الفصل الرابع
عضويّةُ الموسيقى

- مدخل
- خصوصيّةُ التجربة العروضية
- الإيقاعُ الداخليّ
- إيقاعيةُ القافية
- بلاغةُ القافية وخصوصيّةُ التماسك الإيقاعيّ
- الجملةُ الشعريّةُ وإيقاعيّةُ التقفية
- إيقاعُ الصورة

الفصل الرابع
عضويّةُ الموسيقى

مدخل

الموسيقى الشعرية من عناصر التشكيل المهمة والحاسمة في بناء القصيدة، ولاسيّما القصيدة الجديدة التي تعدّدت فيها أساليب التشكيل الموسيقيّ وتنوّعت وخضعت لاجتهادات كثيرة أغنت هذه القصيدة وطوّرت عضوية الموسيقى فيها. غير أنّ هذا التعدّد والتنوّع والاجتهاد في استخدامات الأوزان الشعرية ((الخليلية)) أفاد من الطاقات الكامنة في باطنية هذه الأوزان، وسعى إلى استثمار إمكانات البحر الشعريّ واستخدام كلّ ما يمكن أن يمنحه البحر من مرونة موسيقية تجتهد في تسهيل حركة القصيدة ونموّ حيواتها، وتتمثل في الأغلب الأعمّ من الزحافات والعلل ومزج البحور المتقاربة في دوائرها العروضية، ثم تعميق أسلوب التدوير واستثمار طاقاته الإيقاعية في هذا السبيل، واعتماد الموسيقى الداخلية، وما إلى ذلك من الأساليب التي يبتدعها الشعراء في سبيل إحداث مواءمة واتساق بين تجربة القصيدة وموسيقاها.

اللغة في نطاقها الإيقاعيّ هي من أبرز الوسائل الفنية ارتباطاً بالوزن الشعريّ في تشكيل القصيدة، والأوزان هنا ((ليست عنصراً مضافاً إلى اللغة، بل هي عنصر في اللغة، لا يمكن أن تتحقّق إلّا في داخل اللغة، والأوزان هي التي تكتسب طبيعتها وقيمتها من طبيعة اللغة وقيمتها، وليس العكس، بمعنى أنه إذا كانت اللغة جديدة، أي إذا كانت الرؤية جديدة فالأوزان حتى لو كانت مما استعمله القدماء تتحوّل في إطار اللغة الجديدة وتصبح عنصراً جديداً))[1].

لأنها في هذا السبيل تخضع لتجربة إنسانية ولغوية جديدة، كما أنّها تخضع لنمط بنائيّ جديد وأسلوب تعبيريّ مختلف لا يعتمد البيت العروضيّ في سياقه التقليديّ التعبيريّ، بل الجملة الشعرية بنموذجها الإيقاعيّ الجديد التي تتغيّر على أساسها أنماط الأنظمة التفعيلية وطبيعة تشكيلها في القصيدة، إذ ((إنّ وحدة التفعيلة للسطر الشعريّ مقابل وحدة البيت العروضيّ في القصيدة العمودية تعني ابتداع موسيقى جديدة تستخدم فيها مواطن تغيير التفعيلة، والعلاقات بين الأسباب والأوتاد، للخروج من نسق موسيقيّ إلى نسق موسيقيّ آخر من دون أن تستشعر الأذن نشازاً أو نفوراً، وهو ما يرتبط أولاً وأخيراً بصدق التجربة الشعورية والفنية عند الشاعر))[2]، التي من دونها تختل الموازنة بين وسائل التعبير الفنية المختلفة في القصيدة، وبضمنها الموسيقى في عضويتها البنائية المركزية.

إنّ تنوّع التجارب الإنسانية وثراءها وخصبها وعمقها يحتاج - بطبيعة الحال - إلى استجابات غنية متنوّعة، لذلك فإنّ ((وجود عديد بحور الشعر العربي ومجزوءاتها ومجزوءات المجزوءات لم يكن عبثاً، لقد كان يكفي الشاعر بحر واحد لو أنّ النغم لا

علاقة له بالتجربة، والتصادي بالأصوات التي تعجّ في رأسه والتي تحدثها التجارب المتنوعة المتباينة في درجة اتقادها هو الذي يدفع بتلك الإيقاعات المتنوعة ويفرض وجودها))[3]، وأكسب القصيدة في سياقها مرونة وحيوية وتفرّداً يناسب خصوصية التجربة ومعطياتها.

تطوّر البناء الموسيقيّ في القصيدة العربية الجديدة وانفتح على آفاق رحبة وديناميّة نتيجة لأسباب حضارية وفنية وإنسانية كثيرة، لعلّ من أبرزها ((اغتناء الألحان العربية الجديدة بالإمكانات الحديثة بالتأليف الهارموني))[4]، فضلاً عما أفادته القصيدة في تطوير تنظيمها الموسيقيّ ((من بناء الأسطورة والحكاية ـ الشعرية أو الشعبية ـ في الموروث العربيّ والإنسانيّ))[5]. وقد أضاف ـ بيتس ـ إلى ذلك وسائل تعبيرية أخرى تسهم في إغناء تجربة الموسيقى في القصيدة إذ يقول: ((حين يكون الصوت واللون والشكل كل مع الآخر في وحدة موسيقية.... فإنها جميعاً تصبح صوتاً واحداً وشكلاً واحداً))[6].

ومن هنا تشكّل في أذهان من اهتموا بهذه القضية اعتقاد يربط بين تموّج الموسيقى وحساسية الانفعال في علاقة متجانسة ومتماهية، وكان من أقدم من حاول افتراض هذه المسألة الفلاسفة العرب المسلمون مثل الكندي والفارابي وابن سينا ومن بعدهم القرطاجني، ويقول الكندي في هذا الصدد ((إنّ أوزان الأقوال العددية ـ وهي الشعر ـ لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحان، بمعنى أنّ الإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن ـ لحناً وشعراً ـ تشاكل الشجن والحزن، والخفيفة والمتقاربة تشاكل الطرب وشدّة الحركة))[7]. ولم يكن هذا الاعتقاد ـ في تقديرنا ـ سوى افتراض نظريّ يحتمل الصواب والخطأ، إذ يمكن تطبيقه على نماذج شعرية معيّنة في حين لا يمكن تطبيقه على نماذج أخرى.

ومالت الدراسات الحديثة في هذا الاتجاه ((إلى الأحكام الذاتية عند بعض الباحثين واكتفت بالأحكام العامة عند آخرين))[8]، وأحسب أنّ مستوى الانفعال، وطبيعة التجربة، وإمكانات الشاعر الفنية وخصوصيته التعبيرية، والظروف الأخرى التي تحيط بزمن الإبداع تعمل كلها على فرض إيقاع معيّن يستجيب لكلّ الخصائص التي ذكرنا، والتي تختلف ـ بطبيعة الحال ـ بين شاعر وآخر.

فلكلّ شاعر حساسية خاصة في فرحه وحزنه وألمه ويأسه يعبّر عنها بأسلوبية مغايرة عن أي شاعر سواه، وقد يمرّ الشاعر نفسه بتجربة حزن واحدة تتكرّر أكثر من مرة، لكنّ القصيدة التي يكتبها في كلّ مرة تختلف إيقاعياً وموسيقياً عن المرة السابقة. إلّا أنّ القصيدة الحديثة اعتمدت ((في تشكيل هيكلها العام على التناسب في وضع حيواتها وعناصرها المكونة بين الثبات والتحول. ومن وضع الثبات إلى التحوّل وبالعكس تنشأ حركة القصيدة، وتقوم هذه الحركة بصياغة شكل الإيقاع في القصيدة

وتحدد مساراته فيها))[9]، انسجاماً مع التشكيلات الأخرى التي قد تحدّد طبيعة التوجّه الإيقاعيّ في التجربة العروضية للقصيدة

خصوصيّةُ التجربة العروضيّة

لعلّ دراسة التجربة العروضية عند الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي - بوصفه أحد أبرز الشعراء العرب المحدثين الذين أغنوا القصيدة العربية الغنائية بخصب إيقاعيّ وموسيقيّ واضح - تكشف لنا جزءاً من الحقيقة.

ففي سياق استخدام البحور الشعرية يتّجه حجازي إلى تلك البحور التي تنطوي على إيقاعية موسيقية عالية، فبحر ((الرجز)) مثلاً يستأثر باهتمام واسع النطاق من طرف حجازي، عبّر فيه عن مختلف أنواع التجارب والانفعالات فلم يقتصر على حالة الحزن وانفعالها وإيقاعها التأمليّ مثلاً، بل استوعب حالات الفرح والإحباط واليأس والخيبة والضياع والحب والانتشاء وغيرها، لما يتمتّع به هذا البحر من إمكانات واسعة.

كان اكتشاف هذه الإمكانات الموسيقية عند الشعراء الجدد ومن بينهم حجازي ((من أهم ما حدث للشعر العربي في حركته التحررية الجديدة، لقد تكشّف هذا البحر عن إمكانات نغمية دلّت على استعداده الكبير للمطاوعة وبصورة خاصة من خلال التشكيلات الممكن استثمارها بالنسبة لأضرب السطر الشعري))[10].

غير أن ما يمكن ملاحظته في استخدامات حجازي لهذا البحر أنّه في تناقص مستمرّ، ففي ديوانه ((**مدينة بلا قلب**)) تأتي [16] قصيدة على بحر الرجز من مجموع[26] قصيدة، وفي ديوانه الثاني ((**لم يبق إلا الاعتراف**)) أكد البحر حضوراً مهماً استأثر بـ [16] قصيدة من مجموع [28] قصيدة، أما ديوان ((**أوراس**)) فقد جاءت قصيدتان فقط من مجموع[5] قصائد على الرجز، في حين لم تتجاوز في ديوانه الرابع ((**مرثية للعمر الجميل**)) الثمان قصائد من مجموع[27] قصيدة.

