بنية الإيقاع الداخلي في الرؤية النقدية للدكتور عبد الكريم راضي جعفر
(دراسة نقدية)

الكلمات المفتاحية: البنية، الإيقاع، الرؤية

البحث مستل من رسالة ماجستير

رباب قاسم عبد الامير الكيم **أ٠م٠د٠عبدالله حسن جميل**

كلية التربية للبنات /جامعة تكريت **كلية التربية للبنات /جامعة تكريت**

rabab.q1990@gmail.com ***a.jamel@tu.edu.iq***

الملخص

إنَّ البنية الإيقاعية لا تقلّ أهمية عن البنية التصويرية، لما فيها من أثر فاعل في التجربة الشعرية يوازي أثر الصورة، لأنَّ البنية الإيقاعية تشمل أغلب الحركات التأثيرية من لغة ودَلالة وصوت، فضلاً عن الانفعال النفسي، لأنَّ الوزن والألفاظ تتكون في لحظة الانفعال الآني للتجربة الشعرية، بطريقة غير واعية، فالشاعر لا يعلم كيف تتم هذه العملية الوجدانية، أي أن هناك علاقة بين الصور والموسيقى، وهي علاقة تجاذب وانصهار تولد تركيباً لغوياً يحمل صوراً سمعية نسميها موسيقى الشعر، إذ أن الدلالات المعنوية والنفسية للشاعر تنتقل إلى المتلقي عن طريق الإيقاع المتولد، فالوزن هو البؤرة التي يتمحور حولها الانفعال الذي يعمل بدوره على تفاعل الشاعر مع تجربته، وتهيئة المتلقي لتذوق ذلك النص.

من هذا المنطلق يذهب الناقد إلى أنَّ لغة الشعر تنحدر إلى نقطة باهتة عندما تفقد الوزن، وهذا الكلام لا يمكن أن يكون شعراً، لأنّه لا وجود للشعر من دون موسيقى. وبذلك يؤكد فاعلية الإيقاع في النص ودوره في تماسك القصيدة، مما جعله عنصراً أساسياً في النص.

وعلى هذا التأسيس ميّز الناقد بين نوعيين من الموسيقى الشعرية، الأول: الإيقاع الداخلي الذي يسهم في إنماء التجربة الفنية وتصعيد الوجد

الموسيقي، أمّا النوع الاخر فهو: الإيقاع الخارجي، الذي يعتمد على الأوزان الشعرية المتمثلة في صور زمانية والتي تعتمد على إيقاع التفعيلة.

يتوزع هذا البحث الذي تضمن وسائل عدة وهي تكرار الأصوات، والمجانسة، والتضاد، والتناظر الإيقاعي، والتدويم، ورد العجز إلى الصدر، وتلتها خاتمة ونتائج، ومن ثمَّ قائمة بالمصادر والمراجع.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين، والصلاة والسلام على خير خلق الله أجمعين محمد وعلى آله وصحبه المنتجبين، ومن تبعهم بإحسان إلى قيام يوم الدّين.

أمّا بعد:

فقد كان الشعر العراقي الحديث على نحوٍ من التّحوّل والتّطور والتجديد، إذ ألفينا الدّارسين والنقاد يولون وجوههم شطره، بغية استجلاء موضوعاته ورؤاه، وظواهره وبناه الفنية.

وبما أنَّ هدف الدراسة يقتضي البحث عن الفنيات التي اتبعها الناقد في نقده لنتاج الشعراء، وكشف الدلالات التي تحملها تلك النصوص الشعرية، فقد اتبعنا المنهج التحليلي في التعامل مع نصوص الناقد عبد الكريم راضي جعفر النقدية، وكيفية تحليليه لنصوص الشعراء.

كانت هذه الدراسة موزعة بين مقدمة، وملخص، وفقرات عدة تضمنت البنية الإيقاعية، ومفهوم الإيقاع الداخلي الذي تضمن وسائل عدة وهي: تكرار الأصوات، والمجانسة، والتضاد، والتناظر الإيقاعي، والتدويم، ورد العجز إلى الصدر، وتلتها خاتمة ونتائج، ومن ثمّ قائمة بالمصادر والمراجع.

وختاماً، نرجو أن نكون قد وفقنا في هذا البحث، فإن وفقنا فمن الله وحده، وإن أخطأنا فمن أنفسنا، والله ولي التوفيق.

البنية الإيقاعية

إنَّ البنيــة الإيقاعيــة لا تقــلّ أهميــة عــن البنيــة التصــويرية، لمــا فيهــا مــن أثــر فاعـل فــي التجربــة الشــعرية يــوازي أثــر الصــورة، إذ إنَّهــا ((تتــآزر مــع الصــورة لإقامــة بنيــة القصــيدة العامــة وتوحيــدها))[١]، لأنَّ البنيــة الإيقاعيــة تشــمل أغلــب الحركــات التأثيريــة مــن لغــة ودَلالــة وصــوت، فضــلاً عــن الانفعــال النفســي، فهــي ((تأكيــد قــوي لمعنــى الكلمــات وضــغط علــى الانفعــال والأفكــار))[٢]، ومــن ذلــك تكــون بنيــة القصــيدة العامــة موحــدة ومتماســكة؛ فالبينيــة الإيقاعيــة هــي حصــيلة تكــوين ((الإيقــاع الــداخلي المؤكــد للحركــة ومــن الــنغم الخــارجي ومــن التتــابع اللفظــي))[٣]، أي أنَّ هنــاك علاقــة تــرابط بــين هــذه الأســاليب التــي تعمــل مجتمعــة علــى تكــوين الــنص، إذ إنَّ هــذا ((الــتلاحم الوثيــق، ينبــع مــن كــون الإطــار الرؤيــوي العــام المــرتبط بــاللفظ قــادر علــى اســتقطاب، او اقتنــاص، الملائــم والمنســجم معــه موســيقياً))[٤]، لأنَّ الــوزن والألفــاظ تتكــون فــي لحظــة الانفعــال الآنــي للتجربــة الشــعرية، بطريقــة غيــر واعيــة، فالشــاعر لا يعلــم كيــف تــتم هــذه العمليــة الوجدانيــة، إذ يــرى الناقــد وجــود ((موازنــة دقيقــة بــين التعبيــرات اللغويــة التــي تبنــي القصــيدة، وبــين نغــم تلــك الالفــاظ التــي تشــكل تلــك التعبيــرات))[٥]، ومــن هــذا التــرابط المتــزن نلحــظ أن هنــاك علاقــة بــين الصــور والموســيقى، وهــي علاقــة تجــاذب وانصــهار تولــد تركيبــاً لغويــاً يحمــل صــوراً ســمعية نســميها موســيقى الشــعر، ويضــيف الناقــد ((أن هــذا الالتحــام بــين الصــور والــوزن لا يقتصــر علــى التجربــة الباطنيــة للشــاعر وإنمــا يمتــد إلــى المتلقــي))[٦]، فــالنص الشــعري يــربط الشــاعر بالانفعــال الآنــي للتجربــة الشــعرية مــن جهــة، والمتلقــي مــن جهــة أخــرى، ليكــون بالتــالي عبــارة عــن عمليــة تفاعــل وتوصــيل وتلــقٍّ، وهــذا هــو مــا يــراه الناقــد عبــد الكريم راضي جعفر.

