما بين الثنايا وطرف اللسان، وقد أطلق عليها بعض العلماء تسمية الأحرف الاسنانية (٩٢).

وتشكل حروف المد حضوراً قوياً في إطار التراكم الصوتي، فقد افاد الشاعر من طاقاتها المتمثلة بالامتداد واللين والتموج، ليبث شكواه وألمه ومعاناته فضلاً عما تتركه من جذب لمخيلة المتلقي إذا ما وردت ((في سياقات معينة تقوي من إيحاء الكلمات والصور)) (٩٣)، ومن ذلك قوله (٩٤):

صار كلامي/رفيقي، على قلقي واغترابي/رهنت له شرفي وشبابي/وساومت بين الغباء والتغابي.

إن مقاربة للنص تفصح عن تنسيقات صوتية ناتجة عن تواتر صوت ((ياء)) المتكلم، التي كشفت عن نظام تقفوي داخلي اعتمده الشاعر، وصوت حرف المد ((الألف))، اللذين أسهما في استرخاء الحركة الإيقاعية، وعبرا عن حالة القلق والمصاعب وبطء تحقق الهدف الذي أصبح بعيد المنال بالنسبة للشاعر، يقابلهما حضور ووضوح للفونيمات المجهورة والشديدة والانفجارية مثل ((الميم، القاف، الباء)) التي تسللت بين حروف المد لتشكل بذلك نسقاً اسلوبياً يوحي بطبيعة الفكرة التي تسيطر على رؤية الشاعر، المتمثلة بآماله المعقودة على تجاوز المعضلة، واستشراف المستقبل، فاللين تقابله القوة والشدة.

وعلى نقيض من ذلك قوله (٩٥):

ومن خلفها:

كان صوت بكاء الصغيرين/يصعد في روحها/ويبدل في شكل اجفانها/ومواضع اسنانها/جمعت نفسها تحت اضراسها/وصاحت على الوطن المستثار

فالذي يلفت النظر في هذا النص هو تواتر صوت ((الألف)) الممدودة الذي استثمره الشاعر للإفادة من الشحنة الصوتية لفونيم ((الهاء)) المهموس الرخو إلى اقصى مداها. حيث جرى الصوت من خلال هذا التلازم شاجياً متموجاً مع العاطفة والإحساس بالألم وفقدان الأمل، ومما زاد في الثراء الصوتي تناسب أوزان الكلمات وتوزعها على مجموعتين من التفعيلات، فالكلمات ((اجفانها، اسنانها، اضراسها)) تندرج تحت مظلة إيقاعية هي ((مستفعلن))، أما الكلمات ((روحها، نفسها)) فتقع في إطار تفعيلة ((فاعلن)). ومن خلال هذا التضافر الجميل بين أصوات ((الألف والهاء)) وتماثل التفعيلات تبرز قيمة الخطاب الشعري الإيقاعية المسكونة بالإيحاءات الدلالية.

وتتخذ بعض المقاطع الشعرية محطات متنوعة من التوافق بالاعتماد على دورات متلاحقة من تواتر صوت ((الواو))، الذي تخلل الأشطر الشعرية، يقول (٩٦):

سنوات ست:

والشعراء المحترفون/يروحون إلى المنبر/ثم يعودون وقد ثملوا بقصائدهم/فإذا تعبوا.. شربوا، نخب الشهداء.

فالصوت الداخلي ينبعث من خلال امتدات فونيم ((الواو)) المتوافقة نغمياً، ليبوح بالشكوى وخيبة الأمل في تحمل المسؤولية.

ولا يعدم القارئ من الوقوف على أنساق صوتية أشاعها الشاعر في عدد من قصائده، من خلال مستوى التجانس الصوتي، غير إن المعاينة تفصح عن عدم وجود المجانسة التامة القائمة على تساوي أنواع الحروف وهيئاتها، فقد اتاح لنفسه حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية، التي نتج عنها وجود سمة مميزة بين الكلمات المتجانسة، وقد تبين أن هذا النمط من التجانس يقع في الغالب بين المفردات التي تتشكل منها القوافي، وهو إجراء أسلوبي اصطلح على تسميته ((جناس القوافي))، يقول (٩٧):

أربع تفاحات حمر/أربع ضحكات/وانقطع الصوت/وساد الصمت.

ومثل ذلك قوله في قصيدة ((استرخاء)) (٩٨):

الدنيا غائمة/وجيبة روحي نائمة.

