

التكرار في الشعر العربي بين القدامى والمحدثين دراسة نظرية تطبيقية على نصوص مختارة

م.م فيس علاوي خلف

جامعة سامراء / كلية التربية / قسم اللغة العربية

المقدمة

الحمد لله وكفى، وسلامٌ على عباده الذين اصطفى، وعلى كلِّ من سار على نهجهم إلى يوم الدين، وبعد...

تطور شكل الإيقاع الشعري العربي وقطع اشواطاً ومراحل من التجدد، فالشكل الإيقاعي في الشعر الجاهلي يمثل نوعاً معقداً بالمقارنة مع الأوزان الإيقاعية الأولى^(١)، وما دفعني لكتابة بحث في الإيقاع هو ان القدماء لم يتجاوزوا تصورات الخليل في العروض والقافية، فظلت الشواهد نفسها، والفكرة ذاتها، دون التفكير أو المحاولة في حلحلة هذا القالب الشعري القابل للتطور والابداع^(٢)، أما المحدثون فقد كان خطوهم اكبر لما حاولوا ان يهدموا كل ما بناه القدماء، وذهبوا (ببعضهم) عن ضالتهم عند الشكلايين الروس او المدرسة الغربية بصفة عامة، متناسين ان النظرية الإيقاعية في الثقافة الغربية كانت وليدة تراث شعري لا يعرف الوزن ولا القافية في الغالب الاصحاح وان التشكيلات الصوتية تسير وفق تصور يخالف إحساس العرب بموسيقاهم واصواتهم^(٣) فالشعر عند القدماء كما يقول ابن سينا: (كلام مؤلف من اقوال موزونة متساوية عند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة ان يكون لها عدد ايقاعي ومعنى كونها متساوية هو ان يكون كل قول منها مؤلفاً من اقوال ايقاعية فان عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الأخرى^(٤))

وهو عند المحدثين (ما توحى به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة الناقاة لخضوع تلك الحركة في سيرها الى مبادئ لا تقرط فيها هي: النسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية)^(٥) إن أهمية الإيقاع وصلته في الشعر ترتبط ارتباطاً وثيقاً لا يمكن فصله، فالوزن والقافية هما اللذان يميزانه عن النثر^(٦)، (والسبب المنطقي في فضيلة الوزن، هو أنه بطبعه يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة. لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعبير المبتكرة الملهمة)^(٧).

وهذا ما اجمع عليه القدماء لما فضلوا الموزون على المنثور (لأنه في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيد المنثور)^(٨). وللشعر أدواتٌ يجبُ إعدادها قبلَ مرّامه وتكَلّف نَظْمه، فَمَنْ نَقَصَتْ عَلَيْهِ أَدَاةٌ من أدواته لم يكْمُلْ لَهُ مَا يَنْكَلِفُهُ مِنْهُ، وَيَبَانَ الْخَلْلُ فِيمَا يَنْظُمُهُ، وَلِحَقَّتْهُ الْعُيُوبُ مِنْ كُلِّ جِهَةٍ.^(٩)



جاء البحث تحت عنوان (التكرار في الشعر العربي بين القدامى والمحدثين دراسة نظرية تطبيقية على نصوص مختارة) والذي قسمته على قسمين، الأول تناول بعد التمهيد التكرار في الشعر القديم، كتكرار الحروف، وتكرار الكلمات، وتكرار العبارة.

والقسم الثاني تناول بنية الإيقاع في الشعر الحديث، والموازنة بين شعر التفعيلة والنثر، ثم أوردت الآراء التي تناولت موضوع التكرار حديثاً والذي جاء الكلام فيه عن التكرار وأقسامه، والإيقاع الداخلي في الشعر الحر، وقصيدة النثر، وقد بينت رأبي في الكلام الذي جاء به المحدثون، ولاسيما دعاة (قصيدة النثر)، ورددت على ما يسمى بإيقاع القصيدة النثرية، ولم أرد تكرار الأمثلة المتداولة كي لا يكون إعادة للبحوث والدراسات التي تناولت هذا الموضوع، وإنما حاولت إعطاء أمثلة جديدة، ولست أدعي أنني قد استوفيت أطراف الموضوع، فهو موضوع كبير، لكنني حاولت جاهداً أن أعطيه بعض حقه.

والله الموفق



التكرار لغة: التكرار هو التجديد للفظ الأول ويُفيد ضرباً من التأكيد^(١٠) كَرَزْتُ الشَّيْءَ تَكَرِيحاً وَتَكَرَّاراً؛ قَالَ أَبُو سَعِيدٍ الضَّرِيرُ: قُلْتُ لِأَبِي عَمْرٍو: مَا بَيَّنَّ تَفْعَالٍ وَتَفْعَالٍ؟ فَقَالَ: تَفْعَالٌ اسْمٌ، وَتَفْعَالٌ، بِالْفَتْحِ، مَصْدَرٌ^(١١).

التكرار اصطلاحاً: أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى^(١٢)

١. تكرار الحروف:

تلعب الأصوات، التي تصدرها الحروف المجهورة والمهموسة والحركات والسكنات في تناوبها وتبادلها للمواقع في بنية البيت الشعري، دوراً كبيراً في إشاعة النغم الشعري، فضلاً عما تؤديه صيغ الألفاظ الصرفية وحركاتها، وحركات الإعراب (الضمة والفتحة والكسرة) من أثر فاعل في إعطاء تشكيل نغمي وإيقاعي، لتصل من بعد إلى المتلقي في جوٍّ سحريٍّ خلاب.

فالكلمة في الشعر العربي على رأي كولردج لا تحمل المعاني فقط (بل كل التدايعات التي تتبعها الكلمة... وكان يؤمن ان الوزن او الموسيقى جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري وكان في تحليله للنماذج الشعرية المختلفة يوضح كيف يؤثر الوزن في المعنى)^(١٣)، وهنا نورد بعض الأمثلة لتكرار الحروف، أو ما يمكن تسميته بـ(تجانس الحروف).

• حرف السين: قول الحارث بن حلزة:

لمن	الديار	عفون	بالحبس	آياته	كمهارق	الفرس
لا شيء	فيها	غير	أصورة	سفع	الخدود	كالشمس
فحبست	فيها	الركب	أحدس	في	كلّ	الأمور
ويئست	مما	قد	شغفت	به	منها	ولا
					يُسليك	كالأيأس ^(١٤)

جاء صوت السين في البيت الأول في نهاية العرض ونهاية الضرب وفي البيت الثاني تكرر في الضرب وفي البيت الثالث ثلاث مرات وفي البيت الرابع مرتين فضلاً عن تكراره في القافية، وهو ما أضفى على المقطوعة جواً شعرياً يوحى بالتشاؤم^(١٥)، ولا سيما اذا اقترن ذلك بالحديث عن اليأس والنحس، ونلاحظ أن الشاعر أعطى براعة في ائتلاف قافية البيت الرابع بما جاء به من جناس في لفظة (أحدس وحده).