لأنَّ ((الإيقــاع يميــل وفقــاً لقــانون علمــي ...، وهــو قــانون العــدوى الفنيــة، إلــى أن ينقــل الانفعــال إلــى قلــب الســامع))[٧]، ويقصــد بــه أنَّ الــدلالات المعنويــة والنفســية للشــاعر تنتقــل إلــى المتلقــي عــن طريــق الإيقــاع المتولــد، لأنَّــه بقــدر ((مــا يعمــل الــوزن فــي نفســه ومــن أجــل نفســه، فإنَّــه يميــل إلــى أن يزيــد الحيويــة والقابليــة لــدى كــل مــن

المشاعر العامة والانتباه))[٨]، أي أنَّ الوزن هو البؤرة التي يتمحور حولها الانفعال الذي يعمل بدوره على تفاعل الشاعر مع تجربته، وتهيئة المتلقي لتذوق ذلك النص.

من هذا المنطلق يذهب الناقد إلى أنَّ لغة الشعر تنحدر إلى نقطة باهتة عندما تفقد الوزن، وهذا الكلام لا يمكن أن يكون شعراً، لأنّه لا وجود للشعر من دون موسيقى. وهذا لا يعني أن يكون الوزن زينة خارجية تتزين بها القصيدة، ليكسوها رونقاً وبهاءً[٩]، لأنَّه ((الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن))[١٠].

وبذلك يؤكد فاعلية الإيقاع في النص ودوره في تماسك القصيدة، مما جعله عنصراً أساسياً في النص ولم يعدّه من الأساليب التزينية الثانوية لعملية الإبداع الفني ومن هنا عدّ الناقد الموسيقى ((عنصراً قارّاً، لا يمكن تجاوزه بأيّ حال من الأحوال إذا ما أردنا أن نسمي هذه القيمة التعبيرية الجمالية شعراً، وإلاَّ لَما كان تغليب البنية الموسيقية على البنية اللغوية، إذ تنحسر قاعدة نحوية، أو تنحرف بنية صرفية (الضرائر الشعرية)، استجابة لموقف موسيقي في القصيدة))[١١]. بمعنى آخر أن الشاعر ينحاز للموسيقى من أجل أن تؤدي وظيفتها في رفع مستوى النص وجعله ضمن حدود الشعر، لكي تقوم بمهمة التوصيل والتلقي في التجربة الانفعالية الشعرية.

وهكذا إذاً تكون البنية الإيقاعية ((عنصراً من عناصر الإيحاء الشعري، فهي إذا ليست قضية إطار لامّ، بقدر ما هي قضية الشاعر لأن الإطار في ذاته ليس حجة الشاعر لمجرد تملصه من كل قيد إيقاعي سوى وحدة التفعيلة وهيهات أيضاً أن يكون مجرد التزامه بالصيغة الشعرية))[١٢]، فيكون الإيقاع ذا أهمية عظمى في النص الشعري، على أن لا ننسى توكيد التخييل: استعمال اللغة استعمالاً خاصاً، إذ لا يكفي للشعر أن يكون موزوناً فقط [١٣].

وعلى هذا التأسيس ميّز الناقد بين نوعيين من الموسيقى الشعرية، الأول: الإيقاع الداخلي الذي يسهم في إنماء التجربة الفنية وتصعيد الوجد الموسيقي، أمّا النوع الاخر فهو: الإيقاع الخارجي، الذي يعتمد على الأوزان الشعرية المتمثلة في صور زمانية والتي تعتمد على إيقاع التفعيلة[١٤].

مفهوم الإيقاع الداخلي:

إنّ بنية الإيقاع الداخلي للنص تمثل النغم الخفي الذي يستشعره المتلقي عند قراءة النص؛ وذلك متأت من إبداع الشاعر وقدرته على ترتيب الحروف والكلمات، وتآلفها وانسجامها مع بعضها بطريقة فنية إيحائية. فقد عرّفه الناقد بأنّه: ((إحساسات الشاعر بالحروف، والكلمات، والعبارة إحساساً خاصّاً بحيث تجيء في النص أو أجزاء منه، متسقة متجاوبة))[١٥]، وبإمكاننا أن نتلمس هذه الموسيقى الخفية من خلال ما تشيعه من جو يتلاءم مع الانفعال المتوقد في الذات المبدعة، سواء أ كان حزناً أم فرحاً، إذ يُسهم الإيقاع الداخلي في تحديد خاصية الشاعر، وقدرته على تحويل التجربة إلى إيقاع خاص به، له تأثير واضح تتجلى ملامحه في عمق تأثيره في المتلقي، لأنَّها ترتبط بالتأثيرات العاطفية التي تنشأ من التجربة الشعرية، وبذلك تتكون علاقة بين الكلمات وما تؤديه من دلالات إيحائية؛ ليؤدي الإيقاع الداخلي دوراً مهماً ((في التعبير والتلقي للشحنات الانفعالية التي هي مجال العمل الشعري))[١٦]، فالشاعر حين تعتريه الحالة الشعرية يصبح ذهنه مشحوناً بالموسيقى؛ مما يجعل الألفاظ تنبعث في عقله الباطن، لتؤدي وظيفتها في التجربة الانفعالية تعبيراً وتوصيلاً؛ فهي تسهم إسهاماً فاعلاً في إحلال الدلالة في فضاء منفتح على التجربة الشعرية؛ وتنطلق الدلالات الجديدة من سياق خاص، لأنَّ ((تردد الأصوات، أو الكلمات، في حدّ ذاتها، لا يمكن أن يُكوّن ترابطاً دلاليّاً، مالم يستند إلى بنية سياقية، تمنح هذا التردد إحساسات التجربة العاطفية التي يرتمي الشاعر في حركتها))[١٧]. بمعنى أنَّه لا يمكن للموسيقى الداخلية أن تتحقق من خلال ترديد الحروف أو الكلمات، ما لم يكن في النص جواً سياقياً خاصاً، يُنَمّي الترابط الدلالي، من خلال الانسجام الصوتي والانفعالي والعاطفي، ليحقق توافقاً نفسياً بينه وبين العالم الخارجي؛ إذ إنَّ هذه الدلالات تنشأ ((من تلاقي بعض المقاطع والحروف في السياق كله؛ أو في العبارة الواحدة، عندئذ يمكن للأصوات أن تشيع في النفس إحساساً عاطفياً معيناً. فليس هناك مقاطع أو حروف معينة يمكن أن تتصف في ذاتها بإحساس الحزن أو الفرح، وإنما الذي يحدد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف وبين إحساس معين هو النغم الناشئ من جملة كاملة.