فالتجانس يبدو واضحاً بين الكلمات ((الصوت – الصمت)) و ((غائمة – نائمة)) إذ وردت هذه الثنائيات في وضع تقتضيه مجريات النغم والدلالة محققة التعادل على المستويين الإيقاعي والدلالي. فمفردات النص الأول توحي بوجود تقابل دلالي بين الحركة والنطق، والسكون وانعدام الكلام في ضرب من المفارقة العبثية لتشيع الشعور باللاجدوي، أما مفردات النص الثاني فتوحي بالتماثل الدلالي، إذ ينشأ بين القافتين رباط دلالي باطني، فهما وإن كان الفارق بينهما فونيمي ((الغين والنون)) فانهما يتفقان في الدلالة على الانكفاء والتواري والاختفاء.

وثمة تجانس صوتي يسلم اللغة إلى نوع من التماثل الفوينمي بين القافية وإحدى كلمات الشطر، وهذه المماثلة الإيقاعية التي تشكل محطات التقفية الرسمية والداخلية تسهم في تقوية الشد والجذب العاطفي لدى المتلقي. يقول (٩٩):

قوافل عرجاء لا تنتخى، ولا تستنفر سوى انها/تسّد الطريق على من مشى/تحرق فلا تبق زرعاً ولا تعط ضرعاً.

ومثل ذلك قوله (١٠٠):

- جرس للباب وأخر للأحباب.
- والريح محيرة.. والجنين حزين.
- حين أعود إلى بيتي/أن أقرع هذا الجرس الأخرس.

ولا يخفى اثر هذه المماثلة الصوتية في إحداث نظام توسعي للقافية، وكسر رتابة النمط المكرر ((لأن الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد يتحول إلى " رتابة " تميت حس النص، وتوقعه في خدر قد يزمن فيموت به النص)) (١٠١) ويصبح مأزقاً من نوعٍ ما بالنسبة للشاعر.

هوامش البحث

١. موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص١٧.

٢. الصوت الأخر: فاضل ثامر، ص٣٣٢.

٣. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: محمد رضا مبارك، ص١٨٠.

٤. ديوان قصائد: ص٤١٨.

٥. الديوان: ص٧٩.

٦. الديوان: ص١٨٧.

٧. الديوان: ص٤١٥.

٨. الديوان: ص٤٢١.

٩. الديوان: ص٤١٦.

١٠. تنظر مثلاً صفحات الديوان: ٢٠٩، ٣٣١، ٣٤٨.

١١. تنظر صفحات الديوان: ٥٢، ٣٩٦، ٤٣٢.

١٢. تنظر مجلة الحوليات التونسية، العدد ٢٤ سنة ١٩٦٧، ص١٠١.

١٣. العروض والقافية: د- عبد الرضا علي، ص١٠١.

١٤. تداخل الإيقاع في الشعر العراقي الحديث: د- مهند محسن فرحان – مجلة الأقلام – العدد ((٥)) سنة ١٩٩٨م.

١٥. قصيدة خليل حاوي بين الإبداع والأتباع: د- خالد سليمان – مجلة الأقلام – العدد ((١ – ٤)) سنة ١٩٩٦.

١٦. تنظر صفحات الديوان: ٥١ – ٧٠.

١٧. قصيدة القناع: علي حداد، مجلة الأقلام – العدد ((١١ – ١٢)) سنة ١٩٩٨ م.

١٨. ينظر كتاب العروض والقافية: د- عبد الرضا علي، ص٢٣.

١٩. البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: حسن الغرفي، ص١١٢.

٢٠. تنظر صفحات الديوان: ٣٢٢ – ٣٣٠.

٢١. المشطور: هو ما حذف شطره، وبقي منه شطر، ويعد الشطر الباقي بيتاً عروضه وضربه. ينظر كتاب شرح تحفة الخليل: عبد الحميد الراضي، ص٨٢.

٢٢. تنظر قصيدة ((مالك بن الريب)) في الديوان، ص٤٩ وما بعدها.

٢٣. تنظر قصيدة القناع: علي حداد، الأقلام – العدد ((١١ – ١٢)) سنة ١٩٩٨.

٢٤. تنظر صفحات الديوان: ٣٠٥ – ٣٢١.

٢٥. ينظر كتاب دير الملاك: د- محسن اطيمش، ص٢٨٥.

٢٦. تنظر صفحات الديوان: ١٣٧ – ١٥٩.

٢٧. ينظر الكتاب المقدس – العهد الجديد – انجيل متي، ص٧٤.

٢٨. الديوان: ص٢٩٣.

٢٩. تنظر صفحات الديوان: ١٨٧، ٢٠٣، ٣٧١، ٣٨٠، ٣٨٣ – ٣٨٤.

٣٠. ينظر كتاب دير الملاك: ص٣٤٠.

٣١. في الشعر الأوربي المعاصر: د- عبد الرحمن بدوي، ص١٣٨.

٣٢. الديوان: ص٢٧٧.