إنّ من أبرز الملاحظات التي يمكن تسجيلها على طبيعة تعامل حجازي مع بحر الرجز إنه كان لا يستخدم تفعيلة الرجز التامة ((مستفعلن - - ب -)) بحيث تسيطر على تفعيلات القصيدة، بل إنّ ما يكثر عنده ويتجاوز التفعيلة المركزية هي التفعيلة الزاحفة زحاف الخبن ((متفعلن ب - ب -)) بالدرجة الأولى، والتفعيلة الزاحفة زحاف الطي ((مستعلن - ب ب -)).

ونحسب أنّ السبب في ذلك يعود إلى الإيقاع المرن والانسيابيّ متوسط السرعة الذي تتّجه إليه تفعيلتا ((متفعلن / مستعلن)) بالذات، وهو يتجاوز الإطار النمطيّ لإيقاع ((مستفعلن)) المتثاقل بعض الشيء بتهدجه وقلة مرونته. أي أنّ تفعيلة ((مستفعلن)) حيادية ذات استقلالية إيقاعية واضحة، في حين تمتلك تفعيلتا ((متفعلن / مستعلن)) قدرة واسعة ومرنة على تجاوز الحياد والاستجابة لمختلف أنواع الحالات الانفعالية.

وقد استخدم حجازي أيضا في بحر الرجز زحافًا آخر هو العقل ((مستفعلْ - - -)) في قصيدة ((الدم والصمت)):

نشيدكم يأتي إلينا عبر أحزان المدن

وعبر ريح الصحراء[11]

فالتفعيلة الأخيرة من هذه الجملة الشعرية ((ح الصحراء)) جاءت زاحفة زحاف العقل ((مستفعلْ - - -))، وعلى الرغم من أنّ هذا الزحاف وارد في بحر الرجز ولاسيّما في قصيدة الوزن، إلّا أنّه قليل في قصيدة التفعيلة.

ونحسب أنه سبّب في المقطع المذكور توقّفاً إيقاعياً لا تخطئه الأذن الموسيقية، فبعد التفعيلات الخمس ((متفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / متفعلن)) تأتي ((مستفعلْ)) لتوقف حركة النموّ الإيقاعيّ قسرياً، على النحو الذي لا ينسجم فيه مع هذا الشجن الحزين المنطلق ذهنياً من مسافات وأقاص موغلة في البعد والعمق، على النحو الذي يفرض على المقطع استرسالاً موسيقياً عرقلته التفعيلة الأخيرة وأخلّت توازنه.

ويأتي بعد بحر الرجز بحر ((المتدارك)) الذي يحتلّ مساحة واسعة من تجربته العروضية، ولا شكّ في أنّ للمتدارك إمكانات نغمية لا تقلّ أهمية وسَعَةً عن الرجز، وذلك لتنوّع زحافاته وعلله ((فعْلن - -)) و ((فعِلن ب ب -)) فضلاً على تفعيلته التامة ((فاعلن - ب -))، التي يندر وجودها في شعرنا القديم في حين تكثر في شعرنا الجديد على نحو لافت.

أما في المرتبة الثالثة فيجيء بحر ((الرمل)) يعقبه من حيث الكثرة في شعر حجازي البحر ((الكامل)) الذي غالباً ما يختلط إيقاعياً ونغمياً بالرجز.

إذ ما يجب ملاحظته والالتفات إليه هو أن العلاقة الأساسية بين الكامل والرجز تكمن في أنّ تفعيلة الكامل التامة ((متفاعلن ب ب - ب -)) حين تزحف زحاف الإضمار تتحوّل إلى ((مستفعلن - - ب -)) وهي تفعيلة الرجز التامة، وعلى الرغم من أنّ هذا الأمر يحدث كثيراً في البحور التي تنتمي إلى دائرة عروضية واحدة، إلّا أنّ العلاقة هنا بين الكامل والرجز ذات خصوصية لافتة.

الشاعر حجازي يفيد من كلّ ما يقدمه الكامل والرجز من زحافات ويستثمرها بلا تحفظ، إذ إنه يدرك بوعيه الموسيقيّ والإيقاعيّ القوي حساسية هذه الإمكانات:

شدوان

مدينة طفت على وجه الزمن

سكنتها وحدي

وها أنا أدفع من دمي الثمن

بيني وبينك كلّ هذا الليل يا أمي

وآماد الظهيرة[12]

فيستخدم زحاف الخبن ((متفعلن ب ـ ب ـ)) ويستخدم أيضا زحاف الطي ((مستعلن ـ ب ب ـ)) مع البحر الكامل، وإذا كان هذا مما لا يجوز في قصيدة الوزن فإنّ الشعراء الجدد في قصيدة التفعيلة استخدموه بحرية كلما وجدوا ذلك ضرورياً ومناسباً.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ حجازي استخدم بحوراً أخرى بنسب متفاوتة كالمتقارب والوافر والبسيط والطويل وغيرها، كاشفاً في كلّ ذلك عن حيوية ومرونة عالية تنمّ عن وعي وإدراك لأهمية عضوية الموسيقى في نصه الشعريّ.

الإيقاعُ الداخليُّ

تشكّل الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخليّ قضية جديدة في معالجة المشكلات الفنية في الشعر الجديد ولاسيّما في عضوية الموسيقى، إذ توجّه الشعراء الجدد نحو البحث في نسيج النصّ الشعريّ لاكتشاف أنماط أخرى من الموسيقى الداخلية، يخلقها النصّ اعتماداً على مصادر كثيرة، ولم يكن خلق هذه الأنماط ((إلّا تعويضاً في لا وعي الشاعر عن الموسيقى الخارجية التي تشكّلها وتسهم في إغنائها القافية المفتقدة التي ضيّعها النسيج الجديد للقصيدة الجديدة))[13]. وسعى إلى تعويضها بإمكانات شعرية جديدة مستمدّة من طبيعة الشكل الجديد وما يمكن أن يتمخّض عنه من روح إيقاعية مضافة.

تركّزت أولى المحاولات حول اكتشاف العلاقة الجدلية الشعرية بين حساسية المعنى وإيقاعية الموسيقى، إذ ((إنّ بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيوياً))[14]، ومن هنا نشأ الاهتمام بما يدعى بـ (موسيقاللفظ)، وهذه الموسيقى التي لا تنشأ من اللفظ المجرد في كينونته المفردة ((بل تنشأ (أولاً) من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر غموضاً، وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ، وهو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى، أي درجة اللفظ من إحداث ترابط الخواطر))[15].

يتوافر شعر حجازي على قدر كبير من العلاقات في هذا السياق، ونحسب أنّ الولوج في عملية قراءتها وتحليلها قد لا يتجاوز هنا دائرة التجريب لأنّ مثل هذه المسائل تحتاج إلى دراسات حديثة متخصصة، حتى تستطيع القطع في حسم هذه العلاقة التي تبدو على قدر عالٍ من الغموض والإلباس والخصوصية والدقة.

لو أخذنا ـ على سبيل المثال ـ هذا المقطع الصغير لحجازي من قصيدة ((الرحلة ابتدأت)):

يجتاحنا همّ ثقيلٌ أنها اقتربتْ
فماذا نبتغي بعد الوصول [16]

وحاولنا أن نوجد علاقات إيقاعية محدّدة في موسيقى الألفاظ في سياق فضاء المعنى، لاستطعنا أن ندرك نمطاً معيّناً من العلاقة يتسم بتوازن الدلالات المعنوية للألفاظ مع الإيقاع.

فحرفا المدّ في الفعل ((يجتاحنا))، زائدا المناخ المعنويّ للفعل الموحي بالاستلاب والاحتلال والقهر، وكذلك التشديد/التضعيف في الدالّ السلبيّ ((همّ))، فضلاً على تنوين اللام في ((ثقيلٌ)) زائداً مدلولها العميق، وحرف المدّ الطويل ((الياء)) فضلاً على حروف المدّ الأخرى في المقطع، كلّها تشترك وتحتشد وتتناغم في رسم إيقاع داخليّ بطيء وثقيل وممتد.

ويمكن تطبيق المنهج الاستقرائيّ نفسه على مقطع آخر من قصيدة له بعنوان ((كائنات مملكة الليل)):

آهٍ من الظلّ الذي يعبق في واجهة الدارِ
من الضوء الذي يشعُّ كالماسات في
مفارق النخل (17)

فدالّ ((الظلّ)) بتشديد لامها زائداً دلالتها المعنوية المعروفة حين تضاف إلى الفعل ((يعبق))، وبانسجامه المعنوي مع الفضاء الدلاليّ لـ ((الظلّ))، يشكّل إيقاعاً داخلياً من نوع خاصّ يتّسم بالتهادي والهدوء والتناسق والامتداد.

كما أنّ الدوال المتضافرة ((الضوء / يشعّ / الماسات)) بعلاقتها الداخلية والشكلية وبانسجامها مع سياق النصّ، وبتوحد دلالاتها المعنوية ترسم خطاً إيقاعياً منسجماً تتناوب فيه الحركة والسكون والبريق والانعكاس.

فالموسيقى الداخلية هنا بخفوتها وعلوّها وسرعتها وثقلها تهيء الأنشطة الذهنية للمتلقي، في سبيل استقبال معنى معيّنٍ كامنٍ في مدرج ما من مدارج الفضاء الإيقاعيّ، ومن دونها يكون من الصعب استيعاب إشكالية المعنى وتمثّل قيمها الرئيسة.