ذلك أن الانفعال في داخل أيّ عمل أدبي لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة، ما لم يتحقق تداخل الكلمات صوتاً و إحساساً))[١٨]، بمعنى أن انفعال الشاعر لا ينكشف من توالي الكلمات والألفاظ بمفردها إذ لم يكن هناك تلاحم وانسجام بين الأصوات والمشاعر.

ومن الجدير بالذكر، أن تحقيق هذه الموسيقى لا يحتاج إلى تخطيط مسبق، وإنما يرتبط بحركة الآن التي توجه الانفعال، لأنَّ الشاعر يستعمل الألفاظ بشكل غير واعٍ، ولا يعلم كيف، ولماذا استعملها؛

ويذهب الناقد إلى أنّ الإيقاع الداخلي يتحقق من خلال استعمال وسائل عدة، وهي: تكرار الأصوات، والمجانسة، والتضاد، والتناظر الإيقاعي، ورد العجز إلى الصدر، والتدويم، فهذ هي الأساليب التي سنستعرضها لدراسة الإيقاع الداخلي.

١ . تكرار الأصوات:

يُعد التكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية الموسيقية، وهو أحد علامات الجمال الفني البارزة، فقد اعتنى الشعراء والنقاد بهذه الظاهرة قديماً وحديثاً، وتكرار الأصوات هو ((تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث يشكل نغماً موسيقياً يقصده الناظم في شعره أو نثره))[١٩]، إذ نلحظ أنَّ هذا الأسلوب هو أحد الاساليب الشائعة في الشعر والنثر، لما فيه من أثر عظيم في تكوين الصورة الموسيقية، فعندما يتكرر صوت معين مرات عديدة في بيت شعري، أو ضمن مقطع معين، يشكل مرتكزاً إيقاعياً يُبنى على جذر صوتي نابع من الصوت الخاص بكل حرف داخل النص الشعري بطرية خاصة منتظمة[٢٠]. ويعني ذلك أنَّ لهذه الحركة الداخلية أثراً عظيماً في إعطاء النص الشعري جواً إيحائياً، يعكس القدرة في التعبير والتلقي عن الانفعال الذاتي المتناغم مع سائر مكونات التجربة الشعرية من أصوات الحروف، والألفاظ ودلالاتها، مكونة الموسيقى الداخلية للقصيدة.

والتكرار يوحي ((بسيطرة المكرر في فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره لذلك ينبثق في أفق رؤياه من لحظة إلى أخرى))[٢١]، إذ إنَّ مهمته الكشف عن الجوانب

النفسية والدلالية التي تنطوي عليها الشخصية المبدعة في تشكيل رؤيتها ووصف الحالة الشعورية التي تمتلكه.

وهذا ما سعى إليه الناقد عند دراسة هذه الظاهرة لدى بعض الشعراء، ومن هؤلاء الشعراء قول السياب في قصيدته (أقداح وأحلام) :

ألحـــــان بالشهـوات مصطخـــب حتى يكـــــاد بهنَّ ينهـــارُ

وكـــأنَّ مصبـــاحيه من ضـــرج كفَّـــان مدهمـا ليَ العـارُ

كفَّـــان!! بل ثغـران قـــد صُبغا بـدمٍ تدفـق منـه تيـــــارُ[٢٢]

لحظ الناقد في النص، تكرار صوت (الميم) سبع مرات، بينما تكرر صوت (النون) أربع عشرة مرة، أي ضعف ما تكرر حرف (الميم)، وهذا ما يحدث غنة إيقاعية في النص، وبما أن كلا الصوتين مجهور، لذا فإنَّ نفسية الشاعر القلقة التي تناسبت مع الصوتين ستنعكس لنا من خلالها كما يرى الناقد ذلك، لأنَّ نوعية الأصوات ((هي التي ترسم لنا خارطة التشكيل ليس فقط عندما يصبح الخطاب جاهزاً في البنية السطحية، بل في مراحل تكونه الأولى في الذهن والتي يسميها جومسكي علاقة الصوت بالمعنى))[٢٣]، وهذا يعني أنَّ التكرار له وظيفة دلالية وإيقاعية، تنسجم مع موقف الشاعر وتجربته.

وفي حديثه عن شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية، يذهب الناقد إلى أنَّ الناصري استعمل صوت (الحاء) المهموس بطريقة متوازنة في كل من الصدر والعجز، وذلك في قوله:

وأني لو أبوح بسرِّ حبي لناحَ على فمي الوتر الذبيح [٢٤]

وَجَدَ الناقد أن صوت (الحاء) قد هيمن على البيت، فقد عدَّ الناقد تكرار هذا الصوت ((يشير إلى ما يحمله الشاعر من تبريح الحب، فكأنَّه يُصوّت بهمس، (آح) كرد فعل لذلك التبريح))[٢٥]، مما أعطى للنص نغمة حزينة، تحمل شحنة عاطفية يحاول الشاعر من خلالها البوح بمأساته، وبذلك يكون الإيقاع قد أشبع بهذا الصوت، فضلاً عن الموازنة التي جاء بها هي ((نوع من القافية الداخلية التي تغذي القافية الأصلية))[٢٦]، بمعنى أنَّ الموسيقى الداخلية للصوت تواكب حالة

الشاعر النفسية، إذ إنَّ ((حالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس ونبضات قلبه حين يمتلكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع))[٢٧]، وأنَّه حينما استعمل صوت (الحاء) المهموس، عاد إلى داخله ليجسد مشاعر السأم والحزن، وحركة ذاته وانفعالاته الداخلية في القصيدة، مما أحدث نغماً هامساً مكثفاً يترجم تلك الحالة الشعورية.

