أسلوبية التشكيل الإيقاعي لديوان (هالة مظلمة) للشاعر أمير الحلاج

م. م. بشرى مجيد نوري وزارة التربية/ مديرية تربية ديالى

ملخص البحث:

يتناول البحث أسلوبية التشكيل الإيقاعي في ديوان (هالة مظلمة) للشاعر أمير الحلاج، ويقف على طبيعة الإيقاع الذي جاء على نمط قصيدة التفعيلة، بأسلوب مغاير لما وجدناه عند شعراء الرواد وما بعدهم، وشيوع الجملة الشعرية في قصائد الديوان، والإفادة من أسلوبية التدوير لاستمرار الامتداد الايقاعي وهو نتاج الامتداد الشعوري للشاعر، ليجسد الخفقة العاطفية والشعورية في قصائده، فجدت الباحثة أن التشكيل الإيقاعي يتنوّع بتنوّع التجربة، وإفادته من الزحافات والعلل في تشكيل إيقاعه من حيث السرعة والبطء ، وفي حين أن طبيعة التراكيب والألفاظ، تولّد إيقاعاً مضمراً بين ثناياها.

الكلمات المفتاحية/ التشكيل – هالة - الإيقاع - أمير

Keywords: Formation - Hala - Rhythm – Amir

Abstract

The research deals with the stylistics of rhythmic formation in the collection of poems (Dark Aura) by the poet Amir Al-Hallaj, and examines the nature of the rhythm that came in the style of the free verse poem, in a style different from what we found among the pioneer poets and those after them, and the prevalence of the poetic sentence in the poems of the collection, and the benefit from the stylistics of rotation to continue the rhythmic extension, which is the product of the poet's emotional extension, to embody the emotional and emotional heartbeat in his poems. The researcher found that the rhythmic formation varies with the diversity of the experience, and its benefit from the lapses and defects in forming its rhythm in terms of speed and slowness, while the nature of the structures and words generates an implicit rhythm between its folds.

المقدمة:

الشاعر أمير الحلاج شاعر من محافظة ديالى وُلِدَ عام(١٩٦٩)، له مؤلفات شعرية عديدة، تجسد بصمة فريدة في التشكيل الشعري، يتعامل مع اللغة كمادة أولية يشكل منها صوره وإيقاعاته، ويتميز إيقاعه بالحيوية، إذ لا يتعامل معه على أنه زينة موسيقية بقدر ما يسهم في تأكيد الدلالة داخل القصيدة، ما يمنحه مساحة للإبداع وتشكيل إيقاعات ضمن البنية التركيبية للقصيدة، عبر التوليف بين التراكيب الصغرى أو الكبرى المتمثلة بالسطر الشعري والجملة الشعرية، كل هذا منحه قدرة على تجريب الكتابة بأكثر من لون موسيقي، سواء أكانت قصيدة تفعيلة أم قصيدة نثر، تستقي إيقاعاتها من بناها الداخلية، في حين تمثل تجربة(هالة مظلمة) عودة وحنين لقصيدة التفعيلة بصورتها الجديدة.

التمهيد/

الإيقاع مفهوم يتجسد في مجالات عديدة من الحياة والكون، وقد ذكر أصحاب المعاجم أنه من((إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها))[١]، ويرجع اشتقاقه أيضا عند بعضهم إلى التوقع وهو نوع من المشي السريع، فيقال((وقع الرجل أي مشى سريعاً مع رفع يدي، فاذا علمنا أن مشية الإنسان مرجع يرجع إليه أصول الإيقاع أدركنا أن فكرة الحركة بوجه عام هي الأهم))[٢]، أما اصطلاحاً فقد تعددت مفهوماته حسب نظرة كل منهم له وفهمه ، من ذلك ما يقوله السجلماسي(ت ١٢١٤هـ) في ذلك:((الشعر هو الكلام المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة))[٣]،وهذا التعريف يحيل على حقيقتين، الأولى: أن الوزن هو المظهر الشائع في جميع الشعر سواء عند العرب أو غيرهم، وأن ما يميز شعر العرب أنه مقفى، الثانية إنّ الأقوال الموزونة متساوية في الزمن الترديدي لها.

وعلى الرغم من ذهاب معظم النقاد لهذا الجانب، إلا أن قراءة كتب النقد تبيّن لنا انتباههم للإيقاع الذي يتولّد عبر البنية اللغوية المنتظمة، والمستندة للانسجام والتلاؤم بين التراكيب ، فابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) يذهب في تعريفه الشعر بأنه: ((كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصَّ به من النظم الذي إن عُدِل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض الذي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق ولم يستفق من تصحيحه بمعرفة العروض والحذق به))[٤]، فالانسجام الحاصل والمنتظم هو ميزة الكلام الشعري لا وزنه فقط، لهذا يأخذ مصطلح الإيقاع مفهوماً شاملا لا يقتصر على الأوزان.

ظلت فكرة الإيقاع تندرج ضمن الأوزان والترديد الزمني بين المقاطع المتشكلة من الحروف الساكنة والمتحركة[٥]، إلا أن حازم القرطاجني(ت ٦٨٤هـ) خطى بالبحث في مفهوم الإيقاع خطوة مهمة حين فرّق بين التناسب الزمني في الموسيقى والتناسب الزمني في الشعر، كما أشار إلى الإيقاع المتشكل من الأساليب البلاغية العديدة، القائم على التناسب والتوافق بين الألفاظ والمتشكلة بدورها من التخييل[٦].

ظلّت فكرة الإيقاع المتشكل من الأوزان العروضية مسيطرة على الذهنية الشعرية العربية لفترة طويلة - تخللتها محاولات التنويع في الأوزان - وصولاً إلى بداية القرن العشرين حين بدأت محاولات جادة في كسر هذا القيد والبحث مرة عبر التخفيف من الاوزان وتنويها مرة أو الكتابة بدون أوزان ولا قوافٍ، إلا أنها ظهرت وماتت في مكانها ولم تتبلور ويكتب لها النجاح، إلا بظهور شعراء الريادة(نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وغيرهم، فقدت آمنت هذه المدرسة بضرورة التغيير في جميع عناصر القصيدة، لتصبح معبرة عن الواقع الجديد وتجربة الشاعر[٧]، فتخلص الشاعر من نظام البيت الواحد، وراح يوزع تفعيلاته على اسطر قصيدته، ملتزما في الوقت نفسه بالقافية وظهور ما

يسمّى الشعر الحر[٨]، إلا أن هذا الالتزام سرعان ما قلّ أو كاد يتلاشى، ليذهب في تجربته لتعدد قوافيه ومن ثم تعدد التفعيلات ومزجها ضمن القصيدة الواحدة، ومن ثم الامتداد الايقاعي عبر ظاهرة التدوير[٩].

المبحث الأولً: تجربة الشاعر أمير الحلاج والإيقاع الخارجي المتشكل:

تمثل تجربة الشاعر تجربة غنية أفادت من التحولات على بنية القصيدة ومفهومها ويستقي الشاعر لنفسه طريقة خاصة في تشكيل إيقاع القصيدة عبر الإمكانات التي توفرها بنى القصيدة نفسها، فديوان (هالة مظلمة)[١٠] يمثل امتداداً لقصيدة التفعيلة، الذي واصل الشعراء الكتابة فيها على الرغم من التحوّل الذي شاب إيقاع القصيدة، ومحاولة البحث عن بنى إيقاعية ضمن تراكيب النص نفسه وما تنتجه من ترديد ايقاعي منتظم، سواء أكان ضمن التوليف والانسجام الحادث بين الحروف المشكلة للأسطر، أو تركيبة الكلمة نفسها أو غيرها من الأساليب البلاغية والصرفية وهي ما أصطلح عليها (قصيدة النثر)[١١]، وهو ما يدلل على تنوع التشكيل الايقاعي في تجربته الشعرية.

أولاً: إيقاع التفعيلة والتجربة الشعورية:

إن الكتابة ضمن قصيدة التفعيلة لا يعني تتبع خطاها في المجال الموسيقي المتشكل عبر الترديد الزمني للتفعيلة، وإنّما تلعب التجربة الشعورية دورها في تشكيل هذا الإيقاع ، بمعنى إنه ((لمّا كان الإيقاع الشعري معبّراً عن حركة النفس الشعورية وشحنتها الوجدانية وانفعالاتها النفسيّة وجب أن يكون لكل تجربة شعرية إيقاع خاص يتماشى معها ويكون أكثر انسجاماً معها من غيرها))[١٢]، فالإيقاع ضمن قصائد التفعيلة في شعر الشاعر يتميز بانزياحه عن هذا الإيقاع الوزني عبر الزحافات والعلل، ما يضفي عليه مسحة من التنوع والتغيير، فضلاً عن الخروج عن المفهوم القديم لقصيدة التفعيلة، في جعل السطر الشعري البنية الايقاعية الأساس، إلى الامتداد السردي عبر الجملة الشعرية ما يساهم في خلق امتداد ايقاعي متواصل، وجعل القصيدة خفقة شعورية موسيقية واحدة في أغلب قصائد الديوان.