ويحدث حرف السين الأثر نفسه في شعر عمرو بن كلثوم الذي يقول:

أَيَسَّتْ مِنْ أَسْمَاءٍ أَمْ لَمْ تَيَأْسِ وَصَرَمَتْ شَبَكَ حَبَالِهَا الْمُتَبَّسِ^(١٦)



- **حرف الصاد:** ومنه قول زهير بن أبي سلمى:
- صحا القلبُ عن سلمى وأقصرَ باطله وعريَ أفراسُ الصبا ورواحله
وأقصرْتُ عما تعلمينَ وسُدَّدتُ عليَّ سوى قصدِ السبيلِ معادلُه
- فأصبحتُ ما يعرفنَ إلا خَليــــقــــتي وإلا سوادَ الرأسِ والشيبُ شاملُه^(١٧)

نجد لهذا الصوت قوة ومثانة، إذ يصف قوة الصحوه والصبا، مما يحدث توافقاً نغمياً وجرساً موسيقياً يتردد بين كلمة وأخرى، فتجيء ألفاظ (صحا، أقصر، الصبا، أقصرت، قصد، أصبحت) ليتخذ الشاعر من هذا الصوت شكلاً حسياً يستدعي ما تتطوي عليه النفس من رؤى وأشواق وعذابات وجدانية^(١٨).

حرف النون: لا يخفى على ذي حس وذو إصغاء سليم ما يحدثه حرف النون من وقعٍ وصدى على مسمع من يتلقى قصيدة على قافية هذا الحرف، الذي يعدّ من أكثر الحروف تأثيراً على المسامع، وقد تكلم الفارابي (ت ٣٣٩ هـ) على موسيقية ثلاثة أصوات لغوية؛ هي (ل، م، ن)، ووصفها بإمكانية سماعها مقترنات بنغم موسيقي^(١٩) وأيدت الدراسات الحديثة هذه النظرية، لأمر منها :

١ - تتصف هذه الاصوات بوضوح سمعي يكاد يفوق الصّوامت الأخرى^(٢٠).

٢ - تتسم بسهولة نطقها وقلة الجهد العضلي المبذول في ذلك^(٢١).

ويتميز النون عن الحروف الأخرى بان له أربع درجات من النغم، هي: النغمة المنخفضة التي تختتم بها الجملة الإخبارية عادة، والنغمة العادية التي يبدا بها الكلام، والنغمة التي تسبق النغمة المنخفضة، والنغمة فوق العالية التي ترافق الانفعال والتعجب^(٢٢).

- والأمثلة على ذلك كثيرة، يمكن أن نذكرها أكثر من غيرها لأهميتها، من ذلك قول أبي الطيب المتنبّي إذ تكرر النون عنده ثلاث عشرة مرة في ثلاثة أبيات فحسب:

بِمِ التعلُّ لا أهلٌ ولا وطنٌ ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكنٌ

أريدُ من زمني ذا يبلِّغني ما ليس يبلغهُ من نفسه الزمْنُ

يا من نُعيْتُ على بعدٍ بمجلسِهِ كلُّ بما زعمَ الناعونَ مرتَهْنُ^(٢٣)

ومن ذلك قصيدة ابن زيدون الشهيرة، نكتفي منها بهذين البيتين اللذين تكرر النون فيهما تسع مرات:

أضحى التناهي بديلاً من تدانينا ونابَ عن طيبِ لُقيانا تجافينا



بِنْتُمْ وَبِنًا فَمَا ابْتَلَّتْ جَوَانِحُنَا شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَلَا جَفَّتْ مَآقِينَا^(٢٤)

ومثال أخير للشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري:

حَيِّتْ سَفْحَكَ عَن بَعْدِ فَحِينِي يَا دَجَلَةَ الْخَيْرِ يَا أُمَّ الْبَسَاتِينِ

حَيِّتْ سَفْحَكَ ضَمَانًا أَلُوذُ بِهِ لَوَذَ الْحَمَائِمِ بَيْنَ الْمَاءِ وَالطَّيْنِ^(٢٥)

إنّ الوقوف على حرف النون وإعطاءه أكثر من مثال، كان بسبب ما يملكه من ميزة على باقي الحروف، في إضفاء الجو المناسب لهذا الحرف، فمضمون القصيدة كثيراً ما يعكس تجربة الشاعر، ويعطي المتلقي انسجاماً وتعاطفاً لما مرّ به الشاعر من ظروف دفعته إلى نظم قصيدة مملأ بالحسرة والحزن والألم، فقد يكون ابن زيدون متأثراً بفراق الحبيبة، وربما الجواهري يئنّ من فراق العراق، والمنتبي يتحسر على فراق سيف الدولة وما آلت إليه الأمور، لكن الجميع اختاروا قافية النون التي كانت جديرةً أن تعطي إحساسهم؛ الصوت والصورة التي تمثل ذلك الإحساس.

• **حرف الهاء:** يعطي الهاء في كثيرٍ من الأحيان معاني تشبه تلك التي يعطيها حرف النون، فهو قد يعطي دلالة التأوّه والهمّ، ويتجسد ذلك في قول أبي فراس الحمداني:

يَا حَسْرَةً مَا أَكَادُ أَحْمِلُهَا آخِزَهَا مَزَعِجٌ وَأَوْلَهَا

تُمْسِكُ أَحْشَاءَهَا عَلَى حَرَقٍ تَطْفُنُهَا وَالْهُمُومُ تُشْعِلُهَا^(٢٦)

• **حرف الراء:** يعطي الراء من التكرار ما لا يعطيه غيره أثناء النطق، فكأنه تحذير أو تنبيه في بعض الأحيان، تقول زرقاء اليمامة:

خَذُوا حَذَارَكُمْ يَا قَوْمَ يَنْفَعُكُمْ فَلَيْسَ مَا قَدْ أَرَى بِالْأَمْرِ يَحْتَقِرُ

إِنِّي أَرَى شَجَرًا مِنْ خَلْفِهَا بَشَرٌ فَكَيْفَ تَجْتَمِعُ الْأَشْجَارُ وَالْبَشَرُ

فَقَدْ زَجَرْتُ سَنِحَ الْقَوْمِ بَاكِرَةً لَوْ كَانَ يَعْلَمُ ذَاكَ الْقَوْمُ إِذْ بَكَرُوا^(٢٧)

• **حروف المد:** إنّ مجيء حروف المد في الكلمات في مكان الحروف الصحيحة، له وقع مختلف عما تأتي به الأخيرة، فمدّ الصوت له دلالة واضحة على ما يمر به الشاعر، مثال على ذلك قول أبي العلاء المعري:

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مَلَّتِي وَاعْتِقَادِي نُوْحُ بَاكِ وَلَا تَرْنُمُ شَادِي

وشبيهة صوتُ النعيِّ إذا قيدَ سَ بصوتِ البشيرِ في كُلِّ نادِي

صاحِ هذِي قبورُنَا تملأُ الرحدَ بَ فأينَ القبورُ من عهدِ عادٍ^(٢٨)

إذ أوجدت حروف المد في تناوبها ألماً شديداً، وحسرةً مريرةً على السامع الذي لا بدّ أن يشارك الشاعر في مأساته، وليس من الضرورة أن يكون الحكم مطّرداً في ارتباط قافية معينة بموضوع ما، فالبنية الإيقاعية لا تعني البحر وحده؛ لذا يجب الأخذ بعين الاعتبار أننا حينما نتنبّئ هذا القول، فإننا نتعامل مع الشعر، إذ إنّ الشاعر وطبيعة العواطف المعبر عنها قد توجّه البحر توجيهاً خاصاً، وتسهم في صنع إيقاعه وإيحائه على الرغم من الإيقاعات الملزمة، إلّا أنّ الشاعر قد يضع الألفاظ في سياق محدد، ويختار منها ما يجعل تعبير الإيقاع مختلفاً، ويكفي أن ننصت للبيتين من الرمل المحذوف، أحدهما لعمر بن أبي ربيعة، وهو قوله:

وغيضُ الطرفِ مكسألُ الضحى أحوُرُ المقلّةِ كالريمِ الأغن^(٢٩)

وقول إبراهيم ناجي في البحر نفسه:

يا فؤادي رحمَ الله الهوى كانَ صرحاً من خيالِ فهوى^(٣٠)

يكفي أن ننصت لهذين البيتين لندرك الفرق في التعبير، على الرغم من أن البحر واحد، إلّا أنّ إيقاع البيت الأول متلاحق ويميل إلى السرعة والإطراب، فيما يميل البيت الثاني إلى مدّ الحروف ليواكب الإحساس بالحسرة، بل النواح من أجل هذا الصرح الذي هوى وتداعى، ولعل قراءة القصيدتين تعطينا صورة أوضح لتشابه البحرين، والاختلاف في نوع المشاعر التي يصورها الإيقاع الداخلي لكل من القصيدتين، وهذا الفرق لا يظهر بالتحليل العلمي البحت، بل يحس عبر الشعور والذوق الإيقاعي والاذن الموسيقية وما تتركه القراءة من انطباع.



٢. تكرار الكلمات:

إنّ القدرة التي يحدثها التجانس الصوتي والتناغم الموسيقي في تكرار الحروف والكلمات يؤلّد إيقاعاً يشدّ السامعين إليه برنينه الساحر، وقد تلعب القافية دوراً مهماً في تكرار الحروف التي تنساب لا شعورياً لتوافق حرف القافية.

فحرف الدال الذي جاء قافية في قصيدة عمر بن أبي ربيعة: (ليت هنداً أنجزتنا ما تعد...)^(٣١)، دفع الشاعر إلى الإتيان بالكلمات التي تحتوي على حرفي الدال والتاء لاقتربا مخرجيهما، ومثل هذا نجد مع حسان بن ثابت في حرف العين:

أعرض عن العوراء إن سُمعتْها واقعد كأنك غافل لا تسمع^(٣٢)

فقد رافق مجيء العين الذي ورد ست مرات عدد من حروف الحلق ك(الهمزة أربع مرات، والغين مرة واحدة) لكن مجيء العين أحدث إيقاعاً في تكراره، أما تكرار الكلمات الذي نحن بصدده فمثاله ما جاء في قصيدة الحبيجة لما تكررت فيها كلمة (يوم):

اليوم يوم العزّ موصوفُ الشرف إن حافظت قومي فما بي من أسف^(٣٣)

وذلك أيضاً في تكرار كلمة (حب) في أبيات المتنبي:

ما لي أكنتم حباً قد برى جسدي وتدعي حبّ سيف الدولة الأمم

إن كان يجمعنا حبّ لغرته فليت إننا بقدر الحبّ نقنصم^(٣٤)

(تأمل تكرار كلمة (حب) في البيتين وانظر كيف تعمد الشاعر أن يجعل هذا اللفظ عند النصف الأول من شطري البيت الأول، ثم كيف عكس الترتيب فجعل موضع اللفظ في أول النصف الثاني من كلا شطري البيت الثاني، وهذا توفيق غريب لا يجيء إلا بملكة نادرة وطبع قوي... والمتنبي يكاد يستطيع أن يأتي بهذا النوع من التكرار الترنمي في كل بحر يريده)^(٣٥).

(فالإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره... وقد يختلف إيقاع بيت عن آخر في قصيدة واحدة)^(٣٦).

وكذلك جاء تكرار الكلمة في الشعر الاموي قول الفضل بن العباس:

مهلاً بني عمنا مهلاً موالينا لا تنبشوا بيننا ما كان مدفونا^(٣٧)

فأهمية التكرار لا يمكن حصرها بسهولة، فضلاً عن حصر الأمثلة عليه، فهو يأتي عند تدفق المشاعر، وثورّة العواطف عند الشاعر الذي يتعرض لما يفجر فيه كوامن الإحساس بالغضب، أو الحزن، أو الشوق الذي يصوغه على شكل قصيدة.



٣. تكرار العبارة:

ان ظاهرة التكرار كانت ديدن العرب في شعرهم وكلامهم، وقد ذكر ابن فارس ان من (سنن العرب التكرير والاعادة وإرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر، ولطالما كان تكرار العبارة او شطراً من البيت أسلوب الشعراء الجاهليين كما نجد في قول الحارث بن عباد:

قرباً مربط النعامة مني لقت حرب وائل عن حبال^(٣٨)

فكرر قوله: (قرباً مربط النعامة مني) في رؤوس ابيات كثيرة عناية بالأمر، وإرادة الإبلاغ في التنبيه والتحذير^(٣٩) فقد اجرى التكرار لشرط كامل ولبضع مرات، كما فعل المهلهل لما غضب لأخيه فأخذ يكرر: (على أن ليس عدلاً من كليب)^(٤٠)،

يقول بدر الدين لزرکشي: (وقد غلط من أنكر كونه من أساليب الفصاحة ظناً أنه لا فائدة له وليس كذلك بل هو من محاسنها)^(٤١)، ولذا عده السيوطي ابلغ من التوكيد بقوله: التكرير ابلغ من التأكيد وهو من مَحَاسِنِ الْفَصَاحَةِ خِلافًا لِيَعْضِ مَنْ غَلِطَ^(٤٢)

بنية الإيقاع حديثاً:

إن الوصول إلى أعلى مستوى ممكن من استثمار القيم الإيقاعية والدلالية التي تنطوي عليها بنية الإيقاع في القصيدة، يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة^(٤٣).

(لقد حاولت قصيدة النثر إذن، وعبر مراحلها الثلاث، الإنحراف عن الأنظمة الشعرية القياسية، رافعة شعار التحول، بالضد من الثبات الذي أقرته أصول الفهم الشعري العربي، وتجلت محاولة الإنحراف هذه بالخروج على العروض والأوزان الخليلية المتعاهدة، وإسقاط القافية، ومجافاة الزخارف اللغوية البلاغية والبديعية)^(٤٤)، إن صلة الشعر بالموسيقى مصيرية غير قابلة للفصل مطلقاً، وهي صلة قديمة تمتد جذورها إلى النشأة الأولى للكلمة الشعرية بمعناها الأول، وتطورت هذه الصلة بتطور الفن الشعري محكوماً بهندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل، بل (إن الكلمات تكسر لإرضاء الإيقاع)^(٤٥).

على الرغم من تعدد الدراسات والبحوث النقدية والفكرية، التي عالجت إشكالية المصطلح بشقيه الأدبي والنقدي، إلا أن الناظر في سياق هذه التجارب المستمرة، يجد أن التعقيد والضبابية والفوضى هي السمة البارزة على سطح تلك الجهود التي قصدت إلى بلورة النظر إلى الأدب ونقده، ولعل مرد ذلك عائد إلى الثورة النظرية في مجال الألسنيات والأسلوبيات والمقاربات المفهومية للبنىوية والتفكيكية، ناهيك عن التواشج الذي طبع الحقول المعرفية، حتى تضايقت، إن على سبيل المصطلح، أو الرؤى تحت ضغط النزعة التحديتية، وما خلقتة من تحولات معرفية^(٤٦).