٢. المجانسة:

المجانسة من الأساليب والتقنيات الفنية التي تنهض عليها الموسيقى الداخلية، إذ يؤدي التقاطع والانسجام فيها إلى توليد تشكيلات إيقاعية؛ إذ تتكون بدوافع نفسية تصويرية، ويذهب الناقد إلى أنَّ المجانسة من أبرز الوسائل اللغوية التي تكثف النغم الداخلي، ويتخذ من الشاعر حازم سعيد، مثالاً تطبيقياً. يقول حازم سعيد:

طعينُ الجوانحِ لا أستقرّ أسير الحياة، صريع الفكر [٢٨]

يرى الناقد أنَّ المجانسة الحاصلة بين الكلمات (طَعين، أَسير، صَريع)، مجانسة ازدواجية*، كما يقول الناقد:((المجانسة، هنا، لم تكن تكراراً متطابقاً في الأصوات، متضادّاً في الدلالة، وإنَّما تمثل في أزمان الكلمات و أوزانها...، فبمثل هذا الجناس الازدواجي، استطاع الشاعر أن يمنح الصورة الإيقاع))[٢٩]، أي أن الجناس كان من الناحية الصرفية، وذلك من حيث الأوزان المتساوية، والعروضية، لأنَّها أسهمت في تكوين ذلك النغم الموسيقي.

ويتخذ من بيت للشاعر عبد القادر رشيد الناصري، مثالاً آخر على المجانسة:

أسيرُ بحزني وئيد الخطى أسيرَ دموعي، شريد الفكر[٣٠]

وَجَدَ الجناس في هاتين الكلمتين(أسيرُ، أسيرَ) متطابقاً، فالحروف متطابقة ولكن الدلالة مختلفة؛ ((ليضفي على البيت نغماً ظاهراً، مما صعّدَ من القيمة الموسيقية في ذلك البيت))[٣١]، فمن خلال هذا التكرار المتماثل في الأصوات اكتسب البيت رونقاً جمالياً، وإيقاعاً داخلياً مكثفاً، وقد أفضى هذا إلى ((قيمة سمعية ذات مردود إيقاعي، فهو ذو قيمةٍ إيحائية تكمن في دمج الاختلاف الدلالي في سياق التماثل الصوتي))[٣٢]، فاللفظتان متعادلتان موسيقياً.

ولحظ الناقد في نص لرزوق فرج رزوق، أنَّه يلجأ إلى المجانسة بين الصدر والعجز، يقول الشاعر رزوق فرج رزوق:

متراقص الأقباس، مؤتلق متلاحق الأنفاس مضطربُ[٣٣]

لقد وَجَدَ الناقد أن (متراقص الأقباس تساوي (متلاحق النفاس)، وكذلك (مؤتلق) تساوي (مضطرب)، أي أن الصدر والعجز متوازنان، وقد أطلق الناقد على هذه المجانسة (التوازن العروضي والصرفي) في قوله: ((يمكن أن أسمي مثل هذه المجانسة (التوازن العروضي والصرفي).))[٣٤]، وأنَّ هذا التوازن يشدُّ سمع المتلقي ويُثيرُ وجداً موسيقياً متواصلاً غير منقطع.

٣. التضاد:

يُعد التضاد من الأساليب المؤثرة في تصعيد الإيقاع الداخلي، لما فيه من فاعلية في إبراز الدلالة المتضادة، وبالتالي الكشف عن العلاقات الداخلية الخفية داخل النص الشعري، وذلك ((برفضها للضوابط المعيارية والثوابت الوصفية بما فيها من هيمنة اللغة التي تجمّد الدلالة، وتربطها بأحادية المعنى الوصفي، الأمر الذي يجعل احتمالية تقبّل التحول والمراجعة في وجوه تتباين ولا تنتهي))[٣٥]، أي أنَّه يثير حركة في السياق من خلال تفاعل الألفاظ والمعاني، لينتج نغماً موسيقياً منسجماً، لأنَّه يعكس مواقف الذات وأفعالها المتناقضة، وبالتالي انتباه المتلقي وجذبه.

ومن الأمثلة التي أوردها الناقد، قول البياتي:

صنعتُ محرقتي، وكان لظى نيرانها، رئتي وأعصابي

وربيعيَ المتوهج الخابي

ودفنتُ في أعماق ذاكرتي

فأسي وزوبعتي وأحطابي

وقبور أحبابي

ومنحت أبوابي

للنور والظلمات، أبوابي[٣٦]

إذ بَـيَّنَ الناقـد بـ ((أنَّ التضـاد المتجـاور (المتـوهج الخـابي، للنـور والظلمـات)، والمتباعـد فـي آن واحـد، خلـق دورة إيقاعيـة، عـزَّزت التـرابط الموسـيقي الـذي انطلـق مـن (الخـابي)، لينتهـي عنـد المكرر(أبـوابي)، الـذي يشـكل القافيـة))[٣٧]، فالواضـح أنَّ التضـاد المتجـاور والمتباعـد قـد مـنح الـنص إيقاعـاً خاصـاً ممـا أعطـى الدلالـة بعـداً مـؤثراً، وفـي هـذا تصـعيد للإيقـاع الممـزوج بالأسـى والحـزن، ومـا فيـه مـن أثـرٍ فـي شـد المتلقي.