كتب الشاعر قصائده اعتماداً على تفعيلات البحور الصافية[١٣]، مثل بحر(المتدارك وتفعيلته (فاعلن)، وبحر الكامل وتفعيلته(متفاعلن)، وبحر المتقارب وتفعيلته(فعولن)..)، وقراءة القصائد والوقوف على طبيعة الإيقاع المتشكل منها يضفي إلى أن تفعيلة(فاعلن) أخذت المساحة الأكبر من هذا الاستعمال في تشكيل الإيقاع ، مفيدا من التجوزات العروضية في تشكيل إيقاع يتسم بالتغيّر والتحول من قصيدة لأخرى، ولعل أبرز الزحافات التي وظّفها الشاعر في هذه التفعيلة هي (الخبن، والقبض) وكذلك أبرز علل النقص (التشعيث)[١٤]، ويمكن معرفة عدد كل نوع من هذه التفعيلات والنسب في كل قصيدة من خلال الجدول التالي:

ت	اسم القصيدة	نوع التفعيلة							عدد التفعيلات	عدد الأسطر	عدد الأسطر المدورة	النسبة المئوية
		صحيحة	مخبونة	مشعثة	مقبوضة	مذيلة	مقطوعة	مرفلة				
١	هالة مظلمة	٢٧	١٤	/	/	/	/	/	٤١	١٤	١٢	٥٠٪
٢	وردة الثغر	٥	٢٨	٣١	١٢	/	/	/	٧٦	٢٣	١٤	٦١٪
٣	لون الصبح	٢	١٧	٣٦	٢٤	١	/	/	٨٠	٢٣	١٣	٥٧٪
٤	قناة	٤	١٨	٤٢	٢٢	/	/	١	٨٧	٢٢	١٥	٦٨٪
٥	كانون الذكرى	٢	١٥	٣٣	٢١	١	/	/	٧٢	٢٠	٩	٤٥٪
٦	بصة البدء	٤٤	٢٤	/	/	١	/	/	٦٩	٢٢	١١	٥٠٪
٧	من بين الشفتين	٢	٩	٢٤	١٧	/	/	/	٥٢	١٤	٨	٥٨٪
٨	لوح دلالة	/	٢٣	٣١	١٣	/	/	/	٦٧	١٦	٩	٥٦٪
٩	كلمات تفرُّ	١	١٨	٣٠	٣١	/	/	/	٨٠	٢٢	١٦	٧٣٪
١٠	مبراة قلم	٤٠	٣٦	١	/	١	/	١	٧٩	٢٤	١١	٤٦٪
١١	قناع الخواء	٥٩	٣٩	/	/	٢	/	١	١٠١	٢٧	٢١	٧٨٪
١٢	لا يليق	٣١	٣٧	/	/	١	/	/	٦٩	٢٣	١٨	٧٨٪
١٣	مهب تكسّر	٢٩	١٨	/	/	/	/	/	٤٧	١٧	١٢	٧١٪
١٤	لصديقي	٣٢	٢٣	/	/	١	/	/	٥٦	١٤	٩	٦٤٪
١٥	يحدث الضدِّ	٦٠	٤١	/	/	١	/	/	١٠٢	٤٩	١٥	٣١٪
١٦	هنا	٥١	٥٠	/	/	١	/	/	١٠٢	٢٨	١٦	٥٧٪
١٧	وتر	٢٤	١١	/	/	١	/	/	٣٦	١٤	٩	٦٤٪
١٨	في غروبك	٣٤	٢٨	/	/	١	/	/	٦٣	٢٠	١٥	٧٥٪
١٩	مثل رعد	١٧	٤	١	/	/	/	/	٢٢	٨	٥	٦٣٪
٢٠	ولاء مزيّف	٤٦	٣٩	/	/	٢	/	/	٨٧	٣٤	٢٢	٦٥٪
٢١	وداع ممقوت	٩١	٥٣	/	/	١	/	/	١٤٥	٤٥	٣١	٦٩٪
٢٢	ومضة خاطفة	٥٢	٢٧	/	/	/	/	/	٧٩	٢٧	٢٠	٧٤٪
٢٣	يوم حرٌّ	٤٧	٢٧	/	/	١	/	/	٧٥	٢٨	١٨	٦٤٪
٢٤	أقنعة من الطين	١٠١	٦٧	/	/	٤	٢	/	١٧٤	٥١	٢٨	٥٥٪
٢٥	لا بُدَّ أن	٩١	٤٠	/	/	٢	/	/	١٣٣	٤٠	٢٠	٨٧٪
٢٦	ملك اليمين	٤٠	٤٣	/	/	/	١	/	٧٥	٢٣	٢٠	٨٧٪
	المجموع	٩٣٢	٧٤٠	٢٢٩	١٤٠	٢٢	٣	٣	٢٠٦٩	٦٤٨	٣٩٧	
	النسبة المئوية	٤٥٪	٣٦٪	١١٪	٧٪	١٪	-	-			٦١٪	

فالجدول السابق يبين التغيرات الحاصلة في تفعيلة (فاعلن) داخل بنية القصيدة ، فزحاف مثل (الخبن)[١٥] وعلة النقص(التشعيث)[١٦]هما أهم متغيرين جاءا في قصائد الشاعر، وهو ما يحيل على تنوّع في الإيقاع، فمن القصائد ما اقتصر على صورتين من هذه التفعيلة(الصحيحة) و(المخبونة)، من ذلك قوله في قصيدة (مبراة قلم)[١٧]:

هكذا نحنُ /٥/ ٥/

كالقلمِ المسْتكين بفوّهة مبراته. / ٥٥/ /٥/ ٥٥/ ٥٥/ /٥/

تستفيقُ المخالبُ /٥/ /٥/ ٥٥

حيثُ ترانا، / /٥٥ /

فتنشبُ فينا دروبَ التمعّنِ، ٥/ ٥٥/ /٥/ /٥/ ٥٥

عن سببٍ / /٥٥

يتقصّدُ آثارَ ظلِّ خُطانا، ٥٥/ ٥٥/ /٥/ ٥٥/ /،

فيستعمرُ الجوهرَ المستظلَّ بلبِّ النقاء ٥/ /٥/ /٥/ /٥/ ٥٥/ /٥/ ٥

ورفقِ يدٍ حانيةْ. ٥/ ٥٥/ /٥/

فالإيقاع تشكل عبر تفعيلة (فاعلن) و(فَعِلُن) بصورة تكاد تكون منتظمة، إذ وردت التفعيلة الصحية (فاعلن) (٤٠) مرة في حين أن التفعيلة (المخبونة) وردت (٣٦) مرة، وهو عدد مقارب لعدد التفعيلة الصحيحة، ما يمنح الإيقاع حيوية الحركة(الإبطاء) في الصحيحة، و الامتداد في (المخبونة)، فالملاحظ على إيقاع مفتتح القصيدة، أنه جاء بطيئاً، وهو أمر حتمه التعبير في إشارة تنبيهية (هكذا نحن)، لتأتي الصورة بعدها فيها تسريع، إذا حذف الحرف الثاني الساكن في ثلاثة مواضع وأبقاه في موضع واحد، والأمر يختلف في السطر الثامن، فالإيقاع شابه شيء من البطء بتكرار التفعيلة الصحيحة خمس مرات من أصل ست تفعيلات.

وهذا التنويع في تشكيل الإيقاع هو انعكاس للحالة الشعورية المتجسدة صوراً وتعابير، وهو في الوقت نفسه((تحاشياً لرتابة الإيقاع الذي يضيفه الوزن العروضي على القصيدة، حاول الشعراء قديماً وحديثاً أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقعه على الأذن، وبما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض))[١٨]، وفي قصائد أخرى يتنوّع الإيقاع عبر الترخصيات العروضية المتمثلة بأكثر من زحاف، إذ ترد قصائد الإيقاع متشكل من تفعيلة(فاعلن) التي لا ترد صحيحة في القصيدة، لتتوزع صورتها بين (المخبونة - المشعّثة) و(المقبوضة)[١٩]، ما يتشكل شكل من أشكال الانزياح الموسيقي عبر تفعيلة (فاعلن) المتغيرة ضمن السطر الشعري الواحد، ومن ثم في القصيدة.