وإنّ (القصيدة) أو (الخاطرة) في شكلها الحديث حينما حطمت هذه الهندسة فقد أنهت الصلة بين الشعر والموسيقى، ولم يعد شعراً أو قصيدة ما جاء به ذوو (النثر الشعاري أو الشعور المنثور) على أحسن حالاته، (إن الوزن والنغم والموسيقى عناصر هامة في الشعر لدى كل الأمم وفي كل اللغات، وقد تجد في بعض القطع النثرية سمة أو أكثر من سمات الشعر، ويسمى ذلك شعراً منثوراً، أو نثراً شعرياً، ولكنه ليس الشعر على أية حال)^(٤٧).

لكنّ الحداثيين يؤولون ذلك بأنه (استثمار لإيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذبول التي تجرّها الإيحاءات ورائها من الأصداء المتلونة والمتعددة)^(٤٨). يقول جان كوهين واصفاً الفرق بين القصيدة النثرية والقصيدة الموزونة: (وهكذا كان يعد قصيدة كل ما كان مطابقاً لقواعد النظم، ونثراً ما ليس كذلك، غير أن عبارة قصيدة نثرية الظاهرة التناقض علينا إعادة تعريفها)^(٤٩). وهي بذلك على رأي الآخر (تعتمد إيقاعاً جديداً يستمد أغلب مقوماته من نظام الحركة وطرائق تفاعل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النص ذاته، لكن الإيقاع الجديد لا ينفي القديم أو يلغيه بشكل نهائي صارم)^(٥٠).

يمكن لنا أن تقبل الشعر الحر، وليس هناك ثمة مشكلة في نظمه، فنحن حين نسمع شعر السياب، أو نازك الملائكة، أو نزار قباني، أو أحمد مطر وغيرهم، لا يمكننا إلا أن نعجب ونتفاعل مع ما يكتبون، ذلك أن أركان الموسيقى لم تختل في شعرهم، فالوزن والقافية والمحسنات البديعية بأنواعها، والأساليب الحديثة من تناص وتنوع في أنواع التكرار، لا يخلو منها هذا النوع من الشعر، لكن مجرد الحديث عن إلغاء الأصل هو الذي لا يقبل إطلاقاً، فهو تنظير بشكل غير مباشر لفكرة النثر الذي يسمونه شعراً، كالذي يتحدث عنه الدكتور محمد صابر عبيد حين يسرد الكلام عن (إيقاع) قصيدة النثر فيقول: (قد يبدو للوهلة الأولى إن هذا المبحث مقم على مادة البحث الأساس الخاصة بالقصيدة الحديثة الحرة بوصف أن لكل نمط من هذين النمطين الشعريين شكله الخاص وقوانينه الخاصة... إن قصيدة النثر بوصفها نوعاً شعرياً مازالت قيد الاختلاف وتباين وجهات النظر، على الرغم من أنها استطاعت أن تقرض وجوداً ما وشكلاً ما)^(٥١).

ثم يواصل الحديث محاولاً إعطاء إعادة جديدة لتعريف القصيدة، وليس لأحد أن يرفض التجديد في أي مجال من مجالات الحياة ومنها الأدبية بالضرورة، لكن التجديد الذي يمكن الإشارة إليه هو الذي يأتي لزيادة الجمال، ولحاجة الواقع إليه، إذ ان هناك تجديداً يأتي تشويهاً للأصل.

فالشعر إذن نظم وقافية ووزن (ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإنّ الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً...)^(٥٢).

هذا النص من أحد رواد الشعر الحر، وهي نازك الملائكة، التي تورد دليلاً على ما تقول من خلال مقارنة بين نصين من البحر نفسه (الكامل).
النص الأول لصالح عبد الصبور:



متعذِّبين كآلهة،

بالكتبِ والأفكارِ والدخانِ والزمنِ المقيتِ

طالَ الكلامُ، مضى المساءُ لحاجةٍ

طالَ الكلامُ

وابتُلَّ وجهُ الليلِ بالأنداءِ^(٥٣).

كانت هذه القصيدة مرسلة من دون قافية، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلو النبوة. فأين هي من قصيدة نزار قباني.

ولمحتُ طوقَ الياسمينِ

في الأرضِ مكتومِ الأنينِ

كالجثةِ البيضاءِ تدفَعُهُ جموعُ الراقصينِ

وبهمِ فارسِكِ الجميلِ بأخذِهِ فتمانعينِ

وتقهقهينِ

لاشيءَ يستدعي انحنائكِ، ذاكَ طوقَ الياسمينِ^(٥٤)

والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداء. وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل وبخاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة. ولذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متجهين اليوم إلى نبذ القافية في شعرهم الحر، وذلك يضيف إلى نثرية ما ينظمون وضعف الموسيقى فيه. فكأن لم يكفهم أن يوردوا في شعرهم تشكيلات متنافرة، وأن يخرجوا على الوزن، وأن ينتقلوا من بحر إلى بحر، وأن يرتكبوا الأخطاء النحوية واللغوية، وأن يأتوا بالعامي والسقط، كأن لم يكفهم ذلك كله، فأهملوا القافية وهي لو يدرون سند شعرهم وحليته المتبقية^(٥٥).

يبدو أن المجددين إذا أرادوا الكلام عن الشعر النثري أعطوه شروطاً وتعريفات خاصة، لكنهم عند الحديث عن الشعر الحر تختلف تلك الشروط والضوابط، فهم يولون المحسنات اللفظية والجناس والطباق والانسجام بينها أهمية، لكنهم في حديثهم عن النثر^(٥٦) الشعري يقولون (وبالإمكان أيضاً توليد إيقاعات داخلية معينة عن طريق التقفية الفنية التي تنهض عليها القصائد، ولاسيما ما يدعى بـ(التضمين النثري) أي الانتقال من الشعر إلى النثر داخل القصيدة، إذ تقوم هذه الحركة بنقل ما ينتج عن الموسيقى من إحساس انفعالي إلى حالة من الهدوء النسبي، وتتحقق باستيعاب القصيدة لمقطع نثري أو أسطر نثرية، إذ إن اللغة الشعرية والموسيقى وظيفتها الانفعالية)^(٥٧)، وليس بالإمكان الخط بين النثر وشعر التقفيلة.

ومصادق هذا ما يرد في بعض قصائد أدونيس من ذكر أرقام وتواريخ لسنين مجردة وبلغة

(يومية) كالذي يجلس في المقهى ويحدث الناس يقول في أحد نصوصه:



(نيويورك-وول ستريت- الشارع ١٢٥ - الشارع الخامس)^(٥٨)، إنه الهبوط في اللغة الأدبية الأعلى رتبة ليس إلى اللغة الرسمية بل إلى أدنى رتبة لها، وهي لغة العامة من الناس.

إنّ هذا لإسفاف في مكانة الشعر ولغته، فكيف تنتقل الإيماءات والرموز والاستعارة في وزنها وقافيتها إلى لغة نثرية، وهل من الضروري الانتقال من الحالة الانفعالية إلى الهدوء النسبي كما يوصف؟ فنحن نريد أن نعيش القصيدة وأجوائها لأنها ليست من آلاف الأبيات أو حتى مئات الأبيات، وإلاّ لكتنا مللناها، فليس هذا بعذر.

