الفصل الثالث : التأثر بالقالب الموسيقى في الشعر الغربي.

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية .

المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية .

التطور في الشكل الموسيقي في الشعر الغربي تمثل بالشعر الذي بدأ إليوت بنشره منذ سنة ١٩١٧م، كما في قصيدة (أغنية حب لـ ج.الفريد بروفروك) ، حيث نجد فيما أثاره كل من ويتمان وإليوت حول مفهوم الشعر وشكله جذورًا تمتد إلى أوائل القرن التاسع عشر في إنكلترا في يناير ١٨٠٠م .وعندما كتب الشاعر الإنكليزي (وردزورث) مقدمة الطبعة الثامنة من (قصائد غنائية)، ذلك الديوان الذي أعلن فيه (ورد زورث) صراحة أن لغة الشعر يجب أن تقترب من لغة الكلام العادي، وأن الشكل في القصيدة يجب أن يتحرر ما أمكن من قيود تؤثر على المضمون، ولذا كان يغير كثيرًا في نظام القوافي، ويعتمد على الشعر المرسل وهو الشعر الموزون الذي يخلو من القافية [١] . وقد اهتدى السياب إلى هذه التقنية أي إلغاء القافية ، ومن ثم الاعتماد على عدد غير محدد من التفعيلات في الشطر الواحد لا البيت .

المبحث الأول :

الموسيقى الخارجية

يقول السياب عن تجربته في الموسيقى الشعرية : " ولقد لاحظت من مطالعتي في الشعر الإنكليزي أن هناك (الضربة) وهي تقابل (التفعيلة) عندنا، مع مراعاة ما في خصائص الشعرين من اختلاف (السطر) أو (البيت) الذي يتألف من ضربات مماثلة في النوع للضربات الأخرى في بقية الأبيات، ولكنها تختلف عنهما في العدد (في بعض القصائد) وقد رأيت أن في الإمكان أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة على الرغم من اختلاف موسيقى الأبيات وذلك باستعمال (الأبحر) ذات التفاعيل الكاملة ، وعلى أن يختلف عدد التفاعيل من بيت إلى آخر، وأول تجربة لي من هذا القبيل ، كانت قصيدة (هل كان حبًا) في ديواني الأول (أزهار ذابلة) وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب أذكر منهم الشاعرة المبدعة الآنسة نازك الملائكة" [٢] .

وقد سبق هؤلاء – أي السياب ونازك – تجارب كثيرة في تغيير أو محاولة التغيير والخروج عن الأوزان والقوافي – نظام القصيدة التقليدية – من هذه المحاولات ماقام بها (أبو شادي وباكثير) وغيرهما، وسواء أفاد السياب ونازك من هذه المحاولات أم لم يُفيدا فإنه من المؤكد أن تجاربهما في إقامة بناء القصيدة تبدو مختلفة اختلافًا عميقًا عما سبقها من تجارب، فهي تختلف بسبب اختلاف ثقافة الشعراء

---

[١] ينظر : عبد الواحد لؤلؤة ، البحث عن المعنى ،١٣٠.

[٢] حسن الغرفي ، كتاب السياب النثري: ٧٩.

وتجاربهم المتجددة منذ أن ابتدأت الرومانسية، وما أعقبها في استحداثات التصويريين والتعبيريين والواقعيين وجماعة الرمز والأساطير، أمثال إليوت وسيتويل وكيتس وغيرهم [١] .

وليس هناك شكٌ في أننا حين نقارن بين هذه التجارب، بتجربة السياب في قصيدة (هل كان حبًا) ونازك في قصيدة (كوليرا)، سنجد فروقًا كبيرة سواء في طريقة التفعيلة المنتقاة من بحر واحد وتوزيعها في أسطر القصيدة بنسب متفاوتة ، أو في تدفق المعاني من بيت لآخر دون أن يقف وقفته المعهودة في نهاية السطر، والأهم من ذلك كله طريقة توزيع القوافي ومجيئها في أماكن دقيقة في القصيدة كحيلة من الحيل الموسيقية للتعويض عن غياب الوزن التقليدي فضلاً عن أساليب التكرار والتكرار المتوازي ما بين المعاني والأصوات والاهتمام بالإيقاعات الداخلية ، والتكرار الصوتي في المقاطع والحروف وكلها محاولات وأساليب تعويضية عن القافية المتنحية عن موقعها المألوف [٢] .

ومن مظاهر التجديد عند السياب :

١- المزج بين البحور في القصيدة الواحدة ، وقد نظم الشاعر بعض قصائد شعر التفعيلة على أكثر من بحر، سواء أكان كل مقطع منها على بحر أم تداخل البحور في السطر الواحد.

٢- تناوب القصائد أحيانًا بين التقليدي والحر.

٣- استخدام البحور المركبة في الشعر الحر .

٤- استخدام التدوير في قصيدة الشعر التفعيلة – الشعر الحر – حيث ترى نازك الملائكة " أنه يمتنع امتناعًا تامًا في الشعر الحر " [٣] . بينما يؤكد النويهي بوجوده في الشعر الحر، والدراسة تميل إلى رأي الدكتور النويهي سواء في تدوير التفعيلة أو الكلمة بين السطرين، لجواز ذلك في الشعر التقليدي فالأحرى قبوله في شعر التفعيلة [٤] .

ومن المهم هنا أن نعرف الإيقاع باعتباره عنصرًا مهمًا من عناصر الشعر، فالإيقاع كما يرى عزالدين إسماعيل أن " حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية... وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها..، فهو تلوين صوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها " [٥] .

---

[١] ينظر: علي عباس علوان ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٥٥٢.

[٢] ينظر : المصدر نفسه : ٥٢٤.

[٣] ينظر : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر : ٩٥ .

[٤] ينظر : محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ١٩٤

[٥] عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي، ٣٧٤.

وفيما يلي نقدم جدولا لاستقراء واستقصاء لعدد الأبحر التي استخدمها السياب في بناء قصيدة التفعيلة وعدد القصائد في كل بحر :

البحر	العدد	القصائد
الكامل	٢١	في السوق القديم ، اللقاء الأخير ، رئة تتمزق ، في القرية الظلماء ، غريب على الخليج ، مرحى غيلان ، المخبر، قافلة الضياع ، قارئ الدم ، المومس العمياء ، حفار القبور، يانهر، أبن الشهيد ، رحل النهار ، حامل الخرز الملون ، وصية من محتضر ، هرم المغني ، قصيدة إلى عراق الثائر ، الباب تقرعه الرياح ، ليلة في باريس ، وغدا سألقاها.
الوافر	٢١	مدينة بلا مطر، أم البروم ، الأم والطفلة الضائعة ، نبؤة ورؤيا، المعبد الغريق ، احتراق ، سهر، هدير البحر والأشواق، سفر أيوب ٣ ، سفر أيوب ٦ ، سفر أيوب ٨ ، منزل الأقنان في جيكور ، من ليالي السهاد ليلة في لندن ، ليلة في العراق (٣)، أحبيني ، أم كلثوم والذكرى ، نسيم من القبر ، سلوان ، القن والمجرة ، المعول الحجري ، ليلة انتظار.
الرجز	١٣	غارسيالوركا، النهر والموت ، أنشودة المطر ، سربروس في بابل ، أمام باب الله ، الغيمة الغربية ، دار جدي ، مدينة السراب ، ذهبت ، الشاعر الرجيم ، الوصية ، سفر أيوب ، في غابة الظلام.
متقارب	٢٠	أساطير، سراب ، نهاية ، يوم طغاة الأخير، الأسلحة والأطفال، شباك وفيقة (٢) ، صياح البط البري، لأني غريب، نداء الموت، ربيع الجزائر، خذيني، سفر أيوب (١)، درم ، خلا البيت ، يقولون تحيا ، في المستشفى ، متى نلتقي ، لوي مكنيس ، حميد.
متدارك	١٣	من ليالي الخريف، أغنية قديمة ، أغنية في شهر آب ، عرس في القرية ، تموز جيكور، المسيح بعد الصلب ، عكاز في جحيم ، شباك وفيقة (١) ، حنين في روما ، سفر أيوب (٥) ، سفر أيوب ٧ ، في الليل ، تعتيم ، إلى جميلة بوحيرد ، رسالة من مقبرة، قرار عام ١٩٥٣.
الرمل	٥	هل كان حبا ، أتبعيني ، سوف أمضي ، ليلة وداع ، كيف لم أحبك.
بسيط	٢	بور سعيد، رسالة
خفيف	٢	ثعلب الموت ، جيكور أمي

أما القصائد التي تمزج بين بحرين أو أكثر فهي كالآتي :

البحور	القصائد
طويل وكامل	إقبال والليل
الوافر و الرجز	في المغرب العربي
متقارب ورجز	جيكور والمدينة (من المتقارب ومقطع من الرجز)
سريع والرجز	العودة لجيكور (على بحر السريع وسطر من الرجز)
رمل وسريع ومتدارك	رؤيا عام ١٩٥٦، (على بحر الرمل وفيها تفعيلات الرمل والسريع والمتدارك).
سريع و رجز وطويل	المبغى ، (نظم على بحر السريع وبعض في الرجز والكلاسيكي في الطويل)
رمل ، و رجز	حديقة وفيقة (على بحر الرجز ومقطعين من الرمل)
متقارب ومتدارك	النبؤة الزائفة (على البحر المتقارب ومقطع من المتدارك)
متدارك ومتقارب	جيكور شابت (على بحر المتدارك ومقطع من المتقارب)
كامل وبسيط	ليلى (المقطع التقليدي من البسيط أما الباقي من الكامل)
وافر ورجز	شناشيل ابنة الجلبي (على البحر الوافر فيها أغنية شعبية من الرجز)
كامل ومتقارب	في انتظار رسالة (على بحر الكامل ومقطعين من المتقارب)
رجز وبسيط	في رؤيا فوكاي (الشعر الحر من الرجز والباقي من البسيط)
خفيف ومتدارك	مرثية جيكور (على بحر الخفيف وتفعيلة المتدارك في شكل الحر) .