٣٣. الديوان: ص٥٨.

٣٤. الديوان: ص٤٤٩.

٣٥. الديوان: ص١٢١.

٣٦. اعتمد البحث تقسيم ((جان كوهن)) في كتابه بنية اللغة الشعرية، تنظر ص٧٧ وما بعدها.

٣٧. البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: حسن الغرفي، ص٦٣.

٣٨. ينظر الديوان: ص٤٣٦.

٣٩. الديوان: ص٦٢.

٤٠. الديوان: ص٧١.

٤١. الديوان: ص٤٠٣.

٤٢. تنظر صفحات الديوان: ص٣٢٣ – ٣٣٠.

٤٣. الديوان: ص٢٨١.

٤٤. الديوان: ص٧٦.

٤٥. الديوان: ص٨٥.

٤٦. الديوان: ص٣٢٩.

٤٧. الديوان: ص٣٢٧.

٤٨. الديوان: ص٥٤.

٤٩. دير الملاك: ص٣٣٠.

٥٠. في حداثة النص الشعري: د- علي جعفر العلاق، ص١٢٠.

٥١. تنظر صفحات الديوان: ١٨٧، ٢٠٣، ٣٧١، ٣٨٠، ٣٨٣، ٣٨٤.

٥٢. الديوان: ص١٢٨.

٥٣. الديوان: ص١٣٤، وللاستزادة تنظر صفحات الديوان ١٠٩، ١١٣، ١١٦، ١٢٠، ١٢٨.

٥٤. القصيدة المغربية المعاصرة – بنية الشهادة والاستشهاد: د– عبد الله راجح، ج١ ص١٢٤.

٥٥. الديوان: ص٤١٨.

٥٦. الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب: د– عبد الرضا علي، ص٨٠.

٥٧. الديوان: ص٣٣٦.

٥٨. في حداثة النص الشعري: د– علي جعفر العلاق، ص١١٨.

٥٩. الديوان: ص٢٩١.

٦٠. الديوان: ص٤٣٤.

٦١. الديوان: ص٣٣٨.

٦٢. الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، ص٧٦.

٦٣. الديوان: ص٢٨٨.

٦٤. الديوان: ص٤٠٨.

٦٥. الديوان: ص٤٤٢.

٦٦. الديوان: ص٤١٠.

٦٧. ينظر بحث اللازمة في الشعر التونسي الحديث: محمد القاضي، مجلة الموقف الثقافي – العدد ((١٤)) سنة ١٩٩٨م.

٦٨. الديوان: ص١٣٧ – ١٥٦.

٦٩. الديوان: ص١٩٧.

٧٠. الديوان: ص١١٧ – ١٣٦.

٧١. البحتري بين نقاد عصره: صالح حسن، ص٣٤٤.

٧٢. الديوان: ص٣٢٣.

٧٣. الديوان: ص١٧٥.

٧٤. الديوان: ص٧٦.

٧٥. الديوان: ص١٦٥.

٧٦. ينظر كتاب اللغة الشعرية: محمد كنوني، ص١٢٨.

٧٧. البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: حسن الغرفي، ص٩٦.

٧٨. الديوان: ص٤٥٤.

٧٩. موسيقى الشعر العربي: د– شكري محمد عياد، ص١٣٩.

٨٠. الديوان: ص٣٧٤.

٨١. اللغة الشعرية: محمد كنوني، ص٢٧١.

٨٢. الديوان: ص٢٧٠.

٨٣. الديوان: ص٢٣٧.

٨٤. تنظر مجلة الفكر العربي – بيروت – العدد ((٢٥)) السنة الرابعة ١٩٨٢م، ص١٥٤.

٨٥. الرأي لـ ((هوبكنز))، ورد في كتاب نظرية البنائية في النقد العربي: د– صلاح فضل، ص٣٩١.

٨٦. الديوان: ص٤٠٥.

٨٧. الديوان: ص١٦٣.

٨٨. ينظر بحث الأسلوبية الصوتية: د– ماهر مهدي – مجلة أفاق عربية – العدد ((١٢)) سنة ١٩٩٢م.

٨٩. الديوان: ص٧٧.

٩٠. الديوان: ص٨٥.

٩١. ينظر كتاب اللغة العام ((الأصوات)): د– كمال محمد بشر، ص١٠١ وما بعدها.

٩٢. ينظر كتاب الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني: د– حسام النعيمي، ص٣٠٩.

٩٣. عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د– علي عشري زايد، ص٤٨.

٩٤. الديوان: ص٢٨٧.

٩٥. الديوان: ص٣٠٢.

٩٦. الديوان: ص٣٢٩.

٩٧. الديوان: ص١٨٧.

