مظاهرُ التَّنوُّع الإيقاعيّ في الشِّعر العربيّ المعاصر

الكلمات المفتاحيَّة : جماليّات ، تنوُّع ، شعر

البحثُ مستلٌّ من رسالة ماجستير

أ.م.د علاء حسين البدراني **غزاي درع فاضل النُّعَيْري**

جامعة ديالى / كلية التربية للعلوم الإنسانية

d.alaaalbadrani@gmail.com **ghazzay@hotmail.com**

الملخص

تحاول هذه الدِّراسة الكشف عن جماليّات التَّنوُّع الإيقاعي في الشعر العربيّ المعاصر ، الذي انتقل في العام ١٩٤٧م وما بعده انتقاله نوعيَّة على مختلف الصُّعُد ، هذا العام الذي شهد كتابة أول قصيدتين من شعر التَّفعيلة على يد بدر شاكر السَّيّاب ونازك الملائكة ، ومن أجل تحقيق هذه الغاية ، كان من الضَّروريّ تناول الإختلاف والتَّنوع في الشِّعر العربيّ المعاصر ، ومتابعة إيقاع شعر التَّفعيلة بين التَّضييق والتَّنويع ، ودراسة الزِّحافات والعلل وأثرها في خلق التَّنوُّع في الأنساق الوزنيَّة ، فضلاً عن التَّنوُّع في الشَّكل البصريّ والفضاء المكانيّ ، والتَّنوُّع في الإيقاع الدّاخليّ ، وقد بيَّنت الدِّراسة أنَّ من أساليب التَّنوُّع الإيقاعيّ : المزج بين شعر التَّفعيلة والشِّعر العموديّ في القصيدة ذاتها ، وتعدُّد الأوزان ، والتَّنوُّع في التَّشكُّل الصَّوتيّ ، وفي الختام كان لا بدَّ من الحديث عن استخدام المكوِّنات غير اللغويَّة (علامات التَّنقيط أو علامات التَّرقيم) .

المقدمة

شكَّل شعر التَّفعيلة انعطافه حادَّة في الشعر العربيّ ، فلم يكن التَّغيير الذي جاء به هذا الشَّعر مقتصراً على صعيد دون آخر ، بل جاء شاملاً وواسعاً ، فقد تغيَّر الشَّكل الشِّعريُّ منتقلاً من البيت الشِّعري إلى السَّطر الشِّعريّ والجملة الشِّعريَّة ، ومن وحدة البيت الشِّعريّ إلى وحدة القصيدة عبر تحطيم التقسيم التَّقليديّ للبيت الشِّعريّ إلى صدر وعجز ، وكان من بين التَّغيُّرات المهمَّة التي حصلت في قصيدة التَّفعيلة هو انتقالها من البحر الشِّعريّ إلى التَّفعيلة ، التي يمكن أن تكون ثابتة عبر

القصيدة كلِّها ، ويمكن أن تكون متنوّعة ، لقتل الرّتابة التي يمكن أن يؤدّي إليها استخدام تفعيلة واحدة متكرّرة في القصيدة كلِّها .

والذي يعنينا في دراستنا هذه هو إيقاع الشعر العربيّ المعاصر بشقَّيه : الإيقاع الخارجيّ الناتج عن الوزن والقافية ، والإيقاع الدّاخليّ النّاتج عن مكوّنات ليست لها علاقة بالوزن والقافية ، من مثل : التِّكرار والتَّدويم والتَّرجيع والتَّوازي والتَّوازن والجناس ، وغيرها ، ومن اللافت للإنتباه في إيقاع شعر التَّفعيلة التَّنوُّع الذي يزخر به هذا الإيقاع ، والذي يدخل في تركيبه من بين مركَّبات عديدة الشَّكل البَّصريُّ للنَّصِّ الشِّعريّ والفضاء المكانيُّ وعلامات التَّرقيم فضلاً عن التَّدوير الإيقاعيّ والتَّدوير الشَّكليّ ، ولا بدَّ من الإشارة إلى الزِّحافات والعلل الكثيرة التي استخدمها شعراء التَّفعيلة ، من أجل خلق التَّنوُّع الإيقاعيّ في الشعر العربيّ المعاصر ، ومن هذه الزِّحافات والعلل ما هو معروف لدى العروضيّين ومنه ما هو مستحدَث .

المحور الأوَّل

الإختلاف والتَّنوع في الشِّعر العربيّ المعاصر

أصبح من الأمور الثّابتة القول إنَّ البداية الحقيقيَّة لشعر التَّفعيلة كانت عام ١٩٤٧م ، ففي الأوَّل من كانون الأوَّل من ذلك العام ، نشرت نازك الملائكة قصيدتها (الكوليرا) في مجلة (العروبة) البيروتيَّة ، وفي منتصف كانون الأوَّل من العام نفسه ، صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) الذي ضمَّ من بين القصائد التي ضمَّها قصيدة (هل كان حبّاً) ، التي قال عنها السياب في الحاشية بأنَّها((من الشِّعر المختلف الأوزان والقوافي))[١] ، وهكذا كانت القصيدتان (الكوليرا) و(هل كان حبّاً) أوَّل قصيدتين من شعر التَّفعيلة ، وكانتا المنطلق نحو آفاق شعر التَّفعيلة الرَّحيبة بما فيها من اختلاف وتنوُّع ، وهنا نقول : إنَّ أيَّ حديث عن الإيقاع في شعر التَّفعيلة ووضعه موضع المقارنة مع الإيقاع في الشِّعر العموديّ ، لا بدَّ أن يتضمَّن المحورين المهمَّين الآتيين :

أ . الإختلاف .

ب . التَّنوُّع .

أ . **الإخـــتلاف** : لقـد اختلـف شـعر التَّفعيلـة اختلافـاً كبيـراً عـن الشِّـعر العمـوديُّ الـذي ((هـو شـعر يتـألَّف كـلُّ شـطر فيـه مـن تفعـيلات ثابتـة العـدد عبـر القصـيدة كلِّهـا ، ويكون له ضرب واحد لا

يتغيَّـر ومنـه مـا يُسـمّى فـي الأدب العربـيّ بـالأرجوزة ، وكـان العـرب يجعلونهـا موحَّـدة القافيـة))[٢] ، أمّـا شـعر التَّفعيلـة فهـو ((شـعر ذو شـطر واحـد ، لـيس لـه طـول ثابـت ، وإنَّمـا يصـحُّ أن يتغيَّـر عـدد التَّفعـيلات مـن شـطر إلـى شـطر ، ويكـون هـذا التَّغييـر وفـق قـانون عروضـيٍّ يـتحكَّم فيـه))[٣] ، وفـي ذات الإتِّجـاه يتحـدَّث الـدكتور صـابر عبـد الـدايم فيقـول : ((يتكـوَّن البيـت فـي الشِّـعر الحـرِّ مـن شـطر واحـد فقـط ، ويُسـمّى سـطراً شـعريّاً ، وأحيانـاً يمتـدُّ هـذا السَّـطر فـي تـدفُّق موسـيقيٍّ إلـى عـدَّة أسـطر ، ويُسـمّى حينئـذ جملـة شـعريَّة ، وأحيانـاً يُطلـق علـى هـذا الشَّـكل (التَّـدوير الشِّـعريّ))[٤] ، وهـو يلاحـظ : ((أنَّ معظـم النِّتـاج الشِّـعريّ فـي هـذا اللـون الجديـد (شـعر التَّفعيلـة) يجمـع بـين السَّـطر الشِّـعريّ والجملـة الشِّـعريَّة))[٥] ، والأمـر متـروك للشّـاعر وتجربتـه الإبداعيَّـة بمـا تحملـه مـن إيقـاع ودلالـة ، وهكـذا ((فـإنَّ الشِّـعر الحـديث جـاء كاسـحاً فـي خروجـه علـى العمـود جملـة وتفصـيلاً ، إنْ فـي اللغـة أو الأوزان والقـوافي ، أو طريقـة التَّعبيـر وفـنِّ الأداء))[٦] ، وهـذا مقطـع شـعريٌّ مـن قصـيدة (أنشـودة المطـر) لبـدر شـاكر السياب :

((قرأتُ اسمي على ضخرةْ

هنا في وحشةِ الصَّحراءْ

على آجُرَّةٍ حمراءْ

على قبرٍ فكيفِ يُحسُّ إنسانٌ يرى قبرَهْ ؟

يراهُ وإنَّهُ لَيُحارُ فيهِ

أحيٌّ هوَ أمْ مَيْتٌ ؟ فما يكفيهِ

أنْ يرى ظلالَهُ على الرِّمالْ

كمئذنةٍ معفَّرةٍ

كمقبرةٍ

كمجدٍ زالْ

ويركلُهُ الغزاةُ بلا حذاءْ

بلا قَدَمِ

وتنزفُ منهُ دونَ دمِ

جراحٌ دونما ألَمِ))[٧]