– البحر الكامل :

يحتل هذا البحر المرتبة الأولى في استخدامه لبناء شعر التفعيلة، سواء جاءت القصيدة كاملة على هذا البحر، أو مع بحر آخر، وسبب ذلك يعود إلى أن هذا البحر له جوازاته العديدة الإضمار (متْفاعلن) المذيلة (متفاعلان) .

جاءت أغلب القصائد التي نظمت على هذا البحر خالصة من التداخل الشكلي أو الوزني فيما عدا ثلاثة قصائد، وهي (ليلى ، وإقبال والليل ، وفي انتظار رسالة) ، حيث جاء في قصيدة (ليلى) البحر الكامل مع البسيط ، أما في قصيدة (إقبال والليل) فقد جاء البحر الكامل مع الطويل ، في حين جاء في (انتظار رسالة) البحر الكامل مع المتقارب ، ومثل ذلك :

البحر البسيط

قَـرّبْ بعينيكَ منّـي دونَ إغضـــاءِ وخلِّني أتملّى طيفَ أهوائـــي
أبصرَتهـا؟ كادت الدنيـا تَفجَّـرُ في عينيك دنيـا شموس ذات آلاءِ
أبصرتَ ليلى فلبنان الشموخ على عينيك يضحكُ أزهارا لأضواءِ

نظم الأبيات التي من الشكل العمودي على البحر البسيط ، أما باقي أسطر القصيدة فقد نظمه على البحر الكامل :

روحي الأعزّ عليّ من روحي وآمالي وعُمري
حملت ضفيرتُها هوايَ كأنها أمواجُ نهرِ
حملته نحو مدى السماء [1]

البحر الكامل

- بحر الوافر والهزج :

يحسن بنا أولاً أن ننبه إلى أن بعضًا من الباحثين يرون أن الوافر والهزج بحر واحد وأن الهزج ضرب من الوافر المجزوء [2] .

ويتفق هذا مع طبيعة شعر التفعيلة الذي لا يعنى بالوزن بل بوحدة التفعيلة ، حيث يقول عبد الرضا علي : " ولما كان مجزوء الوافر وزنًا قائمًا على التفعيلة المفردة الصافية... فإن شعراء القصيدة الحرة وجدوه مناسبًا في تقديم تجاربهم المشفوعة بشيء من الحرية في استخدام إيقاعه.. فإنهم توسعوا في جعل الهزج ومجزوء الوافر وزنًا واحدًا " [3] .

والوافر " يمتاز بتدفقه وتلاحق أجزائه وسرعة نغماته " ، وهو بحر يساير العاطفة " يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته " [4] .

يقول يوسف الصائغ في المزج بين البحرين : " لئن كان المزج بين النمطين في الحر والتقليدي في القصيدة الواحدة غير غريب في نماذج الشعراء الشباب ، فإن السياب في الانتقال من وزن إلى آخر في القصيدة الحرة كان في الواقع تجربة جديدة يبدو أن الشعراء الشباب لم يغامروا بالاستفادة منها إلاّ بعد وقت متأخر.. حتى إن السياب نفسه لم يعد إليها إلاّ بعد سنوات " [5] .

وتأتي أغلب قصائده التي نظمت في هذا البحر صافية، ما عدا قصيدتين هما (في المغرب العربي)

---

[1] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (ليلى من ديوان شناشيل ابنة الجلبي وإقبال) : ٤٤٢/٢ .

[2] ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة دراسة و تطبيق على الشعر الشطرين و الشعر الحر ، دار الشروق ، ط١، عمان ١٩٩٧، ص ١٠٩. وينظر : عبد الحميد راضي ، شرح تحفة الخليل، ١٨٥، ١٩٣.

[3] عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، ١١٣.

[4] ينظر: عبد الحميد راضي ، شرح تحفة الخليل، ١٥٣، وينظر: عبد الرحمن بن حسن بن يحيى المحسني ، بنية شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية : ٣٧٧.

[5] يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق، ، ١٣٦.

حيث جاء بحر الوافر مع الرجز ، وقصيدة (شناشيل ابنة الجليي) [1] التي نظمت على بحر الوافر، فيما عدا مقطع الأغنية الشعبية على بحر الرجز، ومثل ذلك :

بحر الوافر
وأبرقتِ السماءُ ... فلاح ، حيث تعرَّجَ النهرُ
وطاف معلّقًا من دون أسٍّ يلتثمُ الماءَ
شناشيلُ ابنة الجليِّ نوَّر حوله الزَّهرُ
(عقود ندىً من اللبْلاب تسطع منه بيضاءا)
وآشيةُ الجميلة كحَّل الأحداقَ منها الوجد والسّهرُ

ثم ينتقل الشاعر إلى اقتباس أغنية شعبية تغنيها الأطفال نظم على بحر الرجز كما نرى :

بحر الرجز
يا مطرًا يا حليي
عبِّرْ بنات الجليي
يا مطرًا يا شاشا
عبِّر بنات الباشا
يا مطرًا من ذهبِ

- بحر المتقارب :

وحدته الوزنية (فعولن)، وكثير من الشعراء يتحاشون هذا النظم ، لأنه يتطلب اندفاعًا وراء النغم ، وقد لجأ السياب إلى تشكيل إيقاعاته من (فعولن) إلى (فعول) و (فعو)، لأنه أحس بانسياب هذا البحر وانجرافه إلى النثرية ،وعلى الرغم من أن قصائد هذا البحر أكثرها صافية، ولكن جاءت قصيدتان تداخلت فيهما البحور الأخرى، و هاتان القصيدتان هما :

١- جيكور والمدينة ، على بحر المتقارب ومقطع من الرجز.
٢- النبوءة الزائفة ، على بحر المتقارب ومقطع من المتدارك.

ففي قصيدة (جيكور والمدينة) [2] ما يميز هذا التداخل هو استعمال الشاعر لبحر المتقارب في القصيدة لمرحلة معينة، ثم انتقاله في مرحلة لاحقة ومفاجئة إلى موسيقى الرجز، ليجد نفسه ثانية محتاجًا

[1] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (شناشيل ابنة الجلبي من ديوان شناشيل ابنة الجلبي وإقبال) ، ٢/٣٤٦-٣٤٧ .
[2] المصدر نفسه (جيكور والمدينة من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ٧٣ .

لأن يعود إلى موسيقاه الأولى (المتقارب) فلو لاحظنا قوله في الأبيات الأولى:

وتلتف حولي دروب المدينة:
حبالاً من الطين يمضغن قليي
ويعطين، عن جمرة فيه، طينة،
حبالاً من النار يجلدن عري الحقول الحزينة

بحر المتقارب

لوجدناه يمتد بهذا المقطع لثلاث صفحات ليقفز بعدها مباشرة إلى موسيقى الرجز فيقول:

ترتفع بالنواح صوتها مع السحر
ترفع بالنواح صوتها كما تنهد الشجر
تقول: ((يا قطار، يا قدرْ
قتلت– إذ قتلته– الربيع والمطرْ))
وتنشر(الزمان) و (الحوادث) الخبر

بحر الرجز

وهكذا يمتد نفس الشاعر مع هذه الموسيقى ليقفز ثانية إلى موسيقى المتقارب الذي بدأ بها تجربته الشعرية حين يقول: (وجيكور خضراء، مسّ الاصيل) ، ويستمر على هذا الإيقاع الموسيقي الرتيب (فعولن فعولن.....) حتى آخر القصيدة.

– بحر الرجز :

وحدته الوزنية (مستفعلن) التامة ، ومخبونة (متفعلن)، وإذا دخلها الحذف حذف الوتد المجموع (||o عِلُن) برمته من نهاية (متفعلن)، لتصبح (متف) وقد استخدمها السياب في أنشودة المطر.

ولهذا البحر إمكانات نغمية تدل على استعداد كبير للمطاوعة ، كما عند السياب في قصيدة (أنشودة المطر)، وقد استخدم السياب الرجز لكثرة جوازاته ولقربه من النثرية ، ولقد أشار السياب بنفسه إلى أنه نجح في اكتشاف طاقات الرجز الكامنة، وذلك في إثراء إيقاعاته بتشكيلات شتى يوائم بينها في قصائده ، فيستعمل (مستفعلان، ومتفعلان ، ومتفعلن ، فعولن) فضلاً عن (فعل وفعول) كما في قصائد (أمام باب الله، والغيمة الغريبة ، ودار جدي).