ولنستمع ايضاً للنص الذي ينقله عبد الاله الصائغ عن امين اسير عمّا يسمى تجوزاً (قصيدة بياض اليقين):

(جسد النص... ومادته،

رموزه... واصواته

أطياف من فيوضات الفيض الأول...)

ويعلق قبل النص عن عروض هذه الكلمات فيقول: (ان إيقاع (قصائد) بياض اليقين قائم على عروض جديد وهو ما اطلق عليه (العروض البصري) الذي يحول الموجات البصرية الى موجات سمعية استناداً الى قدرة المتخيل على وضع التماثل في اللاتماثل)^(٥٩)؟!!!

إنّ فالإيقاع في قصيدة النثر يعتمد على ما يسمى (التضمين النثري) أو ما يسمى (التشكيلات الإيقاعية غير المنظورة)، او (تحول الموجات البصرية الى موجات سمعية) والتي ترى أنّ الإيقاع يتحقق من خلال الانسجام والتناظر في المحسنات البديعية، لكننا لا نلاحظ ذلك الإيقاع الذي يتحدثون عنه، (ومن أجل أن ينوع الشاعر الحديث من إيقاعاته الداخلية، فإنه يلجأ أحياناً إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة، وهذه التجمعات تمثل تكراراً لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت، أو مجيء حروف تجانس حروفاً أخرى في كلمات أخرى تجري وفق نسق خاص)^(٦٠)، لكن هذا التناسق والانسجام لن يأخذ شكله المقبول حتى يكون في وعاء الوزن وإطار القافية، ويعود الدكتور حاتم الصكر ليقول (إن لجوء الشاعر إلى هذه الأساليب والأنماط ومحاولته الدائبة للاستفادة من كل هذه الممكنات المتاحة، التي يمكن لها أن تخلق أجواءً إيقاعية تتولد في النسيج الداخلي للقصيدة، ليس إلاّ تعويضاً عن لا وعي الشاعر عن الموسيقى الخارجية التي تشكلها وتسهم في إغنائها تلك القافية المفتقدة التي ضيعها النسيج الجديد للقصيدة الجديدة فتحوّلت مهمة الإيقاع من مهمة إطارية إلى تكوينية)^(٦١).

إنّ الإيقاع الذي يتحدث عنه الحداثيون يشبه تماماً الدلالات والرموز التي يتحدث عنها الرسامون التشكيليون والسرياليون حين يعطي الخطوط غير المستقيمة ولا المنتظمة والدوائر المختلفة والأشياء غير المفهومة في اللوحة رموزاً ومعانيًا عن أمور حقيقية.



وترد الشاعرة نازك الملائكة على من يدعو إلى أن يكون الشاعر حراً في لغته لعذر، وهو أن يمنحها آفاقاً جديدة فتقول: (نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو تفعيله تضغط عليه. أنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر.) ثم تتساءل باستغراب قائلة: (فمن قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره؟) (٦٢)

التكرار في شعر التفعيلة:

التكرار كما تقول نازك الملائكة: (إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة) (٦٣)، أو هو كما عرفه الدكتور ماهر مهدي هلال: (تتأوب الألفاظ في سياق التعبير، بحيث يشكل نغماً موسيقياً يقصده الناظم في شعره أو نثره) (٦٤)، ومبدأ التكرار سلم به معظم النقاد المحدثون وجعلوه جوهر الخطاب الشعري، ويكون على مستوى الأصوات وعلى مستوى الوزن والقافية وعلى مستوى التركيب النحوي، ولذلك أولى العرب أهمية لهذا الأسلوب في الشعر، لأن اللفظ المكرر يجب أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل لقبولها، وإنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر من قواعد ذوقية، وجمالية، وبيانية، فهو مما يضيف على القصيدة كثيراً من الإيقاع والرنين.

تقسيم التكرار في شعر التفعيلة:

١. التكرار الاستهلاكي: وهو الذي يستهدف الضغط على حالة لغوية واحدة فيؤكددها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة للوصول إلى وضع شعري قائم على مستويين: إيقاعي، ودلالي (٦٥)، والمثال على ذلك مقطع من قصيدة (دعوة للتذكار) لمحمود درويش:

مَرِّي بِذَاكَرْتِي

فَأَسْوَاقَ الْمَدِينَةِ

مَرَّتْ

وباب المطعم الشتوي..... مر

وقهوة الأمس السخينة

مرت... (٦٦)

فقد كرر الفعل (مرّ) بعدة صيغ، مرة للتمني (مري بذاكرتي) وأخرى للاستذكار من خلال استرجاع أماكن الالفة (أسواق المدينة، باب المطعم الشتوي) لغرض التوكيد للاستذكار والاسترجاع.

٢. التكرار الختامي: وهو الذي يؤدي دوراً مقارباً لما يؤديه التكرار الاستهلاكي من ناحية التأثير في صميم البنية الشعرية للقصيدة، إلا أنه يسعى إلى تكثيف دلالي يتمركز في الخاتمة (٦٧)، وعادة يأتي



لتكريس عنوان القصيدة كما في قصيدة (نغني في الطريق) للشاعر (أحمد عبد المعطي حجازي) إذ يختمها بقوله:

فأغنية عن الحب، وأغنية عن الغربة،
وأغنية عن السجن، وأغنية عن التوبة،
وأغنية عن الوعد، نغني في الطريق،
ونحن ننظر خلفنا لبيوتنا الجرد...^(٦٨)

٣. التكرار المتدرج: يحتاج هذا النوع من التكرار إلى قدرات شعرية تستلزم بناءً شكلياً على شيء من التعقيد، ويسهم ذلك في تطور إيقاع القصيدة وتعميق طاقاتها الموسيقية^(٦٩). مثال ذلك قصيدة (كان وحده):

(كان وحده)

شاعراً مدّ السماوات لحافاً وطوى الأرض مخدّة
فغدت تهفو إلى نعليه تيجان العروش المستبدة
والأذى يخطبُ ودّه

غير أنّ النسمة السكرى إذا مرّت به

تجرح خده

(كان وحده)

شاعراً يرهّب حدّ السيفِ حدّه

وتخاف النار برده

ويخاف الخوفُ عنده

لم تقيده قيودُ الخوفِ لكنّ هو من قيّد قيده

ورمى الرعب بقلبِ الجندِ لما أضحت الأحرفُ جنده

وبحرفٍ أعزلٍ كسر سيف الأنظمة

(لم يكن معجزة)

لكنّ صدقَ الكلمة يطعنُ السيفُ بورده

(كان وحده)...^(٧٠)

٤. التكرار الدائري: ينهض التكرار الدائري على جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة وربما

لا يكون التكرار متطابقاً^(٧١)، من ذلك قول بلند الحيدري:

ماذا تريدُ

لصرختُ بالظلّ الذي يهتّرُ في خجلٍ مهينُ

لصرختُ بالوجهِ الحزينُ



وبكل ما حملته هاتيك السنين

ماذا تريد؟

ولعدت أضحك مثلهم كالأخرين

أنت التي لا تدركين ماذا أريد

لم تسألين؟ عما أريد

أنا لا أريد

أنا لست مثل الآخرين^(٧٢)