ويرى عبدالجبار داود البصري أنَّنا لو دخلنا في مجال إيقاع شعر التَّفعيلة ، لوجدنا أنَّ السّابقين كانوا يخطِّئون الجمع بين تامِّ البحور ومجزوئه ، ويخطِّئون إضافة تفعيلة أو نقصان تفعيلة للبحر المقرَّر ، ويخطِّئون الإنتقال من بحر إلى بحر في القصيدة الواحدة ، و يخطِّئون إدخال تفاعيل جديدة على ما هو مقرَّر في كلِّ بحر ، ويخطِّئون الجمع بين النَّثر والنَّظم في القصيدة الواحدة ، ويخطِّئون إدخال ضرب من ضروب السَّريع في بحر الرَّجز أو غيره ، ويخطِّئون الجمع بين ضروب البحر الواحد في قصيدة واحدة ، فاستصوب الشِّعر الحرُّ كلَّ ذلك[٧] ، وهكذا فإنَّ الإختلاف بين شعر التَّفعيلة والشِّعر العموديّ اختلاف عميق وليس سطحيّاً ، وكاسح وليس بسيطاً ، وتناول الدكتور سيد البحراوي محاولات التَّجديد الشِّعريّ في الشِّعر العربيّ ، حتّى وصل إلى شعر التَّفعيلة ، فقال عنه : ((ولا شكَّ أنَّ الشِّعر الحرَّ كان قمة هذه المحاولات وأكثرها جرأة ، وهو تحوُّل نوعيٌّ تضمَّن في إطاره كافَّة المحاولات السّابقة ، فهو يستخدم التَّفعيلات بحرِّيَّة كاملة ، فيأتي بأيّ عدد يشاء منها في البيت (السَّطر) ، دون أن يلتزم بتكراره في الأبيات التّالية ، أي أنَّه يغيِّر من عدد الأنساق (التَّفعيلات) كلَّما أحسَّ حاجة إلى ذلك ، كذلك فإنَّه يمزج بين أوزان مختلفة في داخل القصيدة الواحدة كلَّما احتاجت تجربته ، ويترك القافية أو يستعملها بطريقته الخاصَّة لتحقيق أهدافه))[٩] ، وفي الإتِّجاه نفسه تحدَّث الدكتور علي عباس علوان عن التَّجارب التي سبقت تجربة شعر التَّفعيلة ، فقال : ((وليس من شكٍّ في أنَّنا حين نقرن هذه التَّجارب بتجربة نازك الملائكة في قصيدتها (الكوليرا) وقصيدة السياب (هل كان حبّاً) ، فسنجد فروقاً كبيرة سواء في طريقة استخدام التَّفعيلة المنتقاة من بحر واحد وتوزيعها في أسطر القصيدة بنسب متفاوتة ، أو في تدفُّق المعنى من بيت لآخر دون أن يقف وقفته المعهودة في نهاية السَّطر ، والأهمُ من كلِّ ذلك طريقة توزيع القوافي ومجيئها

في أماكن دقيقة من القصيدة ... فضلاً عن أساليب التِّكرار والتِّكرار المتوازي ما بين المعاني والأصوات ، والإهتمام بالإيقاعات الدّاخليَّة))[١٠] ، وكلُّ ما سبق يدلُّ دلالة راسخة على الإختلاف الكبير بين شعر التَّفعيلة وما سبقته من محاولات وتجارب ، من جهة ، وبينه وبين الشِّعر العموديّ من جهة أخرى ، فقد انتقل شعر التَّفعيلة من وحدة البيت إلى وحدة القصيدة ، ومن البيت الشِّعريّ إلى السّطر أو الجملة الشِّعريَّة ، ومن البحر الشِّعريّ إلى التَّفعيلة ، ومن القافية الموحَّدة إلى القافية المتنوّعة ، فضلاً عن التَّغيير في الشَّكل البصريّ والفضاء المكانيّ ، وتحرُّك الإيقاع الدّاخليّ على مساحات إيقاعيَّة أكثر سعة وتنوُّعاً .

ب . التَّنوُّع :

يعدُّ التَّوع الإيقاعيَّ من أبرز المظاهر الجديدة التي أبدعها شعراء التَّفعيلة ، ويقول راشد فهد القثامي ((يجب أن نقول إنَّ لتنوُّع الإيقاع أشكالاً متعدِّدة لا يمكن حصرها عند كلِّ شعراء العصر الحديث ، وهذا يرجع سببه إلى الإمكانيَّة التي تتيحها اللغة لبثِّ تنوُّعات مختلفة متعدِّدة ، ويجب أن نذكر أيضاً أنَّ كثيراً من الباحثين في الشِّعريَّة الحديثة قد درسوا ظاهرة التَّنوُّع ، وإن كان بعضهم لم يتجاوز التَّنوُّع في البحور فقط ، ألا أنَّ التَّنوُّع يتجاوز ذلك ويمتدُّ إلى مكوِّنات اللغة الشِّعريَّة))[١١] ، وقد رصد الدكتور محسن أطيمش ، في إطار التَّنوُّع الإيقاعيّ في شعر التَّفعيلة ، عدداً من الظَّواهر الموسيقيَّة التي برزت بشكل واضح في هذا الشِّعر ((هي : (التَّداخل) ونعني بها تداخل بحر شعريٍّ في بحر آخر ، و(التَّنوُّع) وهو تنوُّع الأوزان تبعاً للمقاطع الشِّعريَّة التي تؤلِّف بمجموعها القصيدة كاملة ، و(التَّناوب) ونعني به تكوين القصيدة موسيقيّاً من الشَّكلين : التَّقليديّ والحرِّ ، وغالباً ما يأتي هذا التَّناوب على شكل مقاطع أيضاً ، و(التَّدوير) وهو جعل موسيقى القصيدة دورة واحدة ، لا يقف القارئ فيها إلا عند انتهائها أو انتهاء مقاطعها ، وبهذا تُلغى الأشطر أو الأبيات ، و(الإختلاط) الذي هو اختلاط الشِّعر بالنَّثر في بنية القصيدة الواحدة))[١٢] ، وهذه الظَّواهر الموسيقيَّة التي بلغ عددها خمساً ، وهي : التَّداخل ، التَّنوُّع ، التَّناوب ، التَّدوير ، والإختلاط ، لها أهمِّيَّتها في إحداث التَّنوُّع الإيقاعيّ في شعر التَّفعيله ، وفي رفد بنياته الإيقاعيَّه

بمساحات أرحب وفضاءات أوسع ، سعياً نحو تحقيق الفاعليَّة الإيقاعيَّة التي تؤدّي إلى فاعليَّة دلاليَّة ، يكدُّ الشّاعر من أجل الظَّفر بها ، وهذا مقطع من قصيدة مدوَّرة لسامي مهدي عنوانها (الغائب) ، جاء فيه :

((بحثتُ عنكَ في جريدةِ الصَّباحِ ، في طاولتي ، في قدحِ الشّايِ ، وقلَّبْتُ الوجوهَ في الطَّريقِ ، لم أجدْك ، أينَ أنتَ ؟ قيلَ لي حلَلْتَ فينا ، كيف ؟ ، هذا جَسدي : الوجهُ وجهي ، وأنا لم أتغيَّرْ : خشبٌ يَمشي ، ونارٌ لم تزلْ غافيةً فيهِ ، وأنتَ ، أينَ أنتَ ؟ ، جئتَ ؟ ، مَنْ رآكَ ؟ ، هل نفذتَ مِنْ جلودِنا كالشَّمسِ والهواءِ ؟ ، أمْ بقيتَ في خرائطِ الثِّيابِ محضَ ثَنيةٍ ؟ ، أمِ استَكَنْتَ ومُسِخْتَ حجراً ؟))[١٣]

ولا بدَّ من الإقرار أنَّ القافية في شعر التَّفعيلة صارت أنماطاً متعدِّدة بعد أن كانت نمطاً واحداً في القصائد العموديَّة ، وهذا التَّنوُّع القافويَّ كان أحد أشكال التَّنوُّع الإيقاعيّ في شعر التَّفعيلة ، و((شعراء هذه الحركة ــ حركة الشِّعر الحرِّ ــ كانوا يولون تنويع القوافي أهمِّيَّة بالغة ، بينما اختفى في قصائدهم ذلك الحرص على إبراز القافية موحَّدة واتِّخاذ هذا التَّوحُّد منهجاً دائماً ، ومع هذا فإنَّ الشُّعراء يتفاوتون هنا ــ تبعاً لأمزجتهم وضرورات فنِّهم الشِّعريّ ــ في مدى الإلتزام بالقوافي أو التَّنويع الدّائم لها ، وبكلمة أدقّ يمكن أن نقول إنَّه إذا كانت القافية في القصيدة التَّقليديَّة نمطاً واحداً ، فإنَّها في الشِّعر الجديد غدت أنماطاً))[١٤] ، وتغيُّر القوافي بهذا الشَّكل جاء متجاوباً مع ما يصبو إليه شعر التَّفعيلة من اختلاف وتنوُّع ، ومتناغماً مع الدَّلالات الجديدة المطلوبة ، وهذا مقطع من قصيدة(الأمير الصغير) لعبدالوهاب البياتي ، يبدو فيه التَّنوُّع في القوافي بشكل واضح :

((يا سيِّدي الأميرْ
منفرداً سعيدْ
تحلمُ بالأميرةِ الصَّغيرةِ الحسناءْ
في قصرِها أرجوحة الضِّياءْ
وهي تُغنّي أغنياتِ الهجرِ واللقاءْ
يا فارسِ الضَّبابْ

عرّجْ على قصريَ في السَّحابْ
إنّي هنا وحيدةٌ في البابْ
مِنْ زهرةِ الليمونِ واللبلابْ
ضفرتُ إكليلاً لكَ الغداةْ
أموتُ يا فارسيَ االصَّغيرْ
إنْ لم تعدْ إليَّ يا فراشةً تطيرْ
في الحُلُم يا حبيبيَ الأخيرْ))[١٥]

إنَّ التَّنوُّع الذي جاء به شعر التَّفعيلة ، لم يكن بسيطاً ، بل كان مركَّباً ، ولم يكن جزئيّاً بل كان كلّيّاً ، وقد مثَّل هزَّة كبيرة شملت السَّطوح والأعماق معاً ، وجاء تتويجاً لسلسلة طويلة من المحاولات التَّجديديَّة المتراكمة ، التي سعت إلى التَّغيير والتَّطوير والتَّنوُّع ، وتقديم ما هو جديد في ساحة الشعر العربيّ .