وجاءت المزاوجة بين هذا البحر في قصيدة (حديقة وفيقة) مع مقطعين من بحر الرمل ، ومن ذلك

أيضًا قصيدة (من رؤيا فوكاي) [١] ، حيث يبدؤها السياب بمقطع من الشعر الحر يحكي فيه إحدى الأساطير الصينية، وقد استخدم موسيقى بحر الرجز لنقل تجربته تلك ، فيقول :

أهمَّ بالرّحيل في " غر ناطة " الغجر؟
فاخضرَّت الرياحُ، والغديرُ والقمر؟
أم سُمِّرَ المسيحُ بالصليب فانتصر
وأنبتت دماؤه الورودَ في الصخَر؟

وما أن ينتهي من هذا المقطع الأول (من الشعر الحر) حتى نجد الشاعر ينتقل بعد ذلك إلى مقطعين متتاليين من الشعر العمودي، متخذًا فيهما من موسيقى البحر البسيط سبيلاً لنقل تجربته.

- **بحر المتدارك :**

وحدته الوزنية (فاعلن) ، يعد المتدارك أحد البحور التي أهملها الخليل [٢] ، ولم يولها الشعر العربي القديم اهتمامًا ، حتى لقي حظوته الكبيرة في شعر التفعيلة [٣] ، ويرجع سبب هجر الشعر القديم له " لما فيه من سذاجة في الأداء هي أقرب إلى النثرية منه إلى الشعر.. أما في الشعر الحر فإن استغلال الشعراء للحركة لمختلف الأضرب في القصيدة الواحدة ، وتسامحهم في الحشو باستخدام التفعيلة الصحيحة (فاعلن) والمخبونة (فعلن) والمخبونة المضمرة (فعلن) مما أسهم كثيرًا في قتل رتابة هذا الوزن فمالوا إليه كثيرًا " [٤] .

وجاءت أكثر قصائد هذا البحر في الأوزان الصافية فيما عدا قصيدتين هي (جيكور شابت) نظمت على بحر المتدارك وفيها مقطع على المتقارب.

و(مرثية جيكور) [٥] نظمت على تفعيلة المتدارك في الشكل الحر، وأما باقي القصيدة فهي على بحر الخفيف:

---

[١] المصدر السابق (من رؤيا فوكاي من ديوان أنشودة المطر) :٢/ ٣٣ .

[٢] ترى نازك الملائكة أن الخليل قد نسيه لندرة استعمال العرب له ، ينظر: قضايا الشعر المعاصر ١٣٢. وينظر: عبدالرحمن بن حسن بن يحيى المحسني ، بنية شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية، ٣٦٠.

[٣] ينظر : عبد الرحمن بن حسن بن يحيى المحسني ، بنيه شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية: ٣٦٠.

[٤] عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ٨٢. وينظر: عبد الرحمن بن حسن بن يحيى المحسني بنية شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية، ٣٦٠.

[٥] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (مرثية جيكورمن ديوان أنشودة المطر) : ٦٧/٢ .

صرَّد القمح من نثار لها اللون ، و لم تحظَ بالرغيف الوئيد
فهي صحراء تزفر الملمح آهات و شكوى ، لماءها الموؤود ! } بحر الخفيف

نظم القصيدة –كما ذكرنا– على بحر الخفيف، واقتبس أغنية شعبية على تفعيلة المتدارك:

ترلل .. العيد ترللا
ترللا .. عرّس " حمادي " ، } تفعيلة المتدارك
الثوب من الريز .. ترلّلا
و النقشُ صناعةُ بغداد

– وهناك بحور هجرها السياب في النظم في الشكل الحر، مثل (المنسرح ، والمديد ، والمضارع، والمقتضب ، والمجتث ، والهزج)، في حين جاءت بحور أخرى قليلة النظم فنيًا مثل: (البسيط ، والخفيف والسريع ، والرمل).

بينما هناك قصائد نظمت على أكثر من بحر مثل قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) التي وقف عندها الدكتور محسن أطيمش ليكشف لنا بدقة كيف أن أربعة بحور شعرية تتداخل في تكوين موسيقى هذه القصيدة، وهي الرمل والرجز والسريع والمتدارك، حيث نجد أن المقطع الأول يعتمد الشاعر فيه على الرمل، ثم يتكئ في آخره على الرجز، وكذلك المقطع الثاني، ولو نظرنا في المقطع السادس لوجدنا أن المتدارك يمثل بنيته الموسيقية في بداية المقطع لينتقل بعد ذلك إلى بنية الرمل ، ثم ينهي المقطع مرة ثانية بالمتدارك، لينتقل إلى المقطع الأخير فيعتمد على بنية الرجز[١] .

– **التقفية :**

إن حركة شعر التفعيلة على الرغم من أنها حطمت الشكل التقليدي للشعر في الخروج على الأوزان التقليدية ، لكنها لم تلغ القافية تمامًا، وذلك لما لها من أهمية في خلق موسيقى وإيقاع يتكرر في القصيدة ، وقد تعددت الآراء حول موضوع التقفية في قصيدة التفعيلة ، فيرى الدكتور شكري عياد أن القافية تستخدم في الشعر الحر لقيمتها الفنية – النغمية – كما أن الشاعر يلجأ إليها ليزيد من إيقاعية القصيدة ، فالقافية تدخل في بناء القصيدة ونسيجها، وتساعد على منحها جوًا انفعاليًا خاصًا[٢] .

---

[١] محسن أطيمش ، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر : ٣٠٩.
[٢] ينظر: شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، مؤسسة دار الشعب ، القاهرة د.ت : ص ١١٦، ١١٨-١١٩.

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن " القافية في الشعر الجديد – ببساطة – نهاية موسيقية للسطر الشعري ، وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية" [١] . ويرى يوسف الصائغ أن من سمات نظامهم الموسيقي في استخدام القوافي، تكرار القافية سطرًا بعد آخر، وإن لم يُطيلوا في ذلك ، إذ غالبًا ما يكتفون بالتكرار خلال سطرين أو ثلاثة، وقد يصل التكرار إلى أربعة أسطر [٢]. كما فعل السياب في قصيدة (المخبر) [٣] :

لا شيء غير الرعب والقلق الممض على المصير
ساء المصير !
ربّاه إن الموت أهون من تَرقّبِهِ المرير
ساء المصير :
لِمَ كنت أحقر ما يكون عليه إنسانٌ حقير ؟!

على الرغم من اعتماد السياب على الشكل الجديد، إلاّ أنه لم يغفل فيه القافية ، مما يكسب قصائده اتساقًا داخليًا في النغم [٤] .

فالتقفية الجديدة أتاحت للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد ، في حين كانت القافية تلزم بالوقوف حتى عندما لا يقف عندها القارئ [٥] .

إذن فالشاعر في قصيدة التفعيلة يتمتع بنوع من الحرية، وهو ليس معنيًا تمامًا بأمر القافية، فهو يتحرك في نصه، وحين يشعر أن الموقف المعنوي يحتاج إلى تقفية وروي معين يقف ، فتأتي التقفية خادمة لنسق النص ، وغير مفروضة عليه، وهذا ما أدى إلى التنوع في أشكال القوافي إلى درجة لا يمكن حصرها تكتنف النصوص فلا ترتبط ضرورة بنهاية السطر الشعري، بل تخضع لهيمنة الموقف الشعري[٦].

القافية في الشعر الأوربي :

قسم جون كوين القوافي بحسب علاقة بعضها ببعض، ومن حيث الاعتماد على حرف الروي

---

[١] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٦٧.
[٢] ينظر : يوسف الصائغ ، الشعر الحرفي العراق، ١٤٦-١٤٨.
[٣] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (المخبر من ديوان أنشودة المطر) : ٢٤/٢ .
[٤] ينظر: إحسان عباس ، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ١٣٤.
[٥] ينظر: عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ظواهره الفنية والمعنوية، ٩٨.
[٦] ينظر : عبد الرحمن بن حسن بن يحيى المحسني ، بنية شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية، ٣٨٣.

وهو التقسيم الشائع في الشعر الأوربي الحديث، والمنتشر بين آداب الشعوب الأخرى ، ولاسيما الشعر العربي الحديث كالآتي [١] :

١-القوافي المتعانقة : وهي التي تتخذ شكلاً متلاحقًا مع قافية أو مجموعة قواف، وتتكون في الغالب من قافيتين .

٢-القوافي المتقاطعة : وهي القوافي التي تتقاطع صوتيًا مع قافية أخرى قد تكون بينهما قافيتان متعانقتان أو قافية متعانقة .

٣-القافية المستقلة : وهي القافية التي تتخذ طابع الاستقلال وتخرج بحرف مستقل .

وقد حاول المجددون العرب الاستفادة من المنظور الأوربي لتقسيمات القافية من خلال اطلاعهم على النماذج الشعرية الأجنبية، بما تضفي على القصيدة العربية سمة جمالية تتأرجح بين الحفاظ على الموروث القديم ، والحرية في الخروج على القافية الموحدة مع التركيز على حرف الروي ، وتكراره بصورة غير منتظمة بمجموعات متوافقة أو منفردة لا سيما في الشعر الشطر الواحد [٢] .

