الفصل الثاني
الإيقاع في شعر "رفعت سلام"

مدخل

يجدر بنا قبل دراسة الإيقاع في شعر "رفعت سلاّم" الحديث عن الشعر المنثور، فهو المدخل الطبيعي لدراسة هذا الشاعر.

الشعر المنثور:

مرَّت القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل بالعديد من ألوان التمرُّد، خاصّة في المجال العروضي. وقد استمر هذا التجاوز والانتهاك ممثّلا في الفنون السبعة من موشحات ودوبيت وكان والكان...، ثم البند العراقي، إلى أن ظهر التجاوز الأكبر، ممثّلا في شعر التفعيلة، حيث وظَّف الشعراء بعض التفاعيل المستحدثة التي لم نعهد بعضها في عروض الخليل، كما استخدموا أشكالا متنوِّعة للتفاعيل من حيث تداخل التفاعيل المختلفة والمزج بينها في إطار القصيدة الواحدة. وهذا يوحي بأن هذا الجيل، وجد دعوة خفية، ومبررات قوية لمواصلة هذا التجاوز والانتهاك، حتى هجر التفعيلة العروضية إلى ما يُسمى بالشعر المنثور أو "قصيدة النثر"(١).

وهناك عوامل عديدة ساعدت على ظهور هذا اللون الأدبي، منها ضعف الشعر العمودي في هذه الفترة، كما كانت تلك القصيدة ردّ فعل ضد الأذواق والاتجاهات السائدة فعبرت لنا عن تطلعاتنا العميقة، وعن الرفض في حياتنا(٢)، كما كان لنمو الروح الحديثة والتطلُّع للحرية والانعتاق من القيود أثر كبير في خلق هذا اللون الأدبي، هذا بالإضافة إلى

(١) هو المصطلح الذي أطلقته مجلة "شعر" البيروتية على هذا النوع من الكتابة الأدبية.
(٢) انظر، خالدة سعيد، مجلة شعر، ع١٤/ ص ٨٢ السنة الرابعة.

ترجمة الشعر الغربي، إذ إن كثيرًا من الناس يتقبّلون هذه الترجمات ويعدونها شعرًا، رغم خلوها من القافية والوزن، وفي هذا دلالة على أن موضوع القصيدة، وصورها، ووحدة الانفعال، والنغم الداخلي، هي عناصر قادرة على توليد اللمحة الشعرية دون الحاجة إلى الوزن أو القافية.

وقد أغرى التأثير الغربي شعراءنا العرب فنظموا في أشكال شعرية عديدة منها الشعر المرسل كما فعل جميل صدقي الزهاوي (ت١٩٣٦)، ورزق الله حسون (ت ١٨٨٠) وتوفيق البكري (ت ١٩٣٢)، ومنها الشعر الحر كما فعل أحمد زكى أبو شادي وغيره، ومنها كذلك الشعر المنثور كما فعل أمين الريحاني (ت ١٩٤٠) وجبران خليل جبران (ت١٩٣١).(١)

وقد بدأت كتابة هذا اللون الأدبي، لدي طلائع القرن الماضي، وذلك تحت اسم "الشعر المنثور" وكان ذلك على يد كل من جبران خليل جبران، أمين الريحاني. وقد تضافرت جهود الاثنين معًا في نشر هذا اللون الفني "فجبران كان يؤكد على الطريقة الجديدة للكتابة نثرًا أو شعرًا. أمّا الريحاني فيصرّ على تسمية ما يكتبه بالشعر"(٢). إلاّ أن هذا الشكل الجديد لم يلق رواجًا أمام القصيدة العمودية آنذاك، على الرغم من أن الريحاني أنشد بعضها في حفلات شعرية عامّة بالقاهرة، وبيروت وبغداد(٣).

وتتمثّل القضايا المحورية التي تتعلّق بهذا اللون الشعري في:

١. أزمة المصطلح.

٢. مفهوم الشعر، وعلاقته بالنثر.

---

(١) انظر: س.موريه: الشعر العربي الحديث ص١٨٧ وما بعدها.
(٢) نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص ١٢٢.
(٣) المرجع السابق، ص ١٢١.

٣. الملامح الجمالية، والسمات الفنية لهذا الشكل الفني.

٤. التأريخ لهذا النوع الأدبي في مصر.

١- أزمة المصطلح:

انشغلت الساحة الشعرية المصرية، والعربية في مطلع القرن الماضي بما يُسمى "قصيدة النثر".

وقد عرف هذا اللون الأدبي على يد جبران، ومي زيادة (١٩٤١)، والرافعي (١٩٣٧) والمنفلوطي (١٩٢٤) والريحاني، ... وغيرهم من المبدعين وقد أطلق على هذا اللون الأدبي آنذاك "الشعر المنثور"[(١)] فقد انقسم المشتغلون بالأدب، والمتذوقون له إلى اتجاهين أساسيين، فأما الاتجاه الأول، فيعارض هذا اللون الأدبي، ويرى أنه لا يوجد شعر بهذا المُسمى "فإن صحَّت تسميته شعرًا فكلام العرب باطل[(٢)] ...."[(٣)].

ويتسق مع هذا الموقف الرافض لهذا الجنس الأدبي موقف عدد من النقاد منهم عبد القادر القط، الذي أكدَّ أن هذه التسمية تحمل خطرًا كبيرًا على الشعر وصلته بمحبيه، لأنه يتيح لكل من تعتمل في نفسه بعض الخواطر الوجدانية أو بعض التأمل في النفس والحياة والمجتمع ليصوغها في كتابات لا تبلغ الشعر ذا المستوى الرفيع، ولا النثر الفني ذا الطابع الشعري.[(٤)] وهناك كمال نشأت الذي أطلق عليه "شعر الحياة اليومية" واتهمه بالركاكة وإفساد الذوق[(٥)] وكذلك أحمد هيكل[(٦)]، وأحمد عبد المعطى حجازي[(٧)]، ومحمد العبد

(١) انظر. محمد عبد المطلب،النص المشكل ص١٢٠، د. كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر ص ٢٠٢

(٢) عبارة قالها: ابن الأعرابي في حق شعر أبي تمام، انظر: المرزباني، الموشح، ص٤٦٥، وابن الأعرابي: (ت ٢٣١ هـ) هو أبو عبد الله محمد بن زياد، كان مولي لبني هاشم، وكان من أكابر علماء اللغة، وربيبًا للمفضل الضبي، وأخذ عنه الكسائي، وثعلب، انظر: بغية الوعاة ١/ ١٠٥.

(٣) د. علي عشري زايد: مجلة إبداع ع٣ مارس ١٩٩٦م.

(٤) انظر، د، عبد القادر القط، مجلة إبداع ع٣ مارس ١٩٩٦م.

(٥) انظر، د. كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر، ص ٢٠٢ وما بعدها، وكذلك مجلة إبداع ع٣ ١٩٩٦م.

(٦) انظر، جهاد فاضل، أسئلة النقد، ص ١٩.

(٧) انظر، صحيفة أخبار الأدب، ١٩٩٩/١/٢٤م.

الذي أطلق عليه "النثر الشعري"(١)، وكذلك كان موقف نازك الملائكة(٢)، وإحسان عباس(٣).

أمّا الاتجاه الثاني: فيتعامل مع هذا اللون الأدبي على أنه واقع قائم، وهو بذلك يستحق المناقشة والتأمل والتحليل، وأن هذه النصوص أصبحت راية الشباب الثائر على الأعراف... الأمر الذي يدعونا بشدّة كي نكف عن توصيفها السلبي، ونعدل عن التشكيك في مفارقة تسميتها، لنحاول رؤيتها في ذاتها وقراءة شيء من تجلياتها الناطقة(٤)، ويتسق مع هذا الموقف إدوار الخراط غير أنه ينكر أن تُسمى "قصيدة النثر"، مقترحًا مسمى آخر وهو "قصيدة الحركة والسكون" أو قصيدة "الإيقاع الجديد"(٥)، وهو أيضًا ما ذهب إليه بعض النقاد الذين أيدوا التجريب والتفرُّد في الفن الشعري، غير أنهم أنكروا هذا المسمى(٦)، فقد اقترح أحمد كمال زكي لهذا اللون اسم "الشعر الحر"(٧)، كما اقترح آخر آخر مصطلح "عصيدة النثر" إشارة إلى أن عصد -لغويًّا- تعني الالتفاف والالتواء(٨) وأن هذا اللون متداخل الخيوط متشابك الأطراف، غير مباشر يعتمد على الالتفاف والالتواء(٩).

(١) انظر، د. محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ص ١٧٧، ١٧٨.
(٢) انظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢١٣ وما بعدها.
(٣) انظر، جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص ١٧٢.
(٤) انظر، د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٣٣ وما بعدها.
(٥) أدوار الخراط، شعر الحداثة في مصر، ص ٥٢.
(٦) انظر، د. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص ٨٢.
(٧) انظر، د. أحمد كمال زكي، صحيفة أخبار الأدب، ١٩٩٧/٨/١٠م.
(٨) عصد: الْلَيُّ، ويقال عصد البعير عنقه: لواه، وعصد السهم التوى ولم يقصد الهدف، وعصد الرجل المرأة، نكحها، أعصدني: أعرني، وعصدته على الأمر: إذا أكرهته عليه، انظر، لسان العرب (عصد).
(٩) انظر د. أحمد درويش، صحيفة الأهرام ١٩٩٦/٨/٩.

وقد أطلق عليه -أيضًا- "النثر المركَّز"(١)، كما أطلق عليه "الشعر الحر" وقد ثارت نازك الملائكة على تلك التسمية، واعتبرت أن هذا المصطلح تختص به حركتها(٢)، كما أطلق عليه البعض "الشعر المنسرح"(٣) لأنه لا يحدّه حد ولا يربطه رابط.

وإذا كان مصطلح "قصيدة النثر" أكثر المصطلحات رواجًا بين النقاد والشعراء ومتذوقي الأدب بصفة عامّة، خاصة عندما روَّجت له مجلة "شعر" اللبنانية عام ١٩٦٠م، وذلك بعد مناقشة كتاب سوزن برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، فإن هذا المصطلح غير متفق عليه بين النقاد والشعراء. وقد كثرت المصطلحات التي أطلقت على هذا النوع الأدبي تمامًا كما كثرت المصطلحات التي أطلقت على شعر التفعيلة من قبل(٤).

٢. مفهوم الشعر وعلاقته بالنثر:

لكي نحسم قضية صحة المصطلح، علينا حسم مفهوم الشعر ذاته، فإذا كانت النثرية، تعني - تحديدًا - غياب الوزن، فهل يفقد بذلك هذا النوع شعريته؟ فإذا كانت الإجابة بنعم، فهذا يعني أن الشعر لا ينعقد إلاّ بالوزن، وإذا عددنا هذه الإجابة غير صحيحة، فلابد أن يكون لدينا تعريف واضح للشعر، يفرق بين الشعر وغيره من الإبداعات اللغوية الأخرى.

في البدء لابد من الإشارة إلى أن كلا من الشعر والنثر الفني يمثل تشكيلا لغويًا جماليًا، هذا إلى جانب كونه نشاطًا إنسانيًا يعكس حركة واقع اجتماعي وتاريخي محدَّد(٥).

---

(١) انظر، جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص ٢٢١، وكذلك أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص ٨٩.
(٢) انظر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص ٢١٧.
(٣) انظر، ميخائيل نعيمة، الغربال الجديد، ص ٦٢.
(٤) قد أطلق على شعر التفعيلة العديد من الأسماء منها "الشعر الحر" و"الشعر المهموس" و"الشعر الحديث" و"شعر التفعيلة" انظر، الشعر العربي الحديث، س. موريه، ص ٢٧٧ وما بعدها.
(٥) انظر، د. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب. ص ١٢٨.

وهذا يعني أن هناك جانبين محدِّدين لماهية الأدب ووظيفته، الأوّل: إنه لغة من حيث الماهية، والثاني: إنه يتعامل مع الواقع من حيث الوظيفة.

ويلاحظ أن الكلمة – في العمل الأدبي – لا تأخذ معناها إلاّ من خلال علاقات التقابل التي تربطها بالكلمات الأخرى. وعلى هذا فاللغة نظام صوتي رمزي، يمتلك علاقات داخلية خاصّة، تمثل في مجموعها مستوى الدال الذي يرمز بدوره إلى المدلول أو الأفكار الخارجية التي يطمح الإنسان إلى التعامل معها بواسطة اللغة.

كما أن واحدًا من استعمالات اللغة أن تكون أداة توصيل، حيث يستطيع بناء لغوي واحد أن يطرح وسيلتين مختلفتين للتوصيل، هما الشعر، والنثر، وهاتان الوسيلتان يمكنهما أن تتقابلا، الأمر الذي جعل حازمًا القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) يقرِّر أن صناعة الشعر تستعمل يسيرًا من الأقوال الخطابية، وأن الخطابة تستعمل يسيرًا من الأقوال الشعرية لتعضد المحاكاة في هذا بالإقناع(١)، وهو – أيضًا – ما قرَّره أبو حيان التوحيدي(ت ٤٠٠ هـ) حيث قال: "... ففي النثر ظلّ من النظم، ولولا ذلك ما خفَّ، ولا حلا، ولا طاب، ولا تحلّى، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميَّزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره"(٢).

ونفترض أن هناك عنصرين يحكمان عملية التقسيم للأبنية اللغوية ذات الهدف الجمالي، من شعر، ونثر، هما اللغة والإيقاع.

(١) انظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق، محمد الحبيب بن خوجة ص ٩٣ وما بعدها.
(٢) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق السندوبي، ص ٢٤٥.

العنصر الأوّل اللغة:

يفترض أن تكون اللغة إحدى النقاط الفاصلة بين النوعين، الشعر والنثر وذلك من خلال علاقتهما باللغة ذاتها، هل هي علاقة استخدام وظيفية أو علاقة استخدام جمالية؟ من هنا جاء قول بعض النقاد " إن علاقة النثر بالشعر تشبه – تمامًا صلة المشي بالرقص فالمشي له غاية محدَّدة تتحكَّم في إيقاع الخطو، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه، أمّا الرقص فعلى العكس من ذلك، فعلى الرغم من استخدامه لنفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي، فله نظام حركات هي غاية في ذاتها "(١).

وعلى هذا فإن وظيفة اللغة في الشعر وظيفة جمالية في المقام الأوّل، على حين أنها في النثر تهدف إلى غاية محدَّدة، ولذا فإن الشعر يخدم اللغة، أما النثر فيستخدم اللغة أو بمعنى آخر الشعر يتعامل مع اللغة تعاملا جماليًا بهدف متعة المتلقي، والنثر يتعامل معها لغاية وظيفية بهدف توصيل المعنى المراد(٢). ولهذا يقال إن لغة الشعر لغة مراوغة فالشاعر:" يقول شيئًا، ويعني شيئًا آخر"(٣)، وتتميَّز لغة النثر بالمباشرة، ومخاطبة العقل وهي في الشعر لغة العاطفة والوجدان(٤).

وهذا يعني أن النص الشعري قادر على بث مستويات متداخلة تمكنها من طرح قيم معنوية، وشعورية خاصّة، لا ينتهي أثرها الدلالي بانتهاء عملية التوصيل كالأداء النثري.