المحور الثّاني

إيقاع شعر التَّفعيلة بين التَّضييق والتَّنويع

نبَّهت نازك الملائكة منذ وقت مبكِّر ، وهي تتناول المساحة الإيقاعيَّة التي يتحرَّك بها شعر التَّفعيلة ، إلى نقص ملحوظ في تلك المساحة ، فقالت : ((يقتصر الشِّعر الحرُّ بالضَّرورة على ثمانية بحور من بحور الشِّعر العربيّ السِّتَّة عشر ، وفي هذا للشّاعر غبنٌ يُضيِّق مجال إبداعه ... بحيث يصبح اقتصار الشِّعر الحرّ على نصف ذلك العدد نقصاً ملحوظاً فيه))[١٦] ، وحذَّرت من النَّغم الممِلّ الذي يمكن أن يقع في شراكه شعر التَّفعيلة : ((يرتكز أغلب الشِّعر الحرّ ــ ستّة بحور منه من ثمانية ــ إلى تفعيلة واحدة ، وذلك يسبِّب فيه رتابة مملَّة ، خاصَّة حين يريد الشّاعر أن يطيل قصيدته ... وممّا يُلاحظ أنَّ هذه الرَّتابة في الأوزان تحتِّم على الشّاعر أن يبذل جهداً مُتعِباً في تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثِّقل فيها وترتيب الأفكار ، فهذه العناصر كلُّها عناصر تعويض تخفِّف من وقع النَّغم الممِلّ))[١٧] ، وتطرح هنا نازك الملائكة مسألة الضِّيق الإيقاعيّ لشعر التَّفعيلة ، وتطرح في الوقت نفسه مقترحات لتقليل تأثير هذا الضِّيق ، ومن تلك المقترحات : تنويع اللغة ، وتوزيع مراكز الثِّقل ، وترتيب الأفكار ، وهنا لا بدَّ من أن نذكر أنَّ

القصائد الطَّويلة لم تكن بعيدة عن متناول الكثير من شعراء التَّفعيلة ، فقد كتبوا هذا النَّوع من القصائد ، ابتداءً من بدر شاكر السياب ، واستطاعوا أن يطردوا (الرَّتابة المملَّة) عبر التَّنوُّع الإيقاعيّ الذي كانت له فاعليَّة لا يمكن إنكارها ، ويؤيِّد الدكتور عزالدين اسماعيل التَّصوُّر الذي طرحته نازك الملائكة حول النَّقص في المساحة الإيقاعيَّة لشعر التَّفعيلة ، فيقول : ((فمن المعروف أنَّ الأوزان العروضيَّة القديمة بمجزوءاتها ومشتقّاتها وأشكالها المختلفة ، تصل إلى ما يقرب من الثَّمانين ، في حين أنَّ تأسيس السَّطر الشِّعريّ على نظام التَّفعيلة يحدُّ من هذا العدد الهائل ، فالسَّطر الشِّعريُّ لا يخرج عن أن يكون مؤسَّساً على واحدة من هذه التَّفعيلات : فعولنْ ، مفاعيلنْ ، فاعلاتنْ ، مستفعلنْ ، متفاعلنْ ، فاعلنْ ، فَعْلُنْ ، ومعنى هذا ــ فيما قد يُقال ــ أنَّنا اختزلنا ذلك العدد الهائل من الأوزان المتنوِّعة التي كان الشّاعر التَّقليديُّ يتحرَّك بينها إلى هذا العدد المحدود))[١٨] ، ويبدو هنا أنَّ الدكتور عزالدين اسماعيل أهمل تفعيلة (مفعولاتُ) ولا ضير في ذلك ، إذ لم يتألَّف منها بحر من البحور الصّافية ، وشعر التَّفعيلة يعتمد في الأغلب على تفاعيل البحور الصّافية ، ولكنَّه أضاف تفعيلة (فَعْلُنْ) ، وكان يمكنه الإكتفاء بذكر تفعيلة (فاعلنْ) ، لأنَّ تفعيلة (فَعْلُنْ) هي صيغة من صيغ تفعيلة (فاعلنْ) ، فضلاً عن أنَّه أهمل تفعيلة (مفاعَلَتُنْ) ، ويتناول الدكتور صابر عبدالدايم تفاعيل شعر التَّفعيلة فيقول : إنَّ ((الشِّعر الحرَّ يُنظَّم أغلبه على تفعيلات البحور الصّافية ، المكوَّنة من تفعيلة واحدة ، وينـدر أن تجيء قصائد منه على تفعيلات البحور الممزوجة أو المركَّبة))[١٩] ، فشعراء التَّفعيلة قلَّما استخدموا تفاعيل البحور الممزوجة وكان أغلب ما استخدموا من تفاعيل واقعاً في محيط البحور الصّافية ، أنيس التَّفاعيل التي نظم بها شعراء التَّفعيلة ، فيقول : ((فإذا تذكَّرنا مع هذا أنَّ التَّفاعيل كما يرويها أهل العروض هي : فعولنْ ، فاعلنْ ، مفاعيلنْ ، مفاعلَتُنْ ، متفاعلنْ ، مستفعلنْ ، فاعلاتنْ ، مفعولاتُ ، وجدنا أنَّ أصحاب الشِّعر الحرِّ لا يكادون ينظمون من التَّفعيلة الأخيرة وهي : مفعولاتُ ، وأنَّ مستفعلنْ يمكن أن تغني عن متفاعلنْ ، وأنَّ مفاعيلنْ يمكن أن تغني عن مفاعلتنْ ، وعلى هذا ، فالتَّفاعيل التي نظم منها أصحاب الشِّعر الحرِّ لا تكاد تجاوز خمس تفاعيل هي : فعولنْ ، فاعلنْ ، مفاعيلنْ

، مستفعلنْ ، فاعلاتنْ))[٢٠] ، ونقول هنا : لا توجد تفعيلة يمكن أن تغني عن تفعيلة أخرى وإلا لما وُجدت هذه التَّفعيلة ، فإنَّ تفعيلة (مستفعلن) لا يمكن أن تغني عن تفعيلة (متفاعلنْ) ، فكلٌّ منهما يشكِّل في الشِّعر نسقاً إيقاعيّاً مختلفا ، وكذلك لا يمكن لتفعيلة (مفاعيلنْ) أن تغني عن تفعيلة (مفاعلتنْ) ، للسبب نفسه ، وهكذا نجد أنَّ تفاعيل شعر التَّفعيلة هي سبع تفاعيل ، أي بإضافة التَّفعيلتين (مفاعلتُنْ) و(متفاعلُنْ) إلى التَّفاعيل الخمس التي ذكرها الدكتور ابراهيم أنيس ، مع استبعاد تفعيلة (مفعولاتُ) فقط .

ويتحدَّث الدكتور صفاء خلوصي عن بحور شعر التَّفعيلة ، فيقول : ((وتتكوَّن بحور الشِّعر الحرِّ من البحور ذات التَّفاعيل المؤتلفة وهي : الكامل والرَّمل والهزج والرَّجز والمتقارب والمتدارك، بالإضافة إلى بحرين من البحور ذات التَّفاعيل المختلفة وهما : السَّريع والوافر ، وبذلك أسقط من الحساب ثمانية أبحر وهي : الطَّويل والمديد والبسيط ... والمنسرح والمقتضب والمضارع والخفيف ... وهم إذا ما عَنَّ لهم أن ينظموا بالبحور ذات التَّفاعيل المختلفة ، حتَّم المتمرِّسون منهم إنهاء جميع الأشطر المتباينة بنفس التَّفعيلة))[٢١] ، ويبدو أنَّ الدكتور صفاء خلوصي ذكر سبعة من البحور الثَّمانية التي أشار إليها ولم يذكر البحر الثّامن وهو البحر المجتث .