بعض أشكال التقفية [٣] عند السياب :

١- التقفية المسترسلة :

وهي التقفية التي تتجلى في قصائد التفعيلة التي لا ترتكز على تقفية بعينها بل تسترسل إلى نهاية الجملة معتمدة على إيقاعات أخرى غير إيقاع الروي [٤] . وهي مثل القافية المستقلة في الشعر الأوربي، حيث يسترسل الشاعر في عرض تجربته بتدفق حتى نهايتها، دون أن يعتمد على روي ، وقد تأتي القافية أحيانًا عرضًا دون قصد من الشاعر يرى الدكتور إبراهيم أنيس" أن أصحاب الشعر الحر لم يستقروا على حال من حيث القوافي، فمنهم من يلتزمها أو على الأقل ينوع فيها، ومنهم من يجعل شعره مرسلاً رغبة في مزيد من الحرية والانطلاق، وكل الذي أجمعوا عليه حتى الآن هو اتباع نظام التفعيلة " [٥] . ومثال

---

[١] ينظر : جون كوين ، بناء لغة الشعر، ترجمة : أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩١ : ص ٨٧ ، وينظر: عمر إبراهيم توفيق، قراءة في علم القافية بين التراث والمعاصرة (گۆڤاری زانكۆی سلێمانی) مجلة جامعة السليمانية ع١١ ، ٢٠٠٣) : ١٥٨ .

[٢] عمر إبراهيم توفيق ، قراءة في علم القافية بين التراث والمعاصرة : ١٥٩ .

[٣] ينظر: عوض صالح ، أنواع التقفية ومصطلحاتها في النص الجديد: الشعر الحديث في ليبيا، ص ٦٠٦-٦١٠ نقلاً عن عبد الرحمن بن حسن بن يحيى المحسني ، بنية شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية: ٣٨٤.

[٤] ينظر: عبد الرحمن بن حسن بن يحيى المحسني ، بنية شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية: ٣٨٤.

[٥] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر: ٣٣٢.

ذلك في قصيدة (عودة لجيكور)، إذ يقول :

على جواد الحُلُم الأشهبِ
وتحت شمس المشرق الأخضرِ
في ضيف جيكور للسخيِّ الثري
بين الندى والزهور والماءِ
أبحث في الآفاق عن كوكبِ
عن مولد للروح تحت السماءْ
عن منبعٍ يروي لهيب الظماء
عن منزلٍ للسائح المُتْعبِ [1]

فهنا يصور السياب حالة الضياع الذي يعانيه، فلا نراه يُلقي بالاً إلى توحيد القوافي، فلذلك تنوع القوافي بين (الباء والراء والياء والهمزة) .

٢- التقفية المتجددة أو المتوالية :

يلتزم الشاعر هنا التزامًا جزئيًا بالتقفية ، وحضورها في أسطر القصيدة تتجدد وتتوالى [2]. وهي مثل القافية المتقاطعة في الشعر الأوربي. ومن الأمثلة التي على هذا النوع، قصيدة (الأسلحة والأطفال) :

عصافيرُ ؟ أم صبيةٌ تمرحُ
عليها سنًا من غدٍ يُلمَح ؟
وأقدامُها العاريه
محارٌ يصلصل في ساقيه [3]

فنُلاحِظ أن القافية لم تأت مسترسلة تمامًا، ولم يلتزم التزامًا كليًا بها، بل نراه يجدد كل مجموعة أشطر بقافية جديدة .

٣- التقفية الارتكازية :

ويقصد بها التقفية الحاضرة في تلك القصائد التي ترتكز بنيتها الفنية على تقفية أو عدة تقفيات

---

[1] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (العودة لجيكورمن ديوان أنشودة المطر) :٢/ ٧٩.
[2] ينظر: عبد الرحمن بن حسن بن يحيى المحسني، بنية شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية: ٣٨٦.
[3] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (الأسلحة والأطفال من ديوان أنشودة المطر) :١٨٢/٢.

محددة ظاهرة ، لكنها غير منتظمة ، بحيث يكون ارتكاز النص بجملته على تقنيات وأصوات تتكرر [1] . وهي مثل القافية المتقاطعة في الشعر الأوربي ، حيث نلاحظ أن ارتكاز النص على قافية معينة أكثر من غيرها في بداية القصيدة، وحتى نهايتها ، وهنا لا يلجأ إليها الشاعر قسرًا بل يجيء عَرَضًا ، ومثال ذلك في قصيدة (ذهبت) [2] :

ذهبتِ فاستحال بعدكِ النهار
كأنه الغروب ،
كأنما سحبت من خيوطه النِّضاء
وظلّل المدرج انكسار
ومثلَها انكسرتُ، غام في خيالي الجنوب
ينوء بالخريف
تعرَّت الكروم والجداول انطفأنَ، والحفيف
يموت في ذرى النخيل، والدروب
بصمتها انتظار
كحّل عينيك سوادُ نار
تشبّ من قلبكِ ، من براعم النهود
يهتف في إذا نظرتِ: أنتِ في استعار[3]

وتدين أصول نظرية القافية الحديثة إلى ف. م. جيرمونسكي رائد الدراسة الصوتية للشعر ومؤلف كتاب (القافية تاريخها ونظريتها الصادر سنة ١٩٢٣)، حيث يري أن القافية لا تعني مجرد التطابق بين الأصوات ، ولكنها ظاهرة من الظواهر الإيقاعية، وهي بذلك تؤدي وظيفة عضوية في المركب الموسيقى للشعر، ولعل عودة الكثير من شعراء الشعر الحديث إلى هذا النبع راجعة إلى إدراكهم لهذه الحقيقة، إذ يشعرون وكأن القافية التي تتردد بين الحين والآخر تنهض بدور تعويضي يضفي على ما عسى أن ينتجه غياب الوزن التقليدي من شحوب الإيقاع [4] .

---

[1] ينظر: : عبد الرحمن بن حسن بن يحيى المحسني ، بنية شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية: ٣٨٨.
[2] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (ذهبت المعبد الغريق) :٢٤٣/٢
[3] المصدر نفسه : ٢٤٣/٢.
[4] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة :محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٥، ص١٢.

المبحث الثاني :

الإيقاع الداخلي

للإيقاع الداخلي دور مهم في بنية الشعر التفعيلية – الشعر الحر – لأن تجربة الشعر الحر أعطت القيمة المهمة للبنية الداخلية لتكون عِويضًا عن البنية الخارجية المفقودة تقريبًا، أي الوزن والقافية.

ويرى بعض النقاد أن تركيز الشعراء الجدد على تكثيف الإيقاع الداخلي ما هو " إلاّ تعويضًا في لاوعي الشاعر عن الموسيقى الخارجية التي تشكلها وتسهم في إغنائها تلك القافية المفتقدة التي ضيعها النسيج الجديد للقصيدة الجديدة " [1]. كما يلجأ الشعراء إلى بعض التقنيات والأساليب لإغناء الموسيقى الداخلية للقصيدة، منها تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة بتكرار بعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت [2] .

مظاهر الإيقاع الداخلي :

يلجأ الشاعر إلى مجموعة أساليب من أهمها التكرار، والهدف منها إحداث نوع من الايقاع وإثراء النغم وتكثيفه ، للحيلولة دون هبوط القصيدة إلى النثرية ، ويأتي التكرار على أنماط متنوعة بدءً من أصغر جزء في الكلمة ، وهي كالآتي:

١- تكرار الحركة الإيقاعية أو ما يسمى العلل القصيرة أو الصوائت القصيرة (short Vowels) [3]، أحيانًا نجد سيطرة حركة معينة على مجريات النص لأبعاد دلالية، مثل (الكسر أو السكون)، ومثال ذلك اعتماد السياب على كسر الحرف الأخير من السطر كما في قصيدة (غريب على الخليج) :

سأفيقُ في ذاك الصباحِ ، وفي السماءِ من السحابِ
كِسَرٌ ، وفي النمساتِ بَردٌ مُشبَع بعطورِ آبِ،
وأُزيح بالثُؤباءِ بُقيا من نعاسي كالحجابِ
من الحريرِ ، يشفُّ عما لا يبينُ وما يبين:
عما نسيتُ وكدتُ لا أنسى ، وشكٌ في يقينِ

---

[1] محسن أطيمش ، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث : ٣٤٥.
[2] ينظر: المصدر نفسه: ٣٤٠-٣٤٥.
[3] أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٧ ، ص ٣١٠.

ويضيءُ لي – وأنا أمدُّ يدي لألبسَ من ثيابي–
ما كنتُ أبحثُ عنه في عتَمات نفسي من جوابِ
لِمَ يملأ الفرحُ الخفيُّ شعابَ نفسي كالضباب [1]

ففي ثمانية أسطر جاءت حركة الكسر (ست عشرة مرة) ، ويعود هذا إلى دلالة الانكسار النفسي الذي كان يعانيه السياب آنذاك.

٢– تكرار الصوت المفرد أو الثنائي :

إن من أكثر الحروف تكرارًا عند السياب هي حروف (المد)، ففي قصيدة (في السوق القديم) نُلاحِظ تكرار حروف المد بشكل يُبطئ في موسيقى السطر، حيث يقول:

الليل، والسوق القديم
خفتت به الأصوات إلاّ غمغمات العابرين
وخطى الغريب وما تبثُّ الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم.
الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين
والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب
– مثل الضباب على الطريق –
من كل حانوت عتيق
بين الوجوه الشاحبات ، كأنه نغم يذوب
في ذلك السوق القديم . [2]

نُلاحِظ حشدًا لعدد كبير من حروف المد، وذلك بمجيء الكلمات التي تحتوي على هذه الحروف مثل: (قديم، بهيم، شحوب، الشاحبات) ، ويرى الدكتور محسن أطيمش أن التركيز على حروف المد " تكسب المقطع إذا شاعت شيوعًا واضحًا ، نوعًا من البطء الموسيقي أو ما يمكن أن يوصف بالتراخي الموسيقى ، كما أن انعدامها ، أو قلتها يسهم في إضفاء نمط من الموسيقى الأقرب إلى السرعة " [3] .