ويورد الناقد بيتاً لطالب الحيدري:

إني وإن لم أعتصر أو أرتشف سكران من أثر المحبةِ صاح[٣٨]

التضـاد فـي هـذا البيـت يحمـل طاقـة إيجابيـة، ((وطاقـة التضـاد بـين (سـكران، صـاح)، طاقـة جـذب، عملـت علـى إنمـاء الواقـع الموسـيقي))[٣٩]، ويعنـي طاقـة التضـاد فـي البيـت أدت إلـى ترسـيخ المفهـوم الإيقـاعي الـذي أحدثـه التنـاقض الـدلالي بـين (سـكران، صـاح)، إذ إن التضـاد يحـول ((قوتـه البنائيـة إلـى مولـد للطاقـة، التـي تمـد عناصـر الـنص بـدفعات متواليـة، وتشـحنها بـالقوة الحركيـة والتوالديـة بـدءاً مـن الإيقـاع، وانتهـاءً بالتوليـد الفنـي للعلاقـات الداخليـة للـنص))[٤٠]، بمعنـى أن هـذه الطاقـة أحـدثت حركـة داخليـة بـين الدلالـة والـوزن، والـذي أسـهم علـى ذلـك مجيـئ أصـوات الهمـس التـي أسهمت في تصعيد الوجد الموسيقي.

٤. التناظر الإيقاعي:

هـو مـن الأسـاليب الفنيـة الجماليـة – كمـا يـذهب الناقـد– التـي يتوسـل بهـا الشـعراء لتكـوين الإيقـاع الـداخلي، وقـد عـرّف الناقـد التنـاظر الإيقـاعي بقولـه: ((الكلمـات تتبـادل المواقـع، راسـمة صـورة جديـدة، هـي مـن الفـاظ الصـورة الأولـى التـي سـبقتها))[٤١]. فالتبـادل الحاصـل فـي الألفـاظ والمعـاني ضـمن السـياق الشـعري يحقـق نوعـاً مـن الإيقـاع الموسـيقي المكثـف، الـذي بـدوره ((يغـذي الإيقـاع الصـوتي الـذي

يحدث الهزّة النفسية))[٤٢]، أي أنَّه عن طريق النغم الموسيقي فإنَّ الشاعر يجذب انتباه السامع وبتالي تحقيق التفاعل مع النص الشعري.

يتخذ الناقد من نصٍّ لإبراهيم الوائلي مثالاً لذلك:

قد سئمتُ العيش في ظلّ الصبا وتمنَّيتُ حياة العَدَمِ

أقطع الليل وما ليلي سوى ألم الشكوى وشكوى الألمِ [٤٣]

يقول الناقد أنَّ التكرار الوارد في البيت (ألم الشكوى، شكوى الألم) وتبادل المواقع الحاصل بينهما أدى إلى ((الدخول في دائرة التواشج والتوحد))[٤٤]، ونتفق بذلك مع الناقد لأنَّ التواشج الموسيقي المتجسد في الترديد الصوتي المتتالي في البيت الشعري ساقه لذلك.

وتناول الناقد نصّاً لرزوق فرج رزوق في قصيدته (أغنية أندلسية):

وأمامهم غيداء ساهمة تشدو وترقب عود مرتحل

فيقودها أمل إلى ألم وتفرُّ من ألم إلى أملِ [٤٥]

يقول الناقد في تحليليه أنَّ: التناظر الإيقاعي هنا قاد إلى تكوين حركة إيقاعية متجانسة بين الأصوات (أمل إلى ألم)، و(ألم إلى أمل)، فـ ((سُلَّم الموسيقى يبتدئ بـ(أمل)، وينتهي بـ (أمل)، محتوياً الصوت الثاني (إلى ألم)، و (من ألم)، ومثل هذا التبادل في المواقع يقود إلى حركة مجانسة في الصوتين (أمل، و ألم)، تتجسد في ترتيب الأصوات))[٤٦]، ويعني ذلك أنّ التبادل والتكرار والتلاعب بترتيب الأصوات قد جسّد تجربة الشاعر التي ارتبطت بالموسيقى اللفظية التي تؤديها الأصوات المتكررة، فتجبر المتلقي إلى الإصغاء والتفاعل مع النص.

ويورد الناقد بيتاً لعلي الشرقي في قصيدته (كومة لآلئ):

أ جلال الجمال يغمر لبنا نَ ومن فيه أم جمال الخيال[٤٧]

فالتناظر كما يرى الناقد بين (أ جلال الجمال)، الذي ابتدئ به و (جمال الخيال)، الذي ختم به البيت، ((لا يقلل من القيمة الموسيقية؛ لأن التوازن

العروضي في لفظة (الخيال)، هو نفسه في (جلال)، فضلاً عن أنَّها جزء من حركة المجانسة))[٤٨]، أي أن التبادل لا يخل بالموسيقى الداخلية ما دامت الألفاظ متوازنة صرفياً.

٥. التدويم:

ويقصد به ((تكرار النماذج الجزئية والمركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول إلى درجة عالية من الوجد الموسيقى))[٤٩]، فهو وسيلة يتوسل بها الشعراء، لغرض تصعيد وتكثيف الوجد الموسيقي، ويتحقق ذلك باستعمال بعض الصيغ الصرفية، والأساليب اللغوية، وتكرارها أو تدويمها في الأبيات الشعرية [٥٠].

ويتخذ الناقد من نصٍّ لمحمود فتحي المحروق، من قصيدته (أباطيل)، مثالاً تحليلياً:

سأكفرُ بالناسِ بالعابثين وبالراكضينَ وراء السراب

وبالنائمين على جرحهم وبالتائهين بقفر الرغاب

وبالشاربين خمور الأسى وبالهائمين بسحر الاهاب

وبالكافرين وبالفاجرين وبالحالمين بسرّ الضبا

ألا أنهم رجع أحلامهم وأحلامهم حفنة من تراب [٥١]

إذ نلحظ أن صيغة (فاعلون) الصرفية قد تكررت، تسع مرات في النص فـ ((تدويم هذه الصيغ بهذا الحشد المتتابع، يحقق قدراً من الموسيقي، بعلة هذا الترابط الذي يأخذ برقاب الصيغة الصوت))[٥٢]، لأنَّ الشاعر استغل هذه القيمة الصوتية للدلالة على ما يخفي بداخله من أحاسيس البائسة؛ وبالتالي إحداث نغمة موسيقية تبوح بذلك الشعور الخفي للمتلقي، وكأنَّ ذلك التدويم يسعى إلى توسيع الصورة المشهدية.