وعلى هذا فيمكن القول: إن تشكيل اللغة وآليات التعبير اللغوي الخاصّة هي التي تمنحنا الشعرية، من حيث كونها تمثل أحد العناصر الجوهرية في هذا الصدد فضلا عن تفريقها بين الشعر والنثر.

---

(١) المقولة لبول فاليري: نقلا عن، النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص ٣٧٩.
(٢) انظر، د.صلاح السروي، أزمة الشعر في مصر، ص٦٤.
(٣) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، ص ١٧.
(٤) انظر، د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٣٧٧.

العنصر الثاني الإيقاع:

يمثل الإيقاع الجانب الآخر من جوانب التفريق بين الشعر والنثر، فقد عرَّف القدماء الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"(١)، وعلى هذا فقد دخل الوزن في تعريف الشعر والاعتماد في التفريق بين الشعر والنثر، على الوزن والقافية فقط إنما هو تفريق شكلي(٢) دليل ذلك أن العرب حينما استمعوا إلى القرآن الكريم، بنظمه المحكم ادَّعوا أنه شعر، وهمّ ليسوا من السذاجة التي تدفعهم إلى تبني هذه الفكرة في مواجهة الخطاب القرآني، مع ملاحظة أنه نص مضاد لقائلي هذا القول، والشعر أظهر من أن يشتبه عليهم حتى يحتاج إلى أن ينفي عنه(٣).

وليس هناك تفسير يمكن قبوله في هذا السياق، إلاّ أنهم قد أدركوا أنه من الممكن أن يحتمل الأداء النثري بعض الخواص الشعرية دون الحاجة إلى الوزن والقافية(٤).

كما يلاحظ أن البعض قد ذهب إلى عدم ربط الوزن والقافية بالشاعرية، فالشاعر هو من " شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر الشعر، ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، فكل من كان خارجًا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن كان يأتي بكلام موزون مقفى"(٥).

وعلى هذا، فإن نظام الوزن يمثل بنية زخرفية، تتبع النهج الإنشادي الشفاهي الذي تلاءم مع الشعر في فترة من الفترات، وآية ذلك أن قراءة الشعر عادة لا تقف عند التقطيع العروضي الذي يحكم البيت الشعري، إنما يلتفت النظر إلى التراكيب اللغوية، والدلالات

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص ١٥.
(٢) انظر، د. محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص ٣٨٠.
(٣) انظر، الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ٢/ ص ١١٤.
(٤) انظر، د. محمد عبد المطلب، النص المشكل، ص ٩٤.
(٥) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني شرف، ص ١٣٠.

المعنوية، والأدوات البنائية، التي تجعل القارئ يطرب أو ينفعل. ومن هنا يبدو أن الوزن والقافية كأنهما لون من التزيين الصوتي القادر على إحداث تأثير جمالي خاص(١).

وقد أورد لنا جون كوين مقارنة دي سوسير بين "اللغة" و"لعبة الشطرنج" حيث شبه "المقال الموزون" بوحدات الشطرنج المزركشة بطريقة فنية، بحيث يمكن الإعجاب بها في ذاتها، ولكن هذه الزركشة لا علاقة لها على الإطلاق بقيمتها في اللعب(٢).

ومن هنا لنا أن نسأل عن "معيار الشعر" الآخر الذي يمكن أن يقوم إلى جانب البناء اللغوي الخاص، فتكون الإجابة "الإيقاع" بصفة عامّة، وليس هو مجرَّد الوزن والقافية، بل هو لغة ثانية لا تدركها الأذن -وحدها- بل تدركها الحواس كلها، ولهذه اللغة "لغة الإيقاع" علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية، فهي تستحضرها وتبثها(٣)، و"موسيقى الكلمة وليدة صلات عدّة: أنها تنشأ من علاقتها أوّلا بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه... وتنشأ تلك الموسيقى - أيضًا - عمّا للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء"(٤).

وعلى هذا فالإيقاع المطلوب في النص هو النظام الذي يتولى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما "صوتي أو شكلي" أو جو ما "فكرى أو روحي"، و"حسي أو معنوي" وهو كذلك صيغة لعلاقات "التناغم، والتعارض، والتوازي، والتداخل، والتآلف". وعلى هذا فهو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، تتضافر كلها لتكوين إيقاعية النص(٥).

---

(١) انظر، د. صلاح السروي، أزمة الشعر في مصر، ص ٧٠.
(٢) انظر، جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص ٥١.
(٣) انظر، خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص ١١١.
(٤) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص ١٩٦.
(٥) انظر، د. صلاح السروي، مرجع سابق، ص ٧٤.

ويتضح مما سبق، أنه يمكن للقصيدة أن تكون نثرية، غير مقيَّدة بوزن أو قافية، ما دامت قد استطاعت أن تخلق لغة شعرية فنية على قدر من الجدة والجزالة والجرأة في التشكيل، وذلك إلى جانب تحقيق الإيقاع لهذا النص، وهما الشرطان اللذان يجب توافرهما في الإبداع الأدبي سواء أكان شعرًا أم نثرًا.

وإذا كان لهذا اللون الأدبي سمات شعرية فلماذا لم نسمه "الشعر المنثور"، كما سماه رواد هذا اللون في أدبنا العربي الحديث؟!

فهو شعر من ناحية اللغة والصورة والإيقاع الداخلي، وهو نثر لأنه غير خاضع للوزن الخليلي على الرغم من كون هذا الوزن بنية زخرفية كما أوضحنا.

أليس من الأفضل أن تبقي الأسماء المحددة سلفًا كما هي بدلا من زعزعتها؟!

٣. السمات العامة للشعر المنثور:

السمة الواضحة في هذا النوع الأدبي هي: أن اللغة اليومية المستعملة(١) تشكل عنصرًا مهما في بناء النص، ويجري توظيفها لتحقيق هدف يسعى المبدع إليه، ويصبح هذا الاستعمال مقصودًا بذاته ولذاته. ومن خلال هذه النزعة اللغوية، التي تمثل ملمحًا فارقًا بين الشعر المنثور والقصيدة الشعرية الأخرى، تنطلق كل السمات الجمالية التي تميِّزها، مع ملاحظة أنها تعتمد على الجمع بين المتناقضات، أي أنها تعتمد على فكرة التضاد(٢).

ويمكننا أن نحرِّر أبرز هذه السمات في النقاط الآتية:

١. استعمال اللغة اليومية الساعية إلى تحقيق المفارقة.

٢. الاقتصاد الشديد في اللغة.

---

(١) المقصود باللغة اليومية هنا هو بساطة اللفظ، فربما تستعمل اللغة العامية بنيةً مكوِّنة للنص الأدبي.
(٢) انظر، د. صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٣٨.

٣. الميل إلى اختراق "التابو"(١) وذلك من خلال:

أ. الاحتفاء بالحاجات البيولوجية للجسد.

ب. النزعة المتمرِّدة الساعية إلى تحقيق الصدمة الأخلاقية والعقائدية.

٤. التمحور حول الذات، التي لا تحفل بشيء حتى ذاتها.

٥. الإيقاع المفاجئ، من خلال استعمال اللغة استعمالا خاصًا، لا يلتزم بمعيارية القواعد اللغوية ولا دلالاتها المتعارف عليها(٢).

ولكي يستحق الشعر المنثور أن يوصف بهذا الاسم، لابد له من الشروط الجمالية التالية:

أوّلا: أن يكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث يقدّم عالمًا مكتملا يتمثّل في تنسيق جمالي متميِّز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى.

ثانيًا: أن تكون وظيفته الأساسية شعرية، وهذا يتطلب أن تكون بنيته اعتباطية بمعنى أنه يعتمد على فكرة اللازمنية بحيث لا يتطور نحو هدف، ولا يعرض سلسلة أفعال أو أفكار منتظمة مهما استخدم من وسائل.

ثالثا: أن يتميَّز بالتركيز والتكثيف، ويتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية، فالاقتصاد أهم خواصه ومنبع شعريته(٣).

وهكذا يرى الحداثيون أننا أمام بنية شعرية حقيقية، توافرت لها طاقة لغوية وإيقاعية على قدر من الغني والخصوصية، وعلى قدر من الجدة والطرافة، وكذلك على قدر

---

(١) هو مصطلح يطلق على المحرمات التي ينبغي تجنب ذكرها لكونها مما يُشمأز من ذكره أو يُخجل من التلفظ به. واختراق المحرمات (التابو) في الأدب المعاصر هو جوهر الحداثة التي تستهدف تحطيم كل الثوابت الفنية والشكلية والمعنوية وكل موروث مهما كانت قداسته وأصالته في شخصية الفرد. ومعروف أن أدونيس هو كبير الدعاة إلى هذه الحداثة. انظر: د. يحيى جبر، مقال" التابو واللغة دراسة في علم اللغة الاجتماعي "، مجلة الثقافة العربية، ع١/١٩٨٣م -ليبيا.

(٢) انظر، د. صلاح السروي، مرجع سابق، ص ٨١، ٨٢.

(٣) انظر، د.صلاح فضل، مرجع سابق، ص ٤٣٩، وكذلك سوزان برنار، قصيدة النثر، ص ١٨ -١٩، ص ٢٤١ وكذلك د. عزت جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص ٤٣٨.

من التصادم والتفاعل الجمالي. غير أن دعوى (الشعرية الحقيقية) هي مسألة نسبية جدًّا وموضع جدال حاد في الأوساط النقدية. وإن كثيرًا من النصوص الضعيفة فنيًّا والعابثة فكريًّا، مما تعرضه كثير من الصحف والمجلات والدواوين، هو شهادة صادقة على مستوى تلك (الشعرية) ومؤشر على مستقبلها في حياتنا الأدبية، وهو ما أكده غير واحد من النقاد المبدعين(١).

٤- الشعر المنثور في مصر "نظرة تاريخية":

حاول كثير من النقاد أن يؤصِّلوا للشعر المنثور فأرجع بعضهم جذوره إلى سنوات طويلة، تصل إلى ثلاثمائة عام(٢) وبالغ البعض الآخر فأرجعه إلى كتابات المتصوفة أمثال الحلاج (ت ٣٠٩ هـ)، والنفري (ت ٣٥٤ هـ)، بل بالغ الآخرون فجعلوا القرآن الكريم مؤثرًا لتأسيس هذا اللون الأدبي(٣).

وفي الثلاثينيات، والأربعينيات من القرن الماضي، وفي مرحلة من مراحل تطور الوعي في مصر، خرج علينا الشعر المنثور بأشكال متنوِّعة، ومتفاوتة، غير أن جانبًا منه كان يكتب بلغة أجنبية، كما شهدت هذه الفترة انتشارًا للوعي التحرري على مستويات عدِّة، كما شهدت -الفترة نفسها- الدعوة إلى ضرورة تجريد الشعر من العروض(٤).

ففي الثلاثينيات وبالتحديد عام ١٩٣٤، كتب "حسين عفيف"(٥) نصوصًا أدبية، وكانت كتابته -كما أعلن- تُسمى "الشعر المنثور" الذي تخلي فيه عن إيقاع الخليل

(١) انظر، د. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، ص ١٢٩، وكذلك أنسي الحاج، مجلة الناقد، ع٤٤، سنة ١٩٩٢م.
(٢) انظر، سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص ٢٦، وكذلك د.عزت جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص ٤٣٥.
(٣) انظر، عبد الحافظ بخيت متولي، مجلة الثقافة العربية، ع١ يناير ٢٠٠٠ف.
(٤) انظر، نبيل فرج، مجلة الشعر القاهرية، ع ٦٥/ ١٩٩٢م.
(٥) أصدر حسين عفيف عددًا من المجموعات الشعرية النثرية، منها "مفاجأة ١٩٣٤م" الزنبقة ١٩٣٨م البلبل ١٩٣٩ م وغيرها، انظر د. كمال نشأت مرجع سابق ص ٢٠٣.

باستخدام التفعيلة، وقد جنح في كثير منها إلى القافية، ولكن بدت هذه الكتابات سطحية، فلم يطرح الرجل إشكالية ما أو وعيًا جديدًا.

وفي أوائل الأربعينيات، كتب "محمد منير رمزي" الشعر المنثور بالعربية والإنجليزية مستلهمًا فيه التراثين: الإنجليزي، والفرنسي الرومانسيين، وكان الرجل ممن لم يعلنوا عن نصوصهم إلاّ في محيط الأصدقاء فقط(١).

وفي عام ١٩٤٧م، أصدر "لويس عوض" ديوانه " بلوتولاند"، وعلى الرغم من الانفعالية الشديدة التي سيطرت على مضامينه، فإنه طرح مشروعًا للتجديد وتحرير الشعر من قوالبه القديمة، كما طرح نماذج تطبيقية لمشروعه الجديد. وقد كان له دور كبير في الساحة الثقافية التي خرجت في عباءة قصيدة التفعيلة في الخمسينيات. وفي تلك الفترة – أيضًا- كتب "بدر الديب" كتابه "حرف الحاء" وقد كتب في مقدمته: "هذا كلام كتب في عام ١٩٤٨م، كتبه شاب في الثانية والعشرين من عمره، الشاب مصري عربي أفريقي تحيطه فواجع حضارة القرن، دون أن تكون له حماية إلاّ من إنسانيته المجردة، ومن قدرته الفردية على معاودة تجربة الخلق الكوني ليفهم ويعرف، وقد أحس الشاب حينذاك أنه يرفض التاريخ المكتوب الذي يُصنع آنذاك، وأدرك أن قوالب التعبير تعمية، وأن المعرفة غير مفضية إلى الحقيقة.... وفي تلك اللحظة ثمة فكر طموح ومغاير ينبني على ساحة الخفاء، لذلك لم يستمر"(٢).

هذا إضافة إلى كتابات عديدة تهدف إلى التحرر من القوالب القديمة، النظرية والتطبيقية، لكل من جورج حنين، وكامل زهيري، وعبد الحميد الحديدي، وأنور كامل، وفؤاد كامل.

---

(١) انظر: حميده عبد الله، مجلة الأربعائيون، ع٤/٣، ١٩٩٢م.
(٢) نقلا عن مجلة الأربعائيون، ع ٤/٣، ص ٣٧، ١٩٩٢م.

وعلى هذا، يمكن القول، إن الشعر المنثور بدأ أوّلا في كتابات حسين عفيف عام ١٩٣٤م، في نماذج نثرية رومانسية ساذجة، ثم كانت الحلقة الثانية على يد كل من محمد منير رمزي، وبدر الديب وبعض السرياليين، وذلك في مطلع الأربعينيات. وتعدّ هذه النماذج أكثر نضجًا، وأعمق رؤية، وإن كُتب بعضها باللغات الأجنبية. ثم جاءت الحلقة الثالثة وذلك في مشروع لويس عوض الذي طرح برنامجًا للتجديد الشعري، وحاول تطبيق هذا المشروع في ديوانه المذكور الصادر عام ١٩٤٧ م.

وهكذا ظلَّت الساحة الثقافية المصرية، تقدِّم نماذج نثرية، تتسم بالنضج حينا وبالسذاجة أحيانًا أخرى، حتى جاء جيل السبعينيات الذي طرح نموذجًا مغايرًا على كافة المستويات، هو الشعر المنثور، مع ملاحظة أن تلك النصوص -في الإنتاج الإبداعي السبعيني- كانت ممزوجة ومجاورة للشعر التفعيلي. فقد استخدم هؤلاء الشعراء البناء النثري داخل النسيج الشعري المعقد، وهو ما جعل هذا الجيل متميزً بإيقاعه ورؤيته عن الأجيال الأخرى، وهذا ما يقودنا إلى دراسة واحد من أهم شعراء الحداثة في مصر خلال هذه الفترة وهو "رفعت سلام".