---

[1] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (غريب على الخليج من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ٨.
[2] المصدر نفسه (في السوق القديم من ديوان أزهار وأساطير) :٢/ ٢٨٣.
[3] محسن أطيمش ، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، ٣٠٧.

ويرجع ذلك إلى أن البطء يتلائم مع العنصر الحكائي والحكائي الحزين بالذات [١] .

وهذا ما وجدناه في قصيدة (في السوق القديم) من بطء موسيقي لأنه يحمل طابع القصص الحزينة.

٣- تكرار الكلمة :

يركز الشاعر على كلمة معينة تحمل من الدلالات ما يهدف إليها الشاعر على أنه ينبغي أن يأتي هذا التكرار عفويًا ، وإلاّ أصبح عبئًا يثقل كاهل النص [٢] . ونجد هذا النوع من التكرار في قصائد (مرحى غيلان ، من رؤيا فوكاي وأنشودة المطر ، وغريب على الخليج ورؤيا في عام ١٩٥٦).

ففي قصيدة أنشودة المطر يكرر السياب كلمة مطر (٢٢) مرة كما فعلت سيتويل في قصيدة (ما زال يهطل المطر) ست مرات، وقد أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول من هذا الباب . كما يقول :

ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودةُ المطر ...
مطر...
مطر...
مطر... [٣]

وتكرار كلمة (المطر) على هذا النحو يحكي وقع قطرات المطر على الأرض قطرة قطرة، ويدعى بحكاية صوت أو حركة [٤] .

وفي قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) يقول :

بانيًا في عروة المهد الضَّريح
الدماء
الدماء
الدماء

---

[١] ينظر: المصدر السابق : ٣٠٨.
[٢] ينظر: عبد الرحمن بن حسن بن يحيى المحسني ، بنية شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية، ٤٠٧.
[٣] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (أنشودة المطر من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ١١٩-١٢٠.
[٤] ينظر : د. شفيع السيد ، النظم وبناء الدلالة في البلاغة العربية :١٤٦ .

وحّدت بالمجرمين الأبرياء [1]

فذكر كلمة (الدماء) بهذه الصورة المتلاحقة لتوحي بجريان الدماء دلالةً على سفكها حتى صارت تسيل من كثرتها ، وكذلك تولد إيقاعًا داخليًا منتظمًا ينسجم مع ماقبله .

٤- تكرار سطر كامل في القصيدة :

حيث يعد تكرار سطر كامل في القصيدة تعزيزًا للإيقاع، ويضفي وحدة على السطور. ونجد ذلك عند السياب كثيرًا مثل قصيدة (تموز جيكور) :

جيكورُ... ستولدُ جيكورُ:
النَّور سيُورق والنُّورُ
جيكور ستولد من جُرحي،
من غصّة موتي ، من ناري
سيفيض البَيدر بالقمحِ.
والجرن سيضحك للصبحِ
والقريةُ دارًا عن دارِ
تتمارج أنغامًا حلوَه
والشيخ ينامُ على الربوه ؟
والنخل يوسوس أسراري
جيكور ستولد... لكنّي
لن أخرجَ فيها من سجني ؟ [2]

حيث يتكرر سطر (جيكور ستولد) ثلاث مرات في هذا المقطع وكذلك في (الأسلحة والأطفال) وتكرار (حديد عتيق ... حديد .... رصاص) ست عشرة مرة.

وقد أشار (س . موريه) إلى التكرار وأنواعه، وكذلك تكنيكات أخرى في الشعر الغربي والشعر العربي لذلك لا نؤثر الإطالة والتكرار [3] .

---

[1] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (رؤيا في عام ١٩٥٦من ديوان أنشودة المطر) : ٨٦/٢.
[2] المصدر نفسه (تموز جيكورمن ديوان أنشودة المطر) : ٧١/٢.
[3] ينظر : س. موريه ، الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي : ٣١٣ ، ٣٤٦ .

٣- التدوير :

لاحظنا عند السياب في القصيدة الحرة أيضًا تدوير ... لكنه لا يمس تركيب الكلمة وصيغتها، فيكون جزء منها في سطر وجزء في سطر آخر ، ربما لأن نسق اللغة العربية الكتابيّ لا يسمح بذلك، وإنما يتخذ التدوير هنا اتجاهًا خاصًا إذ يمس التفعيلة دون الكلمة ...، فيُرخَّص للشاعر الإتيان بجزء من التفعيلة في آخِر السطر وبجزئها الآخَر في بداية السطر الشعري الذي يليه. ولنتأمل المقطع التالي وهو من قصيدة (جيكور والمدينة) [1] إذ يقول :

(١) شرايينُ في كل دار وسجن ومقهى
(٢) وسجن وبار وفي كل ملهى
(٣) وفي كل مستشفيات المجانينِ
(٤) في كلّ مبغى لعشتارِ
(٥) يُطلعْن أزهارهنّ الهجينهْ....

القصيدة على وزن المتقارب، وهو من البحور الصافية (تكرار تفعيلة واحدة (فعولن)، ويكون تقطيعها على الشكل التالي:

(١) شرايي/ن في كل/ لدار /وسجن/ ومقهى/
(٢) وسجن/ وبار/ وفي كل/ لملهى
(٣) وفي كل/ لمستش/فيات ل/مجاني/ نِ
(٤) في كلّ/ لمبغى /لعشتا/ رِ
(٥) يُطلعْ/ن أزها/رهنّ ل/هجينهْ....

هكذا يبدو التدوير واضحًا عند انتقال الشاعر من السطر الثالث إلى الرابع (ن + في كل – ف+ عولن) وكذا بين السطرين (٤) و(٥).

ونخلص أخيرًا إلى القول بوجود التدوير في الشعر الحر ، ولكنه يختلف عنه في الشعر العمودي بكونه واقعًا على التفعيلة ولا يصيب الكلمة .

[1] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (جيكور والمدينة من ديوان أنشودة المطر) :٢/٧٥.

أنماط أخرى من الموسيقى الداخلية :

هناك أنماط أخرى لتوليد إيقاع داخلي تتميز بالتماوج ، وإحداث تموجًا في نسق الموسيقى الداخلية أحيانًا ، ويتخذ الشاعر لتحقيق هذا النوع من الإيقاع الداخلي عدة أبنية منها :

١- السجع: حيث يورد كلمات ذات قواف موحدة تحدث رجعًا إيقاعيًا، وقد حفلت قصيدة (أنشودة المطر وغريب على الخليج) بكم هائل من هذه التقنية . ومن ذلك في قصيدة غريب على الخليج :

جلس الغريبُ يسرِّح البَصرَ المحيَّر في الخليج
ويهدُّ أعمدة الضياء بما يصعِّد من نشيجِ
أعلى من العبَّاب يهدر رغوُهُ ومن الضجيجِ [١]

نُلاحِظ انتهاء المقطع بحرف الجيم يولد إيقاعًا داخليًا منتظمًا، وجاءت هذه القوافي من خلال استدعاء الموقف الشعري لها، أي أنها غير مفروضة قسرًا على القصيدة ، فقد استطاع الشاعر استغلال هذه التقنية بشكل جيد .

وكذلك في قصيدة (إلى جميلة بو حيرد) حيث يقول :

لا تسمعيها .. إنّ أصواتنا
تخزى بها الريحُ التي تنقلُ
بابٌ علينا من دمٍ ، مقفلُ
ونحن في ظلمائنا نسأل
من مات ؟ من يبكيه ؟ من يُقتلُ ؟[٢]

جاءت هذه القصيدة موحدة القافيه مما جعل للقصيدة إيقاعًا داخليًا ثابتًا ومنتظمًا .

٢- وأحيانًا يعتمد على المفردات المتضادة لأحداث حركية، وتماوج في الموسيقى الداخلية ، حيث تكون هناك نغمات تعلو وتنخفض مما يولد إيقاعًا . ومثل ذلك في قصيدة (إلى جميلة بوحيرد) ، الذي يقول فيه :

في ذلك الموت ، المخاض ، المحب ، المبغض ، المنفتح ، المقفل [٣]

---

[١] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (غريب على الخليج من ديوان أنشودة المطر) : ٤/٢ .
[٢] المصدر نفسه (إلى جميلة بو حيرد من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ٥٥.
[٣] المصدر نفسه : ٢/ ٤٩.

حيث نُلاحِظ الجمع بين المتناقضات، وهذا يُوحي بنوع من التموج والحركة في الشطر .

وكذلك في قصيدة مرثية جيكور :

لا على العقم والرَّدى ، بل على الميلاد والبعث والشباب الجديد [1]

٣-الجمل الاعتراضية : حيث تُحدث حركية وإيقاعًا داخليًا ، ففي قصيدة (المخبر) الكثير من الجمل الاعتراضية، مما يوحي بحركة إيقاعية بطيئة، وهذا عكس لو كانت الجمل قصيرة أو تعتمد على الأضداد والتماثل، فهنا تكون حركتها أسرع :

– الخبر والقسطاس – أطفأ في وجوه الأمَّهات [2]

وكذلك يقول في القصيدة نفسها :

كالبائعات حليبهنّ ، كما تؤجَّر – للبكاء
ولندبِ موتى غير موتاهنّ – في الهند النساء [3]

هذا الاعتراض في السطر يُوحي بنوع من البطء في الإيقاع كما ذكرنا ذلك سابقًا، وفي القصيدة أربع جمل اعتراضية .