٥. تكرر (اللازمة): وهو القائم على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية تشكل بمستويها الإيقاعي

والدلالي محوراً أساساً من محاور القصيدة^(٧٣). من ذلك قول أحمد مطر:

منذ ثلاثين سنة

لم نر أي بيدق في رقعة الشطرنج يفدي وطنه

ولم تظن طلقة واحدة وسط حروب الطنطنة

والكل خاض حربه بخطبة (ذرية) ولم يغادر مسكنه

منذ ثلاثين سنة

والكل يمشي ملكاً تحت أيادي الشيطنة

منذ ثلاثين سنة

نسخر من عدونا لشركه ونحن نحبي وثنه

ونشجب الإكثار من سلاحه

ونحن نعطي ثمنه

فإن تكن سبعا عجائب الدنا فنحن صرنا الثامنة

بعد ثلاثين سنة^(٧٤)

٦. التكرار التراكمي: ويتحد هذا النوع في القصيدة الحديثة بتكرار مجموعة من المفردات، سواء أكانت

حروفاً، أم أفعالاً، أم أسماءً، تكراراً غير منتظم^(٧٥). من ذلك قول شاذل طاقة:

لن أعود...

سوف لا يسمع هذا الدرب خطوي

لا ولن يقلق بعد اليوم أجفان السماء

لقد اخترت طريقي.. سوف أهوي

ضامى الروح إلى قعر الفناء

والى حبك يا دنيا شبابي

لن أعود..^(٧٦)



إن (هكذا ينصقل الإيقاع ويتشكل، ذلك الإيقاع الذي هو أساس كل شيء شاعري، إنه الأساس الذي يتخلل ذلك شيء من الطنين. إنّه كل تكرار لصوت أو ضجيج أو قلقة. إن إيقاع الكون يتحول مباشرة إلى إيقاع موسيقي، فالعالم انسجام وموسيقى وعدد فهو الذي يمكن أن يوحى به هزيم الرعد أو ضجيج البحر في تكراره. فالإيقاع قوة الشعر الأساسية، هو طاقته الأساسية وهو غير قابل للتفسير، لأنه يمكن أن يكون على درجة من التعقيد وصعوبة التكوين، بحيث لا تستطيع بلوغه بواسطة عدد من القصائد الشعرية الكبيرة)^(٧٧).

فالتكرار اذن أسلوب لا يستغني عنه الشعر في أي شكل من اشكاله بدليل ابداع الشعراء لأنواع جديدة فيه، والتجديد لا يعني ترك الوزن او القافية، فنحن لم نر موسيقيا او صاحب مقام من مقامات النغم ترك الايقاعات والتناسب المتوافق بين (نوطة) او نغمة وأخرى، وإلا لفسدت الموسيقى وفسد الغناء ولم يبق فيه من الاطراب شيء يذكر، وهذا هو حال الشعر، لا يمكنه الانسلاخ او الانفصال عن ضوء الوزن وماء القافية اللذين يعيش فيهما.



الخاتمة

لا بد لمن يدرس موضوع الإيقاع أن يشعر بقدر لا بأس به من المتعة، ولا بد له من العثور على بعض النتائج، وهذا مما يزيد المتعة في البحث.

١. وعلى الرغم من أن النتائج ليست بالقدر المطلوب، إلا أنّ على الطالب والباحث أن يداوم على التقصي والتفتيش عن السمات والملاح التي يتصف بها الفن الشعري، إذ إنه الإرث والمضي والحاضر، والذي تكون به العبر والفائدة في المستقبل، إن مما استنتجته في بحثي عن التكرار قديماً وحديثاً، هو إنه من الواجب أن نلتزم بضوابط الجمال وأطر الإيقاع التي وصلت إلينا، والتي لا نزال نجد بها اللذة والروعة.

٢. ومما تبين لي أنّ التطور والتجديد أمر ضروري ومهم، ولا بدّ علينا أن نبني على الأسس التي أورتها لنا أجدادنا، إذ إن ترك الأساس والبناء بدونه، ليس له سوى نتيجة واحدة، وهي التداعي والانهيال فنحن لن نرفض شعراً يملك الركائز والأركان التي يعتمد عليها الشعر وتعتمد عليه موسيقاه، فاختلاف تفعيلات القصيدة لا ضير بها ما دامت أذن السامع تنتظر وقع القافية عليها، لتشعر بمتعة الموسيقى والنغم التي تتردد بين سطر وآخر.

٣. أما النثر فله حصة واحدة وهي العاطفة وحجم الإحساس الذي تعكسه، لكن حصة الإطراب والتنظيم فهو في منأى عن هذه الحصة وليس عليه ادعاء امتلاكها.

٤. يلجأ الحداثيون الذين يعجزون عن النظم على وفق قانون الوزن والقافية الى الالتفاف حول جمالية الإيقاع بالحديث عن إيقاعات وهمية يزعمون وجودها فيما ينظمونه من كلام يشبه الى حد الطلاسم.

٥. وربما حاول بعض أنصار النثر ان يخلطوا بين ما اسموه بقصيدة النثر وبين شعر التفعيلة، ليعطوا النثر صفة إيقاعية، لكن ذلك الامر غير ممكن، ولا سيما إذا علمنا ان شعر التفعيلة موزون ومقفى، وان النثر لا يملك من هذا شيئاً.

٦. لا بد من حدوث تجدد وتغير في بعض اشكال الشعر واساليبه، لكن ذلك يبقى تبعاً للقواعد والاذواق السليمة، القائمة على صبغة عربية لا ترفض اوزان الخليل واعاريضه.

ثبّت المظان

١. الإتيقان في علوم القرآن، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ) - تح: محمد أبو الفضل إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - (د،ط) ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤ م
٢. الأمل واليأس في الشعر الجاهلي، د. كريم حسن اللامي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط،١ - ٢٠٠٨م = ١٤٢٩هـ.
٣. الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلوجي - دار الحصاد - دمشق - (ط،١) - ١٩٨٩م = ١٤٠٩هـ.
٤. البرهان في علوم القرآن، أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي (ت ٧٩٤هـ) - تح: محمد أبو الفضل إبراهيم - (ط،١) - دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركائه - بيروت، لبنان - ١٣٧٦هـ = ١٩٥٧م.
٥. البلاغة والمعنى في النص القرآني، د. حامد عبد الهادي حسن - دار المعرفة - ط،١ - ١٩٩٦م = ١٤١٧هـ.
٦. بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف بكار - دار الأندلس - ط،٢ - بيروت - ١٩٨٣م = ١٤٠٣هـ.
٧. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن - ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري - دار تريفال للنشر - الدار البيضاء - المغرب - ط،١ - ١٩٨٦م = ١٤٠٦هـ.
٨. تاج العروس من جواهر القاموس، محمد بن عبد الرزاق الحسيني، أبو الفيض، الملقب بمرتضى، الزبيدي (المتوفى: ١٢٠٥هـ) - تح: مجموعة من المحققين - دار الهداية (د.ت).
٩. الحجيجة الشيبانية (ت.هـ) - عبد العزيز نبوي (ديوان بني بكر في الجاهلية) - مط: دار الزهراء - القاهرة - ط،١ - ١٩٨٩م = ١٤٠٩هـ.
١٠. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، د. صالح أبو أصبع - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط،١ - بيروت - ١٩٧٩م = ١٤٠٠هـ.
١١. خزانة الأدب وغاية الأرب، نقي الدين ابن حجة الحموي (ت ٨٣٧هـ) - تح: عصام شعيتو - دار ومكتبة الهلال - بيروت - ط،١ - ١٩٨٧م = ١٤٠٧هـ.
١٢. دلالة المكان في قصيدة النثر، بياض اليقين لامين اسبر انموذجا، عبد الاله الصائغ - الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - (ط،١) ١٩٩٩م = ١٤١٩هـ.
١٣. دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر - د. محسن اطيماش - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٨٢م = ١٤٠٢هـ.
١٤. ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة - بيروت - ١٩٨٠م = ١٤٠٠هـ.
١٥. ديوان ابن زيدون، تح: علي عبد العظيم - نهضة مصر - ط،٢ - ١٩٩٧م = ١٤١٨هـ.
١٦. ديوان ابي العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ)، للزوميات - تح: حسين نصار - القاهرة - ١٩٩٥م = ١٤١٦هـ.
١٧. ديوان ابي فراس الحمداني (٣٥٧هـ)، نشر إبراهيم السامرائي - مط - دار الفكر - عمان - ١٩٨٥م = ١٤٠٤هـ.
١٨. ديوان أحمد مطر (المجموعة الكاملة)، لندن - د،ط - ٢٠٠٣م = ١٤٢٤هـ.
١٩. ديوان احمد عبد المعطي حجازي، دار العودة - بيروت - ١٩٧٣م = ١٣٩٢هـ.
٢٠. ديوان بلند الحيدري، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٨٤م = ١٤٠٤هـ.