******

يعدّ "رفعت سلام" واحدًا من أبرز شعراء الحداثة في مصر، لذلك، واكبت شعره بعض الكتابات النقدية، ولكنها كتابات تتسم في مجملها بالجزئية، بمعنى أنها تمثل إضاءة حول ديوان أو قراءة نقدية حول ديوان من دواوينه(١).الأمر الذي يجعل هذه

(١) من هذه الدراسات:
* دراسة لإدوار الخراط حول ديوان إشراقات، وقد ضمنَّها كتابه شعر الحداثة في مصر دراسات وتأويلات.
* بعض الدراسات لـ:كور: محمد عبد المطلب حول عند من دواوين الشاعر وقد جمعها في كتاب "هكذا تكلم النص".
* دراسة لفاطمة قنديل حول " التناص في شعر السبعينيات" احتل شاعرنا جزءًا منها.

الدراسة حول مجمل شعره هي الأولى، وهي تمثل فاتحة لدراسات عديدة وإسهامات نقدية حول شعر هذا الرجل.

وتعدّ تجربة شاعرنا، تجربة فريدة من نوعها، فقد نوَّع الرجل في إبداعه بين القصيدة الموزونة، والشعر المنثور، مع ملاحظة أن القصيدة الموزونة التي أبدعها تغاير في شكلها وإيقاعها القصائد الموزونة الأخرى والمتعارف عليها من قبل، وهو ما سنتناوله على النحو التالي:

١. الوزن:

إذا كان الوزن العروضي من الأسس المهمة في إيجاد الموسيقى الواضحة للنص، فإن شاعرنا قد احتفي بالوزن في بعض شعره، فجاءت بعض أشعاره على تفاعيل الخليل ولكن على نسق يغاير النسق الخليلي، بمعنى أنه مزج تفاعيل البحور بعضها ببعض. وهذا التداخل التفعيلي أو المزج لا يأتي على نسق واحد، فربما تأتي تفعيلتان لبحرين مختلفين متجاورتين أو تطغى إحداهما على الأخرى، مثال ذلك، قوله:

لم تكن قاتلتي، (فاعلن، فاعلْ، فا)

ولا كنت القتيل (علن، فعْلن، فعولْ)

كان البحر يغزونا، (فعْلن، فاعلن، فعْلن)

فيقسمنا إلى نصفين: (فعول، فعول، فعْلن، فاع)

نصف في اتجاه الوقت، (لن، فعْلن، فعولن، فاع)

والآخر يسكنه الرحيل[1]. (لن، فاعلْ، فاعلْ، فاعلان)

يلاحظ على المقطع سيطرة تفعيلة المتدارك (فاعلن) وقد زحمتها تفعيلة المتقارب (فعولن) في بعض الأسطر، ومن ذلك أيضًا قوله:

(١) إشراقات رفعت سلام، ص ٨ .

وردة سوداء وعظمتان (فاعلن، فعْلن، فاعلن، فعول)

كل عظمة: برهان (فاعلن، فعولن، فعْلْ)

كل برهان: ضحكة آفلة (فاعلن، فعْلن، فاعلن، فاعل، فع)

وامتحان(١) (لن، فعولْ)

أو قوله:

١. كل دربٍ حربٌ

كل حربٍ شمس آفلة

٢. كل شمسٍ درسٌ

كل درسٍ صحوة ذاهله

٣. كل صحوةٍ صبوةٌ

كل صبوةٍ هاوية قاتله

٤. في قاعها سوف تلقاني:

وردة

أو

قنبله(١)

فنحن في المقطع السابق، أمام أربعة أسطر، حيث تنتهي بـ " آفلة/ ذاهلة/ قاتلة/ قنبلة " والشاعر مع حرصه على وجود القافية، حافظ على التفاعيل العروضية، مازجًا بين " المتدارك، والمتقارب " فجاء السطران الأول والثاني على النحو التالي:

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ١٨.
(٢) إلى النهار الماضي، ص ٢٣.

(فاعلن، فعْلن، فعلن، فعولن، فعْلن، فاعلن)

وجاء السطر الثالث على النحو التالي:

(فاعلن، فعولن، فعولن، فعول، فعْلن، فعِلن، فاعلن)

أما السطر الرابع والأخير، فكانت تفاعيله كالتالي:

(فعْلن، فعولن، فعولن، فعْلن، فعولن، فاعلن)

وعلى الرغم من أن المزج بين التفاعيل، موجود في بعض نصوص الشاعر، فإنه لم يكتف بالمزج بين تفعيلتين تنتميان إلى بحرين مختلفين فقط، إنما مزج بين أكثر من بحرين، وذلك ليس على امتداد النص، بل خلال مساحة إبداعية صغيرة، من ذلك مثلا، قوله:

أنا القاتل، القتيل.....

وليس البحر غير غريمَي الرَّيِّاغ،

وشوش لي.....

فأطلق شهوة النسيان في جسدي

فراغت من يدي.....

لتحطَّ – عاريةً -...

على قوس انتصاف البحر،

عارية بلا أبدِ:

٩. وأنا – عموديًّا، على قوس انتصاف الوقت -

منتصبٌ:

شهيدًا،

شاهدًا،

قاتلا،

وقتيل(١).

فالشاعر بدأ مقطعه السابق بـ "فعولن" الدالة على المتقارب، ثم انتقل مباشرة إلى "مفاعلان"، ومنها إلى "مفاعلتن" الدالة على بحر الوافر. وظل يسبح في هذا البحر حتى السطر التاسع، ومعه انتقلت التفعيلة إلى "متفاعلن" ليدخل في بحر الكامل، ويظل معه إلى قبل النهاية ليتحول إلى "فاعلن" و"فعِلان" وهما تنتميان إلى المتدارك.

والشاعر، حينما يغيُّر التفعيلة، وينتقل منها إلى غيرها إنما يهدف إلى زحزحة الإيقاع لدى المتلقي، وكسر نمطية الإيقاع الرتيب، وهكذا حاول الشاعر أن يخلق لنصه إيقاعًا متميِّزًا، فلجأ لعدّة أشياء منها:

أوّلا: أن هذه المقطوعات الموزونة جاءت داخل النصوص، ولم تنفرد بذاتها.

ثانيًا: أن أكثر هذه المقطوعات الممزوجة أو المتداخلة، تكون تفعيلة المتدارك (فاعلن) طرفًا رئيسًا فيها(٢).

ثالثا: استخدم الشاعر الزحافات والعلل المجازة عروضيًا، واستخدم أيضًا بعض التفاعيل المستحدثة، كاستعماله "فاعلْ" في حشو البيت بدلا من فاعلن.

رابعًا: البحور المستخدمة في هذا المزج، هي البحور (الصافية/البسيطة) فلم يستعمل الشاعر البحور المركبة غير مرتين وهو ما يقودنا إلى الملاحظة التالية.

---

(١) إشراقات، ص ١١.

(٢) انظر على سبيل المثال، ديوان إشراقات، ص ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٥.....

خامسًا: الشاعر لم يستخدم الشكل العمودي إلاّ ثلاث مرات فقط، كانت الأولى على بحر الطويل، ثمانية أبيات، بدأها بقوله:

قتيل بوادي الحب من غير قاتل
ولا ميِّتٌ يعزى نُهاكِ ولا زمَل
فتلك التي هام الفؤَد بحبِّها
مُهفهفة شقراءُ دُرِّيَّةُ القُبلْ
ألا لا ألا إلاّ لآلاء لابثٍ
ولا لا ألا إلا لآلاء من رحل
فكم كم وكم كم ثم كم كم وكم كم
قطعت الفيافي والمهامه لم أصلْ
وعن عن وعن عن ثم عن عن
وعنها أسائل كل من سار وارتحلْ

أما الثانية، فكانت من مخلع البسيط، وهي -أيضًا- ثمانية أبيات وفي نفس القصيدة، يقول في مطلعها:

ربعان بالوادِ بين حالا
واهد ودمت منهما العُرُشُ
وأورقَ العطلهيجُ فيها
وطَهْطَهلُ وطهطليشْ
(١).....

(١) إشراقات، ص ٨٦، ٨٩.

ويلاحظ أن المقطعين من قصيدة واحدة، ففي المقطع الأول استدعى الشاعر شخصية "امرئ القيس" من خلال قصيدته التي مطلعها:

"لمن طلل بين الجُدية والجبل"(١).

وهي قصيدة تحمل كمًّا هائلا من التجريد اللغوي المفرَّغ من الدلالة، كقوله مثلا:

فكم كم وكم كم ثم كم كم وكم كم قطعت الفيافي والمهامه لم أمل

وكاف وكفكاف وكفي بكفها وكاف كفوف الودق من كفها انهمل

فيتابعه رفعت سلاّم في تلك المغامرة اللغوية، التي تمثل منطق الرفض العابث الذي يمتد إلى اللغة، وذلك من خلال المقطع الأول. أما المقطع الثاني (مخلع البسيط) فيكاد أن يكون كتلة صماء لا توحي أو تدل ولا تحرِّك عاطفة أو تهزُّ وجدانًا، وهو بذلك يثبت أن الشعر لا ينعقد بالوزن فقط، فالوزن في المقطعين موجود، وهما وزنان لهما مكانة قديمة وعريقة في شعرنا القديم، إلاّ أنهما مفرَّغان من الشعرية التي من خلالها يتفاعل المتلقي مع النص الأدبي والخطاب الإبداعي.

كما أن المقطعين يدلاّن على أن ما يأتي به شاعرنا -من تمرُّد لغوي- ليس جديدًا، فقد جاء به من قبل أقدم شعراء العربية وأشهرهم، وهو امرؤ القيس.

أما المرة الثالثة -التي ورد فيها الشعر العمودي-، فقد جاءت على وزن "الرجز" الذي أصابه (استحداث في تفاعيله) يقول فيها:

يا طفلنا الغريب في مهده الصغير

الوعد يرتســـم في وجهك الغرير

(١) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٤٦٨، وقد وردت القصيدة بروايتين.
الأولى مطلعها: لمن طلل بين الجدية والجبل محل قديم العهد طالت به الطُّول.
الثانية مطلعها: لمن طلل بين الجدية والجبل مكان عظيم الشأن طالت به الطِّيل.

نم في حمى الكرى نم في مدى النعاس
يا طفلنا الغريب في موته الأخير(١)

يلاحظ، تكرار البيت الأول مع العكس في الدلالة بين قوله "مهده الصغير/ موته الأخير"، وقد لجأ الشاعر إلى هذا الشكل العمودي، في المقطع السابق؛ لأنه في مقام الغناء، فهو يردِّد أغنية من أغاني الأطفال، فكان لزامًا عليه أن يصوغ أغنيته على الشكل العمودي، حتى تتلاءم مع الغناء.

سادسًا: يعدّ شاعرنا ذا تجربة إيقاعية جديدة، إذ أنه لم يكن تحت عباءة الشعر التقليدي (العمودي/ التفعيلي) في استخدامه للتفاعيل، إنما صاغ تجربته الإبداعية في قالب جديد لم نعهده من قبل.

٢. القافية:

لاشك أن القافية تلعب دورًا كبيرًا في إحداث إيقاع صوتي للنص الأدبي يؤثر بشكل أو بآخر على المتلقي.

وفي شعرنا الحديث، حيث خفَّ دور الإبداع الشفاهي، إذ سيطر النص المقروء على النص المسموع، أصبح دور القافية خافتًا بعض الشيء، الأمر الذي جعل الشاعر، قد يلجأ إلى القافية حينا، وقد يهملها أحيانًا أخرى، وذلك حسب مقتضى الدفقة الشعورية أو الحالة النفسية للمبدع لحظة ولادة الإنتاج الأدبي.

والمتأمل في شعر "رفعت سلاّم" يلحظ أنه على الرغم من اهتمامه بالموسيقى الداخلية للنص، فإن القافية في شعره تظهر على فترات متباعدة. وظهور القافية في شعره يرتبط ارتباطًا وثيقًا بطريقة الطباعة، إذ إن النص الواحد يأخذ أحجامًا كتابية مختلفة، فقد يأخذ

(١) وردة الفوضى الجميلة، ص ٥٤.

النص حجمين في الكتابة، وقد يأخذ ثلاثة أحجام، مع ملاحظة سيطرة نوع واحد على الأنواع الأخرى.

وهذا النوع المسيطر يخلو من أي لون من ألوان القافية، لكن اللون الآخر من كتابة النص، يبدو فيه الاهتمام بالقافية، كما يبدو فيه أيضًا التجانس المعنوي، وكأننا في النص الواحد، إزاء نصين مندمجين بعضهما ببعض: الأول منهما -الأكبر مساحة- يخلو من القافية، والآخر -موَّزع في ثنايا النص الأول- يبدو فيه الاهتمام بالقافية، مثال ذلك قصيدة "فاطمة" يقول فيها:

لا تعرف النوم، ولا يعرفها السهر

تمشي الفصول في أقدامها

ويورق الحجر

مرج زعفرانٍ في امرأة

وامرأة من الصحو الجميل المنهمر

أنسل منها إليها، بيننا خيط دم وياسمين لا يعرفه الزمن ولا عوامل التعرية، أنا الولد الصغير لا أبلغ حافَّتها، جناحاي بلا ريشٍ يُرفرفان إليها.....(١).

يلاحظ أن المقطع السابق، ورد على شكلين، الأول منهما ورد بخطٍّ طباعي أكبر من الآخر، كما أظهر الشاعر قافيته من خلاله، وذلك في كلمات "السهر/ الحجر/ المنهمر". أما الجزء الآخر، فلم يوجد فيه أثر للقافية، مع أن المقطع الشعري كاملا ينتمي إلى المزج بين تفعيلتي "فاعلن، فعولن" بأشكالهما المختلفة.

(١) إلى النهار الماضي، ص ١٩.

والشاعر في المقطع بدا متمردًا على القوالب الثابتة القديمة، فلجأ إلى شكل فني جديد، فالتزم بالقافية في جزء صغير، ولم يلتزم بها في الجزء الباقي منه، ومن ذلك أيضًا قوله:

"فامرحي وتراقصي في الضوء، غدنا أمر بلا خمر، أربط الحبل في وتدٍ، أغرس الوتد في انتصاف السرير أبدا، لتقضمي عُشب الذكريات، حشائش انتظاري إلى المساء، واشتهاء قفزتي الخاطفة، قضمةً قضمة، لا تُفني ولا تُشبع، دوري في المدار، أنا مركز الدائرة الأبديَّة .

لحظة صاعقة

لا موت،

لا حياة

أيتها المُهرة المارقة،

أنت آني،

وانفراجتي إلى الأبد

ساحتي المستباحة،

وقتي الرَّبد.

كلما أمسكته

فر فارغًا

إلى الجهات الفارقة

وزماني في البدد

واحد،

وحيد

طلل آدمي من العُبار القريِ

وصرخة عالقة

فلماذا، كلما شددت الحبل تبتعدين، أمتطيكِ إلى وهمٍ، أم أمتطي الزمن الخئون، قطرة قطرة إلى رملٍ خياليٍّ، لا مفر. سنلتقي في الليل،.....(١).