٤– الانتقال من تفعيلة إلى أخرى، أو من الفصيح إلى العامي، ولكنها قد تفسد الإيقاع إذا لم توظف توظيفًا فنيًا جيدًا .

ففي قصيدة (مرثية جيكور) انتقالة من الفصحى إلى العامية، ومع ذلك لم يفسد الإيقاع، لأنها موظفة توظيفًا فنيًا جيدًا، حيث إنها جاءت على لسان الخورس ، فأعطاها بناءً دراميًا ، حيث يقول :

فهي صحراء تزفر الملح آهات وشكوى ، لمائها الموؤود
خورس :
شيخ اسمُ الله .. ترللا
قد شابَ ترلّ ترلّ ترار ... وما هلاّ
ترلل .. العيد ترللا

---

[1] المصدر السابق (مرثية جيكور من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ٦٥ .
[2] المصدر نفسه (المخبرمن ديوان أنشودة المطر) : ٢١/٢ .
[3] المصدر نفسه :٢٢.

ترللا..عرّس "حمادي "
زغردن ترلّ ترلّلاّ
الثوب من الريز .. ترلّلا
والنقش صناعةُ بغداد
إنها الريح فاملئي الريح ياجيكور بالضحك أو نثار الورود [1]

فكما نلاحظ أحدث تموجًا وحركية في الإيقاع بين اللغة الفصحى من جهة والعامية من جهة أخرى، وجاء هذا بتأثير إليوت أي استخدام الفصحى مع العامية في القصيدة كما ذكرنا في الفصل الأول، وكذلك الانتقالة بين البحرين (الخفيف والمتدارك) قد أوجدت هذا التماوج أيضًا .

[1] المصدر السابق (مرثية جيكور من ديوان أنشودة المطر) : ٦٧/٢.

خاتمة

خاتمة

توصلت الدراسة في النهاية إلى ما يأتي :

– كشفت الدراسة أن معطيات التراث العربي في شعر السياب كالآتي :

١ – كان هناك العديد من الألفاظ القرآنية في شعر السياب سواء أكانت مفردة أم مركبة، وكذلك هناك الكثير من الظواهر الأسلوبية المتأثرة بالقرآن ، ووظّف الكثير من المفردات من القرآن الكريم وأخرى من التراث العربي القديم، حيث استطاع أن يحورها ليخدم موضوعاته وتجاربه الجديدة ، وأحيانًا جاءت لتحمل الأجواء القديمة لمقارنتها بما آلت إليه في الوقت الحاضر، ففي شعره الكثير من الألفاظ والتراكيب الذي كان يسوقها أصلاً كما هي معناها الأول أو في سياق جديد تحمل دلالات جديدة، وكذلك وجود ظواهر أسلوبية بارزة في شعره جاءت متاثرة بالظواهر الأسلوبية القديمة، مثل (أسلوب القسم والدعاء والحذف ...) .

٢- أما الصورة الشعرية فقد جاءت لتقوم بوظيفة التوضيح والإبانة وأحيانًا للمحاكاة ، ومن مصادر الصورة عنده الطبيعة فقد كان السياب في البداية يحاكي الصور العربية القديمة من حيث النسج على منوالها، وأحيانًا كان يقتبس الصورة الشعرية القديمة اقتباسا مباشرًا ، إلاّ أن الصورة الشعرية عند السياب كانت في تطور مستمر من تقليد ومحاكاة واقتباس، لتطويعها في خدمة موضوع جديد بعيد عن موضوعها الأصلي ، ومن المصادر التراثية الأخرى (التراث الديني، والأدبي، والشعبي ، والتاريخي)، حيث كان يستحضر شخصيات تراثية يخلق منها علاقات جديدة متآلفة أو متضادة أو استحظار أحداث دينية أو تاريخية أو شعبية ... .

وكانت مكونات الصورة عنده هي التشبيه والاستعارة والمجاز حيث احتل التشبيه أهمية كبيرة من بين أدوات رسم الصورة عنده، وكان السياب في كثير من الأحيان مقلدًا للصورة الشعرية القديمة .

٣- كما استخدم في الموسيقى الشعرية البحور العربية التقليدية، باستثناء المجتث والمقتضب والمديد والرجز، وقد احتل البحر الكامل أعلى نسبة من بين البحور التي استخدمها وتلاه الرمل فالمتقارب والخفيف ، أي أنه استخدم البحور التي استخدمها الشاعر القديم وأعرض عما أعرض عنه ، وجاءت القوافي عمودية متكررة وقوافي مثناة وثلاثية ورباعية وخماسية ، وقصائد تحمل شكل الموشحاتالقديمة ، أما حروف الروي فقد شاعت عنده الحروف التي شاعت في الشعر القديم وندرت عنده الحروف التي

ندرت ورودها في الشعر القديم ، أما حركة الروي فقد كثرت عنده حركة الروي المطلق على حساب الروي المقيد ، كما واستخدم التدوير والطباق والتكرار في تقوية الموسيقى الداخلية، وهي أدوات مستخدمة في الشعر العربي القديم لتقوية الجرس الداخلي، من أجل التاثير في السامع واستمالة قلوبهم .

– تأثر السياب بالثقافة الغربية :

١ – من مظاهر التأثر بالثقافة الغربية في لغة السياب هي استخدام اللغة العامية والاقتراب من لغة الحياة اليومية، وكانت هذه نتيجة التأثر بآراء (وردزورث وإليوت) الداعية إلى ذلك مما أدّى إلى ظهور ألفاظ عامية واستخدام أغاني شعبية قي شعره ، وكذلك اقتباس الكثير من الألفاظ والتراكيب من شعراء الغرب، أمثال (كيتس ، وشكسبير ، وبودلير ، وإليوت ، وإديث سيتويل ، ولوركا) .

أما الظواهر الأسلوبية في شعره التي جاءت نتيجة التأثر بالأدب الغربي فلم نلاحظ غير وجود ظاهرة التكرار واستخدام الجمل الاعتراضية والابتداء بواو العطف ، ربما يعود ذلك إلى أنه يستخدم اللغة العربية وهذه بطبيعة الحال تختلف فيها قوانين الإعراب عن اللغة الإنكليزية .

٢ – أما الصورة الشعرية فقد أخذ السياب ثيمة المدينة كرمز للوصف الواقع الذي عاشه ونشأ فيه من الثقافة الغربية ، أما التراث الديني فيستمد السياب كثيرًا من صوره من الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، حيث كان مصدر إلهام الشاعر، وكانت شخصياته رمزًا يوظفها لخدمة تجربته الشعرية حيث كانت تحمل دلالات ذاتية تدل على مايعانيه الشاعر من غربة روحية وانكسارات نفسية سواء أكان التاثر بالتراث الديني بشكل مباشر أم عن طريق إليوت وسيتويل ، أما التأثر بالشعراء الغربيين فقد ظهر ذلك عن طريق اقتباس وتضمين أشعارهم، أو من خلال مجاراة صورهم أو ترجمة أفكارهم بشكل يخفيه عن القارئ وكان للشاعران إليوت وسيتويل الأثر الأكبر في شعره .

أما الصورة التي كانت مصدرها الرمز لاحظنا أنها توزعت بين مصادر أسطورية ودينية شرقية وغربية ، وتوزعت دلالاتها في كل مرحلة من مراحل انتمائه السياسي و الاشتراكي والذاتي فكانت لكل مرحلة رموزه الخاصة، وكانت تختلف دلالاتها في كل مرحلة عن الأخرى ، أما أهم وأكثر مظهر من مظاهر تأثره بالغرب هي ظاهرة توظيف الأساطير، فقد أفاد من الأساطير عن طريق إليوت بدرجة كبيرة ومن ثم كتاب الغصن الذهبي لجيمس فريزر ، سواء أكان بشكل مباشر من ترجمة جبرا إبراهيم جبرا أم عن طرق إليوت اهتدى إليه .

وكانت هناك بعض المزالق قي استخدام السياب للأسطورة، منها: عرض الثقافة الأسطورية في مدخل بعض القصائد عن طريق التشبيه العابر ، وكذلك استخدام أساطير مختلفة تؤدي الغرض نفسه وتحمل المعنى نفسه.

وقد أدى تأثره بالثقافة الغربية إلى تغيير في مكونات الصورة الشعرية من تشبيه واستعارة ، وأصبحت لا تحمل المتطلبات والقوانين البلاغية القديمة وقد ظهرت مكونات جديدة في شعره، مثل تراسل الحواس ومزج المتناقضات .

٣ – أما الموسيقى الشعرية فقد تأثر بالقالب الموسيقي الغربي، حيث أصبح ينظم القصيدة على تكرار التفعيلة غير المنتظمة في السطر يمزج بين البحور المختلقة في القصيدة الواحدة وأيضًا استخدام التدوير في تمام جزء من التفعيلة في السطر الآخر من القصيدة ، وقد احتل البحر الكامل أعلى نسبة بين البحور في النظم عليه ، ثم الوافر فالرجز فالمتقارب والمتدارك ، أما التقفية فقد استطاع أن يجاري القصائد الغربية في نظام القافية، فكانت القوافي في شعر التفعيلة تقفية مسترسلة وتقفية متجددة وأخرى ارتكازية ، أما الموسيقى الداخلية فلم نلاحظ غير التكرار على مستويات تكرار الحركة أو الكلمة أو السطر، لتوليد نغمة داخلية تعويضًا عن القافية المفقودة، وكذلك كانت هناك أنماط تحدث إيقاعًا داخليًا كالسجع والأضداد ووجود الجمل الاعتراضية والانتقال من الفصحى إلى العامية ومن تفعيلة إلى أخرى .