تؤدي الأصوات دوراً كبيراً وفعّالاً في تكوين نسيج الموسيقى الداخلية في النصّ وتشغيله إيقاعياً، إذ طالما أنّ القصيدة الجديدة ليس هدفها الإنشاد أو التطريب في آليّة الإلقاء والاستماع فـ ((إنّ الإيقاع الصوتيّ في الإيقاع المعروف ضروريّ جداً))(18)، لأنه يتجاوز المعنى التقليديّ للموسيقى الشعرية المحدّد عادة بنظام المقاطع والحركات والسكنات المتكررة على نحو رتيب في القصيدة، إلى ((وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معيّن، فالموسيقى خارجية وداخلية، وإذا كان العروض يحكم الأول فإنّ الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين))(19).

وتكمن أهمية الإيقاع الداخليّ وخطورته الفنية ذات المدى التعبيريّ الشعريّ ((في كونه جزءاً متميزاً من العنصر الموسيقيّ في القصيدة الحديثة، جزءاً يتولد من حركة موظفّة دلالياً، إنّ الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولّد الدلالة))(20). غير أنّ دراسة

الإيقاع الصوتيّ لا يمكن أن تبقى معتمدة على الافتراض والتجريب والقراءة السماعية المجردة والتحليل النقديّ الرؤيويّ، فهي بحاجة إلى مختبرات وأجهزة صوتية حديثة تسهم في رصد هذه القضية رصداً علمياً صحيحاً، لأنّ طريقة نطق القصيدة من طرف الشاعر وتأثره نفسيا بطبيعة تجربتها تؤدي دوراً مهماً في صياغة الإيقاع وتحديده.

ونحسب أنّه آن الأوان للالتفات إلى مثل هذه الدراسات المتخصصة في سبيل خرق تقليدية الأوزان الشعرية ((بحثاً عن آفاق إبداعية خلاّقة، وبحثاً عن شكل شعريّ جديد))[21]، يضع عضوية الموسيقى على عتبة بحث مختلف يغني بنيتها.

ولو حاولنا قراءة بعض النماذج في شعر حجازي على سبيل التجريب - ضمن مساحة الإيقاع الداخليّ -لاكتشفنا أهمية الدور الذي تؤديه الأصوات في الموسيقى الداخلية:

وتسلّ سيفك في وجوه عدوّهم [22]

فصوت ((السين)) الصفيريّ في ((تسلّ)) زائداً صوت ((السين)) في ((سيفك)) يؤلّفان نمطاً إيقاعياً معيّناً، يتوازن مع إيقاع الأفكار المنبعثة من الفعل والمفعول به القائم ((على التوازي والترديد، ليحقق الانسجام والوحدة وللتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية))[23].

وكذلك المقطع الآتي:

شدوانْ
البحر والبركانْ
والنجم بالنجم اقترنْ [24]

فلو نلاحظ الأصوات المتكررة المترددة ((ن - ن - ن - ن - ن / ب - ب / أ - أ / ر - ر - ر / ج - ج / م - م))، مع الأخذ بنظر الاعتبار توافق بعضها واصطدام البعض الآخر، لعرفنا أيّة أهمية تحدثها هذه الأصوات في تأليف موسيقى داخلية.

وكذلك في هذا المقطع:

ستظلّ ريح الشرق تسألُ، والشمالْ
ستظلُّ تمطرُ في عيون العائدين من القتالْ [25]

فالأصوات المتعاقبة ((س ش س ش س)) مثلا تؤلّف نمطاً موسيقياً داخلياً يوحي بالتوقّع والاستقبال والديمومة.

يأخذ الإيقاع الداخليّ أشكالاً لا حصر لها إذ هو يبقى مرهوناً بطبيعة شعرية الإيقاع في المجال الشعريّ المعيّن، فلو لاحظنا بإمعان هذا المقطع مثلا:

إنه يتجاوز ميعاده،
ثم يدخلُ معتذراً،
خالعاً عنه ما يرتدي،

جالداً نفسه بيديه،
يمزّق أعضاءه ندماً،
ويقدّمها لُقَماً للمعادن،
نابضةً بالضراعة والخوفِ،
لكنه في النهاية ينظر من حوله،
فإذا هو ملقىً به،
في بداية ذات الطريق ![26]

لوجدنا أنّ أكثر من مظهر إيقاعيّ داخليّ يعمل على تأسيس بنية إيقاع داخليّ يثري موسيقية المقطع ويعمّق طاقتها الصوتية، ولاسيّما الأحوال المتعاقبة المنصوبة بتنوين الفتح وما انسجم معها من من دوال أخرى انتهت بتنوين الفتح ((معتذراً / خالعاً / جالداً / ندماً / لقماً / نابضةً / ملقىً))، وإذا ما أُخذت في سياق التشكيل الدلاليّ المتبلور في صورة جلد الذات ومعاقبتها في تكرار مستمرّ للحركة، فإنّ ذلك يمكن أن ينشىء فضاء إيقاعياً تتلازم فيه الدوال مع المدلولات وتشترك معاً في صياغةٍ صوتيةٍ إيقاعيةٍ نابعة من قلب المشهد لا من خارجه.

بإمكان الباحث أن يكتشف ويستنتج أشياء كثيرة من هذه العلاقات الصوتية ذات الأثر المهم في فهم هذه الظاهرة، غير أنّها لا يمكن أن تفضي إلى نتائج علمية واضحة لأنها تعتمد على الذوق والتجريب وحساسية القراءة وثقافتها، بالشكل الذي لا يمكن لها أن تقرّر على نحو نهائيّ نتائج يمكن اعتمداها والاطمئنان إلى سلامتها، فهي بحاجة إلى وسائل علمية متطورة لإقرارها وتوثيقها.

إيقاعيّةُ القافية

للقافية دورها الفعّال في موسيقى القصيدة الجديدة التي تحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً ونوعياً ومحسوباً، فالشعر الحديث ((يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع، إنّ الطول الثابت للشطر العربيّ الخليليّ يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية، ويعطي القصيدة إيقاعاً شديد الوضوح، بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوّت في آخر كلّ شطر فلا يغفل عنها إنسان، فأما الشعر الحرّ فإنّه ليس ثابت الطول، وإنما تتغيّر أطوال أشطاره تغيّراً متّصلاً، فمن ذي تفعيلة إلى ثانٍ ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنين وهكذا، وهذا التنوّع في العدد مهما قلنا فيه يصيّر الإيقاع أقلّ وضوحاً، ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه، ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كلّ شطر، سواء أكانت موحّدة أم منوّعة يتكرر إلى درجة مناسبة، ويعطي هذا الشعر الحرّ شعرية أعلى، ويمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له))[27].

إلّا أنّ هذه القافية بأنماطها المتعددة يجب أن تقوم على أساس العلاقة الوثيقة بين الفكرة والقافية، ((وأن ترتبطا باطنياً، أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فإنّه

ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين، وإذا بحثنا بعناء ومشقّة عن القوافي من أجل الأفكار فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلّف مغتصب لا تطرب له الأذان، أما إذا تابعت الأفكار في تسلسل طبيعيّ مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي، فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر، ومجيء القوافي بلا تكلّف يكفل السلامة التامة والتوازن الباطنيّ في الأفكار، وهذا من شأنه أن يعطي القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال))[28].

وتسهم بقية العناصر الأخرى داخل هذه الرؤية ((في بناء القصيدة وفي تحديث لغتها))[29]، ويمكن أن تكون على هذا الأساس عنصراً حديثاً وحتى عنصراً مستقبلياً[30].

غير أنّ للقافية سلبياتها الكثيرة أيضاً، إذ إنّ الإسراف في العناية بها من دون ضرورة ((يفقد الشاعر عادة ربط المعاني بعضها ببعض ربطاً منطقياً، ومعنى هذا أنه يفقده عادة التفكير))[31]، لذلك فإنّ استخدامها في القصيدة يجب أن يكون نتيجة لتفاعلها مع المعنى في الذهن[32]، مع الأخذ بنظر الاعتبار حاجة النفس إلى إدراك ذاتها والإفصاح عن نفسها، والفوز ببغيتها على نحو أشمل.

ولا يمكن لحاجة النفس هذه أن تتحقّق إلّا بوساطة التعادلات الصوتية للقوافي[33]، التي تضيف إلى الوزن الشعريّ في القصيدة بعداً موسيقياً جديداً قادراً على التعبير، فـ ((إذا كان الوزن ذا صلة عضوية بالنصّ الشعريّ بما يبعثه من موسيقى ذات إثارة في النفس والحسّ معاً، فإنّ الموسيقى تعظم وتتنامى وتؤثر إذا توافرت القافية))[34]، وبذلك تعدّ آليّة التقفية على وفق هذه الحساسية من ((أكثر الوسائل وضوحاً للتأكيد على نبض الشعور والمعنى أيضاً))[35].

إلّا أنه مع كلّ هذه الأهمية التي تكتسبها القافية في القصيدة فهي ليست شيئاً حاسماً في بنيتها الموسيقية، إذ ((إنّ ما تحدثه القافية من دغدغة ليس له من جمال الوقع في الأذن ما للموسيقى الداخلية العميقة الثاوية في الإيقاع))[36]، ما دامت القصيدة الجديدة لا تهدف إلى التطريب وإثارة الحماس السماعيّ.

إنّها تخزن في داخلها عالماً جديداً مثقلا بالرمز والأسطورة والفكر والفلسفة والوجود، وما إلى ذلك مما يشكّل في المصطلح المتداول عامل ((المعنى))، فلو اعتمدت القصيدة الجديدة على الموسيقى الخارجية فقط لأحدثت فاصلاً كبيراً بين القصيدة كبنية موسيقية وبينها كبنية لغوية، ومن هنا كانت مسؤولية الشاعر في إحداث هذه العلاقة المتجسّدة المتجانسة المتوحدة بين عضوية عنصر الموسيقى بأشكالها المختلفة وعضوية عناصر القصيدة الأخرى.