ويحلل الناقد أيضاً نصّاً لحافظ جميل من قصيدته (ضحايا الالآم):

روّضيني بالدمع يؤنس قلبي إنْ تبينت وحشتي وانفرادي

روّضيني بالحزن يترك عيني في ظلام وخاطري في سواد

روضيني بالوجد يلفح صدري بزفير من لاعج وقّـــاد [٥٣]

فيرى الناقد أن الشاعر قد أعتمد على تدويم صيغة (أمر) (روضيني) متبوعة بتوازن عروضي وصرفي، ((فتكرار فعل الأمر (روضيني)، دوّم ثلاث وحدات زمنية مركبة متشابه في كل بيت من الأبيات الثلاثة، هي عمودياً: (بالدمع، بالحزن، بالوجد)، و(يؤنس، يترك، يلفح)، و(قلبي، عيني، صدري).))[٥٤]، وهذا ما أدى إلى تحقيق تدويم موسيقي ملحوظ، لتصعيد الإيقاع الداخلي من خلال هذا التكرار الذي أراد به الشاعر لفت انتباه المتلقي، بمعنى أن ((تكرار الفاظ مخصوصة يحمل إضاءة للنص يستطيع المتلقي من خلاله أن ينمي تحليلاته للكشف عن الملامح الرئيسة للتجربة الشعرية في محاولةٍ منه لفك رموزها، و وضع الإصبع على بؤرة حساسة يجلوها التعبير))[٥٥]، فالإلحاح على تدويم هذه الصيغة يقود إلى لانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر، الذي أدى إلى تكثيف المعنى، وتكوين نغمة هامسة عمّا في داخل الشاعر.

ويذهب الناقد إلى أنَّ خالد الشوّاف، فقد استعمل التدويم بطريقة مختلفة إذ زاوج بين التتابع والتراوح، من خلال صيغة فعلية هي (فعلت)[٥٦]؛ يقول في قصيدته (جزيرة):

أحلام ليلاتي التي غبرت عادت يحثُ ركابها العمرُ

طافت بها حيرى تساءلها ما بالها ؟ أ فؤادها حجر؟

هتفت.. تشدُّ الصوت حشرجة الدمع يحسبها فتنفجر

معبودتي تنسين من رفعتْ عرشاً لسحرك حفَّه الزهرُ

هتفتْ فما كفرت بربتها لمَّا أجاب الصمت ينتهرُ

غفرت لربتها جريرتها وجرائر الربَّات.. تغتفرُ

وإذا بأحلام منضرة في صحوة رعناء تنتحر [٥٧]

يحمل النص تكراراً لهذه الصيغة بشكل متتالٍ مرة، ومتراوح مرة أخرى، وفي كل ذلك تصعيد للوجد الموسيقي، بغية تكثيف الصورة الموسيقية، بدلالات يتفاعل معها المتلقي، التي أسهمت في إبراز الإيقاع الداخلي للنص.

وخلاصة القول، يرى الناقد أن الشاعر يتحكم في إخضاع الأبنية العروضية إلى الأبنية اللغوية، فهو يفتت الوحدة العروضية، لغرض تنوع الإيقاع، فيلبس اللفظة ما يقابلها من الأوزان الشعرية، بمعنى أنَّ اللفظة تستحوذ على إيقاع التفعيلة، لينقل الوحدة الموسيقية إلى معانيه، بغية تكثيف المعنى، وتصعيد الوجد الموسيقي(٥٨).

٧. رد العجز إلى الصدر:

إذ يلجأ الشعراء أحياناً إلى هذا الأسلوب الفني، والمراد به أن يَرُد الشاعر أعجاز الكلام إلى صدورها، وذلك بتكرار اللفظة الواردة في صدر البيت وإعادتها في عجزه لما في ذلك من أثر فاعل في تكوين الإيقاع(٥٩)؛

أو كما يقول الناقد: لغرض ((إحداث الموسيقى المنشودة))(٦٠)، بمعنى تكوين إيقاعٍ يشدّ المتلقي؛ وأنَّ أول من أشار إلى هذا اللون هو الجاحظ في قوله: ((أن خير أبيات الشعر الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته))(٦١)، فهو يقصد رد العجز إلى الصدر.

تنبه الناقد إلى انَّ الناصري قد استعمل هذا الأسلوب في ثلاثة أبيات متتالية؛ في قوله:

آثرتِ في عيش الأسير فسغته أأسوغ من بعد الاسار نفارا ؟

وتركت للأقدار من ورد الأسى أيطيق من بعد الأسى الاقدارا ؟

يا طالما سرا بكتك مدامعي أألام أن أبكي عليك جهارا ؟(٦٢)

يقول الناقد: إنَّ الأبيات الثلاثة مثلت هذا الأسلوب الذي ((يعتمد على الاستفهام الإنكاري، الذي أسهم في تصعيد الحركة الموسيقية من خلال حركته الدرامية))(٦٣)، المر الذي أدى إلى زيادة النغم وقوته، وتعميق المعنى وتكثيفه من خلال تكرار الألفاظ، لينقل الشاعر انفعالاته وإحساساته للمتلقي.

وهكذا وجدنا الناقد يحلّل فنيّا الإيقاع الداخلي، ويستخلص له أسساً قائمة على أساس الفن.

الخـــــاتمة

في نهاية هذه الرحلة الممتعة، نستعرض أهمّ النتائج التي توصلنا إليها:

- تبين لنا أنّ الناقد يرى بأنَّ اللغة الشعرية تهبط وتفقد خصائصها عندما تتجرد من الوزن، فلا وجود للشعر من دون موسيقى، إذ عدّ الوزن عنصراً أساسياً من عناصر الإيحاء الشعري في النص الإبداعي، لأنّه من أبرز خصائص الشعر التصويرية.
- استنتجنا أنَّه يُميّز بين نوعين من الموسيقى الشعرية، الأول: الإيقاع الداخلي، الذي يسهم في إنماء التجربة الفنية وتصعيد الوجد الموسيقي، إمّا الآخر: الإيقاع الخارجي، الذي يعتمد على الأوزان الشعرية المتمثلة في صور زمانية والتي تعتمد على إيقاع التفعيلة.
- وجدنا أنّه يؤكد على تعدد الوسائل التي يتوسل بها الشعراء المبدعين لإقامة الموسيقى الداخلية بطريقة فنية إيحائية لتؤدي وظيفتها في التجربة الانفعالية تعبيراً وتوصيلاً، وهذه الوسائل هي: تكرار الأصوات، والمجانسة، والتدويم، والتناظر الإيقاعي، والتضاد، وردّ العجز إلى الصدر، وتجزئة الوزن العروضي، وأنَّ تحقيقها يكون مرتبطاً بحركة الآن التي توجه الانفعال الذاتي، وهكذا وجدنا الناقد يحلّل فنياً الإيقاع الداخلي ويستخلص له أسساً قائمة على أساس الفن.
- استوحينا أنَّ الناقد أولى اهتمامه بالوزن ونظر إليه نظرةٍ خاصة وعدّه دعامة أساسية تعمل على تماسك القصيدة، لوجود تعالق بين اللغة والوزن والصور المتكونة ضمن سياق إيقاعي خاص، يلامس خيال الشاعر ويحيله إلى نصوص ترسم تلك التصورات والمشاعر التي تعمل على جذب المتلقي للحالة الشعرية التي يمر بها الشاعر، وتوصيل تلك التجربة الانفعالية التي من أجلها نشأ النص، وظهر ذلك الوزن، وإحلاله في دائرة الشعر.
- في أغلب الأحيان، لاحظنا أنّ الناقد يؤكد الايحاءات النفسية، واللحظة الشعرية، بوصفها وميضاً خاطفاً، لها دورها الفاعل والأكيد في تشكيل صورة موسيقية فنية، للوصول إلى اكتشاف شعرية لها رؤية خاصة تميزها عن غيرها.

- وجدنا أنّ الناقد قد عالج النصوص الشعرية على وفق آليات فنية خاصة بذوقه، إذ يهتم غاية الاهتمام بالحالة النفسية للشاعر وبتجربته الشعرية، لكونها تكشف بوضوح مدى اتحاد وارتباط الذات بالموضوع.

وختاماً، فإنَّ كل ما قدمناه من تفسيرات وأراء وتحليلات لا تكتسب المسألة القطعية، فهي محلُّ جدلٍ ومناقشةٍ، ووجهات نظرٍ مختلفة، وهذا هو دأب كلِّ طرح ورأي، فبذلك نكون قد بيَّنا بنية الإيقاع الداخلي عند الناقد الدكتور عبد الكريم راضي جعفر.

نأمل أن نكونُ قد وفقنا في ذلك كلهِ، والله ولي التوفيق.

Abstract

The Structure of Inner Rhythm in Critical Vision for Dr. Abdul Kareem Radhee Jaffar

(Critical Study)

Keywords: structure, rhythm, vision.

(A Research Drawn from M.A. Thesis)

M.A. Student

Rabab Qasim Abdul-Amer Al-Kaim

Tikrit University

College of Education

Assist. Prof.

Abdullah Hassan Jamel (Ph.D.)

Tikrit University

The structural vison is no less important than imaginative structure having an active effect in poetic experience parallel with effect of image, because structural rhythm comprises most effective movements like linguistics, conception, and voice, besides, emotions because the weight and pronunciations are formed in moments of self-emotions of poetic experience by unconscious means. The poet does not know how this feeling is formed there is a relationship between image and music, it is an attracted relation forming linguistic composition carrying an auditory image called musical poetry. The significant and emotional conceptions of the poet are transferred to the receiver by generated rhythm. The weight is the core in which emotion gathers around that works in interacting emotions with his experience and to prepare the receiver to taste the text.

From this concept the critic moves to mention that the language of poetry descends to a dull point when it loses weight. This speech cannot be poetry because there is no poetic existence without music, by this it insures the influence of rhythm in text and its role in coherence of the poem which made it a basic element in the text.

On these basics the critic distinguished between two types of poetic music, first: inner rhythm which contributed in developing artistic experience and escalation of music existence, as for the other type which is: external rhythm that depends on similar poetic weights in temporality image depending on effective rhythm.

This research is divided containing several tools which are repetition of voices, homophony, antagonism, analogical rhythm, spinning, and rejoining ending to beginning, then followed by conclusion and results, finally, a list of references and bibliography.

الهوامش

(١) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، بغداد، ٢٠١٤: ٤٢٨.

(٢) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، د. سعيد الورقي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٤: ١٥٩.

(٣) المكان نفسه: ١٥٩.

(٤) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٢٨، ٤٢٩.

(٥) شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩: ٢٧٩.

(٦) المكان نفسه.

(٧) مسائل في فلسفة الفن المعاصر، جويو، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ١٩٤٨: ١٦٨، وينظر: شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية: ٢٧٩.

(٨) النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لكولردج، عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، ١٩٧١: ٢٩٦، وينظر: رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٢٩.

(٩) ينظر: رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٢٩-٤٣٠.

(١٠) مبادئ النقد الأدبي، أ.أ ريتشاردز، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣: ١٧١.

(١١) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٣٠.

(١٢) الشمعة والمصباح دراسات وبحوث في الشعر والنقد، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١١: ١٧٦. وينظر: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، د. محمد فتوح أحمد، مهرجان المربد العاشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٩: ٢٥.

(١٣) ينظر: امرأة من فصيلة الشمس، من مقدمة كتبها الناقد للمجموعة الشعرية، فاطمة منصور، دار أمل الجديدة، ط١، دمشق، سوريا، ٢٠١٦: ٦.

(١٤) ينظر: شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية: ٢٨٠.

(١٥) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، ٤٣٢.

(١٦) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها وطاقاتها الإبداعية: ٢٠٩، وينظر: رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٣٣.

(١٧) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٣٣.

(١٨) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩: ٣٣٦.

(١٩) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠: ٢٣٩.

(٢٠) ينظر: التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر، أحمد جار الله ياسين، رسالة ماجستير، بإشراف د. بشرى البستاني، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٨: ١٨٩.

(٢١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشيري زايد، مكتبة الآداب، ط٤، القاهرة، ٢٠٠٢: ٦٠.

(٢٢) أزهار ذابلة، مطبعة الكرنك، القاهرة، ١٩٤٧: ٥٣.

(٢٣) منهج النقد الصوتي في تحليل الأفاق النظرية و واقعية التطبيق، قاسم راضي البريسم، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠: ٢٠٣.

(٢٤) ديوان الناصري عبد القادر رشيد، جمعه وعلق عليه هلال ناجي وعبد الله الجبوري، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٦: ٢/ ١١٢.