التكرار في الشعر العربي بين القدامى والمحدثين دراسة نظرية تطبيقية

م.م. قيس علاوي خلف

على نصوص مختارة

٢١. ديوان الجواهري، دار الحرية للطباعة والنشر - بغداد - ط، ٢ - ٢٠٠٨ = ١٤٢٩ هـ.
٢٢. ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، تح: هاشم الطعان، مطبعة الرشاد، ١٩٦٩م = ١٣٨٨ هـ.
٢٣. ديوان الحارث بن عباد (ت ٥٠ ق هـ)، عبد العزيز نبوي (ضمن ديوان بني بكر في الجاهلية) - دار الزهراء - مصر - ط، ١ - ١٩٨٩م = ١٤٠٩ هـ.
٢٤. ديوان الشعر العربي، أدونيس - دار المدى للثقافة والنشر - د.ط - ١٩٩٦م = ١٤٢٧ هـ.
٢٥. الفضل بن العباس اللهبي (ت ٩٥ هـ)، ج. وتح: مهدي حسين النجم - مجلة البلاغ - ٧ع - ٨ - ١٩٧٦ - ٩ع - ١٩٧٧م - مؤسسة المواهب - بيروت - ١٩٩٠م = ١٤١٠ هـ.
٢٦. ديوان المتنبي، دار الجيل - بيروت - د.ط - ١٩٩٢م = ١٤١٢ هـ.
٢٧. ديوان المهلهل بن ربيعة (ت... ق هـ) - حياته وشعره - أنطوان القوال - مط دار الجيل - بيروت - ١٩٩٥م = ١٤١٦ هـ.
٢٨. ديوان حسان بن ثابت، تح وتعليق: د. وليد عرفات - معهد الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن - ١٩٧٠م = ١٣٨٩ هـ.
٢٩. ديوان شعر عمر بن كلثوم التغلبي ما خلا معلقته الشهيرة، افريدس كرنكو - المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين - بيروت - ١٩٢٢م = ١٣٤٠ هـ.
٣٠. ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة - بيروت - (ط، ١) - ١٩٧٢م = ١٣٩١ هـ.
٣١. ديوان عمر بن أبي ربيعة (ت ٩٣ هـ)، ش. محمد محيي الدين عبد الحميد - المكتبة التجارية - مصر - ط، ٢ - ١٩٥٢م = ١٣٧٠ هـ.
٣٢. ديوان محمود درويش، دار العودة - بيروت - ط، ٦ - ١٩٨٧م = ١٤٠٧ هـ.
٣٣. الشعر والفنون، مجموعة مقالات من منشورات وزارة الثقافة والإعلام - دار الحرية للطباعة - بغداد - ١٩٨٤م = ١٤٠٤ هـ.
٣٤. الصاحبى في فقه اللغة العربية ومسائله وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت ٣٩٥ هـ) - محمد علي بيضون - (ط، ١) - ١٩٩٧م = ١٤١٨ هـ.
٣٥. العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد - مطبعة السعادة بمصر - ط، ٢ - ١٩٥٥م = ١٣٧٤ هـ.
٣٦. عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي - تح: عباس عبد الساتر - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - (ط، ١) - ١٩٨٢م = ١٤٠٢ هـ.
٣٧. فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز الأندلسي (ت: ٤٨٧ هـ) - تح: إحسان عباس - مؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان - ط، ١ - ١٩٧١م = ١٣٩٠ هـ.
٣٨. فن الشعر، من قسم المنطق من الشفاء، ابن سينا - تح: عبد الرحمن بدوي - النهضة العربية - القاهرة - ١٩٥٣م = ١٣٧٢ هـ.
٣٩. في بنية الشعر المعاصر، د. محمد لطفي اليوسفي - دار سراس للنشر - تونس - ١٩٨٥م = ١٤٠٥ هـ.
٤٠. في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح - دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب - ط، ١ - ١٩٨٢م = ١٤٠٢ هـ.



٤١. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد- من منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- ٢٠٠١م=١٤٢٢هـ.
٤٢. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة- مكتبة النهضة- ط٣- بغداد- ١٩٦٧م=١٣٨٦هـ.
٤٣. كولدرج، محمد مصطفى بدوي- دار المعارف- (ط٢)- القاهرة - ١٩٨٨م=١٤٠٨هـ.
٤٤. محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، د. محمد مندور- معهد الدراسات العربية- القاهرة- ١٩٥٨م=١٣٧٧هـ.
٤٥. لسان العرب، محمد بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي (المتوفى: ٧١١هـ)- دار صادر - بيروت- (ط٣)- ١٩٩٤م=١٤١٤هـ.
٤٦. اللغة العربية بين القومية والعالمية، إبراهيم انيس- مكتبة الانجلو المصرية- (ط٢)- ١٩٦٥م=١٣٨٤هـ.
٤٧. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب- مطبعة مصطفى البابي الحلبي- مصر- ط١- ١٩٥٥م=١٣٧٤هـ.
٤٨. معجم علم الأصوات، د. محمد علي الخولي- مطابع الفرزدق التجارية- بيروت- (ط١)- ١٩٨٢م=١٤٠٢هـ.
٤٩. موسيقى الشعر، إبراهيم انيس- مكتبة الانجلو المصرية- (ط٢)- ١٩٥٢م=١٣٧١هـ.
٥٠. نزار قباني، الاعمال الشعرية الكاملة- منشورات نزار قباني- بيروت- (ط٣)- ١٩٦٩م=١٣٨٨هـ.
٥١. نشأة النثر الحديث وتطوره، عمر الدسوقي - دار الفكر العربي - ١٤٢٨هـ=٢٠٠٧م.
٥٢. نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي- المطبعة العصرية- تونس- (د.ط) ١٩٦٧م=١٣٨٦هـ.
٥٣. هذا هو اسمي، ادونيس- دار الادب - بيروت- (د، ط)- ١٩٨٨م=١٤٠٨هـ.
٥٤. الوعي والفن، غيورغي غاتشف- ترجمة: د. نوفل نيوف- سلسلة عالم المعرفة، الكويت- ١٩٩٠م=١٤٢١هـ.