وكما هو معروف فإنَّ تكرار تفعيلة واحدة يمكن أن يؤدّي إلى الرَّتابه ، ويرى الدكتور علوي الهاشمي ((أنَّ الرَّتابة النّاتجة عن تكرار تفعيلة واحدة ، تقف وراء محاولات الشُّعراء كسر نظام التَّفعيلة بوسائل وطرق مختلفة ، أخذت في التَّدرُّج والتَّطوُّر من المستوى البسيط الواضح إلى المركَّب الخفيّ ، وأبسط تلك المستويات وأكثرها وضوحاً وسهولة بالنِّسبة إلى الشّاعر ، هو تقسيم النَّصِّ التَّفعيليّ إلى مقاطع مستقلَّة مفصولة بعلامات ترقيم ، ينتظم كلاً منهتا تفعيلة محدَّدة تشكِّل أساسه الإيقاعيَّ ووحدته الموسيقيّة المتكرِّرة))[٢٢] ، وهذه هي إحدى المعالجات للرَّتابة النّاتجة عن تكرار تفعيلة واحدة ، ولكنَّها ليست الوحيدة ، فهناك العديد من الأساليب التي اتَّخذها شعراء التَّفعيلة ، منها : المزج الإيقاعيُّ ، الذي يسعى إلى إدخال إيقاعات مختلفة في إطار مزجي ، وهنا لا بدَّ من الإنتباه إلى ((أنَّ إدخال

الإيقاعات المختلفة في إطار علاقة من هذا النَّوع ، يحتاج إلى جرأة واضحة وذوق متميِّز ووعي خاصٍّ بدور العلاقة ووظيفتها في النَّصِّ))[٢٣] ، وكذلك استخدام صيغ تفعيليَّة متعدِّدة ضمن التَّفعيلة الواحدة ، عبر استخدام الزِّحافات والعلل المختلفة بما يتلاءم والحالة الشُّعوريَّة للشّاعر ، وبما ينعش المضامين التي يسعى إلى طرحها ، والإفادة من التَّنوُّع القافويِّ في كسر الرَّتابة المتوقَّعة ، فهذا التَّنوُّع له قدراته الإيقاعيَّة الفاعلة في إشاعة مراكز صوتيَّة لها أهمِّيَّتها في التَّلوين الإيقاعيِّ الذي يسعى إليه الشّاعر .

ويطرح الدكتور علي متعب جاسم العبيدي ، في التفاتة جديدة ، رأياً يشكِّل إضافة لا يمكن إغفالها في مجال (عدم الإنصياع لتواتر موسيقيٍّ واحد) ، يقول فيه : ((قد لا تلفت النَّظر كثيراً تقنيَّة إيراد التَّفعيلات ضمن البحر الواحد المستعمل في القصيدة ، إذ يبدو الأمر مألوفاً في سياق القصيدة الحديثة ، والإهتمام الأبرز الذي نجده عند كلِّ الشُّعراء هو في مؤخَّرة السَّطر الشِّعريِّ ، الذي يقابل وفق مفهوم (البيت الشِّعريِّ) : الضَّرب))[٢٤] ، مبيِّناً ((أنَّ الشّاعر يلجأ إلى اختراق بنية البحر الشِّعريِّ عن طريق التَّغيير المستمرِّ لموقع الضَّرب ، أو مؤخَّرة السَّطر الشِّعريِّ ، بغية عدم الإنصياع لتواتر موسيقيٍّ واحد ، تتبعه بالضَّرورة قافية قد لا تتشكَّل ضمن التَّشابه الفونيميِّ ، ولكنَّها حتماً تنصاع إلى بنية صرفيَّة واحدة تتلاءم والتَّفعيلة ، فضلاً عن ذلك فإنَّ الإهتمام بتنويع صيغ النِّهاية في السَّطر ينتج نوعاً من الشَّدِّ الموسيقيِّ المتعلِّق باختراق الرَّتابة ، وكسر التَّوقُّعات))[٢٥] ، وتنويع صيغ التَّفاعيل في نهايات الأسطر الشِّعريَّة له فاعليَّته في كسر التَّواتر الموسيقيِّ الواحد ، لا سيَّما وأنَّ هذه الصِّيغ تأتي أحياناً مختلفة عن الصِّيغ السّائدة في حشو السَّطر الشِّعريِّ ، مثل : فاعِ ، فاعْ ، فعْ ، مُتَفْ ، مُسْ ... إلخ ، وتعدُّ الصِّيغ المختلفة في نهايات الأسطر الشِّعريَّة عوامل تنشيط فاعلة للتَّنوُّع الإيقاعيِّ في شعر التَّفعيلة ، وهذا التَّنشيط في التَّنوُّع الإيقاعيِّ له أثره البالغ على الدلالات التي سيتسبَّب في خلقها ، فالتَّنوُّع الإيقاعيُّ يخلق تنوُّعاً في الدِّلالات وسعةً فيها عبر اتِّساق إيقاعيٍّ دلاليٍّ فاعل .

المحور الثّالث

الزِّحافات والعلل وأثرها في خلق التَّنوُّع في الأنساق الوزنيَّة

تلعب الزِّحافات والعلل دوراً بارزاً في تحقيق التَّنوُّع الإيقاعيّ في الشِّعر العربي ، ويمكن القول إنَّ استخدام الزِّحافات والعلل في تفاعيل الشِّعر العربيّ المعاصر ، خلق تنوُّعاً موسيقيّاً وتلويناً إيقاعيّاً كبيراً في هذا الشِّعر ، وقد جاء الشُّعراء بصيغ عروضيَّة جديدة للتَّفاعيل التي استخدموها ، ومن تلك الأنساق على سبيل المثال لا الحصر (فاعلُ) في البحر المتدارك ، التي قالت عنها نازك الملائكة : ((... جاء العصر الحديث ، فإذا نحن نُحْدِث تنويعاً جديداً ، لم يقع فيه أسلافنا ، ذلك أنَّنا نحوّلُ (فَعِلُنْ) إلى (فاعِلُ) ، وليس في الشُّعراء ، فيما أعلم ، من يرتكب هذا سواي ، بدأتُ فيه منذ أوَّل قصيدة حرَّة كتبتها سنة ١٩٤٧م ، ومضيتُ فيه حتّى الآن))[٢٦] ، وقد مكَّنت الزِّحافات والعلل الشُّعراء من الحصول على أشكال متعدِّدة للتَّفعيلة الواحدة ، و((لقد التفت النُّقّاد المحدثون إلى ما يمكن أن تطرحه الزِّحافات والعلل من أشكال متعدِّدة للتَّفعيلة الواحدة ، ودراستها لا في نطاق تحوُّلاتها العروضيَّة التي وقف عليها الخليل ... بل تتبَّعوا أثرها في إغناء الإيقاع الوزنيّ وإظهار دورها ــ وهو أكيد ــ في الكشف عن تجاوب الوزن مع الشُّعور والإنفعال والمعنى وإضفاء خاصِّيَّة المرونة والتَّلوين على الإيقاع ما يكسر نمطيَّته الثّابتة الرَّتيبة))[٢٧] ، والزِّحافات والعلل هي ترخُّص أعطاه العروض العربيُّ للشُّعراء ، و((يتيح التَّرخُّص بدائل نغميَّة متعدِّدة داخل الإطار الواحد ، يمكن الإفادة منها في التَّلوين الإيقاعيّ ، بما يتجاوب وتعدُّد المواقف الشُّعوريَّة والدَّلاليَّة ، والإيحاء بها أو الإسهام في تصويرها داخل العمل الشِّعريّ))[٢٨] ، ويبيِّن الدكتور عبدالقادر الرباعي فاعليَّة الزِّحافات والعلل في تغيير الوحدات الزَّمنيَّة وتبديل النَّغم الكلِّيّ للقصيدة ، ويرى أنَّ ((الزِّحافات والعلل في الأوزان العربيَّة ملاذ الشُّعراء في تغيير الوحدات الزَّمنيَّة داخل البيت الواحد من جهة وفي تبديل أنماط النَّغم الكلّيّ داخل القصيدة من جهة أخرى ، وذلك منعاً للرَّتابة التي تحبس الجمال وتقتل الفنَّ))[٢٩] ، وقد درس الدكتور ابراهيم عبدالله البعول التشكيلات الموسيقيَّة في الشِّعر الأردني المعاصر ، واختار الأعمال الشِّعريَّة الكاملة للشاعر حيدر محمود نموذجاً ، وممّا

جاء في دراسته : ((وإذا عدنا إلى القصائد التي بنى عليها شاعرنا ــ حيدر محمود ــ شعره على البحر المتدارك ، عرفنا تلك الصُّور التي تشكَّلت منها قصائده ومدى التزامه وانحرافه عن المألوف ، فقد استخدم الصور التّالية في البحر المتدارك : فاعلنْ ، فَعِلن ، فَعْلن ، فَعِلان ، فَعْلان ، فاعلُ ، فَعْلاتان ، فَعِلاتان ، فَعِلُ ، فعْلاتنْ))[٣٠] ،ونتوصَّل هنا إلى نتيجة مفادها أنَّ تفعيلة واحدة هي (فاعلنْ) أصبحت عشر تفاعيل بسبب الزِّحافات والعلل التي أصابتها ، وهنا من الضَّروريّ الإشارة إلى قول الدكتور إياد عبدالودود الحمداني وهو يذكر الإختلاف بين الذَّوق البلاغيّ العربيّ والذَّوق البلاغيّ الغربيّ ، والذي جاء فيه : ((أمّا من ناحية الشِّعر العربيّ ، فهو مقطعيٌّ ذو أنماط وزنيَّة تصل إلى أكثر من (١٥٠) نمطاً وزنيّاً ، تكتسب فيه الوحدات الإيقاعيَّة خصائص متنوِّعة لاستنادها إلى الزِّحافات والعلل ، فضلاً عن تشكيلات المشطورات والمنهوكات وغيرها من التَّنويعات المتعلِّقة بالقافية))[٣١] ، وهذا يدلُّ دلالة مؤكَّدة على السِّعة الإيقاعيَّة لشعر التَّفعيلة ، وهنا نؤكِّد أنَّ السِّعة الإيقاعيَّة تتحقَّق في أمور عدَّة وليست مقتصرة على التَّنوُّع في التَّفاعيل .