إن قراءة نتاجه الشعري في الديوان تبين لنا أن هناك عدد من القصائد جاءت على الصورة الإيقاعية المتغيرة[٢٠]، ويمكن التمثيل على هذا التنويع في الإيقاع عبر التنويع في التفعيلة نفسها بقوله في قصيدة(لون الصبح)[٢١]:

في عينيك أرى حقلَ ذئاب تتكاثر، // ٥٥/ // ٥٥/ ٥٥/ ٥٥/

من فمِكَ السّكَّرُ ٥٥/ // ٥٥

يهربُ / ٥٥

مثلَ هواءٍ / ٥٥/ /

يزْرَقُ في أنفِ المستنشقِ، / ٥٥/ ٥٥/ // ٥٥

حيثُ الصّدفةُ بلورتِ الحالْ، / // ٥٥/ ٥٥/ ٥/

والقبلاتُ / ٥٥/

استجداءَ حنوِّ الكفّين، // ٥٥/ // // ٥

فنلاحظ أن الإيقاع تشكل عبر صور فاعلن الخمس، وجاء في القصيدة على الترتيب التالي:

(فاعلن = ٢ ، فعلن= ١٧ ، فالن= ٣٦ ، فاعلُ= ٢٤ ، مذيلة= ١)، ما يعني أن التنويع يتجسد سرعة ويتمثل في التفعيلة (المخبونة = فَعِلُن والمقبوضة= فَاعِلُ) أو إبطاءً ويتمثل في التفعيلة(الصحيحة=فاعلن، والمشعّثة = فالن)، ويمكن قياس سرعة الإيقاع في القصيدة أو إبطائها من خلال عدد ورود تفعيلات كل نوع منها، فعدد التفعيلات التي تأتي فيها الحروف الساكنة أكثر من المتحركة ويبلغ عدد(٣٨)،وعدد التفعيلات التي تأتي فيها الحروف المتحركة أكثر من الساكنة، ويبلغ عدد(٤١)، بمعنى أن إيقاع القصيدة متوازن بين السرعة والإبطاء، وهو ما يتوافق مع اتجاه القصيدة الوصفي، وهو ما يحيل إلى نتيجة مفادها التعادل الزمني الذي شاب القصيدة، ويمكن الاطلاع على الجدول السابق وملاحظة خصائص إيقاع كل قصيدة من قصائد الديوان والتي جاء ايقاعها الخارجي ضمن تفعيلة(فاعلن)، ومن التشكيلات الإيقاعية التي وردت في قصائده الإيقاع الذي استعمل زحاف القبض في تفعيلات بحر المتدارك، والقبض كما هم معروف هو حذف الحرف الخامس المتحرك، في تفعيلتي (فعولن) و(مفاعيلن)[٢٢]، إلا أن الشاعر استعمله في تفعيلة فاعلن وذلك بحذف ثالث الوتد المجموع، في منحى جديد لتشكيل إيقاعاً يتناغم مع التجربة الشعورية، وقد ورد في سبع قصائد، وبعدد (١٤٠) تفعيلة ما يتيح تنوّعا ظاهراً في إيقاع القصيدة عبر التوزيع التنغيمي لهذه التفعيلات.

في مجموعة أخرى من القصائد يتشكّل الإيقاع الخارجي من خلال تفعيلة(متفاعلن) السباعية، المتشكلة من سبب ثقيل وسبب خفيف ووتد مجموع، وتدخل تغييرات عديدة على

بنيتها، ويمكن بيان عدد القصائد التي اعتمت هذه التفعيلة وعدد التفعيلات وصورها وعدد الأسطر المدورة في كل واحدة منها من خلال الجدول التالي:

ت	اسم القصيدة	نوع التفعيلة					عدد التفعيلات	عدد الأسطر	عدد الأسطر المدورة	النسبة المئوية
		صحيحة	مضمرة	حذاء	مذيلة	مرفّلة				
١	لوحة الأحداث	٢٣	٢٠	/	/	/	٤٣	٢٢	٢٢	٪١٠٠
٢	قناع السُّبات	٦٧	٦٨	/	/	/	١٣٥	٥٠	٣٧	٪٧٤
٣	لوحة جلد	٢٦	٣١	١	١	/	٥٩	٣١	٢٥	٪٨١
٤	نباح فاسد	١٧	٣٤	/	٢	/	٥٣	٢٣	١٩	٪٨٣
٥	نفور	١٩	١٣	/	١	/	٣٣	١٤	١٢	٪٨٦
٦	لا بُدَّ من هذا السؤال	٣٧	٣٢	/	١	/	٧٠	٢٩	١٩	٪٦٦
٧	نهر الدموع	٣١	٤٩	/	١	/	٨١	٣٩	٣٣	٪٨٥
٨	قلق القابض	٤٣	٣٧	/	١	/	٨١	٣٦	٣٣	٪٩٢
٩	من سيرة الغد	٤١	٣٠	/	١	١	٧٣	٣٤	٢٨	٪٨٢
١٠	كُن واضحاً	٣٤	٣٤	/	٢	/	٧٠	٢٨	١٤	٪٥٠
	المجموع	٣٣٨	٣٤٨	١	١٠	١	٦٩٨	٣٠٦	٢٤٢	٪٧٩
	النسبة المئوية	٪٤٨	٪٥٠	٪٠,١٤٦	٪١	٠,١٤٦ %				

من خلال الجدول السابق نلاحظ شيوع تفعيلتين أساسيتين اسهمتا في تشكيل إيقاع هذه القصائد العشر، وهما (مُتَفَاعِلُن) و(مُتْفَاعِلُن) ، والذي تميز بالاعتدال في السرعة الايقاعية، إذ بلغ عدد تفعيلة(مُتَفَاعِلُن) الصحيحة(٣٣٨) ونسبة بلغت حوالي(٤٨٪)، في حين أن تفعيلة(مُتْفَاعِلُن) المضمرة[٢٣] بلغ عددها(٣٤٨)وبنسبة مئوية حوالي(٥٠٪)، ويمكن التمثيل على هذا الاعتدال الايقاعي من ايراد امثلة، من ذلك قوله في قصيدة(كُن واضحاً)[٢٤]، إذ يقول:

((كُنْ واضحاً /٥//

في رصفِ حلـمِكَ أمنياتٍ، /٥// /٥/٥٥ /

للسلالم ترتقي، /٥/ /٥/٥٥

وتجرُّ رأس الشمسِ نحـوكَ صاغراً /٥/٥٥ /٥// /٥/٥٥

ليصوغَ تاجاً لا يملُّ مكانَهُ)) /٥/٥٥ /٥// /٥/٥٥

فنلاحظ التناغم الحاصل بين التفعيلتين المتناوبتين على طول القصيدة ما يشكل إيقاعاً مضافاً لإيقاع التفعيلة نفسها، وهو أشبه بالإيقاع المتوّلد من البنية الإيقاعية الصغرى، عبر أحرف التفعيلة إلى البنية الإيقاعية الكبرى(القصيدة) عبر بنياتها المشكلة (التفعيلتين) و بمجموع (٧٠) ، ولتفعيلة (مُتَفَاعِلُن) (٣٤) تفعيلة ، ولتفعيلة(مُتْفَاعِلُن) (٣٤)تفعيلة، والمذيلة تفعيلتان، وهذا الأمر يمكن أن نجده في قصائد مثل(قناع السبات)[٢٥] و(لا بُدَّ لهذا السؤال)[٢٦].

في منحى آخر نجد الشاعر يستعمل تفعيلة فعولن لتشكيل إيقاعه الخارجي في عدد من القصائد، ولكنها أقل مما وجدناها في التفعيلتين السابقتين، ويمكن تمثيل عدد القصائد على هذه التفعيلة وعدد التفعيلات وعدد الأسطر والنسب من خلال الجدول التالي:

ت	اسم القصيدة	نوع التفعيلة			عدد التفعيلات	عدد الأسطر	عدد الأسطر المدورة	النسبة المئوية
		صحيحة	مقبوضة	محذوفة				
١	مأوى	٤٧	٢٩	/	٧٦	٢٢	٩	٤١٪
٢	منديل	٥٠	٤٥	/	٩٥	٢٦	١٣	٥٠٪
٣	مقعد الحلم	٦٣	٣٦	١	١٠٠	٢٦	١٤	٥٤٪
٤	نافخ الكير	٦٧	٤٣	/	١١٠	٣٣	٢١	٦٤٪
٥	قطاة	٢٨	٢٧	/	٥٥	١٧	٩	٥٣٪
	المجموع	٢٥٥	١٨٠	١	٤٣٦	١٢٤	٦٦	٥٣٪
	النسبة	٥٨٪	٤١٪	٠,٢٢٪				

من الجدول أعلاه يتبيّن لنا تنوّع الإيقاع في تفعيلة(فعولن) من خلال صورتيها : الصحيحة والمقبوضة، بمعنى أن هناك تغير في وتيرة الإيقاع بين السرعة والإبطاء، وهذه الظاهرة تتشكل عبر التغيير الحاصل في بنية التفعيلة نفسها، فحذف الحرف الساكن يؤدي إلى الامتداد والاستمرار الموسيقي من غير توقف، ويمكن التمثيل على ذلك قوله في قصيدة (منديل)[٢٧]:

((تملَّكَهُ اليأسُ، واستطعمَ الهمَّ، ٥/٥ //٥ //٥ //٥ ٥

واستعجلَ الطَّيرانَ، // ٥/٥ ٥/٥

فحلُّقَ. ٥/٥ ٥

منديلُهُ المُتراقصُ يتحفنا القبلاتِ التي توضُّأ // ٥/٥ ٥/٥ ٥/٥ ٥/٥ //٥ ٥/٥ ٥

في شجنِ الأمنيات، ٥/ //٥ ٥/٥

عسى طيفِ ومضٍ //٥ //٥

لمفتاحِ إنعاشها يمنحُ الصَّبحَ //٥ //٥ //٥ //٥ ٥

كي يتبسَّمُ صخرُ المصدِّ /٥ ٥/٥ //٥ ٥/٥

وليلُ الغوايةِ)) //٥ ٥/٥ ٥

في هذه القصيدة ومثلها في قصائد الديوان يعبر عن حالته النفسية وما يجتاحها من مشاعر مختلفة بطريقة مغايرة لما نجده عند غيره من الشعراء، فهو يجسد الحالة عبر الأشياء التي نستعملها، والتي تحيل على دلالات ومعان متعارفة في الذاكرة الجمعية، أو عبر مفاهيم تصبح مادة الشعر، كل ذلك ينتجه بطريقة سردية / مجازية موظفاً إياها إيقاعاً موسيقياً ينتجه الترديد المقطعي عبر التفعيلات التي يضفي عليها من جانب آخر مسحة من التنوع والتغيير في الإيقاع الموسيقي، فنرى التغيير في سرعة الإيقاع وبطئه عبر التناوب بين تفعيلتي(فعولن) و(فعولُ)، التي سرعت من الإيقاع قليلاً.

ثانياً: الامتداد الإيقاعي المتواصل عبر التدوير:

من يقرأ قصائد الشاعر يجد أنها مبنية وفق الجملة شعرية في معظمها أو ضمن الفكرة الممتدة لنهاية القصيدة، وهذا ما تطلب لتخلص من الوقفات في نهاية الأسطر الشعرية، والتواصل بين الأسطر، لإتمام النبضة الإيقاعية، التي تعكس النبضة الشعورية الممتدة، الجملة الشعرية ((بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلّت محتفظة بكل خصائصها، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر ... ولكن الجملة تظل بنية موسيقية مكتفية بذاتها، وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم هي القصيدة))[٢٨]، استدعتها الدفقة الشعورية، وبالتالي وضع أسطر محددة لها أمر يتنافى مع الإبداع مثلما ذهب إلى ذلك الدكتور أحمد المعداوي، وقد حاولت نازك الملائكة –في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) أن تبين عيوب التدوير المستمر وما ينتج عنه من غنائية مفرطة[٢٩]، ويمكن للشاعر أن يوازن بين وقفاته الدلالية والامتداد الايقاعي المتشكل من انقسام الوحدة الايقاعية بين أسطر القصيدة، وهي خطورة متقدمة اتبعها شعراء سبعينيات القرن الماضي إلى يومنا هذا أ فالشاعرمير الحلاج جعل من التدوير سمة بارزة في قصائده يفيد منها في الانسياب الإيقاعي المتوافق مع الامتداد السردي - المجازي، ولو أجرينا احصاءً لمثل هذه الظاهرة لتبين لنا شيوعها في معظم أرجاء قصائد الديوان، ويمكن معرفة ذلك عبر الجدول التالي:

ت	اسم القصيدة	عدد السطور	عدد السطور المدورة	النسبة

١	هالة مظلمة	١٤	١٢	٨٦٪
٢	لوحة الأحداث	٢٢	٢٢	١٠٠٪
٣	وردة الثغر	٢٣	١٤	٦١٪
٤	لون الصبح	٢٣	١٣	٥٧٪
٥	قناة	٢٢	١٥	٦٨٪
٦	كانون الذكرى	٢٠	٩	٤٥٪
٧	مأوى	٢٢	٩	٤١٪
٨	منديل	٢٦	١٣	٥٠٪
٩	بصمة البدء	٢٢	١١	٥٠٪
ت	اسم القصيدة	عدد السطور	عدد السطور المدورة	النسبة
١٠	من بين الشفتين	١٤	٨	٥٧٪
١١	لوح دلالة	١٦	٩	٥٦٪
١٢	كلماتٌ تفرُّ	٢٢	١٦	٧٣٪
١٣	قناع السبات	٥٠	٣٧	٧٤٪
١٤	مبراة قلم	٢٤	١١	٤٦٪
١٥	قناع الخواء	٢٧	٢١	٧٨٪
١٦	لوحة جلد	٣١	٢٥	٨١٪
١٧	لا يليق	٢٣	١٨	٧٨٪
١٨	نباح فاسد	٢١	١٩	٨٣٪
١٩	مهبٌّ تكسّر	١٧	١٢	٧١٪
٢٠	لصديقي	١٤	٩	٦٤٪
٢١	قلق القابض	٣٦	٣٣	٩٢٪
٢٢	يحدث الضد	٤٩	١٥	٣١٪
٢٣	هنا	٢٨	١٦	٥٧٪
٢٤	مقعد الحُلم	٢٦	١٤	٥٤٪
٢٥	وتر	١٤	٩	٦٤٪
٢٦	نفور	١٤	١٢	٨٦٪
٢٧	لا بُدَّ من هذا السؤال	٢٩	١٩	٦٦٪
٢٨	في غرويك	٢٠	١٥	٧٥٪
٢٩	مثل رعد	٨	٥	٦٣٪
٣٠	نهر الدموع	٣٩	٣٣	٨٥٪
٣١	ولاء مزيف	٣٤	٢٢	٦٥٪
٣٢	وداع ممقوت	٤٥	٣١	٦٩٪
٣٣	من سيرة الغد	٣٤	٢٨	٨٢٪
٣٤	كن واضحاً	٢٨	١٤	٥٠٪

٣٥	ومضة خاطفة	٢٧	٢٠	٪٧٤
٣٦	يومٌ حرٌّ	٢٨	١٨	٪٦٤
٣٧	أقنعة من الطين	٥١	٢٨	٪٥٥
٣٨	لا بُدَّ أن	٤٠	٢٠	٪٥٠
٣٩	ملك اليمين	٢٣	٢٠	٪٨٧
٤٠	نافخ الكير	٣٣	٢١	٪٦٤
٤١	قطاة	١٧	٩	٪٥٣
المجموع		١٠٧٦	٧٠٥	٪٦٧

فالجدول أعلاه يبين لنا شيوع هذه التقنية الفنية بنسب متفاوتة، وما تسهم به من دور في تجسيد الدفقة الشعورية واستمرارها، وهناك قصائد شمل التدوير معظم أسطر القصيدة، وهو ما أطلق عليها مصطلح القصيدة المدورة[٣٠]، وهو ما يتمثل في قصيدة (لوحة الأحداث)[٣١]، التي جاءت على تفعيلة بحر الكامل(متفاعلن) والتي يقول فيها:

((ما زلتُ أسمع أغنياتٍ /٥// /٥/٥٥ /

كان صوتُ القلبِ، /٥/ ٥//

لا الشفتان / ٥/٥٥

ينشدها / /٥٥

فيبتهج المكانُ، /٥ /٥/٥٥ ٥

وترقصُ الأزهارُ في أُصُصٍ /٥/٥ /٥// /٥٥

تعوَّدتِ الرعايةَ من يديكِ.)) /٥ /٥/٥٥ /٥/٥٥ ٥

تستمر القصيدة على هذا التدوير والتواصل الإيقاعي الممتد من أول القصيدة إلى آخرها، مشكّلة سيمفونية متواصلة، لتواصل الدفقة الشعورية، وما يجعلها عبارة واحدة ممتدة طولياً، ويقدم التدوير للشاعر((إمكانية إيقاعية مفتوحة، تماشي نمو نفسه ودرجاتها في القصيدة الواحدة، كما تماشي تفتّح رؤياه، وتضافرها عبر أعماله الشعرية في ترابطها وتناميها))[٣٢]، لهذا فهو يختلف من قصيدة لأخرى ففي قصيدة(لا بُدَّ أن)[٣٣] يأخذ التدوير مساحة نصف سطور القصيدة، إذا يبلغ عدد ال (٤٠) سطراً، يأتي التدوير في (٢٠) سطراً منها، من ذلك قوله:

((كانَ لا بُدَّ من موقفٍ /٥/ /٥/ /٥/

حينَ عنْقكَ يلهو به خنجرٌ /٥/ /٥٥ /٥/ /٥/

يتذّوقُ ملْحَ التَّعرَّقِ /٥٥ /٥٥ /٥/ ٥٥

ممتزجاً بفؤادِ الوريدِ الذي فرَّ من حبسه / /٥٥ /٥٥ /٥/ /٥/ /٥/ /٥/

تتجلى به سيرةُ العمرِ /٥٥ /٥/ /٥/ ٥/

من أوّل البدءِ / /٥/ ٥/

حتّى الوقوفِ على لحظةٍ / /٥/ /٥٥ /٥/

هُدِمَ التلُّ فيها /٥٥ /٥/ /

ونام النواطير /٥ /٥/ ٥/

واختلَّ ميزانُ غربلةِ الحال.)) / /٥/ /٥/ /٥٥ ٥/

فنلاحظ التناوب بين التدوير وعدمه بين أسطر القصيدة، وهو ما يتناسب مع السرد المهيمن على القصيدة، كما في الأسطر(٣، ٥، ٦، ٨، ٩، ١٠)، في حين أن التعبير الوصفي ورسم الصور لم يرد فيه تدوير كما في الأسطر(١، ٢)، والامتداد الايقاعي عبر التدوير بطبيعة الحال يرجع إلى إتمام الجمل الشعرية في القصيدة واتمام الوصف، لهذا يمكن أن يمتد التدوير لأكثر من سطر بصورة متتالية من دون انقطاع كما في قصيدة (أقنعة من الطين)([٣٤])، إذ يقول:

((بعضنا خلْفَ أقنعةٍ يختفي، /٥/ /٥/ /٥٥ /٥/

طينُ مستنقعاتِ البراري /٥/ /٥/ /٥/ ٥٥

يمنحها سمَةً للتجدّدِ، / /٥٥ /٥٥ /٥/ ٥٥

والنَّارُ، من غضبِ الشمسِ، / /٥/ /٥٥ ٥/

تُكْرِمها فرصةً، / /٥٥ /٥/

أن تُغيّرَ ألوانَها وتمدَّ ذراعين)) / ٥/ /٥٥ /٥/ /٥٥ /٥٥ ٥/

ففي هذا المقطع يمتد التدوير إلى سبعة أسطر، ثم يأتي بعد ذلك سطر ليس فيه تدوير، ثم يرجع التدوير ليتكرر في أحد عشر سطراً، ويستمر هذا التوزيع إلى نهاية القصيدة، مع اختلاف في عدد اسطر التدوير.

ثانياً: الترديد الإيقاعي عبر القافية:

شكّلت القافية وحدة موسيقية تقع في نهاية القصيدة العمودية، ينتهي بها البيت ذي الشطرين، وامتدَّ هذا الاستعمال في قصيدة التفعيلة في نماذج كثيرة التزمها الشعراء، فهي((نسيج صوتي يسبح في بحر القصيدة يتمثل في الصوامت والصوائت الطويلة والقصيرة وفق حدود زمنية معينة))[٣٥]، وهي أحد ركائز الإيقاع الشعري في القصيدة ولا تقل أهمية عن الأوزان، وقد اختلفوا في تعريفها وتحديدها، فالخليل بن أحمد الفراهيدي(١٧٠هـ) يحددها ((من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن سبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن))[٣٦]، ما يعني أنها قد تكون كلمة أو أكثر من كلمة أو جزء من كلمة، أو هي ((الكلمة الأخيرة في البيت))[٣٧] عند الأخفش(ت ٢١٥هـ)، أو هي حرف الروي عند الفراء(ت٢٠٧هـ) وقطرب(٢٠٩هـ)[٣٨]، وهناك من جعلها((كل شيء لزم إعادته في آخر البيت))[٣٩]، وأياً يكن ما أشاروا إليه، فتبقى القافية هي الترديد الكمي الذي يقع في نهاية البيت أو السطر الشعري، والتي يكون لها تأثيراً إضافياً متميزاً يدركه المتلقي بطبيعته، وهي فواصل موسيقية ضمن مسافات زمنية محددة، وهي أيضاً ((جزء من حدود الإيقاع الحاصل من توالي الوحدات إلا أنها تحتل مركز الصدارة في مسارات الضبط وتوجه الانسجام الصوتي صوب إثراء الجانب الوظيفي لنغم وحدة المعنى وتركيب القصيدة))[٤٠]، وقد استمر الالتزام بالقافية في قصائد التفعيلة ، إلا أن الشعراء بدأوا التنويع فيها وعدم التزامها في جميع أسطر القصيدة، وفي قصائد ديوان الشاعر أمير الحلاج نجد التنوع وعدم الالتزام بها في جميع الأسطر، من ذلك ما في قصيدة(لا يليق)[٤١] إذ يقول:

((لا يليقُ بكِ الصَّمتُ،

بل

لا يليقُ بكِ العهدُ يقطعُ،))

فنلاحظ في كلمتي(الصمت، العهد) متوافقتين في الصيغة ولكن مختلفتين في حرف الروي، وترد كلمة(لعهد) في داخل السطر، فالقافية تمثل نهاية الدفقة الموسيقية التي تتوافق مع الدفقة الموسيقية السابقة، وإذا اكملنا قراءة القصيدة نلاحظ أن الشاعر لا يلتزم بنوع واحد من القافية، وإنما ينوّع فيها، وهو أسلوب أوجده شعراء قصيدة التفعيلة في قصائدهم في وقت لاحق على ظهورها[٤٢]، وفي القصيدة نفسها يقول[٤٣]:

((ثُمَّ يُرَدُّ إلى غمده

لا يليقُ بكِ الفعلُ ردّاً

يُغيّرُ صيرورةَ الحالِ

ثُمَّ يخيّرها للإياب.

فهل سيليقُ بكِ البردُ،

منتشراً كالضباب،

يُكبّلُ كلَّ الدروب))

فيتوافق حرف الروي في كلتي(غمده، ردّاً)، وثم ينوّع ويورد كلمات تتوافق في حرف الروي(الباء) في كلمات(الإياب، الضباب، الدروب، الغريب) وبعد ذلك تتوافق القافية في الصيغة الوزنية من دون أن تتوافق في حرف الروي في كلمات(الشروق، السقوف).

إن هذا التنويع في القافية وعدم التزامها في أسطر القصيدة جميعاً، يحيل إلى امتداد الجملة الشعرية وعدم اكتفائها بالسطر، لهذا قد نجد القافية في سطر أو لا نجدها، وهذه القافية التي تمثل كلمة من كلمات اللغة يستدعيها الشاعر في سياقه الشعري، فتمثل فواصل موسيقية دلالية، والأمر ينطبق على القصائد الأخرى من الديوان، من ذلك ما جاء في قصيدة(أقنعة من الطين)[٤٤]، فهو ينوع في القافية، سواء في اختلاف حرف الروي أو من دونه، ففي بداية القصيدة حتى السطر التاسع، فيحضر حرف الروي(الراء) بعد ذلك ليتردد في (أربعة) أسطر، ثم تتغير الفاصلة الموسيقية المتمثلة بترديد هذا الحرف بشكل متقطع، فيقول:

((أنّها لخريطةُ سيرٍ

نأت أن تكون الجدارَ

فنفرحُ من أننا قد نظلّ المسارَ

لتزدهرَ الصورةَ المستقيمةَ في السيرِ

مثل الأميرة))

لهذا لم تعد القافية قيداً يلتزم به الشاعر بقدر ما أصبحت خياراً إيقاعياً يأتي متوافقاً مع الدفقة الشعورية وتكرارها بصورة متتالية أو متناوبة.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي والتراكيب المشكلة له:

كان للتحول الذي شاب القصيدة العربية في منتصف القرن العشرين وما تبعه من تحولات في مفهوم الشعر وطريقة تشكيل القصيدة أثره في إيجاد بنى ايقاعية إضافية فضلا عن الإيقاع المتشكل من التفعيلة، فكسر القيد العروضي ضمن البيت الواحد إلى فضاء ممتد، والاشتغال اللغوي اسهم في إعطاء مساحة من الحرية للشاعر في التجريب المستمر

في تشكيل نصه، ما خلق تراكيب وبنى تسهم في بلورة الإيقاع، فحاول الشاعر استثمار الطاقات الإيقاعية المضمرة في هذه التراكيب والتي يتيحها الشعر، منها((إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الايحائية والذيول التي تجرها الايحاءات وراءها من الأصداء المتلونة))[٤٥]، وللإيقاع الداخلي أهمية من حيث أنه يرتبط بالدلالة المتشكلة في النص ويجليها، وهو يتشكل من طبيعة اللغة المشكلة، لهذا حاول الدكتور شكري عيّاد التفريق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، وإن ((النبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي...أمّا الإيقاع الشعري فيجب أن لا ننسى انه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر))[٤٦]، والتشكيل اللغوي الخاص وما يتبعه من أساليب تدخل في تشكيل النص، من الصوتية والبلاغية والصرفية والنحوية، وغيرها من الأساليب التي تقع على الجانب الطباعي والتوزيع السطري، كل ذلك ينتج إيقاعاً داخليا إلى جانب الإيقاع الخارجي للقصيدة، ويمكن الوقوف على أبرز الأساليب التي أسهمت في تشكيل الإيقاع الداخلي:

أولاً: الانسجام الصوتي للحروف:

تعدُّ الحروف أصغر وحدة صوتية في تشكيل الكلمة ومن ثم تشكيل النص الأدبي[٤٧]، ووجود الانسجام والتوليف بينها يخلق ايقاعاً موسيقياً، تستلذه الأسماع وترتاح إليه الانفس[٤٨] عبر الجهر والهمس، حيث يُعبّر كل منهما عن خصائص تتسم بها حروف معينة من ناحية إيضاح الصوت من عدمه، فالجهر – كما عرفه ابن سنان(ت٤٦٦هـ)- بأنه((أشبع الاعتماد في موضعه ومُنع النفسُ أن يجري معه حتّى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت))[٤٩]، فالأصوات المجهورة هي الأصوات التي ((تهتزُّ الأوتار الصوتية عند نطق كل منها))[٥٠]، في حين أن الأصوات المهموسة تختلف عنها من ناحية الصفة، فيعرف ابن سنان الهمس بأنه ((أن يضعف الاعتماد في الصوت حتى يجري معه النَّفس))[٥١]، بمعنى أن الحروف المهموسة هي ((أصوات لا تهتز الأوتاد الصوتية عند نطق كل منها، أي إن الأوتاد الصوتية لا تتذبذب، فلا يحدث ذلك التأثير الذي يسببه اهتزازها))[٥٢]، واختلفوا في عدد كل نوع منها، فحروف الهمس (عشرة) عند القدامى وهي(ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ف، ك، هـ) في حين أن المحدثين أضافوا إليها ثلاثة أخرى وهي(ء، ط، ق)، في حين أن الحروف المجهورة كما بيّنها إبراهيم أنيس ثلاثة عشر حرفاً هي :((...(ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن) ، يضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو والياء))[٥٣]، ومع هذا الاختلاف في طبيعة الحروف بين الهمس والجهر ووجودها في تركيب الكلمات ومن ثم تركيب الكلام الأدبي يتشكل الإيقاع، وإن لكل مجموعة خصائصها الصوتية، التي ترتبط بدورها مع دلالة القصيدة أو النص بشكل عام، عبر شيوع كل نوع في موضع من النص والانتقال من الكثافة والقلة في وجود هذه الأصوات، ما يمنح النص تغييراً في دلالته[٥٤].

في قصائد الشاعر أمير الحلاج يحضر مثل هذا اللون الإيقاعي عبر الكثافة الصوتية لمجموعة من الحروف، من ذلك في قصيدة (مقعد الحلم)[٥٥]:

((إلى مقعد الحلْمِ،

يفرضُ النّأيُ عنّا مدى أن تُرى، في قمَّةٍ،

تُستَحثُّ السلامُ.

كُلُّ الجهاتِ المحيطةِ

حُوِّرَ عنها المحيط،

ولا مستدلَّ يمدُّ يداً لدليلٍ))

فالكثافة الصوتية لحروف الجهر(الميم، النون، والدال) التي أتت على التوالي(١٠، ٩، ٧) تتوافق مع دلالة النص في المعاناة والتيه، فمن معاني حرف الميم((أن صوته يوحي بذات الأحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعضاً من الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة))[٥٦]، فخصائص ((صوت هذا الحرف موزعة بين اللمسي الايحائي والبصري الإيمائي))[٥٧]، بمعنى أنها تعبر عن دلالة الألم عبر النطق، ومن معاني صوت النون((التعبير عن مشاعر الألم والخشوع))[٥٨]، ويستمر هذا التوافق بين الكثافة الصوتية والدلالة في النص في أكثرمن موضع، ومن أمثلة الكثافة الصوتيّة في حروف الهمس ما جاء في قصيدة(نفور)[٥٩]، فقد جاءت كثافة حرف التاء متوافقة مع دالة النص في مواضع، يقول في بداية القصيدة:

((ما زالَ صوتُكِ رغمَ هذا النأي

جيشَ مشاعرٍ،

يغزو

فيفتحُ ما يعيقُ تضوّعَ الرّغباتِ))

نلاحظ تكرار (التاء) في السطر الرابع (ثلاث) مرات، وفي السطرين التاسع والعاشر من القصيدة نفسها، فيقول:

((تحملُهُ فراشاتٌ

تجرُّ الصَّبحَ من قاعٍ تسربلَ بالتمغنطِ))

فتكرر حرف التاء في هذين السطرين (ست) مرات يشيع كثافة صوتية، تحيل على القلق والتوتر الذي يعيشه؛ لأن حرف التاء صوت مهموس أسناني لثوي، فعند نطق التاء يلتقي طرف اللسان بأسفل الأسنان العلوية ومنطقة اللثة، ويضغط الهواء خلف اللسان ثم ينفجر فجأة، وهو صوت مهموس أيضا ما يعني أن الحبال الصوتية لا تهتز عند إنتاجه(٦٠)، وهو ما يتوافق مع الدلالة التي يشكلها في النص هذا من الخوف والقلق الذي يعيشه، ويمكن القول إن الإيقاع تشكّل من الترديد الصوتي للحرف داخل بنية السطر أو الجملة الشعرية، وما يرتبط من جانب آخر بدلالة النص والحالة الشعورية التي تجسدها اللغة، والأمر نفسه في قصيدة (ملك اليمين)(٦١) في تكرار صوت حرف الراء.

٢- أثر الجناس في التشكيل الايقاعي:

تمثل الكلمة اللبنة الأساسية لبنية الكلام ومن ثم البنية الإيقاعية، وقد تتوافق هذه الكلمات في صورتها الكلية أو الجزئية، ما يعني ترديد شكل الكلمة، وما ينتج عنه ترديداً صوتياً داخل التركيب الشعري من خلال تكرار لفظتين أو أكثر(٦٢) وهو ما يطلق عليه مصطلح الجناس.

يرد مثل هذا الاستعمال في ديوان الشاعر أمير الحلاج ولكن بنسبة قليلة مقارنة مع الأنواع الأخرى التي تشكل الإيقاع، ومن الأمثلة التي جاءت في ديوان الشاعر قصيدة (هنا)(٦٣) التي يقول فيها:

((بابَ لغناءِ المطوّقِ

شذوَ الشذوذِ، لئلّا تقومُ قيامةُ معرفةِ الصبح))

فنلاحظ التوافق بين (شذو، الشذوذ) (تقوم، قيامة) في تركيبة الكلمة ينتج عنه تناغماً إيقاعياً، فيهما تناسب، والأمر نفسه يمكن أن نجده في الجناس الناقص الذي يرد في القافية، في قصيدة (وداع ممقوت)، إذ يقول(٦٤):

((وللغدِ

النتيجةُ تُحسمُ، كيف طقوسُ النزالِ

أن تستكينَ بحيّزها الأمنياتُ

وتصمتُ أصواتُ حثِّ انبلاج النزاعِ))

ففي الكلمتين(النزال، النزاع) توافق في الدلالة والإيقاع، من حيث الدلالة تدل كلمة(النزاع) مصطلح عام يشير إلى أي خلاف أو تعارض في وجهات النظر أو المصالح

بين طرفين أو أكثر، في حين أن كلمة (النزال) تشير إلى نوع خاص من النزال، وهو المواجهة الجسدية[٦٥]، وفي الإيقاع من خلال تكرار معظم حروف الكلمة.

٣- أثر التكرار في التشكيل الايقاعي:

يرد التكرار بوصفه بنية دلالية إيقاعية تتشكل من ترديد بعض الألفاظ بصورة متتالية أو متفرقة ضمن مسافات زمنية محددة، ما تشيع نغماً موسيقيا يسهم في بلورة الدلالة ، من هنا تنوّعت صوره بين الجملة والكلمة والحرف، والتكرار مرتبط بإمكانية الشعراء على الابتكار والتجديد مع ما يتناسب تجربتهم الشعرية، ومعنى هذا أن البنية التكرارية في القصائد المعاصرة أصبحت لها خصوصية داخل بنية القصيدة، تقوم على أسس نابعة من صميم التجربة، وقدرتها على تشكيل الشكل المناسب الذي يدخل التكرار كجزء مكون لتحقيق التأثير في المتلقي[٦٦]، ومن أشكال التكرار التي وردت في بنية القصيدة في ديوان الحلاج، تكرار الجملة، ففي قصيدة (لا يليق) تتكرر الجملة الفعلية التي يبتدئها بالعنوان، فتتكرر في بنية القصيدة (ثلاث) مرات، فيقول[٦٧]:

((لا يليقُ بكِ الصمتُ،

بل

لا يليقُ بكِ العهدُ يقطعُ،

ثُمَّ يُردُّ إلى غمدِهِ.

لا يليقُ بكِ الفعلُ ردّاً

يغيّرُ صيرورةَ الحالِ

ثُمَّ يحيّرها للإياب.))