يلاحظ في المقطع السابق، أنه جاء على شكلين – أيضًا – أما الشكل الأول، فيخلو من القافية، ويتميز بإيقاعه الخفي، ولذا جاء بطريقة كتابية مخالفة، فهي – أصغر حجمًا من الشكل الآخر الذي تميَّز إلى جانب الكتابة بوجود القافية الواضحة في كلمات "صاعقة/ مارقة/ فارقة/ عالقة " وتتخللُ هذه القوافي، قوافٍ داخلية متمثِّلة في " الزَّبد البدد " ثم يعود الشاعر إلى الشكل الأول الذي يخلو من القافية، مغيِّرًا نمط الكتابة إلى حجم أصغر، وكأنه يمثِّل الظل للنص الأساسي أو أننا أمام نصٍ مكوَّن من "متن" وهو جزء صغير مقفى "وهامش" وهو جزء كبير يفتقد القافية.

والنص، حينما يبتعد عن القافية، فإنه بلا شك يضعف إلى حد ما من الناحية الإيقاعية، وهذا قد يسبب مللا لدى المتلقي؛ ولذا لجأ الشاعر إلى تنوُّع الشكل الفني، ومن ثم وجود أثر للقافية ولكن على فترات متباعدة، يجعل المتلقي في حالة تتبّع دائم للنص.

وقد وُجدت هذه الظاهرة من القوافي في معظم دواوين الشاعر(٢)، وهذا يؤكد مدى اهتمام الشاعر، وحرصه على تحقيق الإيقاع المتميِّز لنصه الأدبي، وهو ما جعله صاحب تجربة متفرِّدة بين أبناء جيله.

---

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٢٠.

(٢) انظر، على سبيل المثال، كل القصائد في ديوان (إلى النهار الماضي)، وكذلك كل القصائد في ديوان (إشراقات رفعت سلاّم)، وكذلك كل القصائد في ديوان (كأنها نهاية الأرض) وبعض القصائد في ديوان (هكذا قلت للهاوية).

وعلى الرغم من وجود الإيقاع في النماذج الشعرية السابقة، فإننا نجد أثرًا للعيبين النثرية الصارخة -وإن تحقق الإيقاع- والصور الغريبة ذات المعاني الغامضة -أحيانًا التي لا يخرج منها القارئ بشيء!!

٣. الجناس:

تعدّ بنية الجناس من البنى التي أولع الحداثيون باستعمالها واستخدامها في بناء إنتاجهم الأدبي، وذلك لما فيها من أثر صوتي ملحوظ يهيمن على المتلقي ويلفت الانتباه إلى الإيقاع الصوتي الناتج عنه، ولا يحسن تجانس اللفظين إلاّ إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعًا حميدًا(١).

وقد أكثر رفعت سلاّم من استعمال هذا اللون البلاغي، في معظم شعره، فقد ورد هذا اللون البديعي في ديوان "هكذا قلت للهاوية" نحو (٨٧) مرة(٢)، وهو عدد كبير إذا قيس إلى دواوين شعرية أخرى.

وربما يكثر الشاعر من توظيف تلك البنية تعويضًا لإيقاع القافية التي لم يلتزمها في شعره، فعقد الموازنة بين الجناس والقافية التي تأتي أحيانًا، لتحقيق الناحية الإيقاعية التي تمثل جزءًا مهمًا في بناء النص الأدبي، ومن ذلك قوله:

تمدُّ صوتها في لحظة القيلولة
وتشعله شهابًا شاهقًا،
وشهقةً شهباءَ،
واشتهاء(٣).

(١) انظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٦.
(٢) انظر، د. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، ص ١٧٢.
(٣) انظر، إنها تومئ لي، ص ٢٤.

يلاحظ أن الشاعر حرص على تكثيف المناطق الإيقاعية في المقطع السابق من طريق استخدام الجناس بين مفردات تتقارب في النطق، وتتقارب في التركيب الصوتي وتتخالف في المعنى الدلالي، إضافة إلى تكرار حرف "الشين" نحو ست مرات متتالية، وما أبرز هذا الحرف من وجود خشونة صوتية، يتداخل بعضها مع بعض لتبرز حدَّة الاشتعال والتوهج من ناحية، والاشتهاء من ناحية أخرى. وكذلك من أمثلة الجناس - الكثيرة قوله:

"أغافل الحُّراس وأخترق الثغرات السِّرية (صنعتُها من أجل الأعداء وأجلي) تستقبلني البراري النائمة بالشخير أقول جئتكم بالبشير النذير، تقول اعقل الدَّابة وتوكَّل أقول هي سيدتي، وتاجي يتسنَّر على عاري وعُرْيي تقول هو الغاية والبرهان فاخلع الآن نفسك وتقدَّم باليسرى تجد ربحا وريحانا وحلبةً مُباحة للانتهاك انتهك..."(١).

في المقطع الحواري السابق، وظَّف الشاعر الجناس، فولد إيقاعًا موسيقيًا، وذلك من خلال "الشخير/ البشير/ حيث يربط بينهما الألف واللام والشين والياء والراء"، "سيدتي تاجي يتسنَّر" حيث يربط بينهما حرف "التاء والسين والياء"، وكذلك "على عاري وعُريي" حيث يجمع بينهما حرف (العين)، ثم تتوَّج الظاهرة الإيقاعية من خلال اللفظين الأخيرين "عاري - عريي" اللذين يجمع بينهما التجانس اللفظي من خلال ثلاثة حروف "العين الراء/ الياء". معنى هذا أن الخطاب الشعري يحاول توظيف بنية الجناس بنية أساسية في بناء النص تسهم في خلق إيقاع يناسب الحالة النفسية لدى الشاعر، ويهيئ المتلقي لتقبُّل النص الإبداعي دون ملل، ويمكننا -أيضًا- ملاحظة بنية الجناس من خلال قوله:

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٥٣. لو تخفف الشاعر من النثرية المسرفة في النص لكان أليق باللغة الشاعرية.

لا.....

ليس الأمر كما يبدو

فلماذا أُبصرُ ما يتوتَّر في الأُفق القادم

والأوفق أن نتحرَّى في البدء

حدود الألفاظ المشتبهة والمشتبكة(١)

الشاعر في المقطع السابق، يستنكر تصرفه وفعله، من رؤيته التشاؤمية والانهزامية فالأفضل أن يتحرَّى الأشياء أولا، ويتوخى الدقة في الألفاظ التي تحمل على عاتقها التفسير والمدلول الصحيح. وهذا المقطع، كما يبدو واضحًا، خال من القافية، ومن الألوان البلاغية التي تعطى نفحة إيقاعية ولذا لجأ الشاعر للجناس الذي وضَّح الحوار الداخلي للنفس الذات، بين النفي والإثبات، وذلك من خلال بنيتين، الأولى خفية (الأفق/الأوفق) والثانية واضحة جلية في (المشتبهة/ والمشتبكة) وبين الخفاء والتجلي تتم رسم الصياغة التي تنتج التشابه والاختلاف أو النفي والإثبات. ولذا فقد ورد الجناس ليس كحلية وزينة إيقاعية إنما أسهم في بناء النص دلاليًا، فضلا عن كونه مكوِّنًا من مكونات الإيقاع الذي يحاول الشاعر تحقيقه من خلال عدّة وسائل غير تقليدية.

والمتتبع لشعر "رفعت سلاّم" يلاحظ اعتماده على تلك البنية البديعية وخاصّة في ديوانه الأخير(٢)، الذي قلما نجد صفحة تخلو منه، وكثيرًا ما نلحظه أكثر من مرة في الصفحة الواحدة.

(١) وردة الفوضى الجميلة، ص ٤٥.
(٢) كأنها نهاية الأرض.

٤. التكرار:

اعتنى شعراء الحداثة بالجانب البديعي، وأولوه اهتمامًا كبيرًا، ولكن بدرجات متفاوتة بين أقسام علم البديع، ومن تلك الأقسام التي اهتم بها الشعراء ما يسمى بـ "التكرار" الذي يقوم بالدرجة الأولى على الناحية الإيقاعية التي تتسع وتضيق حينا، وتعلو وتهبط أحيانًا أخرى.

والرسالة الشعرية تتحرَّك بين المبدع والمتلقي، وهذه الحركة قوامها الغنائية التي تستمد جذورها من مبدعها، ثم تصل بالمتلقي إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التي كان عليها عندما أبدع نصَّه، ولا يمكن تحقّق ذلك إلاّ بغلبة اللغة الشعرية التي يمثل التكرار بأنواعه المختلفة أعلى درجاتها.

ويلاحظ أن الاعتداد بتكرار الإيقاع أصل في الحقيقة الشعرية، وإذا كان الشعر يتميَّز بهذه الخاصية الإيقاعية، فإن النثر الفني – أيضًا – يتداخل معه في طلب هذه الخاصية ومن ثم رصد البلاغيون في النثر ألوان التكرار الإيقاعي، وحرصوا على الكشف عنه وتقصي خواصه وعناصره، ذلك أن الأصوات كانت مثار اهتمامهم ليس في الكشف عن قيمتها المستقلة، إنما بالنظر إلى العلاقات المتداخلة التي ينشأ منها تجاور ألفاظ معينة يحدث من تكرارها إيقاع مميَّز لا يمكن تجاهله، لأنه يحيل النثر إلى مادّة شعرية، ويكثّف من شاعرية الشعر ذاته، إذ إن الشعر والنثر خاضعان لعملية التركم الصوتي وما تحدثه من نقل الشعور من المبدع للمتلقي.

ويمكننا دراسة "التكرار" من عدّة جوانب هي:

أوّلا: تكرار الحرف.

ثانيًا: تكرار الكلمة.

ثالثا: تكرار التركيب.

رابعًا: أنماط أخرى من التكرار.

أولًا: تكرار الحرف:

لاشك أن للحرف أهمية كبيرة في إنتاج الدلالة، فهو البنية الأولى للمادّة اللغوية، وله أيضًا أهمية في إنتاج الإيقاع، ولكن ذلك وفق شروط معينة يحكمها النمط التكراري الخاص بالمبدع.

ويمكن دراسة تكرار الحرف من خلال عدّة جوانب أهمها:

١- تكرار حرف معين في المقطع "التداعي الصوتي".

٢- تكرار الحرف في الكلمة الواحدة "البناء الصوتي للمفردة".

٣- ألوان أخرى من تكرار الحرف.

١- تكرار حرف واحد في المقطع:

وهو من الظواهر الإيقاعية التي استفاضت في شعر الحداثة بشكل كبير، ذلك أن تكرار الحرف الواحد خلال مساحة ضيقة يعطى المقطع كثافة إيقاعية عالية، يتقصَّدها المبدع، حتى يلفت إليها نظر المتلقي، ومن ثم تصل رسالته الإبداعية والشعرية، وقد استعمل "رفعت سلاّم" هذه الظاهرة في معظم دواوينه الشعرية، ومن ذلك قوله:

"فلا يأخذني النعاس والنسيان السهل على سلم المساء أسيرًا كسيرًا كسوسنة بلا سينين أو سلحفاة بلا رأس. سبيلي سالك لا مستحيل، واستدارة ساعتي تسعى فتسلب السؤال بلا سؤال، ثم تسعى تستدير وتستدير، فأستغيث بساحراتي. ليس يسمعن استغاثاتي، فأسحب سيفي المكسور. أصرخ في السياق سُدىً. مسعاي سدى، فيسرقني النعاس والنسيان....."(١).

---

(١) إشراقات، ص ٤٣.

يلاحظ في هذا المقطع، أن الشاعر، اهتم بشكل كبير بحرف "السين" المعروف بهمسه وصفيره، فلم يغادره إلاّ بعد أن تكرر نحو (٤٦) مرة، وذلك خلال سبعة أسطر فقط، فالشاعر في المقطع يصوِّر نفسه الوحيدة أمام تحديات الزمن الذي يسعى ويسلب حتى السؤل من الشفاه، فإذا بالنفس تستغيث من صروفه ببعض الغيبيات، ولكن لا جدوى أمام جبروت الزمن. ولذا كانت المواجهة بينه وبين زمنه، وليكن التحدي.. وهكذا أراد الشاعر أن يلفت انتباه المتلقي ليشاهد تحدي الذات للزمن، فلجأ لوسيلة التداعي الصوتي التي أدت ما أراده الشاعر منها(١). ومن ذلك -أيضًا- قوله:

"لا شأن لي. فافرنقعوا عنّي قليلا، كي أصوغ شريعتي. ليس من هذا العالم شعبي وشريعتي، وشعرة معاوية في يدي منذ ألف عامٍ أشدُّها وأرخيها لكنني - في نومي قطعتها"(٢).

يلاحظ أن تكرار حرف "الشين" في المقطع نحو (٦) مرات، أدى إلى وجود كثافة موسيقية، عملت على تخفيف حالة التوتر لدى المتلقي، وكسرت حاجز الرتابة لديه، إضافة إلى كونها تلفت انتباهه إلى قصد المبدع ورسالته.

ويلاحظ أن هذه السياقات الصوتية، تضيق فتشمل لفظين فقط، كما في قوله:

"شاة ترعى مع الذئب الحنون، يروي لها سيرته السرية فاتحة للمفاتحة الشبقية"(٣).

ثم تتسع دائرة التداعي الصوتي، فتشمل ثلاث مفردات، كما في قوله:

"تنفجر الصحوة صارخة صاخبة دون شظايا أو برهان"(٤).

---

(١) لو تخفف الشاعر من التزامه (السين) قليلا لكان أليق وأوقع في نفس المتلقي، إذ إن كثرتها تصيب المتلقي بالملل والضجر.

(٢) إلى النهار الماضي، ص ١٢٠.

(٣) كأنها نهاية الأرض، ص ٧٣.

(٤) المصدر السابق، ص ٧٥.

يلاحظ تكرار "ص" الذي ساعد على تجسيد حالة الصحوة لدى المتلقي. ثم تتسع تلك الدائرة لتضم أربعة ألفاظ، كما في قوله:

"رفيف أليف، ورفرفة وارفة"(١). لاحظ حروف "الفاء".

ثم تتسع الدائرة لتضم خمسة ألفاظ، كما في قوله:

"لا تذكر – الآن... على شطيه أعشاب الشهوات أشجارًا شاهقة"(٢).

لاحظ تكرار حرف "الشين". وتتسع لتضم ستة ألفاظ، كما في قوله:

"ولا لي طلل طائل أطويه في طيات طاعتي الوطيئة"(٣). لاحظ "الطاء" وتأخذ هذه الدائرة في الاتساع رويدًا رويدًا، حتى تصل مفرداتها إلى نحو "٤٧" مفردة مثل قوله: "تسوق السَّراطين إلى سردابك السِّري ساعة الخُسر..."(٤).

ويلاحظ أن الحرف الواحد، قد يكرر أكثر من مرة في الديوان الواحد مثال ذلك حرف "السين" تكررت في مقاطع مختلفة من ديوان "إشراقات" في صفحة (٤٣) نحو(٤٦) مرة، وفي صفحة (٦٦) نحو (٩) مرات، وفي صفحة (٧٤) نحو (٧) مرات وكذلك كان حرف "الصاد" الذي تكرر في الصفحات (٦٧- ٧١) سبع مرات للأولى، وثماني مرات للمرة الثانية.