ويرى الدكتور صابر عبدالدايم أنَّ : ((كلُّ ما يجري من تغييرات في تفعيلات الشِّعر الحرِّ يعدُّ زحافاً ، من حيث عدم اللزوم ، سواء حصل ذلك في الحشو أو في الضَّرب))[٣٢] ، وهذا يتطابق مع بنية الشِّعر الحرِّ القائمة على السَّطر الشِّعريّ والجملة الشِّعريَّة ، ويتحدَّث الدكتور صابر عبدالدايم عن ظاهرة الجريان الموسيقيّ ، فيقول : ((هناك ما يُعرف بظاهرة الجريان ، وهو استمرار الوحدة الموسيقيَّة دون توقُّف بالتَّضمين أو التَّدوير إلى أكثر من جريانها العاديّ في قصائد الشِّعر العربيّ ، وقد يستغرق هذا الإستمرار بعض القصيدة الحرَّة أو كلَّها))[٣٣] ، وهذا الجريان يتناغم مع تدفُّق الشُّحنات المضمونيَّة التي يسعى الشّاعر إلى إفراغها في تزاوج إيقاعيّ دلاليّ مشترك ، وهذه قصيدة (السُّلحفاة) ليوسف الصائغ ، التي يبدو فيها التَّنويع في التَّفاعيل وفي صيغها :

((ددلَتْ سلحفاةٌ إلى بيتنا	**فَعِلُنْ فاعلنُ فاعلنْ فاعلنْ**
فاضطَرَبْنا	**فاعلاتُنْ**

قالتِ امرأتي :	فاعلنْ فَعِلُنْ
أخرِجوها	فاعلاتُنْ
قالتِ امرأةُ الجازِ : بلْ	فاعلنْ فَعِلُنْ فاعلُنْ
أقتلوها	فاعلاتُنْ
قالتِ الخادِمةْ	فاعلنْ فاعلنْ
قالَ شيخُ المحلَّةْ ...	فاعلنْ فاعلاتُنْ
كثُرُ القولُ	فَعِلُنْ فاعِـ
واجتمعَ النَّاسُ	ـلُنْ فَعِلُنْ فاعِـ
والسُّلحفاةُ البريئةُ	ـلُنْ فاعلنْ فاعلنْ فَعِـ
تُصغي إلينا	ـلُنْ فاعلنْ فا
وتبكي على نفسِها	علنْ فاعلنْ فاعلنْ
وعلينا))[٣٤]	فاعلاتُنْ

المحور الرّابع

التَّنوُّع في الشَّكل البصريّ والفضاء المكانيّ

لقد انتقلت القصيدة العربيَّة المعاصرة بانتقالها من الشِّعر العموديّ إلى شعر التَّفعيلة ، من المعطى السَّمعيّ الخطِّيّ إلى البصريّ الفضائيّ ، ومن الزَّمنيّ إلى المرئيّ ، وشكَّلت هذه الإنتقالة تحوُّلاً مهمّاً في الشَّكل والإيقاع والدّلالة ، ((ويمكن القول إنَّ الأدب العربيَّ في مراحله الأولى كان أدباً سمعيّاً ، يعتمد على ما تلتقطه الأذن لا ما تطالعه العين ... وحين عتمد القوم على مسامعهم في الحكم على النَّصّ اللغويّ اكتسبت آذانهم مراناً وقدرة على التَّمييز بين الفروق الصَّوتِيَّة الدَّقيقة ، وأصبحت تلك الآذان مرهفة تستريح إلى كلامٍ لحُسنِ وقعه أو إيقاعه ، وتأبى آخر لنبوِّه))[٣٥] ، ولقد جاء حكم الأُذُن على النَّصّ نتيجة لمران وخبرة لغويَّة طويلة ، ولم يكن ذوقاً شخصيّاً ، وكذلك لم يكن ذائقة سمعيَّة محض كما هو الحال في الموسيقى ، وقد ((ارتبط إيقاع التَّفعيلة بالعين مثلما هو مرتبط بالأُذُن ، وصارت العلاقة بين السَّمع والبصر علاقة دائريَّة متكاملة في القصيدة العربيَّة الجديدة ، بعد انعتاقها من أسر البيت وحدود الأُذُن))[٣٦] ، وقد انعكست هذه

العلاقة الدّائريَّة بين السَّمع والبصر على القصيدة إيقاعاً ودلالة ، ويمكن القول : ((إنَّ الإيقاع ظاهرة تفيض عن الزَّمنيّ وتتَّسع للمرئيّ ، وإنَّ فعله يتجاوز المعطى السَّمعيَّ الخطِّيَّ إلى الفضائيّ ، وإنَّ الفواعل المحدِّدة لطبيعته متعدِّدة متنوِّعة ، بعضها ذو تعلُّق بأنواع الملفوظات الشِّعريَّة نحويّاً وبلاغيّاً ، والبعض الثّاني بنفس الجملة الإيقاعيَّة والقصيدة ، والبعض الثّالث بعلاقة المعنى الشِّعريّ الجزئيّ بالذّات المبدعة ، إضافة إلى هامش كبير ذي تعلُّق بحسّاسيَّة الذّات المتلقِّية))[٣٧] ، وكلُّ هذا يدلُّ على تمكُّن الإيقاع من التَّحرُّك على أكثر من ساحة وفي أكثر من صعيد ، ويمكن القول ((إنَّ التَّوزيع الفضائيَّ في النَّصِّ الشِّعريّ ذو بعدين ، الأوَّل : عموديٌّ له تعلُّق بعدد الأسطر التي تملأ الصَّفحة ، والثّاني : أفقيٌّ له تعلُّق بعدد الوحدات اللسانيَّة التي تكوِّن السَّطر وبعلاقة السَّطر بما يسبقه ويلحقه))[٣٨] ، ويشارك البعدان العموديُّ والأفقيُّ في إظهار الشَّكل البصريّ للنَّصِّ الشِّعريّ بموجب توزيعه الفضائيّ على هذين البعدين .

ويتحدَّث راشد فهد القثامي عن المساحات التي يمتدُّ فيها التَّنوُّع الإيقاعيُّ ومدياتها ، فيقول : ((ويمتدُّ هذا التَّنوُّع الإيقاعيُّ إلى تنويعات خطِّيَّة كتابيَّة ، ذلك من حيث توزيع الجمل الإيقاعيَّة ، والتَّفعيلات على الأسطر ، وأيضاً من حيث توزيع الألفاظ على الأسطر ، وهذا التَّنوُّع يأتي من خلال القصائد الحرَّة في تفعيلاتها))[٣٩] ، وهو يؤكِّد أنَّ للصَّوت إيقاعاً مسموعاً ورسماً خطِّيّاً ، فيقول : ((إنَّ الأصوات التي تساهم في البناء الإيقاعيّ مجتمعة مع بعضها البعض ، أو منفردة ، تمتدُّ في أمدية زمنيَّة قد تأخذ مدى أطول أو يقصر مداها ، وأيضاً من ناحية أخرى تتموضع تلك الأصوات في تشكيلات كتابيَّة ومواضع مكانيَّة لتأخذ حيِّزاً من البياض ، فبذلك يكون للصَّوت إيقاع مسموع ، ويكون له رسم خطِّيٌّ يكوِّن الإيقاعات المُشاهَدة ، وكلُّ ذلك مع إنتاج الدّلالة يشكِّل جماليَّة الإيقاع وشعريَّته))[٤٠] ، وهكذا أصبح الشِّعر قرائيّاً بعد أن كان سمعيّاً ، والقول بأنَّ للصَّوت إيقاعاً مسموعاً هو ممّا لا خلاف حوله ، ولكنَّنا هنا نبحث عن التَّنظيم الإيقاعيّ للصَّوت وجمال هذا التَّنظيم ، وفي هذا المجال يقول الدكتور ستار عبدالله عن شاعر قصيدة التَّفعيلة : ((هذا الشّاعر بدأ يميل إلى عدِّ الشِّعر الحديث

شعراً قرائيّاً لا سماعيّاً ، وأنَّ القصيدة الحديثة لا تخلق تقاليدها الجماليَّة من طاقاتها على التَّمظهر في الصَّوت فحسب ، أي في الخاصّيَّة الأدائيَّة للشِّعر ، بل في الكتابة وتجلّياتها المرئيَّة في فضاء الورقة أو المكان الطِّباعيّ وانفتاحه على المقترحات الأسلوبيَّة الممكنة ، وهكذا نجد التِّقنيّات غير اللسانيَّة وقد أصبحت صدى للبنية الصَّوتيَّة))[٤١] ، وأن تصبح التِّقنيّات غير اللسانيَّة صدى للبنية الصَّوتيَّة ، يعدُّ انتقاله كبيرة ، وخرقاً للتَّقاليد التي سادت عبر مئات السِّنين ، وهذه هي الفاعليَّة البصريَّة والفضائيَّة التي جاء بها شعر التَّفعيلة ، والتي كانت لها مردوداتها الإيقاعيَّة والدّلاليَّة الجَمَّة ، وهذا مقطع له شكله البصريُّ الخاصُّ من قصيدة (تأملات ليليَّة) لصلاح عبد الصبور :

((لاشيء يعنيكِ.. لاشيء يعنيكِ "

لاشيء يعنيكِ.. لاشيء يعينْ

,لاشيء يعنيك.لاشيء

لاشيء يعنيك

لاشيء))[٤٢]