فاستعمال التكرار يتوافق مع مضمون القصيدة التي تنفي عن المخاطبة كل الصفات السيئة من جفاء وصدٍّ، وقد ترك هذا التكرار أثراً موسيقياً في المتلقي من خلال التكرار المنتظم للإيقاع في بداية كل سطر.

ومن التكرار المتتابع الذي يرد في الديوان، تكرار شبه الجملة (دون) التي تأتي مجرورة بحرف الجر(من) المحذوف، ففي قصيدة (أقنعة من الطين)[٦٨] ترد (أربع) مرات، وهي بمعنى(من غير) لتحيل على النفي، فيقول:

((تفعلُ ما قد يغايرُ أمراً

له صولةٌ تتغنّى بأمجادها

دونَ أنْ تُثلمَ الروحُ

دونَ أنْ يضحكَ الدّرسُ

دونَ أنْ ترقصَ الأرضُ تحتَ الخُطى

دونَ أنْ تبصرَ العينُ رؤيا الجمالِ

على أملٍ ترتجيه))

فنلاحظ تكرار الاسم المجرور مع (أن) المصدرية الناصبة، التي يليها فعل مضارع منصوب يختلف باختلاف دلالة الجملة التي ترد فيها وهو في الوقت نفسه يردد الإيقاع المتشكل من سببين خفيفين بينهما متحرك، فتصبح على النحو التالي:

دونَ أنْ /٥/

دونَ أنْ /٥/

دونَ أنْ /٥/

دونَ أنْ /٥/

ومن أنواع التكرار التي وردت في ديوان الشاعر تكرار الفعل المضارع، ففي قصيدة(وداع ممقوت)[٦٩] يتكرر الفعل(تشهر) ثلاث مرات، في قوله:

((مشيراً بألوانِ أجنحةٍ

تتراقصُ

كي

تُشهرَ الفوزَ

تُشهرَ دربَ تخطّي الموازين

تُشهرَ صورتها،

وهي تعلنُ ما يفرضُ الوضعُ

خاتمةً للحوار))

فالشاعر يشكل صوره عبر الانزياح، في تعبيره عن رفض الوداع ومقته، فيشبه بصور مركبة عبر التشخيص، فيأتي التكرار متوافقاً مع دلالة السياق، الذي فيه تعليل بلام التعليل المحذوفة قبل (كي).

من خلال ما تقدّم يمكن القول أن الشاعر يمتلك من الرصيد اللغوي الذي يساعده على تشكيل تراكيب تولد ايقاعات متنوعة تنبع من السياق الشعري، لا يفرض فرضاً.

الخاتمة ونتائج البحث

بعد الانتهاء من البحث يمكن الوقوف على أهم ما توصل إليه البحث من نتائج:

١- إن أسلوبية تشكيل الإيقاع في الديوان تختلف من قصيدة لأخرى.
٢- على الرغم من اتباع الشاعر خطى شعراء التفعيلة إلا أنه حاول الخروج عن الأوزان الايقاعية المتشكلة عبر التفعيلات من خلال التنويع في الزحافات في أكثر الأحيان وإيجاد زحافات لم تكن مستعملة في تفعيلات كما في القبض مع تفعيلة(فاعلن)، والذي شكل من خلالها ايقاعاً جديد فضلا عن الزحافات والعلل التي شكّلت بدورها تنويعاً ايقاعياً في عدد من قصائد الديوان.
٣- اعتمد الشاعر بشكل كبير على تفعيلة بحر المتدارك(فاعلن) بأشكالها كافة في تشكيل إيقاعه الخارجي، بالإضافة إلى تفعيلة بحر الكامل(متفاعلن) وتفعيلة بحر المتقارب(فعولن).
٤- شاع التدوير بنسبة عالية في قصائد الديوان ليشكل سمة اسلوبية اتبعها الشاعر في تشكيل ايقاعه وامتداده، وهو متأت من اعتماد الجملة الشعرية والامتداد في النبضة الشعورية.
٥- جاءت القافية بأشكال مختلفة، لم يقف على توافق الكلمة الأخيرة وزنا ورويا من جانب وينوع في أشكالها داخل القصيدة من جانب ثاني، وعدم الالتزام بها في أغلب الأسطر الشعرية من جانب ثالث.
٦- على الرغم من الاجراء المتبع في الكشف عن طبيعة الإيقاع وتقسيمه على خارجي وداخلي، إلا أنه الإيقاع متكامل يرد في القصيدة ضمن إيقاع الموسيقى المتكامل.
٧- أتاحت ثقافة الشاعر اللغوية إيجاد انسجاما صوتيا بين حروف الكلمات المشكلة التي تأتي معبرة عن الحالة الشعرية.
٨- لم يرد الايقاع عبر الجناس بكثرة، لأنه في تقديرنا من الأساليب الشكلية التي تفرض على النص بشكل مقصود، وهو ما يعني اقحامها على النص.
٩- جاء الإيقاع عبر التكرار بأشكال مختلفة، وإن كان بنسب ليست كبيرة، إلا أنه مثّل نوع من أنواع إنتاجية الإيقاع.

الهوامش

(١) ابن منظور، (لسان العرب)، تحقيق: أمين محمد عبد الوهاب محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٩٩م، ١٥/ ٣٧١، مادة (وقع).
(٢) فؤاد زكريا،(مع الموسيقى ذكريات ودراسات)، مؤسسة هنداوي للنشر، القاهرة- مصر، د. ط، ٢٠١٨م،٥٧.
(٣) السجلماسي، أبو محمد القاسم ، (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)، تحقيق: علال العازي، مكتبة المعارف، الرباط - المغرب، ط١، ١٩٨٠م، ٢٨١.
(٤) محمد أحمد بن طباطبا ، (عيار الشعر)، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠٠٥م، ٩.
(٥) ينظر: محمد بن محمد الفارابي، أبو نصر ، (جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد)، تحقيق: د. محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية- لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة- مصر، د. ط، ١٩٧١م، ٧١.
(٦) ينظر: حازم القرطاجني ، (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، أبو الحسن، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٨٦م، ٣٣٠.
(٧) ينظر: د. عز الدين إسماعيل، (الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية)، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط٣، د. ن، ٦٠ وما بعدها.
(٨) ينظر: نازك الملائكة، (قضايا الشعر المعاصر)، دار النهضة، بغداد- العراق، ط٢، ١٩٦٥م، ٣٨ – ٣٩.
(٩) ينظر: د. علي جعفر العلاق، (في حداثة النص الشعري)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط١، ١٩٩٠م، ٩٨-٩٩.
(١٠) أمير الحلاج، هالة مظلمة، دار أمل الجديدة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سورية، ط١، ٢٠٢٤م.
(١١) منها ديوان (الدائرة خارج الشرنقة٢٠١٦م) و(جدار مر ٢٠٢١م) وغيرهما.
(١٢) مصطفى سويف، (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)، دار المعارف، القاهرة- مصر، د. ط, ١٩٥٩م، ٥٨.
(١٣) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،٣٤.
(١٤) ينظر: أحمد الهاشمي، (ميزان الذهب في صناعة شعر العرب)، مؤسسة هنداوي، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠١٧م، ٢٠.
(١٥) هو زحاف يختص بحذف الثاني الساكن من (فاعلن) فتصير (فعلن)، ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: ١٤.
(١٦)هي علة نقص تكون بحذف أول أو ثاني الوتد المجموع في نحو (فاعلن) فتصير (فالن)، ينظر المصدر نفسه : ٢٠ .
(١٧) أمير الحلاج، هالة مظلمة: ٣٣.
(١٨) عز الدين إسماعيل، (التفسير النفسي للأدب)، مكتبة غريب، القاهرة- مصر، ط٤، د. ن، ٧٢.
(١٩) القبض، هو حذف الخامس الساكن كما في (فعولن)
(٢٠) وردت هذه الصورة الإيقاعية في قصائد(وردة الثغر، لون الصبح، قناة، كانون الذكرى، من بين الشفتين، لوح دلالة، كلمات تفرُّ)
(٢١) أمير الحلاج الديوان(هالة مظلمة) ،١١.
(٢٢) ينظر: د. صفاء خلوصي، (فن التقطيع الشعري)، مكتبة المثنى، بغداد – العراق، ط٥، ١٩٧٧،٢٠٧.