(٢٥) شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية: ٢٨٣.

(٢٦) المكان نفسه.

(٢٧) التحليل النفسي للشعر بين الوسيلة والغاية، د. فتحية محمود فرج العقدة، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ٣، ١٩٩٧: ٧٧.

(٢٨) صوت من الحياة، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٨: ١٥.

* الجناس الإزدواجي: عبارة عن توازن بين الكلمات (قلب ورعد، مواقيت وأباريق)، ونحو ذلك مما يقع في التشابه في أزمان الكلمات و أوزانها، ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط٢، ١٩٨٩: ٥٧٧، وينظر: رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٤٢.

(٢٩) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٤٢.

(٣٠) ديوان عبد القادر رشيد الناصري، جمعه وطبعه كامل خميس، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٦٥: ١١/١.

(٣١) شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية: ٢٨٦.

(٣٢) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شكر، دار دجلة، ط١، ٢٠٠٧م: ٢٣٠، ٢٣١.

(٣٣) المسافر، رزوق فرج رزوق، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٧١: ٦٢.

(٣٤) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٤٣.

(٣٥) مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، أسيمة درويش، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩٢: ٢٥٨.

(٣٦) ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٧١: ١/ ١٦٠.

(٣٧) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٤٤.

(٣٨) ألوان شتى، مطابع دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٥م: ٢٤.

(٣٩) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٤٥.

(٤٠) مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس: ٢٣٩.

(٤١) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٤٨.

(٤٢) المكان نفسه.

(٤٣) ديوان الوائلي، إبراهيم الوائلي، القسم الأول، منشورات وزارة الثقافة والإعلام،١٩٨١، ١/ ٤٤.

(٤٤) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٤٨.

(٤٥) وجد، رزوق فرج رزوق، مطابع دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٥: ٦٠.

(٤٦) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٤٨.

(٤٧) ديوان الشرقي، جمعه وحققه أبراهيم الوائلي وموسى إبراهيم الكرباسي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧١م: ٣٥.

(٤٨) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٤٩.

(٤٩) ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، صلاح فضل، م. فصول، ع: ٢، يوليو ١٩٨٢: ٢١١، وينظر: رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٥٦.

(٥٠) ينظر : رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٥٦.

(٥١) قيثارة الريح، محمود فتحي المحروق، مطبعة الاتحاد الجديدة، الموصل، ١٩٥٤: ١٢٤.

(٥٢) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٥٦.

(٥٣) نبض الوجدان، حافظ جميل، مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٥٧: ١٥٤.

(٥٤) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٥٧.

(٥٥) الشمعة والمصباح دراسات وبحوث في الشعر والنقد: ٢٣٦.

(٥٦) ينظر: رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٥٨.

(٥٧) حداء وغناء، خالد الشواف، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٦٣: ٨٨-٨٩.

(٥٨) ينظر: رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٢٨٨.

(٥٩) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي (٤٦٣هـ)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل للنشر والتوزيع والطباعة، ط٤، بيروت، ١٩٧٢: ٢/ ٣.

(٦٠) شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية: ٢٨٦.

(٦١) البيان والتبين، أبو عثمان عمر بن بكر الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، ط٧، القاهرة، ١٩٩٨: ١/ ١١٦.

(٦٢) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: ٤٥٠.

(٦٣) ظواهر أسلوبية في شعر شوقي: ٢١١.

المصادر والمراجع

i. أزهار ذابلة، بدر شاكر السياب، مطبعة الكرنك، القاهرة، ١٩٤٧.

ii. ألوان شتى، طالب الحيدري، مطابع دار الكشاف، بيروت، ١٩٤٩م.

iii. امرأة من فصيلة الشمس، فاطمة المنصور، دار الأمل الجديدة، ط١، دمشق، سوريا، ٢٠١٦م.

iv. البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شكر، دار دجلة، ط١، ٢٠٠٧م.

v. البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بكر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي، ط٧، القاهرة، ١٩٩٨م.

vi. التحليل النفسي للشعر بين الوسيلة والغاية، د. فتحية محمود فرج العقدة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع:٣، ١٩٩٧م.

vii. التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر، أحمد جار الله ياسين، (رسالة ماجستير)،بإشراف د. بشرى البستاني، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٨م.

viii. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
ix. حداء وغناء، خالد الشّواف، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٦٣.
x. ديوان الشرقي، جمعه وحققه إبراهيم الوائلي، وموسى إبراهيم الكرباسي، دار الحرية للطباعة، بغداد،١٩٧١.
xi. رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، بغداد، ٢٠١٤م.
xii. شعر عبد القادر رشيد الناصري، دراسة تحليلية فنية، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
xiii. الشمعة والمصباح دراسات و بحوث في الشعر والنقد، أ. د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١١م.
xiv. صوت من الحياة، حازم سعيد أحمد، دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٨م.
xv. ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، د. محمد فتوح أحمد، مهرجان المربد العاشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٩م.
xvi. ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، د. صلاح فضل، م. فصول، ع:٤، يوليو، ١٩٨١.
xvii. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي(ت:٤٦٣هـ)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل للنشر والتوزيع والطباعة، ط٤، بيروت، ١٩٧٢م.
xviii. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشيري زايد، مكتبة الآداب، ط٤، القاهرة، ٢٠٠٢م.
xix. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٦٢م.
xx. قيثارة الريح، محمود فتحي المحروق، مطبعة الاتحاد الجديدة، الموصل، ١٩٥٤.

xxi. لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، د. سعيد الورقي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٤م.
xxii. مبادئ النقد الادبي، أ.أ ريتشاردز، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣.
xxiii. المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط٢، ١٩٨٩م.
xxiv. مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، أسيمة درويش، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩٢م.
xxv. مسائل في فلسفة الفن المعاصر، جويو ج.م، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ١٩٤٨م.
xxvi. منهج النقد الصوتي في تحليل الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، قاسم راضي البريسم، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠م.
xxvii. نبض الوجدان، حافظ جميل، مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٥٧.
xxviii. النظرية الرومانيكية في الشعر، سيرة أدبية لكولردج، عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، ١٩٤١م.
xxix. وجد، رزوق فرج رزوق، مطابع دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٥.