وهكذا حاول الشاعر أن يكثف إيقاعه داخل مقطع بعينه، يمثل مركز الثقل في نصه من حيث الرسالة والمضمون، ولا شك في أن هذه الظاهرة قديمة في شعرنا العربي، فهي ليست جديدة أو وافدة إلينا من الخارج، إنما هي مستحدثة من أدبنا العربي، ولها جذور عريقة، فقد وردت في شعر الأعشى (ت٧ هـ) وذلك في قوله:

---

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٥٥.
(٢) إلى النهار الماضي، ص ١٢٩.
(٣) هكذا قلت للهاوية، ص ٤٠.
(٤) كأنها نهاية الأرض، ص ١٨.

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعنـــي شاوٍ مشِل شلول شلشل شول(١)

ومن ذلك قول المتنبي:

فقلقلت بالهم الذي قلقل الحشـــا قـــلاقـــل عيسٍ كلُّهن قلاقل(٢)

أو قول الشاعر الآخر:

يا ظاعنًا عنا ظعنت بعصمة ورجعت معتمدًا بعزصاعد

عرج على ربع العلاء مُعرسًا بمعـــان عـزا لمعتزي للعابد

العالم الأعلى العميد لعصره .....(٣)

كمـا وردت هـذه الظـاهرة في مقامـات الحريـري ورسـائله (ت٥١٦ هـ) وأخـص "الرسالة السينية" "والرسالة الشينية"(٤) كما شاع هذا اللون من التداعي الصوتي، والولع بالحرف أو الصوت لدى بعض الشعراء والأدباء، ولاسيما شعراء عصر المماليك فأبدعوا شعرًا – معظمه نظم متكلف – ونثرًا يحفل بهذا اللون الإيقاعي.

---

(١) ديوان الأعشى، تحقيق رودلف جاير مثل ص ٤٥:، شلول: خفيف، شلشل: الخفيف القليل، وأريد بها المبالغة ويروي شاومثل مشول شلشل شمل وروى أبو عبيدة: شول وقال الأصمعي شول.

(٢) انظر: شرح ديوان المتنبي، وضع عبد الرحمن البرقوقي ٣/ ٢٩٣، قلاقل الأولى: جمع قلق، وهى الناقة الخفيفة السريعة، قلاقل الثانية: جمع قلقلة، وهى الحركة، والمعنى: حركت - بسبب الهم الذي حرك نفسي – إبلا خفافًا في السير، يعني سافرت ولم أعرج بالمقام الذي فيه الضيم .

(٣) انظر، د. عز الدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير ـ ص ٥٢.

(٤) الرسالة السينية: قد التزم في كل كلمة منها السين، نثرًا، ونظمًا، وقد كتبها على لسان بعض أصدقائه يعاتب صديقًا له... مطلعها:

باسم السميع القدوس استفتح، وبإسعاده استنجح

ومن شعرها:

وسيف السلاطين مستأثر بأس الساع وحسو الكؤوس

وختمها بقوله: وحسبنا السلام، لرسول الاسلام

– الرسالة الشينية: التزم فيها بحرف الشين، وقد كتبها إلى طلحة بن أحمد بن طلحة النعماني الشاعر – لما قصده بالبصرة – يمدحه ويشكره، ومطلعها:

بإرشاد المنشئ أنشئ، شغفي بالشيخ: شمس الشعراء، ومن شعرها:

فأشعاره مشهورة ومشاعره وعشرته مشكورة وعشائره =

= انظر: مقامات ورسائل الحريري ٧١/٢.

ومن ذلك قول الشاعر:

نزِّهْ لسانك عن نفاق منافق *** وانصح فإن الدين نصح نصيح

وقول الآخر:

وتجنَّب المن المنَّكد للندي *** وأعن بنيلك من أعانك وامنن(١)

يلاحظ، تكرار عدة حروف معينة في الشواهد السابقة (ش، ع، ق، ح، ن). وهذه دلالة على أن هذا اللون الإيقاعي ليس وافدًا إنما هو إعادة لما يحفل به تراثنا من أشكال وخصائص فنية، وفي هذا تواصل بين القديم بإبداعه وبين الجديد بإنتاجه الأدبي.

٢- تكرار الحرف في الكلمة الواحدة "البناء الصوتي للمفردة":

وهذا اللون يمثل بناءً مميزً للكلمة الواحدة التي تتضافر مع باقي الكلمات لتكوِّن جملة ذات إيقاع خاص، تسهم في البناء الإيقاعي للنص، فضلا عن إسهامها في البناء الدلالي له.

ففي الديوان الأول، " وردة الفوضى الجميلة " وظَّف الشاعر، هذا البناء التركيبي للكلمة، إذ وردت المفردات مكررة الحروف نحو (١٩٢) مفردة، وهي نسبة عالية تجعل للظاهرة حضورًا مؤثرًا في الإيقاع الصوتي للنص، مثل قوله:

الليل ثقيل كالجثة والظلمة

كالأبد الراسخ، لا همسة ولا همهمة

غير رفيف البوم، دبيب الأبراص

فحيح الحيَّات، الثيران الليلية –راضية–

(١) نقلا عن مطالعات في الأدب المملوكي والعثماني للدكتور/ بكري شيخ أمين، ص ٢٢٢. ولمزيد من هذه الأبيات، انظر: د. علي الجندي، البلاغة الغنية، ص ٢٠١، وما بعدها.

ترعى كلأ الموت، وتلعق ما يجري في المنحدرات(١)

فالمقطع السابق، يضم خمس مفردات لها رنين صوتي مميَّز عن غيرها هذه المفردات هي (هسهسة/ همهمة/ رفيف/ دبيب/ فحيح). ويلاحظ أن هذا البناء الصوتي لتلك المفردات، وتردد الحرف في المفردة الواحدة أعطى للمقطع إيقاعًا خاصًا، فضلا عن إنتاج الدلالة التي أوحتها تلك الألفاظ – بطبيعة بنائها – عن الليل الطويل حيث الظلام والسكون، ومن ثم الخوف والفزع حيث لا يُسمع إلاّ أصوات خافته لا تُميز أو هي محاكاة الأصوات. وعلى هذا، فالألفاظ – تلك – لم تدخل المقطع كحلية أو لإحداث إيقاع فقط، إنما أسهمت في استحضار الجو النفسي للشاعر، ونقلته للمتلقي.

ويمكن ملاحظة ذلك –أيضًا– في قوله:

كل صباحٍ فجيعة
وكل نوم فَرَار
صقور تحطُّ الصبح فوق رأسي
تولول ولولة لئيمة
حتى إذا فتَّحت عيني
اختطفتها
وحطَّت فوق شباكي
ترصد الخطوة الأليمة(٢)

(١) وردة الفوضى الجلية، ص ٥٣.
(٢) هكذا قلت للهاوية، ص ٩.

في المقطع السابق، يصوِّر الشاعر فجيعته مع كل صباح، وأمانيه التي تفرُّ من بين أصابعه، ولا يمكن الإمساك بها، فسرعان ما تُختطف وتحط أمامه لتساوره من بعيد. وقد استخدم الشاعر في تصوير مأساته عدّة أشياء منها، استخدام الألفاظ (تولول/ ولولة) وهما لفظان يوحيان – بطبيعة التركيب الصوتي– إلى لحظة من لحظات الصراخ والعويل وهو ما يكثّف الناحية الدلالية وينقلها إلى المتلقي، ذلك إضافة إلى أنهما مع الجناس في (لئيمة / أليمة) والتكرار في (كل/ فوق/ حطَّ) وتكرار "الصاد" في (صباح/ صقور الصبح/ ترصد).

كل هذه الأشياء تعمل على إبراز الناحية الإيقاعية للمقطع، فيكسر حاجز الرتابة والملل لدى المتلقي.

ويلاحظ أن الألفاظ التي بها تكرار تأتي على مستويين:

أ. مستوى التماثل المتصل، وذلك مثل كلمات (مدجَّج/ يرمَّم/ مفضض/ قطط/ بدد/ عدد/ حجج...).

ب. مستوى التماثل المنفصل ويشمل المضعَّف الرباعي الذي يتماثل فيه الأول، والثالث ويتماثل أيضًا الثاني والرابع، مثل كلمات (صلصل/ بربر/ زحزح/ رفرف/ هدهد/ وسوس). ويشمل كذلك كلمات تتماثل فيها الأصوات بطريقة أخرى مثل (أبابيل/ دجاج/ ذليل/ قرقعة/ نميمة/ اللصوص/ حشائش/ قيلولة/ قديد.....).

وقد أكثر الشاعر من استخدام تلك الكلمات بنوعيها (المتصل، والمنفصل)، حتى وصل عدد تلك الكلمات في ديوان "هكذا قلت للهاوية" نحو (٣١٣) كلمة وهو عدد كبير بالنسبة لهذا الاستخدام. أما ديوانه الأخير " كأنها نهاية الأرض" فقد وصلت لأكثر من (١٠٠) كلمة، وهذا يؤكد حرص الشاعر على اختيار مفردات معينة، تسهم في بناء النص

إيقاعيًا – بتركيبها الصوتي – ودلاليًا – بمضمونها الدلالي – فيحقق لنصِّه الشعرية المطلوبة.

٣. ألوان أخرى من تكرار الحرف:

من الألوان المتعددة لتكرار الحرف الواحد، ما يبدو من خلال تكراره في كلمتين متجاورتين، فيكون ذلك الحرف بمثابة الرابط بينهما، وهو ما يحقِّق إيقاعًا خاصًا لتلك الجملة، ومن ذلك قوله:

خطى ساخت

وأشجار الكوابيس سامقة، وريفة

لها مطر منهمر على ليلة قروية تنأى إلى الوراء(١)

يلاحظ في المقطع السابق، أن كثيرًا من الكلمات المتجاورة، يوجد بينهما رابط صوتي يجمعهما، "الخاء" في (خطى/ ساخت)، "السين" في (الكوابيس/ سامقة)، "التاء" في (سامقة/ وريفة)، "الميم، والراء" في (مطر/ منهمر)، "اللام" في (على/ ليلة).... الخ.

ويمكننا أيضًا ملاحظة ذلك التكرار، من خلال قوله:

طبقات من صدأ الأصوات

ركام وجوه جاحظة

أشلاء تطفو فوق الماء

رنين الأجراس السوداء

وطفل يُخفي أحلامًا فادحة..(٢)

---

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٣٦.
(٢) إشراقات، ص ٣٧.

يمكن ملاحظة الربط الصوتي بين كلمات (صدأ/ الأصوات) و(وجوه/ جاحظة) و(تطفو/ فوق) و(رنين الأجراس) و(الأجراس السوداء) و(الطفل/ يخفي) و(أحلامًا/ فادحة).

وقد أكثر شاعرنا من تلك الظاهرة الإيقاعية حتى بلغت في ديوانه "وردة الفوضى" نحو (٤٠٢) مرة[١] وهو ما يؤكد أهمية تلك الظاهرة في إنتاج الإيقاعية في هذا الديوان.

ثانيًا: تكرار الكلمة:

من المعروف أن المبدع، يحاول جاهدًا أن يحقِّق لنصه درجة من درجات الإجادة، لذا يحاول تكثيف الدلالة بأقل لفظ، ولكن قد يفرض النص نفسه على المبدع، فيحتاج إلى تكرار كلمات معينة بهدف تثبيت المعنى الدلالي أوّلا، وتحقيق الغنائية وهما حجر الزاوية في العملية الشعرية.

وشاعرنا، يلجأ – أحيانًا – لتكرار كلمة، على أن تكرار ليس من النوع المبتذل، إنما جاء لغاية، وهدف دلالي، ومن ذلك – مثلا – قوله:

... رنين الدقات يؤوب

يلوب ولا فلمن

أجراس الليل تدقُّ لمن

أجراس الليل تدق

لمن

أجراس

الليل

(١) انظر، د. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، ص ٢٤٣.

تدق، تدق

دق

دق

دق

دق(١)

لاشك أن تكرار الـ (دق) في المقطع أكثر من ثماني مرات، أسهمت بشكل كبير في نقل الصورة، ومن ثم الحالة النفسية من المبدع إلى المتلقي، كما أسهمت من ناحية أخرى ببنائها الصوتي – في استحضار إيقاع يتلاءم مع طبيعة الموقف الدلالي، ومن ثم فقد أسهم التكرار – هنا – في البناء الدلالي والإيقاعي.

ويمكننا إيضاح ذلك التكرار من خلال قوله:

وتر يراوح في انتظار اللمسة الأولى

يترُخى كل شيء

كل شيء يترُخى

يترُخى

يترُخى

كل شيء

يترُخى(٢)

(١) وردة الفوضى الجميلة، ص ٣٦،٥٨

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦.

يجسِّد الشاعر الترَخي المسيطر على الواقع، وذلك من خلال تكرار نحو خمس مرات في المقطع. وتكرار الكلمة في الأسطر السابقة أوحت لنا بالطبيعة المترَخية التي لا تنبئ عن همة أو نشاط، ومن ثم فقد نقلت الرسالة الشعرية إلى المتلقي فأصابته بالترَخي المقصود ليشارك الواقع والمبدع فيه. ومن ناحية أخرى فقد شاركت الكلمة المكررة – ببنائها الصوتي – في استحضار حالة الترَخي والنوم.

وعلى هذا يمكن القول إن بنية التكرار – تكرار الكلمة – تسهم في بناء النص الشعري دلاليًا وإيقاعيًا، الأمر الذي جعل الشاعر يهتم بتلك البنية اهتمامًا خاصًا حتى إنه أوردها نحو (١٢٦) مرة في ثلاثة دواوين فقط(١).

وقد يأخذ تكرار الكلمة منحى آخر، وذلك حينما لا تتكرر الكلمة بصورتها إنما تتكرر بمشتق لغوي آخر، ويوجد هذا اللون في كثير من نصوص الشاعر ومن ذلك قوله:

يمرق سرب الأسئلة السائلة، كزيت منسيٍّ في ركن
مهجور، صوب النسيان
كل سؤَل بهتان(٢)

يلاحظ تكرار الأصل اللغوي (سأل) من خلال الكلمات (الأسئلة/ السائلة/ سؤَل) كما يلاحظ تكرار الأصل (نسي) من خلال (منسي/ النسيان). ويمكن ملاحظة هذا اللون من التكرار من خلال الجمل الآتية، وهي من ديوان واحد فقط.

- خليج مختلج يمتصُّني
ونقفز القفزة الهاذية

(١) وردت بنية التكرار في ديوان وردة الفوضي الجميلة نحو ٤٦ مرة.
وديوان إنها تومئ لي نحو ٢٧ مرة.
وديوان هكذا قلت للهاوية ٥٣ مرة.
(٢) كأنها نهاية الأرض، ص ٧٥.

- فاتحةً للمفاتحة الشبقية

شاهق عميق ينفذ من ثقب الزمن بلا سوء أو سوأةٍ مفردًا منفردًا

- أغني غنوة عتيقة

- في السعير المرير المر

- قتيلي وقاتلي

- لست مقبرة أنا المرأة القُبَّرة(١)

لاشك أن هذا النوع من تكرار المشتق على هذا النحو المتقارب يساعد على خلق لون إيقاعي للنص الشعري يعطى المتعة الفنية التي هي إحدى غايات العمل الأدبي عامّة والشعري خاصّة.