(٢٣) الإضمار: هو تسكين الحرف الثاني المتحرك من تفعيلة (مُتَفَاعِلُن) فتصير (مُتْفاعلن) بتسكين التاء المتحركة، وهو خاص بـ(مُتَفَاعِلُن)، ينظر: د. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري، ١٠٠.
(٢٤) أمير الحلاج، (هالة مظلمة)، ٨١.
(٢٥) الصدر نفسه: ٢٩:
(٢٦) المصدر نفسه: ٦٢.
(٢٧) المصدر نفسه: ١٩.
(٢٨) عز الدين إسماعيل، (الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية)، ١٠٨- ١٠٩.
(٢٩) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: ٣٠- ٣١.
(٣٠) ينظر: أحمد المعداوي، (أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث)، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط١، ١٩٨٣م، ٥٩.
(٣١) أمير الحلاج، هالة مظلمة: ٧.
(٣٢) د. علي جعفر العلاق، (في حداثة النص الشعري)، ١٠١.
(٣٣) أمير الحلاج، (هالة مظلمة)، ٩١.
(٣٤)المصدر نفسه: ٨٧.
(٣٥) عبد القادر عبد الجليل، (هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي/ رؤية لسانية حديثة)، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، ط١، ٢٠١٠م،٣٥٩.
(٣٦)عبد الباقي عبدالله التنوخي، أبو يعلى (ت ٣٨٤هـ)، (كتاب القوافي)، تحقيق: د. عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط٢، ١٩٧٨م، ٥٩.
(٣٧) سعيد بن مسعدة الأخفش، (كتاب القوافي)، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بغداد- العراق، ط١، ١٩٧٤م، ٣.
(٣٨) ينظر: علي بن عثمان الإربلي، أبو الحسن (ت ٦٧٠هـ) ، (كتاب القافية)، تحقيق: د. عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط١، ١٩٩٧م، ٢٥.
(٣٩) محمد أحمد قاسم ، (المرجع في علمي العروض والقوافي)، جروس برس، د. ط، ٢٠٠٢م ، ١٢٦.
(٤٠)عبد القادر عبد الجليل، (هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي/ رؤية لسانية حديثة)،٣٥٩.
(٤١) أمير الحلاج، (هالة مظلمة)، ٤٠.
(٤٢) ينظر: د. محمود علي السمان، (العروض الجديد/أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، القاهرة- مصر، د. ط ، ١٩٨٣م، ١٠٨.
(٤٣)أمير الحلاج، (هالة مظلمة)، ٤٠.
(٤٤) المصدر نفسه: ٨٧.
(٤٥) أدونيس، (مقدمة للشعر العربي)، دار العودة، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٧٩م، ١١٦.
(٤٦) د. شكري محمد عيّاد، (موسيقى الشعر العربي)، دار المعرفة، القاهرة- مصر، ط٢، ١٩٧٨م، ٦٢- ٦٣.
(٤٧) ينظر: أحمد عفيفي، (اللغة بين الثابت والمتغير)، دار غريب للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٩م، ١٣٩.
(٤٨) ينظر: د. إبراهيم أنيس، (موسيقى الشعر)، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة – مصر، ط٢، ١٩٥٢م، ١٩.
(٤٩) ابن سنان الخفاجي، (سر الفصاحة)، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٢م ٣٠.
(٥٠) د. مناف مهدي الموسوي، (علم الأصوات اللغوية)، دار الكتب العلمية، بغداد – العراق، ط٣، ٢٠٠٧م، ٤٧.

(٥١) ابن سنان الخفاجي، (سر الفصاحة)، ٣٠.
(٥٢) د. مناف مهدي الموسوي، (علم الأصوات اللغوية)، ٤٧.
(٥٣) د. إبراهيم أنيس ، (الأصوات اللغوية)، مكتبة الانجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٥م، ٢١.
(٥٤) ينظر: د. علاء حسين البدراني، (فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، ط١، ٢٠١٤م، ٢٥٢.
(٥٥) أمير الحلاج، (هالة مظلمة)، ٥٦.
(٥٦) حسن عباس، (خصائص الحروف العربية ومعانيها)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق- سورية، ط١، ١٩٩٨م، ٧١.
(٥٧) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(٥٨) المصدر نفسه: ١٥٨.
(٥٩) أمير الحلاج، (هالة مظلمة)، ٥٦.
(٦٠) ينظر: حسن عباس، (خصائص الحروف العربية ومعانيها)، ٤٨.
(٦١)أمير الحلاج، (هالة مظلمة)، ٩٤.
(٦٢) ينظر: سامي علي جبار، (أسلوبية البناء الشعري/ دراسة في شعر أبي تمام)، دار السيّاب، البصرة- العراق، د. ط، ٢٠١٠، ٢٥.
(٦٣) أمير الحلاج، (هالة مظلمة)،٥٥.
(٦٤) المصدر نفسه، ٧٥.
(٦٥) بنظر: ابن منظور، (لسان العرب)، ١٤/ ١٠٧ و ١١١.
(٦٦) ينظر: د. محمد صابر عبيد، ا(لقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سورية، ط١، ٢٠٠١م، ١٩٠.
(٦٧) أمير الحلاج، (هالة مظلمة) ، ٤٠.
(٦٨) المصدر نفسه، ٨٨- ٨٩.
(٦٩) المصدر نفسه: ٧٤.

المصادر والمراجع:

- د. إبراهيم أنيس، (الأصوات اللغوية)، مكتبة الانجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٥م.
- د. إبراهيم أنيس، (موسيقى الشعر)، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة – مصر، ط٢، ١٩٥٢م.
- ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد، (سر الفصاحة)، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٢م.
- ابن منظور، (لسان العرب)، تحقيق: أمين محمد عبد الوهاب محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٩٩م.
- أحمد عفيفي، ا(للغة بين الثابت والمتغير)، دار غريب للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٩م
- أحمد المعداوي، (أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث)، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط١، ١٩٨٣م.
- أحمد الهاشمي، (ميزان الذهب في صناعة شعر العرب)، مؤسسة هنداوي، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠١٧م.
- أدونيس، (مقدمة للشعر العربي)، دار العودة، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٧٩م.
- أمير الحلاج، (هالة مظلمة)، دار أمل الجديدة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سورية، ط١، ٢٠٢٤م.
- حازم القرطاجني ، أبو الحسن، (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٨٦م. .

- حسن عباس، (خصائص الحروف العربية ومعانيها)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق- سورية، ط١، ١٩٩٨م.
- سامي علي جبار، (أسلوبية البناء الشعري/دراسة في شعر أبي تمام)، دار السيّاب، البصرة- العراق، د. ط، ٢٠١٠.
- السجلماسي، أبو محمد القاسم ، (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط - المغرب، ط١، ١٩٨٠م.
- سعيد بن مسعدة الأخفش، (كتاب القوافي)، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بغداد- العراق، ط١، ١٩٧٤.
- د. شكري محمد عيّاد، (موسيقى الشعر العربي)، دار المعرفة، القاهرة- مصر، ط٢، ١٩٧٨م.
- د. صفاء خلوصي، (فن التقطيع الشعري)، مكتبة المثنى، بغداد – العراق، ط٥، ١٩٧٧.
- عبد الباقي عبدالله التنوخي، ، أبو يعلى (ت ٣٨٤هـ)، (كتاب القوافي)، تحقيق: د. عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط٢، ١٩٧٨م.
- عبد القادر عبد الجليل، (هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي/ رؤية لسانية حديثة)، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
- د. عز الدين إسماعيل، (التفسير النفسي للأدب)، مكتبة غريب، القاهرة- مصر، ط٤، د. ن.
- د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية)، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط٣، د. ن.
- د. علاء حسين البدراني، (فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، ط١، ٢٠١٤م.
- علي بن عثمان الإربلي، أبو الحسن (ت ٦٧٠هـ) ، (كتاب القافية)، تحقيق: د. عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط١، ١٩٩٧م.
- د. علي جعفر العلاق، (في حداثة النص الشعري)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط١، ١٩٩٠م.
- فؤاد زكريا، (مع الموسيقى ذكريات ودراسات)، مؤسسة هنداوي للنشر، القاهرة- مصر، د. ط، ٢٠١٨م،٥٧.
- محمد أحمد بن طباطبا ، (عيار الشعر)، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠٠٥م.
- محمد أحمد قاسم ، (المرجع في علمي العروض والقوافي)، جروس برس، د. ط، ٢٠٠٢م.
- محمد بن محمد الفارابي، أبو نصر ، (جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد)، تحقيق: د. محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية- لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة- مصر، د. ط، ١٩٧١م.
- د. محمد صابر عبيد، (القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سورية، ط١، ٢٠٠١م.
- د. محمود علي السمان، (العروض الجديد/أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، القاهرة- مصر، د. ط ، ١٩٨٣م.
- مصطفى سويف، (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)، دار المعارف، القاهرة- مصر، د. ط, ١٩٥٩م.
- د. مناف مهدي الموسوي، (علم الأصوات اللغوية)، دار الكتب العلمية، بغداد – العراق، ط٣، ٢٠٠٧م.
- نازك الملائكة، (قضايا الشعر المعاصر)، دار النهضة، بغداد- العراق، ط٢، ١٩٦٥م.