المصادر والمراجع

المصادر و المراجع

- القرآن الكريم .
- الكتاب المقدس .

المصادر :

❖ بدر شاكر السياب :

- الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ٢٠١٢ .

المراجع :

الدواوين :

❖ ابن الرومي :

- ديوانه ، شرح : أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، ط٣ ، بيروت ٢٠٠٢.

❖ ابن زيدون :

- ديوانه ، تحقيق : يوسف فرحات ، دار الكتاب العربي ، ط٢ ، بيروت ١٩٩٤.

❖ أبو العلاء المعري :

- اللزوميات ، تحقيق : أمين عبد العزيز الخانجي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٣٤٢هـ .
- شروح سقط الزند ، التبريزي والبطليوسي والخوارزمي ، تحقيق : مصطفى السقا وعبد الرحيم محمود وعبد السلام هارون وإبراهيم الأنباري و حامد عبد المجيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣ ، بيروت ١٩٨٦، القسم الثالث .

❖ أبو تمام :

- شرح ديوان أبي تمام ، الخطيب التبريزي ، تحقيق : راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ، ط٢، بيروت ١٩٩٤ .

❖ علي بن الجهم :

- ديوانه ، تحقيق : علي مردم بك ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، ط٢ ، بيروت ١٩٨٠ .

❖ عمر بن أبي ربيعة:
- ديوانه ، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، ط ١ ، بيروت ٢٠٠٧.

❖ عنترة :
- شرح ديوان عنترة ، الخطيب التبريزي ، تحقيق : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، ط١، بيروت ١٩٩٢ .

❖ قيس بن ذريح (قيس لبنى) :
- ديوانه ، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، ط٢ ، بيروت ٢٠٠٤ .

❖ لبيد بن ربيعة العامري :
- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق : د. إحسان عباس ، الكويت ١٩٦٢ .

❖ المتنبي :
- شرح ديوان المتنبي ، تحقيق : عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، .

❖ النابغة الذبياني :
- ديوانه ، تحقيق : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، ط٣ ، بيروت ١٩٩٦ .

المعاجم :

❖ إبراهيم فتحي :
- معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس ١٩٨٦ .

❖ ابن منظور جمال الدين أبو الفضل (٧١١ هـ) :
- لسان العرب ، تحقيق : عبد الله علي الكبير و محمد أحمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف ، القاهرة .

❖ أحمد مطلوب :
- معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، مطبعة لبنان ناشرون ، ط ١ ، بيروت ٢٠٠١ .

❖ إميل بديع يعقوب و ميشال عاصي:
- المعجم المفصل في اللغة و الأدب ، دار العلم للملايين ، ط ١ ، بيروت ١٩٨٧ .

❖ مجمع اللغة العربية في مصر :
- المعجم الوجيز ، مطابع الدار الهندسية ، ط ١ ، القاهرة ١٩٨٠ .

- المعجم الوسيط ، مطابع الدار الهندسية ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٨٥ .

الكتب العربية :

❖ إبراهيم السامرائي :

- لغة الشعر بين الجيلين ، دار الفكر للنشر و التوزيع ، عمان د.ت .

❖ إبراهيم أنيس :

- موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٥٢ .
- من أسرار اللغة ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٦ ، القاهرة ١٩٧٨.

❖ إبراهيم بن عبدالرحمن النعيم :

- الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد ، الشركة العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٩٦.

❖ إبراهيم عوض :

- محاضرات في الأدب المقارن، المنار للطباعة والنشر، ٢٠١٠.

❖ ابن الأثير الموصلي :

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، مصطفى البابي الحليي وأولاده ، ١٩٣٩ .

❖ ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ):

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق ، محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل ، ط٥ ، بيروت ١٩٨١.

❖ أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي :

- عيار الشعر، تحقيق الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ١٩٨٥.

❖ أبو الفداء إسماعيل بن كثير (ت ٧٧٤ هـ):

- تفسير القرآن العظيم ، تحقيق : سامي بن محمد سلامة ، دار طيبة للنشر والتوزيع ، ط٢ ، ١٩٩٩ .

❖ أبو الفرج قدامة بن جعفر :

- نقد الشعر ، تحقيق وتعليق : الدكتور محمد عبدالمنعم الخفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت.

❖ أبو الهلال العسكري :

- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبـراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط١ ، ١٩٥٢.

❖ أبو جعفر الطبري (ت ٣١٠ هـ) :

- جامع البيان في تأويل القرآن ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، مؤسسة الرسالة ، ط ١ : ٢٠٠٠ .

❖ إحسان عباس :

- فن الشعر، دار الثقافة ، ط٦ ، بيروت ١٩٧٩.
- اتجاهات الشعر المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٩٨ .
- بدر شاكر السياب دراسة في حياته و شعره ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٨ .
- الصورة بين البلاغة و النقد ، المنارة للطباعة و النشر ، ط١ ، ١٩٨٤.

❖ أحمد مختار عمر :

- دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٧.

❖ أحمد مطلوب :

- البلاغة العربية (المعاني ، البيان ، البديع) ، مطابع دار الكتب ، ١٩٨٠ .

❖ أحمد نصيف الجنابي :

- في الرؤية الشعرية المعاصرة ، وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد .

❖ أمجد ريان :

- صلاح فضل والشعرية العربية ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ٢٠٠٠ .

❖ بكري شيخ أمين :

- البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، ط٣ ، بيروت .

❖ جابر عصفور :

- آفاق العصر ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط١ ، دمشق ١٩٩٧ .

❖ حامد عبد القادر :

- دراسات في علم النفس الأدبي ، ١٩٤٩ .

❖ حسن الغرفي :
- كتاب السياب النثري ، دار الثورة ، بغداد ١٩٨٦ .

❖ حسن توفيق :
- شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية، دار أسامة ، ط٢ ، عمان ٢٠٠٩ .

❖ حسين نصار :
- القافية في العروض والأدب ، مكتبة الثقافة الدينية، ط١ ، القاهرة ٢٠٠٢.

❖ حمدي الشيخ :
- قضايا أدبية و مذاهب نقدية ، مكتبة الجامع الحديث ، الأسكندرية ٢٠٠٧ .

❖ الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبدالرحمن (ت ٧٣٩ هـ) :
- الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع ، تحقيق : إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٣ .

❖ داود سلوم :
- في النقد المقارن والدراسات النقدية ، جامعة الموصل، الموصل ١٩٦٨.

❖ رجاء عيد :
- فلسفة البلاغة بين الفنية والتطور، منشأة، المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩.
- الشعر و النغم ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٥ .

❖ سعد الدين كليب :
- وعي الحداثة دراسة جمالية في الحداثة الشعرية ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، ١٩٩٧.

❖ سيبويه :
- الكتاب ، تحقيق : عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، ط٣ ، القاهرة ١٩٨٨ .

❖ شفيع السيد :
- النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية ،مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .
- التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية ، دار غريب ، القاهرة ٢٠٠٧ .

❖ شكري محمد عياد :
- موسيقى الشعر العربي ، مؤسسة دار الشعب ، القاهرة .

❖ الشيخ جلال الحنفي :

- العروض تهذيبه و إعادة تدوينه ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ٣ ، بغداد ١٩٩١ .

❖ صلاح فضل :

- النظرية البنائية ، دار الشروق ، ط ١ ، القاهرة ١٩٩٨ .

❖ طراد الكبيسي :

- التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة و الإبداع في الشعر العربي الحديث ، منشورات وزارة الثقافة و الفنون ، بغداد ١٩٧٨ .

❖ عباس ثابت محمود :

- الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥-١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي العربي، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ، بغداد ٢٠١٠ .

❖ عبد الجبار عباس :

- السياب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .

❖ عبد الحميد راضي :

- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، مؤسسة الرسالة ، ط ٢ ، بغداد ١٩٧٥ .

❖ عبد الرضا علي :

- الأسطورة في شعر السياب ، دار الرائد العربي ، ط٢ ، بيروت ١٩٨٤ .
- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة و تطبيق على الشعر الشطرين والشعر الحر ، دار الشروق، ط١، عمان ١٩٩٧.

❖ عبد القاهر الجرجاني :

- أسرار البلاغة ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، ط ١ ، جدة ١٩٩١ .
- دلائل الإعجاز ، تحقيق : أبو فهر محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي، ط ٥ ، القاهرة ٢٠٠٤.

❖ عبد الله الطيب :

- المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ط ٣ ، الكويت ١٩٨٩ .

❖ عبد الواحد لؤلؤة :

- البحث عن المعنى دراسات نقدية ، دار الحرية ، بغداد ١٩٧٣ .

- النفخ في الرماد دراسات نقدية ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٢ .

❖ عبدالله بن المعتز (ت٢٥٦هـ) :

- البديع ، نشر وتعليق: أغناطيوس كرتشكوفسكي، دار المسيرة، ط ٣ ، بيروت ١٩٨٢.

❖ عدنان خالد عبدالله:

- النقد التطبيقي التحليلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ١٩٨٩.

❖ عزالدين إسماعيل :

- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، المكتبة الأكاديمية ، ط٦ ، القاهرة ٢٠١٠ .