يولي الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي القافية اهتماماً كبيراً، وقد لا نكون مغالين إذا قلنا بأنه لا توجد قصيدة من قصائده بلا نمط معيّن من القوافي إلّا ما ندر، وما يمكن ملاحظته في هذا الصدد أنّ استخدام القافية يقلّ بين ديوان وآخر حتى يصل إلى أقلّ حدّ ممكن في ديوانه ((كائنات مملكة الليل)) وقصائده اللاحقة الأخرى.

إنّه يستخدم التقفية الداخلية على نحو متنوّع، ولو حاولنا فحص بعض النماذج التي استخدمها في هذا السبيل لأدركنا أنه كان في بعض الأحيان يقحم القوافي، على نحو يحاول فيه الحفاظ على وحدة المقطع الموسيقية لكنه ينسى ارتباطها بالفكرة، بحيث تصبح القافية زائدة ومقحمة لا تضيف شيئا إلى فضاء النصّ:

كنت أهوى هؤلاء الشعراء

أرتوي من دمعهم "كلّ مساء"(37)

فالتقفية ((كلّ مساء)) تبدو من حيث المعنى زائدة ولا تضيف شيئاً إلى الفضاء الدلاليّ، لأنّ الاكتفاء بـ ((أرتوي من دمعهم)) يحقّق المعنى المراد ويقتصر دور عبارة ((كلّ مساء)) على المحافظة على النمط التقفويّ ليس غير.

ويقال الشيء نفسه على المقطع الآتي:

وغصون التوت تمشي في الشفق

عاريات " لا ورق " (38)

إذ إنّ ((لا ورق)) لا تضيف شيئاً إلى ((عاريات)) سوى اتساقها مع ((الشفق)) في القافية.

وكذلك في هذا المقطع:

وأقبلت سيارة مجنّحة

كأنها صدر القدر

تقلّ ناساً يضحكزن بضفاء

أسنانهم بيضاء " في لون الضياء " (39)

فالصفة التشبيهية الثانية ((في لون الضياء)) لا تحقّق إضافة معنوية جديدة إلى الصفة الأولى ((بيضاء))، فاقتصر دورها في هذا الإطار على توازن القافية.

كذلك في:

نحن هنا وفي عيوننا الوطن

وجوه آباء، وأبناء، وذكرى، وزمن (40)

حيث تبدو مفردة ((زمن)) زائدة تماماً بلا أيّة قيمة دلالية وذلك لأنّ ((ذكرى)) عوّضت عنها معنوياً وسياقياً، ولم يكن ورودها الزائد هنا سوى المحافظة على التقفية.

وينطبق الشيء نفسه على المقطع الآتي:

تتابع اللحن

وماجت الصور

وانفتح الكنز الذي،

لم يتّضّح لغيرنا " من البشر "(41)

فالتقفية الحاصلة في ((من البشر)) استطاعت أن تحافظ على النسق التقفويّ لكنّها لم تستطع إضافة شيء آخر إلى النصّ، وظلت على المستوى الدلاليّ طارئة وغير مفيدة.

وهناك نماذج أخرى تقع في هذا الإطار لا مجال لحصرها، في حين استطاع حجازي في الجانب الآخر من الاستخدام التقفويّ الناجح أن يتسخدم التقفية بأسلوبية ذكية وواعية في نماذج كثيرة أيضاً، بحيث تبدو جزءاً لا يتجزأ من عضوية النصّ:

أنسج ظلّي برعماً
وكائنات شبقة
أبحث عن مليكتي
في غيمة أو صاعقة
أطبع قبلتي على
خدودها المحترقة (42)

فالقوافي الحاصلة ((شبقة / صاعقة / محترقة)) متوازنة توازناً موسيقياً معنوياً.

وكذلك في أنموذج آخر:

كانت الليلة في آخرها
حين بدأنا - دون أن ندري - الحوار
وقبل أن نكمله عاد النهار
فلاذ كلٌّ بالفرار (43)

إذ تتوازن القوافي ((الحوار / النهار / الفرار)) أيضاً على نحو لا يمكن الاستغناء عن أحدها، ونماذجه في هذا المجال كثيرة أيضاً لا يمكن حصرها.

بلاغةُ القافية وخصوصيةُ التماسك الإيقاعيّ

تعدّ القافية عنصر حسم رئيساً ومهماً وجوهرياً في موسيقى القصيدة العربية القديمة ((قصيدة الوزن)) كما لاحظنا وعرفنا في شعرنا القديم كلّه، باعتبار أنّ نظامها الموسيقي الخارجيّ يعتمد أساساً على القيمة الإيقاعية التي تولّدها القافية، وهي تمثّل الشكل الأول والأهمّ في هذا النظام ولا يمكن على الإطلاق التلاعب بنمطية القافية وتقليديتها في هذه القصيدة إلّا في حدود ضيقة معروفة.

كان التطور الوحيد الذي حصل في محاولة كسر هذه النمطية والرتابة الموسيقية هو ظاهرة تنوّع القوافي في القصيدة الواحدة على وفق أنظمة ومعايير وقواعد خاصة. غير أنّه بتطوّر التجربة واكتشاف إمكاناتالبحور الشعرية وزيادة الوعي الموسيقيّ الذي أدّى إلى اكتشاف منابع جديدة للإيقاع ومظاهر جديدة للموسيقى الداخلية، قلّ حضور القافية وانتهت سيطرتها المؤقتة على النظام الموسيقيّ للقصيدة العربية، إلى الدرجة التي انعدمت فيها تماماً في بعض القصائد، بعد أن أصبح الذوق

العام للمتلقي أكثر ذكاءً ووعياً وجرأة في تحطيم حالة الاستسلام للنغم التقليديّ المعتمد على الغناء والتطريب.

إذ تطوّرت استجابته ونما ذوقه واتّسعت آفاق استجابته باتجاه محاولة اكتشاف منابع الإيقاع العميقة في القصيدة، بالقدر يخدم فكرتها ويقدم موضوعها بأساليب أكثر تطورا وعمقا ورؤية. إلّا أنّ القافية في القصيدة الجديدة لم تنعدم ولن تنعدم تماماً، لما توفّره أحياناً من أجواء إيقاعية خاصة لا يمكن الاستغناء عنها، لكنّ شرط القافية المعاصر هو توازنها التام مع السيولة الشعرية للفكرة وحاجة هذه الفكرة إلى حساسية توقيعية معيّنة تضاعف من كفاءتها الشعرية، وتتلاءم مع طبيعة السياق الشعريّ إيقاعياً دلالياً.

بمعنى أنّ على الشاعر أن لا يتكىء على القافية في سبيل الفكرة ولا أن يفعل العكس، إنما يجب أن يقدّم لنا وعيه في مستوى متقدّم من نضج المخيلة بجانبيها التخييليّ والدلاليّ، محققاً بذلك موازنة من نوع ما بين إيقاع القوافي وإيقاع الأفكار في القصيدة، بوساطة الأنماط المتعددة المتاحة والممكنة للقوافي، وبما تحمله من مخزون إيقاعيّ يتكثّف في ما يسمى في المدوّنة النقدية العربية القديمة بـ ((حرف الروي))، وهو الحرف الأخير من القافية بسكونه أو بحركته المشبعة بالكسر أو الضمّ أو الفتح، مع الأخذ بنظر الاعتبار مقياس الوحدة الزمنية للقافية من حيث الطول والقصر.

إنّ القافية بنمطها الداخليّ تستخدم على أساس قانون الجمل الشعرية البديل لقانون الأبيات الشعرية، فتمثل على هذا الأساس وحدة موسيقية كاملة باعتبار أنّ القصيدة الجديدة تتكوّن من عدد من الجمل الشعرية تختلف في طولها وقصرها حسب طبيعة الموقف النفسيّ والفكريّ والعاطفيّ داخل القصيدة.

وغالبا ما تسجّل القافية توقيعا تنتهي به الجملة الشعرية، وقد تتنوّع القوافي حسب نظام متعاقب أو متسلسل أو متناوب أو قد تعتمد القصيدة أحيانا على وحدة التفعيلة.

ويجب أن تقوم مخيلة الشاعر بتحديد نمط القافية وحساسيتها على وفق خصوصية القصيدة وطبيعة ثرائها الفكريّ والموضوعيّ والثقافيّ والعاطفي، ومن دونها تسقط القافية ومن بعدها القصيدة في شرك التقليد والمحاكاة، الذي ينأى بالفنّ الشعري عن خصوصياته وطبيعته الفنية والفكرية والتعبيرية، ويخرج من كونه عملاً عقلياً وفنياً وعاطفياً إلى نمط تعبيريّ صرف.

لذلك فإنّ عملية إحداث مواءمة وموازنة إيقاعية تامة بين إفرازات الموسيقى الداخلية وإيقاعاتها وبين القافية أمر تتولاه المخيلة أولاً، لأنّ فضاءها ـ بطبيعة الحال ـ يسمح بإعداد هذه الموازنة وطرحها قيد التنفيذ والإنجاز ليس هذا حسب، بل إنّ القافية يجب أن تكون وسيلة من وسائل تحديث اللغة ومعرفتها، ومتى ما افتقدت هذا الشرط فإنّها تصبح قافية مجرّدة لا تختلف عن استخداماتها القديمة في شعرنا القديم.