من ألوان التكرار التي أولع بها الشاعر، تكرار الضمائر، وخاصّة ضمائر الذات (أنا/ نحن....)، ومعنى هذا أن الذات تمثل نقطة البدء، ومحور العملية الشعرية والإبداعية، ومن ثم فإن المنتج الإبداعي يأتي على صورتها أو انعكاسًا لها لأنها صاحبة السيادة الإنتاجية فيه، فهي التي تحرِّك الدوائر الدلالية، وقد تنفرد بمهمتها أحيانًا أخرى، فمن يقرأ – مثلا- ديوان "هكذا قلت للهاوية" يلاحظ تكرار (أنا) صاحبة السيادة الذاتية في الإبداع الشعري لدى الشاعر، وذلك في مثل قوله:

- أنا قادم

أنا سيِّد الهباء

- أنا هوّة أنا طلقة عابرة

- أنا الوليمة الدائمة

(١) كأنها نهاية الأرض، صفحات: ٩، ١٩، ٣٦، ٧٣، ٩١، ١٠٧.

- أنا دخان احتمال
- أنا القاتل البريء

أنا الخائف الجريء

- أنا الفاتن الدّنيء

أنا وردة النحاس

أنا الأبدية الفانية

- أنا النبي الرجيم

أنا الآبق الكليم

أنا البهلوان اللئيم

- أنا البهلوان الأليم
- أنا سيد الغاشية(١)

ويمكن ملاحظة أن الذات في السطور السابقة تشابكت في دوائر دلالية مألوفة حينًا وغير مألوفة أحيانًا أخرى، فهي بشرية أحيانًا (قاتلة/ وبريئة/ خائفة/ وجريئة/ فاتنة/ ودنيئة)، وهي أيضًا في دائرة النبوة أحيانًا أخرى، وربما تتداخل معها الشيطانية (النبي الرجيم) وقد تصل إلى منطقة الملائكية (سيد الغاشية) إذن الذات هنا تمثل الذات البشرية جمعاء بما فيها من تناقض وتعقيد، وقدرات متباعدة ومتباينة أحيانًا.

ويلاحظ أن تكرار الضمير (أنا) في السطور السابقة أسهم في بناء النص من الناحية الدلالية، فضلا عن تحقيق التوازي بين الدوائر الدلالية المختلفة، وهو ما يسهم في خلق

(١) انظر، صفحات (٩، ١٩، ٢٢، ٣٥، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١).

إيقاع يفاجئ المتلقي بالجديد غير المتوقَّع، ويجعله في حالة ترقب دائم، وهو أيضًا ما فعله في ديوانه الأخير "كأنها نهاية الأرض" حيث يقول:

- أنا المرأة الغريقة
- أنا المرأة الآفلة
- أنا الفريسة الماكرة
- أنا المرأة الشائكة
- أنا البربري الرحيم
- أنا مركز الدائرة الأبدية
- أنا البربري الفقير
- أنا الرمية الضائعة
- أنا الندم النحيل
- أنا المرأة الساجية
- أنا المرأة الآزفة(١)

ويمضي الشاعر في الصفحات المتبقية من ديوانه مكررًا وملِّحًا على استعمال الضمير (أنا)(٢) الذي يمثل مركز الثّقل الدلالي والإيقاعي، فضلا عن الاستخدام الطباعي المميَّز لهذه الأسطر عن غيرها.

وتمثل ضمائر الذات نسبًا عالية في ترددها في شعر"رفعت سلاّم"، وهو ما يؤكد هيمنة الذات على الدوائر الدلالية، فضلا عن إسهامها في البناء الإيقاعي للنص، فقد

(١) انظر، صفحات (١٠، ١٢، ١٣، ١٥، ١٧، ٢٠، ٢٤، ٢٧، ٢٨، ٣٧، ٤٣).
(٢) ورد هذا التكرار بنفس التركيب في ديوان إلى النهار الماضي، انظر – مثلا – صفحات ٨٦، ٨٨، ١٢٧، ١٢٨، ١٣٤، ١٤٥، ١٤٨، وانظر كذلك " إنها تومئ لي " ص ٤٩ وغيرها. وعلى الشاعر ألاّ يبالغ في هذا التكرار حتى لا يؤدي إلى الملل والنفور، فضلا عن طابع التقريريه في تكديس هذه الجمل الخبرية المقتضبة.

ترددت هذه الضمائر في ديوان (إنها تومئ لي) نحو ٥٣٢ مرة وهي نسبة مرتفعة جدًا عن استخدام الضمائر الأخرى.

من صيغ التكرار التي اهتم الشاعر بها، تكرار الصيغ الصرفية داخل المقطع الواحد ولا يخفى أن هذا التكرار يخلق إيقاعًا موسيقيًا مميَّزًا وذلك مثل قوله:

"جسد شاسع وشهوة قصيرة أُطلقها كل صحوةٍ في الرحم المباحِ ضد الوقتِ والموت والخواء والعناء، والعويل والهديل، والنهار والشّجار، والكلام والأحلام، والثياب والكلاب والنفاق والطلاق وشارة المُلْك اللِّجام، ولعبتي معها الزمن"(١).

يلاحظ اتفاق المفردات المتجاورة في الوزن الصرفي، مع التزام الفاصلة بينهما، وهذا يعطي نغمًا موسيقيًا للنص، على أن اتفاق الصيغ الصرفية أو تكرارها، لا يتوَّقف عند اللفظين فقط – وهو أكثر الأنواع – إنما يمتد تكرار الصيغة إلى ثلاث مفردات مثل قوله:

أنا العابر الأثيم

أفرُّ في الثغرة الأولى إلى المصير الكظيم(٢)

وقد تتسع دائرة التكرار إلى أربع مفردات، مثل قوله:

مرأة

من هديل بَليل

جسد

من الصهيل الضليل(٣)

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٢١.
(٢) إلى النهار الماضي، ص ١٠١.
(٣) المصدر السابق، ص ٤١.

وتتسع دائرة الصيغ الصرفية، لتضم خمس مفردات مثل قوله:

لك اختزنت أنوثتي حتى صراخ الجوع والشبق الأليم
لك الصهيل والهديل والأنين والحنين(١).

وقد تتسع هذه الدائرة التكرارية، لتضم سبع مفردات، ونعة واحدة مثل قوله:

أنا المدهوم المكلوم المحتوم المختوم الموشوم المحروم المحكوم بالإرجاء إلى القصيدة الماضية(٢)

لا شك في أنه كلما اتسعت الدائرة التكرارية للصيغ الصرفية المكررة، كلما أصاب النص الشعري بالرتابة والملل، ولذا ينبغي استعمال هذا اللون من التكرار في حدود ضيقة.

وهكذا، حاول الشاعر من خلال تكرار الصيغ الصرفية المتجاورة أن يحقِّق لنصِّه الإيقاع المطلوب للشعرية، الأمر الذي جعله يركِّز على هذا النوع من التكرار، فقد وردت صيغة "فعيل" مكررةً داخل الجمل الشعرية في ديوان "هكذا..." نحو (١٩) مرة، وصيغة "فاعل" نحو (١٨) مرة، وكذلك كانت صيغة "فَعْلَة" أما " فَعَال" فقد وردت نحو (١٤) مرة..... الخ. الأمر الذي يؤكد قصدية الشاعر لإحداث هذا التكرار، مع ملاحظة أن هذه الصيغ تخضع لمبدأ التجاور؛ لأنه ربما يحقِّق الهدف الإيقاعي المنشود من وجهة نظر الشاعر.

ومن تكرار الصيغ – أيضًا– تكرار صيغة الفعل في مقطع واحد بكثافة عالية، فتكون الجمل أشبه بموجات متلاحقة لخلق أحداث متتالية. مثال ذلك قوله:

تنعقد الكلمات دخانًا يتكاثفْ
يصَّاعد حتى يصدمه السقف فيرتد

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٣٩.
(٢) هكذا قلت للهاوية، ص ٦٧.

تصدمه الأرض فيرتد

يتصادم بالجدران

يتحرش بزجاج الشباك الموصد فينحل

يذوب

يتكثف قطراتٍ تجري في المنحدرات إلى البالوعات(١)

في المقطع السابق ورد نحو ثلاثة عشر فعلا من جملة كلمات المقطع البالغ عددها سبعًا وعشرين كلمة، احتل الفعل منها نسبة ما يقرب من ٥٠٪ من المقطع وهى نسبة مرتفعة، فقد طغى على جانب الاسم، وكذلك على جانب الحرف.

فالشاعر يصوّر لنا حصار (الكلمة) فلجأ إلى صيغة الفعل؛ لأنه قادر على خلق إيحاء بالأحداث الكثيرة المتتالية لمتابعة ومحاصرة الكلمة وخنقها، ولاشك أن علو جرس الفعل في المقطع أعطى إيقاعًا للمقطع يغاير باقي أجزاء القصيدة.

على أن تكرار هذا النوع لا يقتصر على الفعل فقط، ولذا فإننا نجد مناطق يحتلها مستوى الاسمية فقط، من ذلك قوله:

القطارات، الرحيل، اللوعة، الأبناء للحرب

مناديل الأمهات، الصبية، الفتيات، السواد

الرصيف المقفر الخالي، نشيج، بائع الكولا، مواء القطة الحامل نظرة الدهشة من عين المدينة(٢)

(١) وردة الفوضى الجميلة، ص ٤٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٧.

يلاحظ هنا سيطرة الاسمية، وهو ما أبرز ثبات الموقف بما فيه من لوعة وأسى، وقد أعطى ذلك إيقاعًا للنص - على الرغم من جفافه موسيقيًا-، وقد ورد هذا اللون من ألوان التكرار في الكثير من أعمال الشاعر(١).

ثالثًا: تكرار التركيب:

إذا كان الإيقاع في النص ينتج عن وسائل عديدة، كتكرار الحروف، والكلمات، فإنه بلا شك تزداد الإيقاعية حدّة عندما تدخل في مجال التركيب، إذ إن تكرار التركيب يدفع المتلقي إلى المتابعة التماثلية أكثر من المتابعة السطحية للنص لاستنباط المعنى الدلالي. وعلى هذا فإن تكرار التركيب يخدم النص دلاليًا وإيقاعيًا، ومن ذلك قوله:

معهم تسَّاقط صحراوات لم أقطعها، وخمور لم أشربها، وذنوب
لم أرتكبها، ونساء لم أنكحها، وأحلام لم أقربها، وحماقات
لم أقترفها، وشهوات لم أذقها، وقصائد لم أكتبها(٢)

في المقطع السابق، يعتمد الشاعر على تكرار التركيب وتماثله، حيث تضم الجملة الواحدة (الفعل "تسَّاقط" + الفاعل "الذي يأتي جمعًا للمؤنث أو للتكسير"+ أداة نفي وجزم "لم" + فعل مضارع "مبدوء بالهمزة + مفعول به "ضمير") وإذا كان الفعل (تسَّاقط) يمثل مركز الدفقة الدلالية، لكونه الأساس في كل الجمل، فإن كل التركيب تستعيده مضمرًا محقِّقة بذلك إيقاعًا صوتيًا مميزً يغاير في طبيعته باقي أجزاء النص.

ويمكننا – أيضًا – ملاحظة تكرار التركيب من خلال قوله:

كل خطوة ذهول

---

(١) تكرار الفعل، انظر –مثلا – وردة الفوضى الجميلة، ص١١/٢٤/٢٥/٣٢/٣٦، تكرار الاسم، المصدر نفسه، ص ١٤، ٢٥، ٧٤.....

(٢) هكذا قلت للهاوية، ص ١٣.

والصباح مفازة شاسعة تضيق على الجسد

كل عضو بلد

شاهق عميق ينفذ من ثقب الزمن بلا سوءٍ أو سوأةٍ، مفردًا منفردًا

زبدًا أو بددًا

كغيمة من غياب تسوقها ريح مخاتلة إلى المراعي القاحلة

كل قضمة زلزلة

كل زلزلة قافلة(١)

يلاحظ في المقطع السابق، وجود الإيقاع المميَّز، وقد نتج هذا عن عدّة أشياء، كان أهمها تكرار التركيب في الجملة المكوَّنة من (كل + اسم مجرور "مفرد" + اسم "نكرة" "مبتدأ مؤخر") الجملة الاسمية –هنا – بطبيعة تركيبها وبنائها المكوَّن من تنوين الكسر في المفرد الذي يجاور النكرة المرفوعة، في أربع مرات خلال مساحة قصيرة، هذا التكرار يشحذ عزم المتلقي لاستنتاج الدلالة المطلوبة في النص، إضافة إلى استمتاعه بموسيقى وإيقاع يميَّز المقطع عن غيره من المقاطع الأخرى.

وقد ورد تكرار التركيب في كثير من نصوص الشاعر، وهي سمة إيقاعية تميِّزه عن غيره من شعراء جيله(٢).

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٧٣.

(٢) انظر، على سبيل المثال، ديوان إلى النهار الماضي، ص ٢٣، ٣٧، ٤١، ٥٥، ٥٧، ٧٧، ١١٥، ١٢٨.....

* ديوان كأنها نهاية الأرض، ص ١٣، ١٥، ١٧، ٢٥، ٣١، ٤١، ٥٦.....

* ديوان إشراقات، ص ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٥٠، ٥٥، ٦٩.....

رابعًا: أنماط أخرى من التكرار:

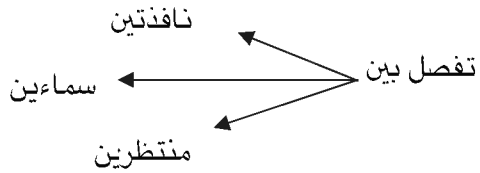
لم يكتف الشاعر بألوان التكرار السابقة التي من شأنها خلق إيقاع للنص، إضافة إلى إسهامها في البناء الدلالي ، إنما لجأ إلى أنماط تكرارية أخرى من شأنها -أيضًا- خلق جو إيقاعي يتضافر مع الأنماط الأخرى في تهيئة المتلقي والاستمتاع بالنص.

- من هذه الأنماط "الترديد" وهو لون بلاغي قديم، يعمل على نمو النص نموًا تدريجيًا بفضل تكرار بعض المفردات، وذلك مثل قوله:

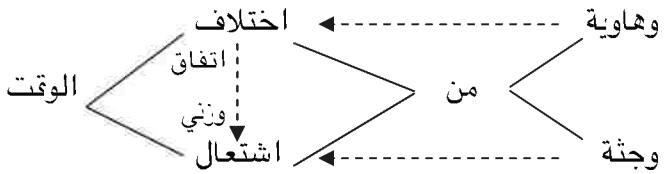
قطرة من الصمت
تفصل بين نافذتين
على هاوية
وهاوية من اختلاف الوقت
تفصل بين سماءين
على جثة عالية
وجثة من اشتعال الوقت
تفصل بين منتظرين(١)

يلاحظ أن المقطع يأخذ بالنمو الدلالي تدريجيًا، حيث يأتي اللفظ الأوّل بمعنى، ثم يتردد مرة أخرى بمعنى مغاير، يجعله ثنائي الإنتاج، وذلك ما نلحظه في كلمات (هاوية/ هاوية- جثة/جثة)، والمقطع برزت إيقاعيته، نتيجة عدّة عوامل منها، تكرار جملة ثابتة مع لفظ واحد على النحو التالي:

(١) أنها تومئ لي، ص ٣٨.



وكذلك جملة:



إضافة إلى وجود القافية في (هاوية/ عالية) و(نافذتين/ سماءين) كل هذه الأشياء خلقت أجواء إيقاعية للمقطع، ومن ثم للنص.