٩٨. الديوان: ص٣٦٥.

٩٩. الديوان: ص٨٨.

١٠٠. تنظر صفحات الديوان: ١٥٦، ٢٩٦، ٣٩٠.

١٠١. الخطيئة والتكفير: د– محمد عبد الله الغذامي، ص٣١٤.

مصادر البحث

١. الكتاب المقدس ((العهد الجديد)).

٢. الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق: د– ماهر مهدي هلال – مجلة آفاق عربية ، العدد ((١٢)) لسنة ١٩٩٢ م.

٣. الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب: د- عبد الرضا علي ، ضمن كتاب الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين ، محور ((الظواهر الفنية في قصيدة الحرب)) إعداد: عائد خصباك – مطابع دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٩م
٤. الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة – أعمال مهرجان المربد العاشر – بغداد – ١٩٨٩ م.
٥. البحتري بين نقاد عصره: صالح حسن اليظي – دار الأندلس – بيروت – ١٩٨٢ م.
٦. البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد: حسن الغرفي: دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد. ط. ١٩٨٩ م.
٧. بنية اللغة الشعرية: جان كوهن ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. سلسلة المعرفة الأدبية – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ط- ١٩٨٦ م.
٨. تداخل الإيقاع في الشعر العراقي الحديث: د- فهد محسن فرحان – مجلة الأقلام – العدد ((٥)) سنة ١٩٨٥ م.
٩. الخطيئة والتكفير ((من البنيوية إلى التشريحية)) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية: د- عبد الله محمد الغذامي – النادي الأدبي الثقافي – جده – ط١ – ١٩٨٥ م.
١٠. الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني: د- حسام سعيد النعيمي – منشورات وزارة الثقافة والأعلام – العراق – ط١ – ١٩٨٠ م.
١١. دير الملاك: ((دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)): د- محسن اطيمش ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام – ط١ – ١٩٨٢ م.
١٢. ديوان قصائد: يوسف الصائغ. دار الشؤون الثقافية – بغداد – ط١ – ١٩٩٢م.
١٣. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبد الحميد الراضي – مطبعة العاني – بغداد – ١٩٦٨ م.
١٤. الصوت الأخر: ((الجوهر الحواري للخطاب الادبي)): فاضل ثامر – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ – ١٩٩٢ م.
١٥. العروض والقافية: دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: د- عبد الرضا علي – منشورات دار الكتب – الموصل – ط١ – ١٩٨٩ م.
١٦. علم اللغة العام ((الأصوات)): د- كمال محمد بشر – دار المعارف – مصر – ط٤ – ١٩٧٥ م.
١٧. عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د- علي عشري زايد – القاهرة – ط٢ – ١٩٧٩ م.
١٨. في حداثة النص الشعري ((دراسات نقدية)): د- علي جعفر العلاق – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ط١ – ١٩٩٠ م.
١٩. في الشعر الأوربي المعاصر: د- عبد الرحمن بدوي – مكتبة الأنجلومصرية – ١٩٦٥ م.

٢٠. قصيدة خليل حاوي بين الإبداع والأتباع: د- خالد سليمان. مجلة الأقلام – العدد ((١-٤)) سنة ١٩٩٦ م.
٢١. قصيدة القناع ((دراسة نقدية لبعض نماذجها في الشعر العراقي المعاصر)): علي حداد حسين – مجلة الأقلام – العدد ((١١-١٢)) سنة ١٩٩٨ م.
٢٢. القصيدة المغربية المعاصرة – بنية الشهادة والاستشهاد: عبد الله راجح – ج١ – دار قرطبة – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٨٧ م.
٢٣. اللازمة في الشعر التونسي الحديث: محمد القاضي – مجلة الموقف الثقافي – العدد ((١٤)) سنة ١٩٩٨م.
٢٤. اللغة الشعرية ((دراسة في شعر حميد سعيد)): محمد كنوني – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ – ١٩٩٧.
٢٥. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة: محمد رضا مبارك – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ط١ – ١٩٩٣م.
٢٦. مجلة الحوليات التونسية: العدد ((٢٤)) سنة ١٩٦٧ م.
٢٧. مجلة الفكر العربي – بيروت – العدد ((٢٥)) – السنة الرابعة – ١٩٨٢ م.
٢٨. موسيقى الشعر: د- إبراهيم انيس – مكتبة الانجلو مصرية – ط٤ – ١٩٧٢م.
٢٩. موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية: د- شكري محمد عياد – دار المعرفة – ط١ – ١٩٦٨ م.
٣٠. نظرية البنائية في النقد الأدبي: د- صلاح فضل – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط٣ – ١٩٨٧ م.