ومن هنا تتأتى خطورة وصعوبة استخدامها بشكل حديث يتناسب مع حداثة القصيدة الجديدة، وبهذا يمكن القول إنّ الاستغراق في استخدامها يؤدي إلى فصل إجباريّ في القصيدة بين مستوى الموسيقى ومستوياتها الأخرى فينعدم شرطها الإبداعيّ.

على هذا الأساس لا تصبح قضية القافية ضرورة إبداعية موسيقية في كلّ قصيدة، إنّما يخضع ذلك لطبيعة التجربة وتدخّل المخيلة في فرض نموذج موسيقيّ يتوافق مع خصوصيات التجربة، فقد تحتاج القافية بشكل معيّن وقد لا تحتاجها.

ولم تعد القافية عنصر حسم رئيساً في موسيقى القصيدة، فقد لا ينجح نمط معيّن من القصائد إلّا باستخدام القافية وقد لا ينجح نمط آخر إلّا بعدم استخدامها.

يمكننا في هذا السبيل فحص بلاغة التقفية في قصيدة ذات استخدام واضح للقافية في قصائد حجازي هي ((إيقاعات شرقية))، من أجل الكشف عن حيويّة هذا الاستخدام وقيمته الفنية والعضوية المنعكسة على مجمل البناء الشعريّ في القصيدة:

أغويتني.
يا أيها الوجهُ الحسَنْ
ولم تقدم لي الثمنْ
لا طرحةَ العرسِ،
ولا
فرحة أعضاء البدنْ
وكان شعري خيمةً،
وكان نهداي عشيقين،
وكانت سرّتي كأساً،
وكانت فخذي
إبريقَ خمرٍ ولبنْ !
وذبحوني !
آهِ أهلي ! ذبحوني !
لم تقدم لي الكفنْ
يا أيها الوجه الحسنْ
وكان شعري
كان نهدايَ
وكانت جثتي
ينهشها الإيقاعُ
ينـْ!(44)

تتألّف القصيدة بنائياً من أربعة مقاطع يتوازى فيها المقطعان الأول والثالث، والثاني والرابع، بطريقة تعاشقية لا تخلو من حسّ إيقاعيّ متوازن في ترتيبه.

وإذا ما عاينّا عتبة العنوان فسنجد أنها تشتغل هي الأخرى على بنية إيقاعية في مستواها اللفظيّ ((إيقاعات / شرقية))، تنفتح على مستويين دلاليين متضادّين.

الأول مستوى احتفاليّ يحيل على غنى الشرق بأنواع الإيقاعات الشرقية وهي مسألة تاريخية وحضارية معروفة تحسب لتميز الشرق وتحضّره.

والثاني مستوى نقديّ يحيل على نقد الشرق بغفوته على سلسلة إيقاعات أبعدته عن روح الحضارة المعاصرة، ويمكننا الإفادة من التحليل الإيقاعيّ لبنية اشتغال القافية في القصيدة لكشف المستوى الأرجح في الفضاء الدلاليّ للعنونة.

يتجه المقطع الأول في بناء تشكيله الشعريّ نحو أسلوب حواريّ ـ سرديّ تحكي فيه راوية أنثوية حكايتها بمخاطبة نموذج يمثل (الآخر) المُغوي، ويتضمّن المقطع ثلاث قوافٍ هي ((الحسنْ / الثمنْ / البدنْ)) تحتشد احتشاداً ظاهراً في المقطع.

وإذا ما حاولنا إيجاد تفسير للزخم التقفويّ هنا فإنّ طبيعة المقطع الحوارية السردية، وأسلوبية عرض المشهد الحكائيّ على الراهن السرديّ بكلّ دفقه وحرارته، هي التي ولّدت ضرورة إيقاعية للكثافة التقفوية التي حصلت هنا، لأنّ آليّة التركيز على إثارة التلازم التقفوي بتكرار الإيقاع من شأنه أن يثير الانتباه إلى محطات التوقّف على القافية الساكنة، على النحو الذي يحفظ قيمة التوتر الإيقاعيّ لصالح إيصال فكرة الحكاية بإلهاب حماس التلقّي نحو التكرار التقفويّ وتماسكه في مساحة شعرية ضيّقة نسبياً.

في حين يتجه المقطع الثاني اتجاهاً معاكساً لاتجاه المقطع الأول، إذ تتضح وجهته نحو الذاكرة بأسلوبية استرجاعية تنقل فضاء الحوارية السردية الراهنة إلى حوارية ذاتية مونولوجية، تنفصل عن المحيط الشعريّ وتنشغل بكينونتها الذاتية في محضن الذاكرة بعيداً عن ضغط الراهن السرديّ والتزاماته وضروراته.

بحيث لا يستلزم ذلك أيّة إثارة إيقاعية يمكن أن تلهب حماس متلقٍ محدّد، بل ثمة رحابة وهدوء واستكانة إيقاعية بعودة الذات الشعرية السادرة إلى الذاكرة ((وكان / وكان / وكانت / وكانت))، لمحاكاة أحوال الجسد ((شعري / نهداي / سرّتي / فخذي)) وصفاته وخصائصه وتشبيهاته ((خيمة / عشيقين / كأسا / إبريق خمر ولبن))، على النحو الذي لايستلزم ضغطاً تقفوياً يثير الانتباه، لذا فقد احتوى المقطع على تقفية واحدة هي ((لبن))، لكنها توازت مع سياق التقفية الموحدة في عموم القصيدة.

يسترجع المقطع الثالث ـ توازياً مع المقطع الأول ـ الحالة السردية القائمة على عرض المشهد بإيقاع راهن يتوجّه إلى مخاطب، وهو يستدعي كثافة تقفوية تتلاءم مع

الطبيعة السردية التي تفترض وضعاً حكائياً ساخناً في رواية الحكاية، بحيث تكررت التقفية الموحدة في هذا المقطع مرتين ((الكفنْ / الحسنْ)).

إلّا أنّ المقطع الرابع توافق وتوازى مع المقطع الثاني في اعتماد الوصف الذاكراتيّ باستخدام الأفعال الماضية الناقصة نفسها ((وكان / وكان / وكانت))، التي تتوجّه أيضاً إلى مناطق الجسد ((شعري / نهداي / جثتي)) من دون صفات وخصائص وتشبيهات. فضلاً على انفتاحه على لحظة إقفال تنتمي ـ لفظاً ـ إلى فضاء الإيقاع ((ينهشها الإيقاع / ينـْ !))، وهي خاتمة إيقاعية استعارية تحوّل الإيقاع إلى حيوان مفترس ينهش الجسد بعد أن تحوّل إلى جثّة بفعل الإيقاعات الشرقية التي حرمت مفرداته من التمتّع باحتفالياتها، فقد حرمت ((شعري / نهداي / سرّتي / فخذي)) من وظائفهما المُتعيّة الحرّة ((خيمة / عشيقين / كأسا / إبريق خمر ولبن)). وأحالت الجسد في خاتمة الحكاية إلى جثّة تصلح فريسة للإيقاع الذي اكتفى بنصف فعل ((ينـْ !)) ساكن لكن بتقفية كاملة، تنهي احتفالية التقفية بهذا القطع الفعليّ المشحون بطاقة تدليل هائلة يمكن أن تجيب على سؤال العنوان.

خضع النظام التقفويّ هنا لبلاغة تقفية من نوع خاصّ، إذ تشابكت البنية الدلالية والبنية التقفوية تشابكاً تشكيلياً ينطوي على قدر كبير من التماسك والجدل، على النحو الذي تدخّلت فيه القافية في توجيه الحسّ الشعريّ والاستجابة الشعرية العميقة لبنية اللغة الشعرية ومتطلباتها الدلالية، وأسهمت في الارتفاع بمستوى جمالية الأداء الشعريّ إلى مرحلة راقية أكّدت ضرورة التقفية هنا وبهذا المستوى الذي توزّع على مقاطع القصيدة بنسب تتوازى مع مكوناتها البنائية الأخرى.

الجملةُ الشعريّةُ وإيقاعيّةُ التقفية

مصطلح الجملة الشعرية هو مصطلح حديث تمخّض عن التجربة التشكيلية الجديدة للقصيدة الحديثة فلم يكن معروفاً في السابق سوى نظام واحد هو البيت الشعريّ. إنّ الجملة الشعرية هي بنية موسيقية مستقلة مكتفية بذاتها، وقد تتكوّن من سطر واحد أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها استقلالية موسيقية، إذ إنّها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف العاطفيّ والنفسيّ والفكريّ للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النَفَس عند الشاعر من جهة أخرى.

لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة مفتوحة وقد تكون قصيرة مكتنزة، وتخضع هذه الجملة من حيث بنيتها الموسيقية المقفلة لنمطين من البناء الموسيقيّ.

النمط الأول هو النمط التدويريّ الذي تنتهي فيه الجملة الشعرية بتفعيلة كاملة، لتبدأ بعدها جملة جديدة بتفعيلة جديدة من دون وجود فضلة موسيقية.

والنمط الثاني هو الذي ينتهي نهاية مفتوحة بفضلة موسيقية تشكل نصف أو ربع أو أيّ جزء من أجزاء التفعيلة، لا تضاف إلى البنية الموسيقية للجملة الشعرية اللاحقة، لأنها ترتبط شعورياً وفكرياً بالجملة فلا يحصل عندئذٍ التدوير.

ولكلّ من النمطين قوانينه النفسية والعاطفية التي يعتمدها تكوين الشاعر وخصائصه الذاتية.

تلعب القافية الواحدة دوراً مهماً في تحديد الجملة الشعرية وتشكيل موسيقاها، فغالباً ما تشكّل التقفية نهايات الجمل الموسيقية التي يمكن أن تشكّل نهايات دلالية في الوقت نفسه.