ويمكننا – أيضًا – ملاحظة الترديد ودوره الإيقاعي، في قوله:

كل درب ٍ حربٌ

كل حرب ٍ شمس آفله

كل شمس ٍ درسٌ

كل درس ٍ صحوة ذاهله

كل صحو ٍ صبوةٌ

كل صبو ٍ هاوية قاتله

في قاعها سوف تلقاني:

وردة

أو

قنبله(١)

الشاعر في هذا المقطع بدأ رحلته بالمتلقي، وذلك بالانتقال من مكان إلى مكان آخر متدرجًا به حتى وصل إلى قاع الهاوية القاتلة، وذلك في صبوته التي تجعله إما وردة ناضرة تبهج الآخرين، وإما قنبلة تدمرهم.....

يلاحظ أن الإيقاع نتج عن عدّة أشياء منها، استعمال الترديد عبر أسطر المقطع في تكرار كلمات (حرب/ شمس/ درس/ صحوة/ صبوة) مع وجود ظلال معنوية ودلالية إضافية خلال عمليات التكرار (شمس، آفلة، صحوة، ذاهلة...) كما نتج الإيقاع أيضًا من وجود القافية في (آفلة/ ذاهلة/ قاتلة/ قنبلة) فضلا عن توازي الجمل بالمقطع، إضافة إلى وجود الوزن(٢). ومن الترديد – أيضًا – قوله:

١. وحينما انكسرت جيوشنا،

٢. لذت بالسلاح

٣. فلما انكسر السلاح،

٤. لذت بالبحر،

٥. ولما أتت جيوشهم من البحر،

٦. اعتصمت بها،

٧. فقتلونا(٣).

الشاعر يعتمد في المقطع على تكرار كلمات معينة بطريقة فنية، تنتج بصوتيتها إيقاعًا مميّزًا. ففي السطر الثالث يكرر (الانكسار) من السطر الأوّل، ويكرر –أيضًا

(١) إلى النهار الماضي، ص ٢٣.
(٢)مر هذا المقطع فى الجزء الخاص بالوزن.
(٣) وردة الفوضى الجميلة، ص ٢٤.

(السلاح) من السطر الثاني، وفي السطر الخامس يكرر (البحر) من السطر الرابع و(الجيوش) من الأول... وهكذا يستخدم الترديد لتحقيق إيقاع صوتي إضافة إلى إسهامه في الإنتاج الدلالي للنص(١).

- من أنماط التكرار التي لجأ الشاعر إليها لخلق الإيقاع المميَّز لنصه الشعري، ما يسمى بـ " ردّ العجز على الصدر" وهو – أيضًا – لون بلاغي قديم، يعتمد في بنائه على التكرار، ويتضح هذا النمط التكراري من خلال المقطع التالي:

في صباح غامض أجيء بالأرجوحة الفضية،
نامي، برهة من النسرين والصندل نامي
طفلتي الخضراء أنت، وبيننا دم ويل(٢)

ففي السطر الثاني، لجأ الشاعر إلى تكرار كلمة (نامي) مرة في صدر السطر، والأخرى في نهايته، فحقَّق انسجامًا صوتيًا في السطر، فضلا عن الإضافة الدلالية في الكلمة المكررة. ومن ذلك –أيضًا – قوله:

- تهادي.. أيتها الآلام.. تهادي
- لا شيء، فراغ العالم مبقونُ
ينداح، وتنطفئ النيرانُ ولا شيء(٣)

لاشك أن تكرار (تهادي) في السطر الأول بتركيبها الصوتي أعطت إيقاعًا يتلاءم مع المعنى الدلالي للجملة، كما أن عبارة (لا شيء) المكررة في السطرين الثاني والثالث عملت

(١) يمكننا ملاحظة الترديد في ديوان "هكذا قلت للهاوية" ص ٧، ٣٤.
ديوان "وردة الفوضى الجميلة" ص ٣١.
ديوان "كأنها نهاية الأرض" ص ١٨، ٢٥، ٤١، ٧٤، ٧٦، ٩١، ١١٣.
(٢) هكذا قلت للهاوية، ص ٨٧.
(٣) وردة الفوضى الجميلة، ص٥٤.

على إحكام الدفقة التعبيرية صوتيًا ودلاليًا في المقطع. فالمطلع هو نفسه الختام، وكأننا في حلقة مفرغة، فكانت النتيجة الحتمية (لا شيء)[١].

لم يكتف الشاعر بالألوان البلاغية السابقة التي تعتمد في بنائها على التكرار لإحداث جرس موسيقي للنص، من شأنه جذب المتلقي واستمتاعه بالخطاب الشعري، فنراه يطرق ألوانًا بديعية أخرى مثل "العكس والتبديل"[٢] و"الترصيع"[٣] وقد أوردهما الشاعر بقلة لذلك لا يدخلان دائرة السمة المميّزة لإيقاع نصه الشعري.

٥- الطباق:

الطباق من البنى البديعية، ذات التأثير الدلالي، عن طريق إبراز المغايرة والمخالفة كما أن لها تأثيرًا إيقاعيًا، وخاصّة عند ما تدخل في إطار من النسق الصوتي بفعل التماثل الصرفي بين طرفي التطابق، وذلك مثل قوله:

رجل آجل وامرأة عاجلة.. باب مفتوح على هاوية.. هكذا[٤]

في السطر يستخدم الشاعر الطباق بين (رجل - امرأة) و(آجل - عاجلة) فأعطى الإيقاع صوتًا متميّزًا، ويمكن تأمل السطر من الناحية الدلالية على أن الازدواجية المنتجة للعالم (الرجل/المرأة) تقف على حافة الهاوية التي استحضرتها الصياغة في حالة انفتاح ويمكن ملاحظة ذلك - أيضًا - في قوله:

سيدي وحبيبي مسَّني فاكتملت له

أنا المرأة المكتملة

---

(١) يمكننا ملاحظة هذه الخاصية الإيقاعية في العديد من أعمال الشاعر، انظر، مثلا كأنها نهاية الأرض، ص ٣١، ٣٦، ٤٤، ١٠٧.

(٢) انظر، مثلا، وردة الفوضى الجميلة، ص ٦٦.

(٣) انظر، هكذا قلت للهاوية، ص ٤٩، ٨٠.

(٤) هكذا قلت للهاوية، ص ٦٣.

اقرأ أيامي المقبلة

ساطعة آفلة

يشدها حبيبي إلى حُطاي الجاهلة(١)

لم ينشأ الإيقاع في المقطع من توحد القافية، أو من وجود بعض تفاعيل المتدارك مع المتقارب فقط، إنما نشأ – أيضًا – بسبب وجود الطباق المعنوي والدلالي ذي البناء الصرفي الموحَّد في قوله (ساطعة/ آفلة).

ويلاحظ، أن الشاعر قد يكثر من استعمال الطباق في أجزاء معينة، وذلك مثل قوله:

كلما شربتُ: ظمئت

كلما احترقتُ: استويت

جنَّتي وجحيمي

قاتلي ورحيمي(٢)

ويعتمد الشاعر على الطباق لبنةً رئيسةً في بناء نصه من الناحية الدلالية والإيقاعية، الأمر الذي بلغ به استعمال هذه اللبنة وتوظيفها في أحد دواوينه(٣) نحو (٦٧) مرة، وهو استعمال كبير إذا قيس بصنيع شعراء آخرين استعملوا هذا البناء البديعي. وهذا يعنى أن الإيقاعية البديعية بأشكالها المختلفة تمثل ركيزة من ركائز الإيقاع عند "رفعت سلاّم".

٦- الحوار:

يمثل "الحوار" بنية أساسية في البناء الإيقاعي، إذ إنه يقتضي التغيير في أسلوب الأداء الشعري، وهو ما يكسر حاجز الرتابة لدى المتلقي، وهو هدف إيقاعي في المقام الأول.

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ١٠٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٥٦.
(٣) انظر، هكذا قلت للهاوية.

وقد اهتم شاعرنا بالحوار اهتمامًا كبيرًا، حتى أصبح سمة أسلوبية وإيقاعية لخطابه الشعري، ولا نكاد نرى ديوانًا شعريًا من دواوينه يخلو من هذه السمة، ومن ذلك قوله:

قال: أنت سيدي
قلت: أنت موعدي
متى تكون؟
قال: حين تغدو سيد الجنون
قلت: خِرقتي وبيرقي والصولجان
قال: صُمْ عشرين شهرا
وانتظرني
دهرا(١)

على الرغم من البناء الحواري المزدوج في المقطع، المكَّون من (قال/ قلت)، فإن التأمل العميق في المقطع يؤول إلى التوحُّد، حيث تحتل الذات موقع المتحدث والمتحدث إليه على صعيد واحد، وهذه بنية قديمة عند أئمة المتصوفة(٢). ومما يعزز هذا الرأي اعتماد البنية على الغموض والفكر الفلسفي، كما كانوا يفعلون.

إن البناء الحواري المركَّب من (قال / قلت) يعطي النص إيقاعًا متجددًا مع كل إجابة أو سؤال. وقد لجأ الشاعر إلى بناء حواري آخر مغاير لسابقه- في بنيته_ فاعتمد في محاورته على طرف واحد، وذلك مثل قوله:

أقول: من يقطع الآن خيطي؟
أقول: فوق هاوية أروح ولا أجيء

(١) إشراقات " رفعت سلاّم " ص ١٧.
(٢) انظر، مثلا المواقف والمخاطبات، للنَّفرى.

أقول: إنها أنثاي وسيدتي الفائرة

وأستدير إلى النهاية الشاغرة(١)

إن الشاعر لم يلجأ إلى الطريقة التقليدية في الحوار بين متحدث ومتحدث إليه، إنما لجأ إلى طريقة جديدة، فكان الخطاب من طرف واحد، وعلى الرغم من إيقاعية المقطع نتيجة الحوار، فإن الشاعر لجأ إلى أشياء أخرى تؤازر الحوار في توقد الإيقاع وإشعاعه كالقافية وغيرها..

وإذا كانت بنية "الحوار" هي بنية أدبية تعتمد عليها فنون أخرى كالقصة والرواية والمسرح، فإن شعراء الحداثة استعانوا بها في نصوصهم الشعرية، لإنتاج الدلالة واستنباط الإيقاع، ولم يكن ذلك على سبيل المقطع أو الجزء الشعري في نص ما، إنما تعددت في نصوصهم، فقد وردت هذه البنية نحو(١٢) مرة في ديوانيه، إلى النهار الماضي(٢) وإشراقات(٣)، وهو عدد كبير يدخل بها في مجال الظاهرة، فضلا عن وجودها الملحوظ في دواوينه الأخرى.

وعلى هذا فقد حاول "رفعت سلام" أن يحقق لنصه الشعري الإيقاع المميز؛ وذلك باستخدامه كافة الألوان البديعية، التي تسهم بشكل أو بآخر في خلق الإيقاع، وهو بهذا يهدف إلى توصيل الرسالة الشعرية إلى المتلقي في نص شعري متوهج بإيقاعه الثري.

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٤٣.
(٢) انظر، - مثلا – ص ٥١، ٧٠، ٩٢، ٩٨.
(٣) انظر، - مثلا – ص ١٧، ٣٩، ٥٧، ٩٧.

الخاتمة

مرَّ الشعر العربي بتاريخ طويل، تعرَّض خلاله لأصوات عديدة تنادي بالتجديد اللغوي تارة والإيقاعي تارة أخرى، ولذا فقد نشأت مدرسة البديع في العصر العباسي، كما ظهرت الموشحات في الأندلس، وما لبثت هذه الدعوات أن أطلَّت برأسها علينا في العصر الحديث، حيث تغيَّرت مفاهيم الحضارة، وتعقَّدت الحياة، وقد نتج ذلك عن الاتصال بالحضارة الغربية، وكان علينا مواكبة هذه الحضارة، بحيث لا ننقص من قدر قيمنا وتراثنا، بل ننطلق منهما إلى المفاهيم الجديدة.

وأمام هذه التغيَّرات الحضارية والثقافية، كان على الشعر العربي أن يرتدي ثوبًا جديدًا أو يجدِّد ثوبه القديم إن أراد الاحتفاظ به، ولذا تعدَّدت الاتجاهات التي نادت بتجديده، بدءًا من البارودي، حتى جماعة الشعر الحر، وأخيرًا مرحلة الحداثة وما صاحبها من الشعر المنثور أو ما يسمى "قصيدة النثر".

الأمر الذي حتَّم علينا دراسة تلك الاتجاهات وما تطرحه من رؤى، وقد تخيَّرتْ دراسة الاتجاه الأخير، الذي يمثل أقصى درجات التجديد على المستويين الشكلي والإيقاعي، كما يعدُّ هذا الاتجاه الأعلى صوتًا على المستوى التنظيري من كل الاتجاهات السابقة.

فقد وقع اختياري على مستوى الإيقاع، لدراسة ما آلت إليه حركة الحداثة في شعرنا العربي، وذلك لما للإيقاع من أهمية رئيسة في بناء النص الأدبي.

ويمكن القول إن هؤلاء الشعراء – موضوع الدراسة – هم نخبة تمثل أجيالها أصدق تمثيل. لذلك فما برز من نتائج تخصهم، يمكن تعميمها من باب الإستقراء الناقص على كل شعراء هذا الجيل.

وقد قسمت نتائج الدراسة على مستويين:

١. نتائج يختصُّ بها جيل ما بعد الرواد.

٢. نتائج يختصُّ بها الجيل الثالث للحداثة العربية.

أما جيل ما بعد الروَّاد، وهو ما يسمى جيل الستينيات، فقد تبيَّن من خلال الدراسة أن القصيدة لديهم اتَّسمت بالمحافظة على الموروث الشعري من خلال:

١. الالتزام بالوزن الشعرى القديم، الأمر الذي يفسِّر عدم كتابتهم لقصيدة النثر.

٢. المحافظة على وحدة البحر الشعري للقصيدة الواحدة، وذلك باستثناء بعض المحاولات القليلة.

وعلى الجانب الآخر، فقد تعدَّدت محاولاتهم التجديدية، وذلك من خلال:

١. اتخاذ السطر الشعري بدلا من البيت بنيةً رئيسةً للقصيدة، كما وُجِد في إبداعهم القصيدة العمودية، ولكنها كانت قليلة لا ترقى إلى مستوى الظاهرة.

٢. استحداث بعض التفاعيل الجديدة التي لم تكن في العروض العربي القديم كاستعمال (فاعلْ) في حشو المتدارك.

٣. النظم على البحور الشعرية الصافية، وقد احتل كل من المتدارك والمتقارب والرجز، مكان الصدارة من تلك البحور، وليس معنى ذلك اختفاء البحور المركبة أو إهمالها، ولكن قد ترد هذه البحور بصورة قليلة.

٤. وجود بعض المحاولات للمزج بين البحور الشعرية داخل القصيدة الواحدة.

٥. الاعتماد على التدوير واستخدامه بنيةً أساسيةً للقصيدة بما يخدم النص دلاليًا وإيقاعيًا.

٦. تلعب القافية دورًا أساسيًا في بناء النص عند شعراء هذا الجيل، وهم بذلك لم يحافظوا عليها تمامًا كما هي في الشعر العمودي، ولم يهملوها تمامًا كما في التيارات الأخرى، إنما جاءت القافية لديهم متنوِّعة الأشكال.