المحور الخامس

التَّنوُّع في الإيقاع الدّاخليّ

للإيقاع الدّاخلي مكانة مرموقة وحضور فاعل في شعر التَّفعيلة ، نظراً لما لهذا الإيقاع من أثر صوتيّ وإ'يقاعيّ ودلاليّ ، ولا سيَّما أنَّ الشُّعراء قد اجتهدوا كثيراً في رفده بكلِّ ما يعزِّز فاعليَّته ، وقد ((ارتبط إيقاع القصيدة الجديدة بمكوّناتها الدّاخليَّة ، ابتداءً من حركة الذّات الشّاعرة بعواطفها العميقة ورؤاها البعيدة ، وانتهاءً بمكوّنات اللغة في تراكيبها المخصوصة ومساحاتها التَّخييليَّة من صور ورموز وشفرات وتداعيات ، الأمر الذي أنتج مستوى جديداً في بنية الإيقاع الدّاخليّ أو إيقاع التَّكوين))[٤٣] ، ويأتي التِّكرار في مقدِّمة الأساليب التي استخدمها شعراء قصيدة التَّفعيلة ، والتي لها وقع معلوم في الإيقاع الدّاخليّ ، بما فيه من فاعليَّة صوتيَّة وإيقاعيَّة مرتبطة بالدَّلالة التي تؤكِّدها ، وبما فيه من تنوُّع ، و((إنَّ التَّنوُّع في أشكال التِّكرار والتعدُّد في أساليبه ، يعدُّ من قبيل التَّنوُّع في المكوِّنات الإيقاعيَّة

، ولا شكَّ إنَّ التِّكرار يرتبط بالمكوِّنات الإيقاعيَّة للقصائد ، ويساهم في إنتاج الدّلالة ، وفي بثِّ الشِّعريَّة ... إنَّ التِّكرار يأتي بوصفه مكوِّناً إيقاعيّاً بطرق مختلفة ، وبأساليب متنوِّعة ، وبأشكال متعدِّدة ، وهذا التَّنوُّع والتَّعدُّد يأتي ضمن التَّنوُّع الإيقاعيِّ المنتِج لشعريَّة الإيقاع))[٤٤] ، ولابدَّ من التّأكيد على ((أنَّ الفاعليَّة الشِّعريَّة للتِّكرار تأتي من خلال التَّنوُّع ، ليس بين قصيدة وقصيدة فحسب ، بل يكون داخل القصيدة))[٤٥] ، وليس التِّكرار وحده هو الذي يشكِّل لإيقاع الدّاخليَّ لشعر التَّفعيلة ، بل هو مركَّب مهم من المركَّبات العديدة التي تشارك في إبراز الإيقاع الدّاخليِّ وتفعيل دوره في السّاحتين الإيقاعيَّة والدَّلاليَّة .

ويعدُّ الإيقاع الدّاخليُّ المُرادف الطَّبيعيَّ للإيقاع الخارجي بعمودَيْه المعروفين : الوزن والقافية ، وليست هناك من صيغة أو صيغ محدَّدة لهذا النَّوع من الإيقاع ، فللجانب الإبداعي ولخصوصيَّة الشّاعر مكان واضح فيه ، إنَّه جهد إبداعيٌّ مفتوح يبذله الشّاعر اعتماداً على موهبته وذائقته وخبرته الشِّعريَّة ، وللشّاعر أن يفعل كلَّ ما من شأنه أن يوسِّع المساحات الإيقاعيِّة لنصِّه الشِّعريِّ دون خطوط حمر ، من أجل أن يجعلها أفضل انسجاماً في الجانب الصَّوتيِّ ، وأقدر تعبيراً في الجانب الدَّلاليِّ ، وأكثر عذوبة في الجانب الإيقاعيِّ .

المحور السّادس

من أساليب التَّنوُّع الإيقاعيِّ

تعدَّدت الأساليب التي استخدمها شعراء التَّفعيلة من أجل تحقيق التَّنوُّع الإيقاعيِّ ، ومن أهمِّ تلك الأساليب ما يأتي :

أ . المزج بين شعر التَّفعيلة والشِّعر العموديِّ في القصيدة ذاتها : ويجري في هذا الأسلوب الجمع بين البنيتين العموديَّة والحرَّة ، وفي هذا الصَّدد يقول الدكتور صابر عبدالدايم : ((ومن التَّجارب الشِّعريّة في الشِّعر المعاصر ما يزاوج فيها أصحابها بين (شعر الشَّطرين) و(شعر التَّفعيلة) ، بحيث تُختم القصيدة بأبيات من (شعر الشَّطرين) ، أو تتخلَّل القصيدة بعض المقاطع الشِّعريَّة ، بل تمثِّل إحدى البنى الأساسيَّة في هيكل القصيدة ومعمارها الفنيِّ ــ الموسيقيِّ والشُّعوريِّ واللغويِّ))[٤٦] ،

ولهذا المزج أو الجمع بين الشَّكلين الحرِّ العموديّ فاعلية على صعيد تحقيق التَّنوُّع الإيقاعيّ .

ب . تعدُّد الأوزان : ويعمد الشّاعر هنا إلى بناء قصيدته من مقاطع بنائيَّة متعدِّدة (البناء العنقودي) ، ويجعل لكلِّ مقطع وزنه وقافيته ، التي تختلف عن أوزان وقوافي المقاطع الأخرى ، وفي هذه الحالة من الضَّروري أن لا تكون القصيدة ساحة لاختلاط التَّفاعيل بعضها مع بعض ، على نحو غير محسوب ، وذلك لأنَّ تحقيق الإنسجام الصَّوتيّ والإيقاعيّ مهمٌّ جدّاً ، على أن يكون التَّعدُّد الوزني منسجماً مع الدَّلالات التي تعبِّر عنها القصيدة ، وهكذا فإنَّ ((المقصود بالتَّنوُّع الإيقاعيّ : التَّدرُّج من إيقاع تفعيليّ إلى إيقاع آخر ، حسب ما يقتضيه الموقف الشُّعوريُّ من تغيير في منحى الأداء اللغويّ))[٤٧] ، ويعدُّ تعدُّد الأوزان مهمّاً جدّاً ، مع ضرورة الانتباه إلى أنَّ التَّساهل في هذا الأمر يؤدّي إلى اختلالٍ في التَّناسب الإيقاعيّ ، ممّا يُحدث فوضى وضياعاً للإيقاع الشِّعريّ .

جـ . التَّنوُّع في التَّشكُّل الصَّوتيُّ : يعدُّ التَّشكُّل الصَّوتيُّ مكوِّناً إيقاعيّاً مهمّاً ، ((وإذا بحثنا عند شعراء الحداثة ، نلاحظ أنَّ التَّعامل مع الأصوات بكونها مكوِّنة للإيقاع المسموع ومكوِّنة للإيقاع الخطّيّ ، وصلت إلى تقدُّم جاء بعد تجريب إبداعيٍّ ومغامرات جماليَّة مستمرَّة))[٤٨] ، وللتَّركيب الصَّوتيّ أثر بالغ على انتاج الشِّعريَّة ((ويكشف العمل الأدبيُّ الحديث عمّا وصلت إليه الشِّعريَّة الحديثة من وضعيَّة تؤكِّد أنَّ الإهتمام بالتَّركيب الصَّوتيّ عند المبدعين وعند النُّقّاد ، يكشف عن محاولات التَّجريب الحثيثة للبحث فيما تصنعه الأصوات من إنتاج للشِّعريَّة))[٤٩] ، فالتَّشكُّل الصَّوتيُّ له فاعليَّته التي يسعى شعراء التَّفعيلة إلى منحها ما تستحقُّه من عناية ، لقدرتها على منح الإيقاع زخماً صوتيّاً هو في أمسِّ الحاجة إليه ، وهذا التَّشكُّل لا يتعلَّق بالإيقاع المسموع وحسب ، أو بالإيقاع الخطِّي فقط ، بل يتعلَّق بهما معاً .

المحور السّابع

استخدام المكوِّنات غير اللغويَّة (علامات التَّنقيط أو علامات التَّرقيم)