وننتخب هنا على سبيل التمثيل نصاً شعرياً للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي بعنوان ((الرجل والظلّ))[45] لقراءة تجليات هذه الفكرة الإيقاعية فيها.

القصيدة مؤلّفة من ثماني جمل شعرية نرصفها رصفاً خطيّاً على الشكل الآتي:

1 - يوم تركناه وسافرنا،
اشترى في الغسق النازل خبزا وشموعا
ثمّ عاد وحدهُ
يجوس في غرابة البيتِ
2 - كان العشاء حاضرا
ومقعدان
وأغانٍ كالعظايا ترتقي حوائط الصمتِ
3 - نادى فلم نأتِ
4 - وكانت القاهرة الآن طنينا مضمحلا
هذه القلعة كانت دائما تنهض في شباكه
تشبهه مئذنتاها
وهو يلقي ظلّه في زبد الوقتِ

5 - لا بدّ أن نطالع المرآة
أو نصاب بالجنون والمقتِ
6 - نادى فلم يردّ له سوى الظلّ الذي خفّ له
معتدل السمتِ
7 - ظلٌّ رشيقٌ بارعُ
أجمل من إبن ومن بنتِ
8 - نادمه حتى انقضى العام
وعدنا نطرق الباب عليه فبكى
واختار أن يبقى مع الموتِ

الجمل الثمان في القصيدة انتهت بتقفية موحّدة ((البيت / الصمت / نأت / الوقت / السمت / بنت / الموت))، تنتهي كلها بالتاء المشبعة بالكسر، وقد اختلفت الجمل الشعرية في طول موجاتها وتدفقاته الإيقاعية، فمنها ما جاء على أربعة أسطر شعرية

كالجملة الأولى، وعلى ثلاثة أسطر شعرية كالجملة الثانية، وسطرين شعريين كالجملة الخامسة، وسطر شعريّ واحد كالجملة الثالثة.

المناخ الموسيقيّ العام للقصيدة يقوم على (بحر الرجز) بزحافاته المتنوعة التي جاءت على وفق النظام الرياضيّ الحسابيّ الآتي:

- التفعيلة التامة ((مستفعلن / - - ب -)) كان عددها [24] تفعيلة، وهو أكبر حجم تفعيليّ في القصيدة.
- التفعيلة الزاحفة زحاف الطي ((مستعلن / - ب ب -)) كان عددها [20] تفعيلة.
- في حين جاءت التفعيلة الزاحفة زحاف الخبن ((متفعلن / ب - ب -)) بأقلّ عدد وهو [10] تفعيلات فقط.

أي أنّ مجموع التفعيلات الزاحفة [30] تفعيلة يقابلها فقط ([24]) تفعيلة تامة. وتكمن بطبيعة الحال إمكانات هذا البحر الرئيسة في زحافاته التي توفّر له مرونة إيقاعية مدهشة.

غير أنّ متابعة النموّ الإيقاعيّ للجمل الشعرية يكشف لنا تحوّل الوزن الشعريّ من بحر الرجز إلى البحر البسيط، إذ نلاحظ أنّ الجمل الشعرية الثمان تنتهي كلّها بتفعيلة واحدة هي ((فعْلن / - -) المعلولة بالقطع من ((فاعلن / - ب -))، ليتغيّر النظام الموسيقيّ العام للقصيدة إلى البحر البسيط. فموسيقى الجملة بفضائها الإيقاعي الرحب إذن هي التي تحدد المناخ العام للقصيدة، ويمكن على هذا الأساس ملاحظة فعالية التدوير الجزئي مما يؤكد هذا الاتصال والتدفّق المتواصل في البنية الموسيقية للجملة الشعرية.

كان للوحدة التقفوية التي تمتّعت بها جمل القصيدة الشعرية دورها البالغ في صناعة هذا التماسك النصّيّ الإيقاعيّ بين شبكة الجمل، فالإيقاع المتهادي الهابط إيقاعياً إلى الأسفل بفعل حركة الكسر المشبعة التي هيمنت على حرف الروي في نهايات الجمل ((البيتِ / الصمتِ / نأتِ / الوقتِ / المقتِ / السمتِ / الموتِ))، والمرتبط بالدلالات المتنامية هبوطاً من ألفة المكان ((البيت)) وصولاً إلى ألفة القبر ((الموت))، يعكس نموذجاً من التصادي الإيقاعيّ الضروريّ لدعم قوة التدليل في القصيدة.

من هنا يكمن اكتشاف قيمة شعرية جديدة للتقفية تتمثّل بدورها في إسناد القوة التعبيرية المتمثلة بإشكالية المعنى في القصيدة، ولو انتبهنا إلى عتبة العنونة بتشكيلها الجدليّ الثنائيّ ((الرجل والظل)) لأدركنا قيمة التقفية الموحّدة وضرورة وجودها في القصيدة، من أجل التعبير عن حساسية العلاقة التواصلية القائمة على فعالية الضوء والظلّ بين الرجل والظلّ.

فديمومة التواصل الحميم تقتضي ديمومة حساسية تقفوية تعكس إيقاعاً حركياً موحّداً من أول تقفية إلى آخر تقفية، تعمل بوصفها إطاراً إيقاعياً يشدّ نهايات الجمل الشعرية بدائرة موسيقية متجانسة ويحقّق تماسكها الإيقاعيّ.

إيقاعُ الصورة

إنّ التداخل الحاصل في عضوية العناصر الإبداعية في القصيدة الجديدة يلفت الانتباه إلى الكثير من الظواهر الحديثة في تشكيل خصوصية بنيتها العامة. ولعلّ من الظواهر التي يمكن أن نرصدها في سياق بحثنا في هذا الفصل عن مظاهر التشكيل الشعرية في عضوية الإيقاع، هي حضور الإيقاع في الصورة وانعكاس الطبيعة الشكلية للصورة على فاعلية الإيقاع وحساسيته.

عضوية الإيقاع عضوية مركزية لا تتوقف عند حدود البنية العروضية بشكيلاتها المعروفة وميادينها ذات القيمة الحسابية والزمنية، بل تنفتح على قيم مضافة تتداخل مع خصوصيات العضويات الأخرى في البنية الهيكلية العامة لها. فضلاً على أنّ التشكيل الشعريّ الكليّ نفسه ينفتح هو الآخر على حساسيات الفنون المجاورة بتشكيلاتها وطاقاته وإيحاءاته كافة، ليعزّز في سياق استيحاء بعض من خصوصياتها التعبيرية ما يدعم عضوية شعرية ما بدلالة عضوية أخرى، على النحو الذي يزاوج بين مستوى عضوي ومستوى عضويّ آخر.

إذ سبق لحساسية الشاعر ـ بودلير ـ أن رصدت هذا التلاقح على صعيد البنية الشعرية مع البنى الفنية الجمالية في بقية الفنون، وما يمكن أن يتمخّض عنه من استيلاد حساسية جديدة بين عضويات الفنّ الشعريّ خاصة، يقول وهو يرهف سمعه لإيقاع الفنون يتردّد في فضائه الشعريّ ((أسمع موسيقى وأرى تشابهاً وارتباطاً وثيقاً ما بين الألوان والأصوات والعطور، ويخيّل لي أنّ كلّ هذه الأشياء وليدة شعاع واحد من الضياء، ينبغي أن تجتمع في نشيد عجيب))[46].

وربما كان هذا النشيد الذي يسمعه بودلير ويتمنّاه ويعمل على إنجازه في قصيدته هو نشيد ماراثونيّ مذهل، ((يجتهد الشعراء في الانضمام إلى مسيرته تحت مظلّة الرؤيا الشعرية، وهي تغذّ السير نحو أرض القصيدة الجديدة التي ينطلق من كنزها البؤريّ الثرّ العميق شعاع بودلير الملوّن الراقص بتشكيلاته المدهشة على الكون الإنسانيّ المحتشد بالرؤيا والتشكيل))[47].

تكشف هذه المداخلة البودليرية طبيعة الحساسية الراقية التي يتمتّع بها فنّ الشعر، وهو يتدخل على نحو ما في الفنون كافة، يأخذ منها ويعطيها ويتفاعل معها ويغذّيها ويتغذّى منها.

من هنا وفي سياق معالجتنا للحساسية الإيقاعية التي يتمتّع بها شعر حجازي، نذهب في هذا المحور من محاور قراءة العضوية الإيقاعية العميقة في شعره إلى فحص ما اصطلحنا عليه في هذا المجال الرصديّ بـ ((إيقاع الصورة)). وهو إيقاع

بصريّ ـ ذهنيّ ـ سمعيّ تتداخل فيه الألوان والأبعاد والصور والإيقاعات، في نشيد شعريّ يوجّه أنظار القراءة نحو أيقونية الحكاية الشعرية حيث تتلمّس الصورة في الإيقاع والإيقاع داخل الصورة، في حميمية عضوية يتألّق فيها النشيد الشعريّ وهو يتغنّى بالصورة ويتمثّل بالإيقاع.

نعاين في هذا المستوى العضويّ التشكيليّ المتداخل بين فضاء الإيقاع وفضاء الصورة قصيدة حجازي الموسومة ((مقتل صبي))[48]، وهي قصيدة تشير منذ عتبة عنوانها إلى أنّها تشتغل على فعالية الحكي، لكنّها توحي بالحساسية الإيقونية لصورة الحكاية التي سنجد صدى إيقاعها عالياً في موسيقى القصيدة.

تتكوّن القصيدة من ثلاث لوحات، في كل لوحة تنفتح الصورة على كون إيقاعي يغذّي مفردات اللوحة ويوقّعها بإيقاعه، ويفرض عليها نموذجه الموسيقيّ الصوريّ.