الرسائل والأطاريح الجامعية

١. محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الإيقاعية في ديوان البحثري، عبد الفتاح لكرد- رسالة دبلوم دراسات عليا كلية الآداب والعلوم الإنسانية- الرباط- ١٩٩٠م=١٤١٠هـ.
٢. مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، محمد عبد الرحمن لعزیز- جامعة البترا- دار المناهج للتوزيع النشر- ٢٠٠٢م=١٤٢٣هـ.
٣. الموثبات في الشعر العربي قبل الإسلام، محمد فتاح البجاوي- كلية الآداب -جامعة -بغداد- ١٩٨١م=١٤٠١هـ.
٤. النون في اللغة العربية، دراسة صوتية، عمر عبد الرحمن - أطروحة دكتوراه- جامعة الزرقاء- الأردن- ٢٠٠٢م=١٤٢٣هـ.

دوريات:

١. حروف القرآن؛ دراسة دلالية في علمي الاصوات والنغمات: د. نعيم اليافي- مجلة الترجمان ع٣، تونس .



- (١) الإيقاع في الشعر العربي د. عبد الرحمن آلوجي ١٠.
- (٢) وهي نفس المشكلة التي واجهت النحويين القدماء الذين التزموا بنصوص سيبويه وشواهد.
- (٣) محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الإيقاعية في ديوان البحري، عبد الفتاح لكرد ٤ .
- (٤) فن الشعر، ابن سينا ١٦١.
- (٥) نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي ٤٢.
- (٦) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس ١٢.
- (٧) قضايا الشعر المعاصر ٢٢٥.
- (٨) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني ٢٠/١.
- (٩) ينظر: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي ١٠).
- (١٠) ينظر: تاج العروس ٢٧/١٤، مادة كرر.
- (١١) ينظر: لسان العرب ١٣٥/٥.
- (١٢) خزنة الادب وغاية الارب، ابن حجة الحموي ٣٦١/١.
- (١٣) كولردج ، محمد مصطفى بدوي.
- (١٤) ديوان الحارث بن حلزة اليشكري ٢٤.
- (١٥) ينظر: الشعر والفنون، مجموعة مقالات من منشورات وزارة الثقافة والإعلام: ١٣٦.
- (١٦) ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي ١٩.
- (١٧) ديوان زهير بن أبي سلمى ٥٨.
- (١٨) الأمل واليأس في الشعر الجاهلي ١٩٤.
- (١٩) ينظر: النون في اللغة العربية، دراسة صوتية ١٤.
- (٢٠) ينظر: اللغة بين القومية والعالمية: د. ابراهيم أنيس ٢٨-٢٩.
- (٢١) ينظر: حروف القرآن؛ دراسة دلالية في علمي الاصوات والنغمات: د. نعيم اليافي ١١٤ (دوريات) ..
- (٢٢) ينظر: معجم علم الأصوات، د. محمد علي الخولي ١٧٥.
- (٢٣) ديوان المتنبي: ٤٧١.
- (٢٤) ديوان ابن زيدون: ٣٥٦.
- (٢٥) ديوان الجواهري (المجموعة الكاملة): ٧٧٢.
- (٢٦) ديوان أبي فراس الحمداني: ١٤٠.
- (٢٧) فصل المقال في شرح كتاب الامثال، لابي عبيد الاندلسي ١١٧، وينظر: الموثبات: ٣٤٥.
- (٢٨) ديوان أبي العلاء: ١٦٢.
- (٢٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرح وتقديم: عبد علي مهنا: ٣٨٧.
- (٣٠) ديوان إبراهيم ناجي: ١٣٢.

- (٣١) ديوان عمر بن ابي ربيعة ٥٣.
- (٣٢) ديوان حسان بن ثابت: ٤٣.
- (١٦) الحجيجة الشيبانية، عبد العزيز نبوي ٤٢٠.
- (٣٤) ديوان المتنبّي: ٢٣١.
- (٣٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب: ٦٢ / ٢.
- (٣٦) في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح: ٣٨.
- (٣٧) ديوان الفضل بن العباس 32.
- (٣٨) ديوان الحارث بن عباد: ١٠٩.
- (٣٩) الصاحبى، ابن فارس ١٥٨.
- (٤٠) ديوان المهلهل: ٢٤.
- (٤١) البرهان في علوم القرآن، بدر الدين الزركشي ٩/٣.
- (٤٢) الاتقان في علوم القرآن، السيوطي ٢٢٤/٣.
- (٤٣) ينظر: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، د. محمد مندور: ١٠٦.
- (٤٤) مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، ٥٥.
- (٤٥) الوعي والفن، غيورغي غادتشف: ٧٢.
- (٤٦) مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، ٨٥.
- (٤٧) نشأة النثر الحديث وتطوره، عمر الدسوقي: ٢٢٦.
- (٤٨) ديوان الشعر العربي، أدونيس: ١١٦.
- (٤٩) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ١٠.
- (٥٠) في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي: ١٤٢.
- (٥١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد: ٧٠.
- (٥٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ١٦٤.
- (٥٣) ديوان صلاح عبد الصبور ٣٤.
- (٥٤) ديوان نزار قباني: ٣٦٥/٢.
- (٥٥) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ١٦٦.
- (٥٦) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف حسين بكار: ١٩٧.
- (٥٧) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، د. صالح أبو أصبع: ٢٦٣.
- (٥٨) ينظر: هذا هو اسمي، ادونيس ٥١.
- (٥٩) دلالة المكان في قصيدة النثر، عبد الاله الصائغ ١٩-٢٠.
- (٦٠) دير الملاك، محسن اطيمش: ٣٤٢.
- (٦١) المصدر نفسه: ٣٤٢.



- (٦٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ٢٩٦.
- (٦٣) قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٢.
- (٦٤) البلاغة والمعنى في النص القرآني، د. حامد عبد الهادي حسن: ١٨٧.
- (٦٥) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: ١٨٧.
- (٦٦) ديوان محمود درويش: مج: ١ / ٢١٧.
- (٦٧) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: ١٨٨.
- (٦٨) ديوان احمد عبد المعطي: ٣٣٣.
- (٦٩) المصدر نفسه: ١٩٥.
- (٧٠) ديوان أحمد مطر (المجموعة الكاملة): ١٢٩، ١٣٠.
- (٧١) القصيدة العربية الحديثة: ١٩٩.
- (٧٢) ديوان بلند الحيدري: ٢٦٢.
- (٧٣) القصيدة العربية الحديثة: ١٩٩.
- (٧٤) ديوان أحمد مطر (المجموعة الكاملة): ١٣.
- (٧٥) القصيدة العربية الحديثة: ٢٠٩.
- (٧٦) المجموعة الشعرية الكاملة: ٨٧.
- (٧٧) الوعي والفن، غيورغي غادتشيف: ٦٤ . ٦٥.