عندما تدخل الكلمات العربية في الجمل ، لتؤدّى معنى ما ، تدخل معها علامات التَّرقيم ، تشكِّل أدوات موازية لتلك الكلمات ، وتساعد علامات التَّرقيم في تحديد مواقع الوقف والإبتداء والإستفهام والتَّعجُّب ، وفي تحديد درجات تعالق التَّراكيب اللفظيَّة بعضها ببعض ، ولها فوائد تركيبيَّة ونحويَّة وإيضاحيَّة وتفسيريَّة ، فضلاً عن الفوائد الدَّلاليَّة والإيقاعيَّة ، و((التَّرقيم في الأصل مصدر للفعل الثُّلاثيِّ المزيد بالتَّضعيف : رَقَّمَ ، مبالغة في الرَّقم ، أي الكتابة للكلام مع نقط الحروف وتبيينها ، ثمَّ انتقل بالدّلالة المجازيَّة إلى التَّعبير عن وسم الشَّيء بعلامة تميِّزه وتدلُّ على ثمنه أو صنفه ، وتحسينه وتزيينه بالوشي والنقش والتَّخطيط))[٥٠] ، ولكلِّ لغة من اللغات علاماتها التَّرقيميَّة ، ((وقد أقرَّ مجمع اللغة العربية في القاهرة استعمال التَّرقيم ، على أنَّه علامات اصطلاحيَّة توضع في أثناء الكتابة أو آخرها ، كالفاصلة والنُّقطة وعلامتي الإستفهام والتَّعجُّب ، لتمييز بعض الكلام من بعض ، أو لتنغيم الصَّوت عند القراءة ، ثمَّ خُصِّص لفظ (التَّرقيم) بإضافة كلمة (علامات) إليه ، ليمتاز من المفهوم الإصطلاحيّ القديم ، ويصير مفهوماً متميِّزاً ، يحمل معنى التَّوكيد بهذا التَّضايف بين المترادفين))[٥١] ، وقد أطلق خميس الورتاني تسمية (المكوِّنات غير اللغويَّة) على علامات التَّرقيم ، كما سمّاها بـ (علامات التَّنقيط) ، مبيِّناً أنَّ الإنسان ((كان عليه أن ينتظر ما يقارب الأربعة آلاف سنة حتّى يفطن إلى ضرورة استخدام أدوات رسميَّة موازية للغة ، تساعد على تفكيك الخطاب المكتوب وفهمه بشكل مُرْضٍ ، فكان ظهور التَّنقيط))[٥٢] ، فعلامات التَّرقيم المختلفة لها وظائفها المساعدة في الإفهام والإيضاح ، وفي الإفصاح عن البعد الإيقاعيّ للكلمات والجمل ، ولقد تعدَّدت علامات التَّرقيم في اللغة العربية ، ونشير هنا إلى أبرز تلك العلامات : الفاصلة (،) ، النُّقطة (.) ، النُّقطتان الرَّأسيَّتان (:) ، الشَّرطة (ـــ) ، الشَّرطتان (ـــ ـــ) ، الإستفهام (؟) ، التَّعجُّب (!) ، النِّقاط الثَّلاث (...) ، الخطُّ المائل (/) ، الهلالان ( ) ، الهلالان المزدوجان (( )) ، الهلالان المزهران ﴿ ﴾ ، القوسان المعقوفان [ ] ، وغيرها ، وقد

شاع استخدام علامات التَّرقيم في شعر التَّفعيلة ، وقد جرى استخدام العلامات التي أشرنا إليها ، فضلاً عن علامات جديدة ، مثل النِّقاط المتواصلة التي قد تشغل سطراً شعريّاً أو اكثر ، ومثل البياض في الورقة ، وذلك بغية تحقيق أهداف جماليَّة وإيقاعيّة ودلاليَّة .

ولو بحثنا عن علامات التَّرقيم وآثارها في شعر التَّفعيلة لوجدنا ((أنَّ أهمَّ العلامات على الإطلاق : الفاصلة ... وأفضى بنا البحث إلى أنَّها تؤدّي وظيفتين كبيرتين ، الأولى : عروضيَّة ، ولها وجهان يرتبط الأوَّل بمفهوم النَّقاء العروضيّ ، والثّاني : بمفهوم تساوي الكمِّيّات الزَّمنيّ للتَّفعيلات ، وذلك بالضَّغط على كيفيّات الأداء وتبطيئها حتّى تستقيم التَّفعيلات التي داخلها زحاف مع السَّليمة))[٥٣] ، هذا عن الوظيفة الأولى (العروضيَّة) للفاصلة ، ((أمّا الوظيفة الثّانية فإيقاعيَّة تتمثَّل في التأثير في طبيعة القراءة لجعلها متَّسمة بالتَّهدُّج والتَّقطُّع ، بما يتظافر مع المعنى الشِّعريّ الجزئيّ ، الذي ارتبط دوماً بمثل هذا التَّوظيف))[٥٤] ، ولا يمكن في كل الأحوال تقليل أهمِّيَّة أيّ علامة من علامات التَّرقيم ، بغضِّ النَّظر عن كثرة استخدامها أو قلَّته ، وهي تبقى أدوات قابلة للإستخدام حسب حاجة الشّاعر إليها دلاليّاً وإيقاعيّاً ، وما لم يُستخدم منها حتّى الآن ، ربَّما يمكن أن تتوفَّر له الفرصة للإستخدام لاحقاً ، وعلامات التَّرقيم ((تدخل في التَّركيب اللغويّ فعلاً ، لتساعد على تمام الكلام وفهمه ، مع قراءته صمتاً وجهراً))[٥٥] ، وهكذا تتبيَّن لنا أهمِّيَّة علامات التَّرقيم عروضيّاً وإيقاعيّاً ودلاليّاً ، إضافة إلى فاعليَّتها التَّركيبيَّة ، لما لها من دور في الوقف والوصل والإستفهام والتَّعجُّب وإبانة المعنى المطلوب ، وفي التأثير المباشر في البنية النَّغميَّة للسَّطر الشِّعريّ أو الجملة الشِّعريَّة .

الخاتمة

تناولت هذه الدِّراسة التَّنوُّع الإيقاعيَّ في الشِّعر العربيّ المعاصر ، والجماليّات التي أفرزها هذا التَّنوُّع ، وانعكاس هذه الجماليّات على النُّصوص الشِّعريَّة المعاصرة ، وقد توصَّلت إلى النَّتائج الآتية :

١ . إنَّ اعتماد شعر التَّفعيلة ، في الغالب ، على تكرار تفعيلة واحدة ، يمكن أن يؤدّي إلى الضِّيق الإيقاعيّ وإلى الرَّتابة التي تخلق الملل لدى المتلقّي ، ولتقليل أثر

هـذا الضِّـيق وهـذه الرَّتابـة ، عمـد شـعراء التَّفعيلـة إلـى التَّنويـع الإيقـاعيّ ، عبـر تنويـع اللغـة ، وتوزيـع مراكـز الثِّقـل ، وترتيـب الأفكـار ، وغيرهـا ، الأمـر الـذي كـان سـبباً فـي تنمية الجماليّات الإيقاعيَّة وتوسيع
مساحاتها .

٢ . لعبـت الزِّحافـات والعلـل دوراً كبيـراً فـي خلـق التَّنـوُّع فـي الأنسـاق الوزنيَّـة ، وفـي التَّلـوين الإيقـاعيّ ، وفـي هـذا السِّـياق اسـتخدم شـعراء التَّفعيلـة صـيغاً وزنيَّـة لـم تكـن مستخدمة من قبل .

٣ . إن انتقـال القصـيدة العربيَّـة مـن الشَّـكل العمـودي إلـى الشَّـكل التَّفعيلـي ، صـاحبه انتقـال مـن المعطـى السَّـمعيّ الخطّـيّ إلـى البصـريّ الفضـائيّ ، ومـن الزَّمنـيّ إلـى المرئيّ .

٤ . تبـوَّأ الإيقـاع الـدّاخليُّ مكانـة مرموقـة فـي شـعر التَّفعيلـة ، فكـان لـه أثـره الصَّـوتيُّ والإيقـاعيُّ والـدِّلاليُّ ، وقـد اجتهـد شـعراء التَّفعيلـة فـي رفـد هـذا الإيقـاع بكـلِّ مـا يعـزِّز من فاعليَّته ، وظلَّ الإيقاع الدّاخليُّ مفتوحاً أمام إبداعات الشُّعراء الذّاتيَّة .

٥ . لقـد شـاع اسـتخدام علامـات التَّـرقيم فـي شـعر التَّفعيلـة ، ومـن تلـك العلامـات : الفاصـلة والنُّقطـة وعلامـة الإسـتفهام وعلامـة التَّعجـب ، والنِّقـاط المتواصـلة ، فضـلاً عن استخدام بياض الورقة ، بغية تحقيق غايات جماليَّة وإيقاعيَّة ودلاليَّة .

Abstract

The Aesthetics of Rhythmic Diversity in Contemporary Arabic Poetry

A research extracted from a thesis

Keyword: Aesthetics, diversity, poetry

Supervisor

Asst. Prof. Alaa Hussein Al - Badrani, (Ph.D.)

University of Diyala

College of Education for Human Sciences

M.A Student

Ghazzay Deria Fadhil Al - Nairi

This study attempts to reveal the aesthetics of rhythmic diversity in the contemporary Arabic poetry, which moved in 1947 and beyond a qualitative shift at various levels, this year, which

witnessed the writing of the first two poems of poetry by Bader Shaker Al-Siyab and Nazek Al-Malaka. To achieve this purpose, it is necessary to deal with the difference and diversity in contemporary Arabic poetry, proceeding the rhythm of the trochee poetry between the narrowing and diversification, and the study of skis and alleles and their effect in creating diversity in the meters, as well as the diversity of visual form and spatial space, The study shows that the methods of rhythmic diversity: the combination of trochee poetry and vertical poetry in the poem itself, and the multiple meters, and the diversity of the form of audio, and in conclusion it was necessary to talk about the use of non-linguistic components (punctuation marks).

الهوامش

(١) ينظر : قضايا الشِّعر المعاصر ، نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النَّهضة ، ط٣ ، ١٩٦٧م : ٢٣ ـ ٢٤ .

(٢) المصدر نفسه : ٥٩ .

(٣) المصدر نفسه : ٦٠ .

(٤) موسيقى الشِّعر العربيّ بين الثَّبات والتَّطوُّر ، د. صابر عبدالدايم ، دار الكتاب الجديد ، ٢٠١٥م : ٢٣٧ .

(٥) المصدر نفسه : ٢٤٢ .