اللوحة الأولى تتألّف من شبكة مفردات تتضافر في سياق صوريّ حكائيّ مشترك وتخضع لإيقاع الصمت:

الموتُ في الميدان طنٌّ
الصمتُ حطّ كالكفنْ
وأقبلت ذبابة خضراءْ
جاءتْ من المقابر الريفية الحزينةْ
ولولبتْ جناحها على صبيٍّ ماتَ في المدينةْ
فما بكتْ عليه عينْ !

***

يتمظهر إيقاع الصمت في كلّ اللقطات الصورية التي تحتشد في فضاء حكائيّ يتبلور في منطقة حدث معيّن، فلقطة ((الموت / في الميدان / طنّ)) تعزّز إيقاع الصمت بدلالة سكون ((الموت)) وهدوء الحركة المحتملة ((في الميدان))، أما الصوت المنطلق من الفعل المضعّف المشدود إلى نموذجه بقوّة ((طنّ))، فإنه على الرغم من صوتيته إلّا أنّه يضفي قدراً كبيراً من حالة الصمت على المحيط الذي يستقبل صوت الطنين، لما له من فضاء صوتيّ مشحون بالرتابة والأسى والخوف يدعو المتلقي السامع إلى مزيد من الشرود والانكفاء، ويفتح مناخه الصوريّ على خمول وصمت واستكانة مشفوعة بالترقّب.

وهو ما تؤكده اللقطة الصورية الثانية التي تنغمر انغماراً كلياً بالصمت والكمون ((الصمت / حطّ / كالكفن))، فدلالة ((الصمت)) التي طغت طغياناً هائلاً على المجال الفضائيّ أخذت كثافتها من موحيات الفعل المضعّف أيضاً ((حطّ))، وهو يقود ((الصمت)) إلى مجال تشبيهيّ مكتظّ بالقسوة ((كالكفن))، في حال بلاغية تجعل دلالة ((الصمت)) تشرف على معنى تتسلّح برهبة إيقاعية صامتة، وتفرض على المكان خاصةً صدى إيقاعي يغطي الأشياء بالرعب.

لذا فإنّ اللقطة الصورية اللاحقة التي تتصدّى لتصوير المشهد المقترن بعتبة العنوان ((وأقبلت ذبابة خضراء / جاءت من المقابر الحزينة / ولولبت جناحها على صبي مات في المدينة / فما بكت عليه عين))، تعلي من إيقاع الصمت وتلوّنه بالأسى والحزن والقتامة التي تنبعث جميعاً من المكان والزمن والحدث والحركة الصامتة، والتشيؤ اللاإنساني الذي جعل إيقاع العين صامتاً خالياً من نشيد البكاء، كلها تزدحم في حيّز شعريّ ملتئم على ذاته وكينونته وصمته، من أجل أن تقدم الصورة شكل الإيقاع ولونه ومساحته ودلالته.

الصورة في اللوحة الثانية من القصيدة تقترب أكثر من الهوامش الحدثية الحكائية في جوهر الصورة، ليتكشّف مضمونها الإيقاعيّ على نحو أكثر وضوحاً وتفصيلاً عبر البنية الحوارية التي تكشف عن قيمة صمتية مضافة، تدعم إيقاع الصمت المهيمن على المشهد.

تعيد اللوحة الثانية في أول سطر شعريّ فيها اللازمة الصورية نفسها التي بدأت بها اللوحة الأولى، من أجل فتح إطلاق إيقاعية الصورة في هذه اللقطة أيضا من البؤرة الصورية نفسها، بوصفها بؤرة صورية مهيمنة في توليد الإيقاع المعبّر عن حساسية الحدث الصوريّ التي تنهض عليها القصيدة:

الموتُ في الميدانِ طنٌّ
العجلاتُ صَفَّرَتْ، توقفتْ
قالوا : ابن منْ ؟
ولم يجبْ أحدْ
فليس يعرف اسمَه هنا سواه !
يا والداه !
قيلتْ، وغاب القائل الحزينْ،
والتقتْ العيونُ بالعيونْ،
ولم يجبْ أحدْ
فالناسُ في المدائن الكبرى عَدَدْ
جاءَ ولدْ
مات ولدْ !
الصدرُ كان قد همدْ
وارتدَّ كفٌّ عضّ في الترابْ
وحملقتْ عينان في ارتعابْ
وظلَّتا بغير جَفنْ

***

بعد المفتتح الصوريّ/اللازمة الصورية ((الموت في الميدان طنّ)) تتقدّم صورة ذات إيقاع حركيّ ـ صمتيّ متداخل ومركّب ((العجلات صفّرتْ، توقّفتْ))، يتماهى على نحو ما مع الصورة الموازية لها في اللوحة الأولى ((الصمت حطّ كالكفن)).

إنّ الفعلين المتلاحقين من دون عطف والمؤلفين للحساسية الإيقاعية في الصورة ((صفّرتْ، توقّفتْ))، يعكسان نوعاً من الإيقاع الخاصّ المتأتي من تضعيف (الفاء) في ((صفّرتْ)) وتضعيف (القاف) في ((توقفتْ))، الذي يتجّه نحو التصميت والتمركز الشديد في الحيّز والاحتشاد الهائل للحركة في لحظة توقّف مفاجئة، وبارتباطها بالدالّ المبتدأ ((العجلات)) فإنّها تستكمل شرطها الصوريّ والإيقاعيّ معاً.

بفعل هذا التمركز الشديد للصورة وإيقاعها وهو ينتهي إلى صمت مفاجيء ومثير تبدأ الأسئلة بالتشظّي، وهي تأخذ إيقاعاً جمعياً من وحي الصورة الغامضة التي أذهلت كلّ من وقع تحت ضغط إيقاعها ((قالوا: ابن منْ ؟ / ولم يجب أحدْ / فليس يعرف اسمه هنا سواه !)).

فضاء الاستفهام والصمت والحيرة والجهل يضرب بأطنابه على المشهد الشعريّ ويهيمن على إيقاعه الصوريّ والنفسيّ والروحيّ، ويفرض تشكيله المتقوقع على ذاته إيقاعيا متوقفاً عن الإيحاء بفعل السكونية القاتلة التي ترسم ملامحها على كلّ أجزاء الصورة. ثم تنحرف الكاميرا المصوّرة وهي تسعى إلى التقاط إيقاع المشهد بكلّ حساسيته وخموده وركوده الحركيّ، إلى صوت مُعزٍّ ينطلق من زاوية من زوايا الصورة لتنهي عزلتها الإيقاعية ((يا والداه ! / قيلت، وغاب القائل الحزين))، إلّا أنّ الصوت سرعان ما يغيب في فضاء الصمت والحزن الذي يلفّ سطح الصورة.

تنشأ من رحم هذه الصورة صورة ذات إيقاع صامت ولكنّه ينطوي على دلالة حركية باطنية عميقة ((والتقت العيون بالعيون، / ولم يجبْ أحدْ))، إذ يتدخّل الراوي هنا في تقديم تفسير منطقيّ للتشيؤ الذي يحصل في عالم المدينة الذي يفترض أن يكون صاخباً لكنه هنا يتحجّر انسجاماً مع تحجّر العواطف ((فالناس في المدائن الكبرى عدد / جاء ولدْ / مات ولدْ)).

وتُختتم اللوحة الصورية الثانية بمشهد صوريّ يضاعف من سكونية الحركة وصمتها ورتابة إيقاعها ((الصدر كان قد همدْ / وارتدّ كفٌّ عضّ في التراب / وحملقتْ عينان في ارتعابْ / وظّلتا بغير جفنْ))، إذ تحتشد الدوال المشتغلة صورياً في حقل الإيقاع المصمت ((همد / ارتدّ / عضّ / التراب / حملقت / ارتعاب / ظلّتا، بغير جفن))، لأجل أن ترسم نمطاً خاقتاً من إيقاع مقهور مرتدّ إلى الداخل، في أعماق صورة تؤلّف نموذجها بناءً على موحيات حدث كارثيّ صاخب في منظور الراوي الشعريّ، لكنّه صامت واعتياديّ جداً في منظور الفضاء المدينيّ الذي لا يحفل بمثل

هذه الأحداث الصغيرة العابرة، التي قد تتكرّر يومياً من دون أن تلفت انتباه أحد كما فعلت هنا مع الراوي القادم من فضاء آخر مضاد لفضاء المدينة القاتم ذي الإيقاع الصلب.

يواصل الراوي الشعري في اللوحة الثالثة سرد نهاية الحدث بعد أن آلتْ الصورة إلى استقرار إيقاعيّ شبه ثابت، وأُسدل الستار الصوريّ على الحكاية وعادت القصيدة بحركة دائرية لولبية إلى بدايتها وهي تحافظ على نمطيتها الإيقاعية الرتيبة، ولاسيّما أنّ الرواي الشعريّ يجتهد بعد أن غمره إيقاع الصورة إلى الإقرار بنهاية الحركة، حيث آن أوانها للاستكانة وتوديع التشرّد بكلّ ما ينطوي عليه من إيقاع دائب وحركة مستمرة أبداً:

قد آنَ للساق التي تشرّدت أن تستكنْ !
وعندما ألقوه في سيّارة بيضاءْ
حامت على مكانه المخضوب بالدماءْ
ذبابةٌ خضراءْ !!