❖ عزالدين علي السيد :

- التكرير بين المثير والتاثير، عالم الكتب، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٦ .

❖ علي البدري :

- علم البيان في الدراسات البلاغية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٢ ، القاهرة ١٤٠٤هـ .

❖ علي عبد المعطي البطل :

- شبح قاين بين إيديث سيتويل وبدر شاكر السياب ، قراءة تحليلية مقارنة ، ط١ ، دار الأندلس، ١٩٨٤.
- الرمز الأسطوري في شعر السياب ، شركة الربيعان للنشر و التوزيع ، ط ١ ، الكويت ١٩٨٢.

❖ علي الجندي :

- الشعراء وإنشاد الشعر، مطابع دار المعارف ، د. ط ، ١٩٦٩ .

❖ علي عباس علوان :

- تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا و جماليات النسيج ، د.ط ، د.ت .

❖ علي عشري زايد :

- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ٢٠٠٦.
- عن بناء القصيدة العربية ، مكتبة ابن سينا ، ط ٤ ، القاهرة ٢٠٠٦ .

❖ عوض صالح :
- أنواع التقفية ومصطلحاتها في النص الجديد: الشعر الحديث في ليبيا .

❖ عيسى علي عاكوب :
- العاطفة و الإبداع الشعري دراسة في التراث النقدي عند العرب من نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، و دار الفكر ، ط ١ ، دمشق ٢٠٠٢ .

❖ فاروق العمراني :
- تطور النظرية النقدية عند محمد مندور ، دار العربية للكتاب ، ط ١ ، تونس ١٩٨٨ .

❖ الفراهيدي أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) :
- العين ، تحقيق : د. مهدي المخزومي ، د. إبراهيم السامرائي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٠ .

❖ كمال نشأت :
- في النقد الأدبي دراسة تطبيقية ، مطابع النعمان، النجف ١٩٧٠ .

❖ ليلى شرف و أكرم مصاروة و فخري صالح :
- المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان الجرش الثالث ، ١٩٩٥ .

❖ ماجد صالح السامرائي:
- رسائل السياب، جمعها وقدم لها، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٥.

❖ ماهر مهدي هلال :
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب ، دار الحرية ، بغداد ١٩٨٠ .

❖ محسن أطيمش :
- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ٢ ، بغداد ١٩٨٦ .

❖ محمد أبو الفضل بدران :
- رؤى عروضية محاولة نحو تبسيط العروض ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ١ ، القاهرة ١٩٩٤

❖ محمد أبو موسى :
- خصائص التركيب دراسة لمسائل علم البيان ، دار التضامن للطباعة ، ط٢ ، ١٩٨٠ .

❖ محمد آلتونجي :

- بدر شاكر السياب و المذاهب الشعرية المعاصرة ، دار الأنوار ، ط١ ، بيروت ١٩٦٨.

❖ محمد النويهي :

- قضية الشعر الجديد ، مطابع العالمية ، ١٩٦٤ .

❖ محمد حماسة عبداللطيف :

- ظواهر نحوية في الشعر الحر (دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور) ، دار غريب ،٢٠٠١.
- اللغة و بناء الشعر ، دار غريب ، القاهرة ٢٠٠١ .

❖ محمد خلف الله أحمد :

- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب والنقد ، معهد البحوث والدراسات العربية، ط٢ ، القاهرة ١٩٧٠.

❖ محمد غنيمي هلال :

- النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣ .

❖ محمد فتوح أحمد :

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ،القاهرة ١٩٧٧.
- الحداثة الشعرية الأصول و التجليات ، دار غريب ، القاهرة ٢٠٠٧ .
- واقع القصيدة العربية الحديثة ، دار غريب ، القاهرة ٢٠٠٩ .

❖ محمد مندور :

- في الأدب والنقد ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ،ط٣ ، ١٩٥٦ .

❖ محمود الربيعي :

- في نقد الشعر ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة د. ت.

❖ محمود مصطفى :

- أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية ،شرح وتحقيق ، سعيد محمد الحام ، عالم الكتب، ط١ ، بيروت ، ١٩٩٦ .

❖ مصطفى الغلاييني :

- جامع الدروس العربية ، المكتبة العصرية ، ط ٢٨ ، بيروت ١٩٩٣ .

❖ نازك الملائكة :

- قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط ٥ ، بيروت ١٩٧٨ .

❖ نعيم اليافي :

- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، صفحات للدراسة و النشر .

❖ هاني الخير :

- بدر شاكر السياب ثورة الشعر و مرارة الموت ، دار رسلان ، دمشق ٢٠٠٦.

❖ يوسف الصائغ :

- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ (دراسة نقدية) ، مطبعة الأديب، بغداد ١٩٧٨.

❖ يوسف عزالدين :

- التجديد في الشعر الحديث ، دار المدى للثقافة والنشر، ط٢ ، بغداد ٢٠٠٧.

الكتب المترجمة :

❖ إليزابث درو :

- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة ومنيمنة، بيروت، ١٩٦١.

❖ بامبر جاسكوين :

- الدراما في القرن العشرين ، ترجمة : محمد فتحي ، دار الكتاب العربي ، القاهرة.

❖ جون كويين :

- بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ٢٠٠٠.

❖ س . موريه :

- الشعر العربي الحديث ١٨٠٠-١٩٧٠ تطور أشكاله و موضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، ترجمة: شفيع السيد و سعد مصلوح ، دار غريب ، ط ٢ ، القاهرة ٢٠١٢.

❖ كولردج :

- النظرية الرومانتيكية في الشعر ، ترجمة : عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١ .

❖ مانويل دوران :

- (لوركا) مجموعة مقالات نقدية ، ترجمها وعلق عليها وقدم لها ، عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي ، المكتبة الوطنية ، بغداد ١٩٨٠ .

❖ يوري لوتمان :

- تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٥.

الدوريات :

❖ إبراهيم السامرائي :

- الأداء واللغة في شعر بدر شاكر السياب ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، بحوث مؤتمر الدورة السادسة والأربعين ، ١٩٨٠ م ، الجزء الخامس والأربعين .

❖ خلدون الشمعة :

- أزرا باوند وحركة الشعر الصوري، مجلة المعرفة، عدد ١٣ لسنة ١٩٧٢ .

❖ سلمى الجيوسي :

- السياب والتجديدات الشعرية ، مجلة تروى ، ٦٤، يوليو ١٩٩٦.

❖ سليمان العطار :

- (التراث بين الحضور والغياب) ، مجلة فصول ، م١٣ ، ع ٣ ، القاهرة ، خريف ١٩٩٤.

❖ علي عباس علوان :

- بدر شاكر السياب (ملف مجلة الاذاعة و التلفزيون) ، بغداد ، نيسان ١٩٦٩.

❖ عمر إبراهيم توفيق :

- قراءة في علم القافية بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة السليمانية (گۆڤاری زانكۆی سلێمانی)، ع١١ ، السليمانية ٢٠٠٣ .

❖ محمود الربيعي :

- المرشد إلى فهم أشعار العرب ، مجلة العربي، ع ٥٥٢ ، الكويت ، نوفمبر ٢٠٠٤ .

الرسائل العلمية :

❖ أحمد عيسى المعموري :

- لغة الشعر عند الشريف الرضي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة بابل ٢٠٠٥ .

❖ خضر محمد أبو جحجوح :

- البنية الشعرية في شعر كمال أحمد غنيم ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، الجامعة الإسلامية ، غزة ٢٠١٠ .

❖ صبا عبد الستار سلطان العزاوي :

- لغة الشعر في جمهرة أشعار العرب (باب أصحاب المراثي)، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة بابل ٢٠٠٥ .

❖ عماد علي سليم الخطيب :

- أثر استخدام التراث في تعزيز الانتماء في شعر إبراهيم الخطيب دراسة في المنهج والتطبيق ، رسالة ماجستير ، جامعة بلقاء التطبيقية ، الأردن .

❖ محمد خالد عواد الحيصة :

- البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب و العلوم ، جامعة الشرق الأوسط ، ٢٠١١ .

الكتب الأجنبية :

❖ Alfred de Musset:

- Premiéres poésies 1829-1835, Nouvell édition, Charpentier, Libraire-éditeur, Paris 1852.

❖ Belén María Álvarez Antúnez.

- Folklore Popular, Ittakus, 2009.

❖ Charles Baudelaire:

- Fleurs du Mal, 2008.

❖ Dame Edith Louisa Sitwell:

- - 20 peoms - Classic Poetry Series, 2012.
- Poems new and old, Faber and Faber, London.
- The shadow of cain, published by J. Lehmann, London 1947, reprinted Published by Folcroft Library Editions in Folcroft, 1977 .

❖ Federico Garcia Lorca:

- Selected Poems, Oxford, New York, 2007
- Bodas de sangre , Litreranda , 2012
- Para nin o s , Edicionesdela Torre , 1998.

❖ John Keats:

- The Complete Poetical, Houghton, Mifflin, Boston and New York,1900.

❖ Joseph Velasco:

- Lorca: Poésie d'une vie, Iberian/Latin American Studies, 1997.

❖ T.S. Eliot:

- Collected Poems 1909-1962, Harcourt, Brace & World,Inc, New York.
- Selected Prose, A peregrine Book, London 1963

❖ William Shakespear:

- The Tempest, the Anglo Egyptian book shop, Cairo.