(٦) شجر الغابة الحجريّ ، طراد الكبيسي ، منشورات وزارة الاعلام في الجمهورية العراقية ، ١٩٧٥م : ٤٢ .

(٧) أنشودة المطر ، ، بدر شاكر السياب ، بيروت ، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٦٩م : ٧٥ .

(٨) ينظر : فضاء البيت الشعريّ ، عبد الجبار داود البصري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٦م : ١٧٩ .

(٩) الإيقاع في شعر السياب، د. سيد البحراوي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١١م : ١٧١ .

(١٠) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٥م : ٥٢٤ .

(١١) شعرية الإيقاع ، بحث في قصيدة محمد الثبيتي ، راشد فهد القثامي ، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر ، ٢٠١٤م : ١٠١ .

(١٢) ديـر المـلاك ، دراسـة نقديَّـة للظـواهر الفنيـة فـي الشـعر العراقـي المعاصـر ، د. محسـن أطيمش ،وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢م : ٢٨٥ .

(١٣) أسفار الملك العاشق ، سامي مهدي ، دار العودة . بيروت ، ١٩٧١م : ٧٣ .

(١٤) المصدر نفسه : ٣٣١ .

(١٥) ديوان عبدالوهاب البياتي ، المجلد١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١م : ٣٠٠ .

(١٦) قضايا الشعر المعاصر : ٣٤ .

(١٧) المصدر نفسه : ٣٤ .

(١٨) الشـعر العربـي المعاصـر ، قضـاياه وظـواهره الفنيـة والمعنويـة ، د. عزالـدين اسـماعيل ، دار الفكر العربي ، ط٣ ، ١٩٦٦م : ٨٦ .

(١٩) موسيقى الشِّعر العربيِّ بين الثَّبات والتَّطوُّر : ٢٣٦ .

(٢٠) موسـيقى الشـعر ، د. إبـراهيم أنـيس ، مكتبـة الأنجلـو المصـرية ، القـاهرة ، ط٣ ، ١٩٦٥م : ٣٣٢ .

(٢١) فـن التقطيـع الشـعري والقافيـة ، د. صـفاء خلوصـي ، منشـورات مكتبـة المثنـى ببغـداد ، الطبعة الخامسة منقحة ومزيدة ، ١٩٧٧م : ٤٠٩ .

(٢٢) السـكون المتحـرك ، دراسـة فـي البنيـة والأسـلوب ، الجـزء الأول : بنيـة الإيقـاع ، د. علـوي الهاشمي منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ط١ . ١٩٩٢م : ١٩٣ .

(٢٣) المصدر نفسه : ١٩٧ .

(٢٤) الشـعر العراقـي المعاصـر ، الرؤيـة وأنسـاق التشـكيل ، دراسـة نقديـة فـي شـعر جيـل السـبعينات : د.علـي متعـب جاسـم العبيـدي ، مكتبـة المجتمـع العربـي للنشـر والتوزيـع ، ط١ ، ٢٠١٥م :٢٧٢ .

(٢٥) المصدر نفسه : ٢١٨ .

(٢٦) قضايا الشعر المعاصر : ١١١ .

(٢٧) الإيقـاع فـي قصـيدة العمـود مـن خـلال الخطـاب النّقـدي العربـي ، د. علـي عبـد رمضـان ، دار ومكتبة البصائر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠١٦م : ١٥٥ .

(٢٨) المصدر نفسه : ١٥٩ .

(٢٩) الصـورة الفنيـة فـي شـعر أبـي تمـام ، د. عبـدالقادر الربـاعي ، جامعـة اليرمـوك ، أربـد ، الأردن ، ط١ ، ١٩٨٠م : ٢٢٦ .٢١.

(٣٠) البنيـة الايقاعيـة فـي الشـعر العربـي المعاصـر ، د. ابـراهيم عبـدالله البعـول ، الاكاديميـون للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٢م : ١١

(٣١) شعرية المغايرة ، دراسة في الإستبدال الإستعاري في شعر السياب ، د. إياد عبدالودود الحمداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٩م : ١٨ .

(٣٢) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور : ٢٣٧ .

(٣٣) المصدر نفسه : ٢٣٧ .

(٣٤) قصائد ، يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢م : ٣٨٦ .

(٣٥) الرمزية والرمز في الشعر المعاصر ، د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٨٧م : ٣٧٦ .

(٣٦) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، د. علوي الهاشمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦م : ٨٦ .

(٣٧) الايقاع في الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي نموذجاً ، ج١ ، خميس الورتاني ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، ط١ ، ٢٠٠٥م : ١٧ .

(٣٨) الايقاع في الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي نموذجاً ، ج٢ ، خميس الورتاني ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، ط١ ، ٢٠٠٦م : ١٩٥ .

(٣٩) شعرية الإيقاع ، بحث في قصيدة محمد الثبيتي : ١١١ .

(٤٠) المصدر نفسه : ١١٣ .

(٤١) إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، د. ستار عبدالله ، رند للطباعة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١٠م : ١٤٠ .

(٤٢) ديوان صلاح عبدالصبور ، المجلد٣ ، دار العودة ، بيروت ، طذ ، ١٩٧٧م : ٤٥٦ .

(٤٣) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي : ٨٦ .

(٤٤) شعرية الإيقاع ، بحث في قصيدة محمد الثبيتي : ١١٠ .

(٤٥) المصدر نفسه : ١١١ .

(٤٦) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور : ٢٤٩ .

(٤٧) شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة أسلوبية ، د. محمد العياشي كنوني ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م : ١٠٤ .

(٤٨) شعرية الإيقاع ، بحث في قصيدة محمد الثبيتي : ١١٣ .

(٤٩) المصدر نفسه : ١١٣ .

(٥٠) علامات التَّرقيم في اللغة العربية، د. فخرالدين قباوة ، دار الملتقى بحلب، ط ، ٢٠٠٧م: ٥٥ .

(٥١) المصدر نفسه : ٥٦ .

(٥٢) الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي نموذجاً ، ج٢ : ٣١٠ .

(٥٣) المصدر نفسه : ٣٥٩ .

(٥٤) المصدر نفسه : ٣٥٩ .

(٥٥) علامات التَّرقيم في اللغة العربية : ٨ .

المصادر والمراجع

- أسفار الملك العاشق ، سامي مهدي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١م : ٧٣ .
- إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، د. ستار عبدالله ، رند للطباعة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١٠م .
- انشودة المطر ، بدر شاكر السياب ، بيروت ، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٦٩م : ٧٥ .
- الايقاع في الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي نموذجاً ، ج١ ، خميس الورتاني ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، ط١ ، ٢٠٠٥م .
- الايقاع في الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي نموذجاً ، ج٢ ، خميس الورتاني ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، ط١ ، ٢٠٠٦م .
- الإيقاع في شعر السياب ، د. سيد البحراوي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١١م .
- الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النّقدي العربي ، د. علي عبد رمضان ، دار ومكتبة البصائر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠١٦م .
- البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر ، د. إبراهيم عبدالله البعول ، الأكاديميون للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٢م .
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٥م .
- دير الملاك ، دراسة نقديَّة للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن أطيمش ، وزارة الثافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢م .
- ديوان صلاح عبدالصبور ، المجلد الثالث ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٧م : ٤٥٦ .

- . ديوان عبد الوهاب البياتي ، المجلد ١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١م : ٣٠٠ .
- الرمزية والرمز في الشعر المعاصر ، د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٨٧م .
- السكون المتحرك ، دراسة في البنية والأسلوب ، الجزء الأول : بنية الإيقاع ، د. علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ط١ . ١٩٩٢م .
- شجر الغابة الحجريّ ، طراد الكبيسي ، منشورات وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية ، ١٩٧٥م .
- شعرية الإيقاع ، بحث في قصيدة محمد الثبيتي ، راشد فهد القثامي ، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر ، ٢٠١٤م .
- شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة أسلوبية ، د. محمد العياشي كنوني ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م .
- الشعر العراقي المعاصر ، الرؤية وأنساق التشكيل ، دراسة نقدية في شعر جيل السبعينات : د. علي متعب جاسم العبيدي ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٥م .
- الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عزالدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط٣ ، ١٩٦٦م .
- شعرية المغايرة ، دراسة في الإستبدال الإستعاري في شعر السياب ، د. إياد عبدالودود الحمداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٩م .
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د. عبدالقادر الرباعي ، جامعة اليرموك ، أربد ، الأردن ، ط١ ، ١٩٨٠م .
- فضاء البيت الشعريّ ، عبد الجبار داود البصري ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، ١٩٩٦م .

- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، د. علوي الهاشمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦م .
- فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، منشورات مكتبة المثنى ببغداد ، الطبعة الخامسة ، منقحة ومزيدة ، ١٩٧٧م .
- علامات التَّرقيم في اللغة العربية ، د. فخرالدين قباوة ، دار الملتقى بحلب ، ط١ ، ٢٠٠٧م .
- قضايا الشِّعر المعاصر ، نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النَّهضة ، ط٣ ،١٩٦٧م .
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط٣ ،١٩٦٥م .
- قصائد ، يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢م : ٣٨٦ .
- موسيقى الشِّعر العربيّ بين الثَّبات والتَّطوُّر ، الدكتور صابر عبدالديم ، دار الكتاب الجديد ، ٢٠١٥م .