إنّ تشرّد ((الساق)) رمز الحركة والإيقاع المستمر وقد آلت نهايتها إلى موت حركيّ وخمود إيقاعيّ ((أن تستكنْ !))، تنبىء بأنّ إيقاع الصورة ينتهي عند هذه النقطة الحرجة، لا بل يتختفي تماماً من حاضنة المشهدية للصورة ((وعندما ألقوه في سيارة بيضاء))، حيث تعكس الصفة اللونية هنا ((بيضاء)) لون الموت. على النحو الذي يسمح للّوحة بالعودة إلى رحمها الصوريّ والإيقاعيّ في اللوحة الأولى لتتوارى فيها ((حامت على مكانه المخضوب بالدماء / ذبابة خضراء !!))، في إشارة سيميائية إيقونية إلى بعث حركة دورانية مستمرّة في إطار الحدث الحكائيّ نفسه. وهو يقصّ حكاية المدينة التي تحدث يومياً وهو تختلف في نظامها الحركيّ والأخلاقيّ والثقافيّ والإيقاعيّ والصوريّ، عن رواية الرواي القادم من دينامية فضاء حركيّ وأخلاقيّ وثقافيّ وإيقاعيّ وصوريّ مختلف وهو يرسم هذه الصورة الإيقاعية بهذا الشكل الصادم الذي يتحوّل في نظره إلى مأزق أخلاقيّ ((موت صبي))، في حين هو لا يعني شيئا داخل الإيقاع الذي تسحق عجلته كلّ شيء في مشهد صوريّ بانوراميّ هائل للوحش المدينيّ.

هوامش الفصل الرابع

(1) أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الدستور، العدد 391، مؤسسة العروبة، لندن، 1985: 48.
(2) بحثا عن الأساس المادي لموسيقى الشعر الحديث، مهدي بندق، مجلة الثقافة، العدد 8، السنة 8، بغداد، 1978: 68.
(3) التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد 12، بغداد، 1978: 74.
(4) الشعر الحر في العراق: 200.
(5) التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة....: 76.
(6) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 134.
(7) مفهوم الشعر، جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978: 403.
(8) موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1978: 28، وانظر دير الملاك: 300.
(9) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: 30.
(10) بحر الرجز في شعرنا المعاصر، سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة الآداب، العدد 4، بيروت، 1959: 13.
(11) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، 1973: 246.
(12) الديوان: 465 - 466.
(13) دير الملاك: 345.
(14) قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، مكتبةالخانجي، دار الفكر، ط2، 1971: 20.
(15) م. ن: 23.
(16) الديوان: 487.
(17) كائنات مملكة الليل، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1978: 9.
(18) البحث عن الجذور، خالدة سعيد، دار مجلة شعر، بيروت، 1960: 12.
(19) الرمز والرمزية في الشعر العربي: 362.
(20) خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة، يمنى العيد، مجلة الكرمل، العدد 2، 1981: 151.
(21) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 362.
(22) الديوان: 486.
(23) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، س. موريه، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1969: 140.
(24) الديوان: 473.
(25) م. ن: 579.
(26) كائنات مملكة الليل: 113.
(27) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965: 164.
(28) في الشعر الأوربي المعاصر، عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965: 128.

(29) أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الدستور، م. س: 48.
(30) م. ن: 48.
(31) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: 205.
(32) م. ن: 218 - 219.
(33) فن الشعر، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1981: 92.
(34) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح نافع صالح، مكتبة المنار، ط1، 1985: 74.
(35) واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق ـ دراسة في جماليات الهايكو اليابانية ـ، كينيث ياسودا، ترجمة محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1999: 159.
(36) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: 202.
(37) الديوان: 100.
(38) م. ن: 103.
(39) م. ن: 116.
(40) م. ن: 245 - 246.
(41) م. ن: 263.
(42) كائنات مملكة الليل: 8 - 9.
(43) م. ن: 41.
(44) كائنات مملكة الليل: 47 - 48.
(45) مجلة الهلال، العدد 12، القاهرة، 1985.
(46) الرمزية، أنطوان غطاس كرم، دار الكشاف، بيروت، 1949: 92.
(47) رؤيا الحداثة الشعرية ـ نحو قصيدة عربية جديدة ـ، د. محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2005: 19.
(48) الديوان: 143 - 145.

قائمةُ المصادر والمراجع

الدواوينُ الشعرية:

(1) البحر يصطاد الضفاف، بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2000.
(2) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، 1973.
(3) زهر الحدائق، بشرى البستاني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1984.
(4) سماء ثالثة، أحمد مدن، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2000.
(5) صباح الكتابة، أحمد مدن، المطبعة الشرقية، البحرين، ط1، 1984.
(6) عشب لدم الورقة، أحمد مدن، المطبعة الشرقية، البحرين، ط1، 1992.
(7) على ضريح السراب، محمد علاء الدين عبد المولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
(8) فتوح الفرح، محمد علاء الدين عبد المولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
(9) كائنات مملكة الليل، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الآداب، بيروت ط1، 1978.
(10) ما تركته الريح، بشرى البستاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

الكتب العربية والمترجمة:

(1) الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط6، القاهرة، 1976.
(2) البحث عن الجذور، خالدة سعيد، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.
(3) البحث عن منهج لنقد الشعر الحديث، كتاب مهرجان المربد الشعري الثاني، صبري حافظ، دار الحرية، بغداد، 1973.
(4) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.
(5) التجربة الخلاّقة، س. م. بورا، ترجمة سلافة حجاوي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1982.
(6) التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد 12، بغداد، 1978.
(7) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.
(8) التلقي والسياقات الثقافية، د. عبد الله إبراهيم، سلسلة كتاب الرياض (93)، الرياض، 2001.

(9) تمظهرات التشكّل السيرذاتي ـ قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية ـ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
(10) جدلية الخفاء والتجلّي، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
(11) جماليات الفنون، د. كمال عيد، دار الجاحظ، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد (69)، بغداد، 1980.
(12) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، س. موريه، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1969
(13) الحياة والشاعر، ستيفن سبندر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
(14) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1969.
(15) الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
(16) دراسات في النقد، ألن تيت، ترجمة عبد الرحمن يافي، دار المعارف، بيروت، ط2، 1980 : 40.
(17) دراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1980.
(18) دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، 1981.
(19) دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد، منشأة المعارف بالاسكندرية، 1979.
(20) دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد،
(21) ديوان الشعر العربي، أدونيس، ج 2، دار العودة، بيروت، 1978.
(22) رؤيا الحداثة الشعرية ـ نحو قصيدة عربية جديدة ـ،د. محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2005.
(23) الرمز والرمزية في الأدب العربي، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978.
(24) الرمزية، أنطوان غطاس كرم، دار الكشاف، بيروت، 1949.
(25) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1972.
(26) السراب والنبع ـ رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين ـ، د. مصلح النجار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
(27) الشعر والتأمل، روستريفور هاملتون، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة.
(28) الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963 : الشعر العربي وروح العصر، جليل كمال الدين، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.

(29) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1985، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1978.
(30) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيت درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
(31) الشمس والعنقاء - دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق -، خلدون الشمعة، دمشق، 1974.
(32) الصورة الشعرية، س. دي. لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
(33) ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.
(34) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح نافع صالح، مكتبة المنار، ط1، 1985.
(35) فن الشعر، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1981.
(36) في الشعر الأوربي المعاصر، عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965.
(37) في الفلسفة والشعر، مارتن هيدجر، ترجمة وتقديم عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1963.
(38) في نقد الشعر، د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط3، 1975.
(39) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية افيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
(40) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965.
(41) قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971.
(42) الكتابة والتناسخ - مفهوم المؤلف في الثقافة العربية -، عبد الفتاح كليطو، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985.
(43) كتاب المتاهات والتلاشي، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
(44) لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت.
(45) ما الأدب، جان بول سارتر، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971.

(46) مبادىء النقد الأدبي، أ. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة.
(47) مرايا التخييل الشعري، د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2006.
(48) مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، بيروت.
(49) مسائل في الإبداع والتصور، جمال عبد الملك، دار التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1972.
(50) المغامرة الجمالية للنص الشعري، د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، ط1، 2007.
(51) مفهوم الشعر، جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.
(52) مقالات في النقد الأدبي، ت. س. إليوت، ترجمة لطفية الزيات.
(53) مواقف في اللغة والأدب والفكر، محمد مبارك، دار الفارابي، بيروت.
(54) موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1978.
(55) النقد التحليلي، محمد محمد عناني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
(56) النقد الثقافي ـ قراءة في الأنساق الثقافية العربية ـ، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.
(57) واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق ـ دراسة في جماليات الهايكو اليابانية ـ، كينيث ياسودا، ترجمة محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1999.

الدوريات:

(1) أنماط البناء في القصيدة الحديثة، ذو النون الأطرقجي، مجلة الأديب المعاصر، العدد 3، بغداد، 1985.
(2) بحثا عن الأساس المادي لموسيقى الشعر الحديث، مهدي بندق، مجلة الثقافة، العدد 8، السنة 8، بغداد، 1978.
(3) بحر الرجز في شعرنا المعاصر، سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة الآداب، العدد 4، بيروت، 1959.
(4) خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة، يمنى العيد، مجلة الكرمل،العدد 2، 1981.
(5) الصورة الشعرية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، مجلة الأقلام، العدد 8، السنة 9، بغداد، 1984
(6) الصورة في النقد الأوربي، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، العدد 204،السنة 17، دمشق، 1979.

(7) الصورة الكلية في التجربة الشعرية، صالح ابو إصبع، مجلة الثقافة العربية، ليبيا،العدد 7، السنة 5، 1978.
(8) قصيدة (الرجل والظل)، أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الهلال، العدد 12، القاهرة، 1985.
(9) ما بعد القراءة الأولى - الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي -، ياروسلاف استتكفيتش، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 4، القاهرة، 1984.
(10) مقابلة أجراها (نبيل فرج) مع أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الدستور، العدد 391، مؤسسة العروبة، لندن، 1985.
(11) النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، د. عبد الله إبراهيم، مجلة فصول، العدد 63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.