٧. الاهتمام بالجانب الصوتي للكلمة بما توحيه من إيقاع يخدم الناحية الدلالية وقد أدى ذلك إلى الاهتمام بالنواحي البديعية كالجناس والطباق، اللذين من شأنيهما إيجاد إيقاع منتظم للنص.

٨. الاعتماد على التكرار بأنواعه المختلفة بنية أساسية في بناء الإيقاع وإنتاج دلالته.

- أما الجيل الثالث من حركة الحداثة في مصر، وهو ما يطلق عليه جيل السبعينيات، وقد بدا هذا الجيل أكثر جرأة وإقدامًا على التحديث والتجديد في نصوصه الشعرية وذلك من خلال النقاط الثمانية سالفة الذكر، إضافة إلى:

١. المزج بين البحور الشعرية المختلفة في القصيدة الواحدة، ويبدو هذا في معظم الإنتاج الشعرى لهذا الجيل.

٢. الاهتمام بالنثر الفني، الذي يدخل في بناء القصيدة الشعرية، أو تفرد له مساحة إبداعية كاملة، وهو ما يعرف بالشعر المنثور أو "بقصيدة النثر".

٣. التأثر بالإيقاع القرآني، وذلك من خلال وجود المعارضة الإيقاعية لبعض آياته والاقتباس منه وكان ذلك كثيرًا في نصوصهم.

٤. الاهتمام الخاص بالجانب اللغوي، وضرورة تخيُّر المفردة الموحية صوتيًا بالدلالة المطلوبة، وكذلك استعمال غريب الألفاظ حينا، والألفاظ اليومية أحيانًا أخرى وهذا ما يؤدي إلى الغموض الذي يصل إلى حد الإبهام، الأمر الذي يصرف عنه جمهور القراء فتصبح القصيدة لخاصة الخاصة، وهذا يتنافى مع دور الشعر.

٥. الاهتمام بالحرف المفرد، وتكراره في النص، الأمر الذي يؤدي إلى إيقاع صوتي كبير داخل الخطاب الشعري، حتى وصل الأمر إلى وجود دواوين شعرية تكتسب دلالتها وإيقاعها واسمها من حرف واحد.

٦. دخول عنصر الحوار في بنية القصيدة الحديثة ليسهم في توفير إيقاعها.

إن مثل هذه الأشياء تعمل على وجود إيقاع للنص الشعري، ويجعل من المتلقي متابعًا للإنتاج الأدبي مستمعًا به، وإن ظلت دائرة المعنى تحاور المتلقي ولا تفصح عن ماهيتها بسهولة.

ويمكننا ملاحظة، أن بعضًا من هذه التجديدات، هي في حقيقتها تمثل العودة إلى تراثنا العربي القديم، بما يعني أن الحداثة الحقيقية هى التي تعتمد على التراث، وتعيد إنتاجه مضيفة إليه أبعادًا أخرى، وهو ما نصبو إليه في الأعمال الشعرية القادمة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية حفص عن عاصم).

أولا: الدواوين الشعرية:

أ- دواوين شعراء الدراسة:

١. حسن طلب:

١- آية جيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٢- أزن النار في أبد النور، دار النديم للصحافة والنشر القاهرة ١٩٨٨

٣- سيرة البنفسج، مطبوعات كاف نون، القاهرة ١٩٨٦م.

٤- قصائد البنفسج والزبرجد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢م.

٥- لا نيل إلاّ النيل، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣ م.

٦- وشم على نهدي فتاة، دار أسامة للطباعة القاهرة ١٩٧٢م.

٢. رفعت سلاّم:

١- إشراقات رفعت سلاّم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.

٢- إلى النهار الماضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ م.

٣- إنها تومئ لي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣م.

٤- كأنها نهاية الأرض، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٥- هكذا قلت للهاوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٦- وردة الفوضى الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٧ م.

٣. فاروق شوشة:

١- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، المطبعة العالمية، ط١، القاهرة، ١٩٨٥م.

٢- الدائرة المحكمة، مكتبة غريب، ط٣ القاهرة، ١٩٩٠م.

٣- سيدة الماء، مكتبة غريب، ط١ القاهرة، ١٩٩٤م.

٤- في انتظار مالا يجئ، مكتبة غريب، ط٣، القاهرة، ١٩٩٠م.

٥- لؤلؤة في القلب، مكتبة غريب، ط٤، القاهرة ١٩٩٠م.

٦- لغة من دم العاشقين، دار الوطن العربي للنشر، ط١، القاهرة، ١٩٨٦م.

٧- هئت لك، مكتبة غريب، ط١، القاهرة، ١٩٩٢م.

٨- وقت لاقتناص الوقت، مكتبة غريب ط٢، القاهرة١٩٩٦م.

٩- يقول الدم العربي، دار الوطن العربي للنشر، ط١، القاهرة، ١٩٨٨م.

٤- محمد إبراهيم أبو سنة:

١- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٥م.

٢- البحر موعدنا، دار غريب، ط٢ القاهرة، ١٩٩٧ م.

٣- تأملات في المدن الحجرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢ القاهرة، ٢٠٠١م.

٤- حديقة الشتاء، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٦٩م.

٥- رقصات نيلية، مكتبة غريب، ط٣، القاهرة، ١٩٩٣م.

٦- قلبي وغازلة الثوب الأزرق، دار غريب، ط٢ القاهرة، ١٩٩٦م.

٧- مرايا النهار البعيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ١٩٨٧م.

٨- وردة الفصول الأخيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة،١٩٩٧م.

ب - دواوين أخرى:

١. أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب، ط٢، القاهرة ١٩٦٨م.

٢. الأعشى: ديوان الأعشى، تحقيق رودلف جاير، مطبعة محمد حسين، الجماميز القاهرة، (د.ت).

٣. امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ط١، القاهرة. (د.ت).

٤. الحسَّاني حسن عبد الله: عفت سكون النار، القاهرة، ١٩٧٢م.

٥. الحلاّج: ديوان الحلاج، إعداد كامل مصطفى الشيبي، دار آفاق عربية، ط٢، بغداد، ١٩٨٤م.

٦. صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي، ط٢، القاهرة، ١٩٦٢م.

٧. المتنبي: شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م.

ثانيًا: المصادر والمراجع العربية:

١. آدي شير: معجم الألفاظ الفارسية المعرَّبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٠م.

٢. الآمدي (أبو القاسم، الحسن بن بشر، ت ٣٧٠ هـ): الموازنة بين أبي تمام والبحتري تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٥٤م.

٣. إبراهيم أنيس:

- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤، القاهرة، ١٩٧١م.
- اللهجات العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، (د. ت).
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، القاهرة، ١٩٨٨م.

٤. إبـراهيم فتحـي: معجـم المصـطلحات الأدبيـة، المؤسسـة العربيـة للناشـرين المتحدين، ط١، تونس ١٩٨٦م.

٥. أحمـد بـزون : قصـيدة النثـر العربيـة (الإطـار النظـري) دار الفكـر الجديـد، ط١ بيروت، ١٩٩٦م.

٦. د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، طبعة جامعة الكويت، ١٩٧٦م.

٧. أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط١، المغرب ١٩٩٣.

٨. د. أحمـد هيكـل، مـوجز الأدب الحـديث في مصـر، مكتبـة الشـباب، القـاهرة، ٢٠٠٠م.

٩. إدريـس النـاقوري : المصـطلح النقـدي في نقـد الشـعر، دراسـة لغويـة، تاريخيـة نقدية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع ط٢، طرابلس – ليبيا ١٩٨٤م.

١٠. إدوار الخـراط : شـعر الحداثـة في مصـر، دراسـات وتـأويلات، سلسـلة كتابـات نقدية، العدد ٩٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

١١. أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٨٠م.

- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط٣، بيروت، ١٩٧٩م.
- زمن الشعر، دار الفكر، ط٥، بيروت، ١٩٨٦م.

١٢. د. ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤.

١٣. أمين نخلة: الأعمال الكاملة، المجموعة الأدبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٢م.

١٤. الباقلاني (أبو بكر، محمد بن الطيب ت ٤٠٣هـ) : إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، (د. ت).

١٥. د. بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، ط٣ بيروت، ١٩٨٠م.

١٦. التبريزي (زكريا يحيي بن على ت ٥٠٢هـ) : الوافي في العروض والقوافي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، ط٤ دمشق، ١٩٨٨م.

١٧. د. تمام حسان : مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة – المغرب – (د. ت).

١٨. التنوخي (أبو يعلي، عبد الباقي عبد الله ت ٣٤٢هـ) القوافي، تحقيق عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، ط٢ القاهرة، ١٩٧٨م.

١٩. التوحيدي (أبو حيان، علي بن محمد ت ٤٠٠هـ) المقابسات، تحقيق السندوبي، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م.

٢٠. ثعلب (أبو العباس، أحمد بن يحيى ت ٢٩١هـ) كتاب الفصيح، تحقيق د عاطف مدكور، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤.

٢١. الجاحظ (أبو عثمان، عمرو بن بحر ت ٢٥٥هـ) الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، نسخة مصورة من طبعة، القاهرة – (د. ت).

٢٢. ابن الجزري (محمد بن محمد بن الجزري ت ٨٣٣هـ) التمهيد في علم التجويد، مصطفى البابي الحلبي القاهرة (د. ت).

٢٣. جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٤م.

- أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس – (د. ت).

٢٤. د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، (د. ت).

٢٥. حازم القرطاجني (أبو الحسن، حازم بن محمد ت ٦٨٤هـ) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، ١٩٦٦م.

٢٦. ابن حجة، (تقي الدين، أبو بكر بن علي ت ٨٣٧هـ): خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال بيروت ١٩٨٧م.

٢٧. الحريري (أبو محمد القاسم بن علي ت ٥١٦هـ) مقامات ورسائل الحريري، مصطفى البابي الحلبي، ط١، القاهرة، (د. ت).

٢٨. د. حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٢م.

٢٩. د. حلمي القاعود : الورد والهالوك، دار الأرقم، الزقازيق، ١٩٩٠ م.

٣٠. خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م.

٣١. خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجًا، دار الحوار للنشر والتوزيع ط١. سوريا ٢٠٠٥ م.

٣٢. الخوارزمي: (أبو عبد الله، محمد بن أحمد بن يوسف ت ٣٨٧هـ) مفاتيح العلوم، تحقيق، نهى النجار، دار الفكر اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٩٣م.

٣٣. الدماميني (أبو عبد الله، محمد بن أبي بكر ت ٨٢٧هـ) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط٢، القاهرة ١٩٩٤م.

٣٤. الدمنهوري (أحمد بن عبد المنعم ت ١١٩٢هـ) حلية اللب المصون على الجوهر المكنون، بهامش شرح عقود الجمان، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م.

٣٥. ابن رشد: (أبو الوليد، محمد بن أحمد ت ٥٩٥ هـ):

- تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٩٦٧.
- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق محمد سالم -المجلس الأعلى للشئون الإسلامية- القاهرة ١٩٧١.

٣٦. ابن رشيق (أبو علي بن الحسن، القيرواني ت ٤٦٣هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل ط٥ بيروت ١٩٨١م.

٣٧. الزجاجي (أبو إسحاق عبد الرحمن ت ٣٤٠هـ) حروف المعاني، تحقيق علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، ط٢، بيروت، ١٩٨٦م.

٣٨. الزركشي (محمد بن بهادر ت ٧٩٤هـ) البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، القاهرة، (د. ت).

٣٩. الزمخشري (أبو القاسم، محمود بن عمر، ت ٥٣٨ هـ) القسطاس في علم العروض، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف ط٢ بيروت ١٩٩٢.

٤٠. سعيد توفيق (وآخرون): ماهية الشعر، قراءات في شعر حسن طلب، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع ٣٤، القاهرة، ١٩٩٩م.

٤١. السكاكي (أبو يعقوب، يوسف بن أبي بكر محمد بن على ت ٦٢٦هـ):

- مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٣م.

٤٢. سليمان البستاني: إلياذة هوميروس (معرَّبة نظمًا وعليها شرح تاريخي أدبي) دار المعرفة، بيروت، (د. ت).

٤٣. سمير غريب: السريالية في مصر، القاهرة، ١٩٨٦ م.

٤٤. سيبويه (عمرو بن عثمان، ت ١٨٠هـ) الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م.

٤٥. ابن سينا (أبو علي، الحسين بن عبد الله ت ٤٢٨ هـ) فن الشعر، من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٤.

٤٦. السيوطي (جلال الدين، عبد الرحمن ت ٩١١هـ) شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، مصطفي البابي الحلبي، القاهرة ١٩٣٩م.

- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي ط١، القاهرة، ١٩٦٤ م.
- الإتقان في علوم القرآن، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٤.

٤٧. شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٨. د. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة عدد ١٧٧، الكويت ١٩٩٣م.

- موسيقي الشعر الجديد، دار المعرفة، ط١، القاهرة، ١٩٦٨ م.

٤٩. د. صابر عبد الدايم: موسيقي الشعر العربي بين الثبات والتطور، دار الأرقم، الزقازيق، ١٩٩١م.

٥٠. صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية، مطابع دار الكتب، ط٤، بيروت ١٩٧٤م.

٥١. د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، عدد ٥٤، القاهرة، ١٩٩٦م.

- مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

٥٢. ابن طباطبا (أبو الحسن، محمد بن أحمد بن محمد ت ٣٢٢هـ) عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٥.

٥٣. الطيبي (الحسين بن محمد ت ٧٤٣هـ) التبيان في البيان، دار البلاغة ط١، بيروت، ١٩٩١م.

٥٤. عبد الحميد الراضي: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية – بغداد – ١٩٧٥م.

٥٥. عبد الحميد الهادي : الدراسات الصوتية عند علماء العربية، منشورات كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس، ليبيا، ١٩٩٢م.

٥٦. د. عبد الصبور شاهين: القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦م.

٥٧. د. عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية – مشروع تساؤل، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٨٥م.

٥٨. د. عبد القاهرالجرجاني(عبد القاهرة بن عبد الرحمن بن محمد ت ٤٧١هـ) أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، دار الكتاب للتراث العربي القاهرة (د. ت).

٥٩. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٧٠م.

٦٠. د. عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقي الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

٦١. د. عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، ط١، بيروت، ١٩٩١م.

٦٢. د. عبد المنعم تليمه: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٣م.

٦٣. عبده بدوي: دراسات في الشعر الحديث، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٧م.

- قضايا حول الشعر، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٧ م.

٦٤. د. عزت جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٦٥. د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، (د. ت).

- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٥.

٦٦. عزالدين السيد: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٧٨م.

٦٧. ابن عصفور (علي بن مؤمن الإشبيلي ت ٦٦٩هـ): ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط١، بيروت ١٩٨٠م.

٦٨. علي أحمد باكثير: اخناتون ونفرتيتي، ط٢، القاهرة، ١٩٦٨م.

٦٩. د. علي البطل : الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م.

٧٠. د. علي الجندي : البلاغة الغنية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٦٦م.

٧١. د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط٢، القاهرة، ١٩٧٩م.

٧٢. د. علي مهدي زيتون : إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي، دار المشرق، ط١، بيروت، ١٩٩٢م.

٧٣. د. علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ١٩٨٥م.

- نظرة جديدة في موسيقي الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٧٤. د. عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قاريونس، ط ١ بنغازي ٢٠٠٣.

- في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة، منشورات جامعة قاريونس، ط ١، بنغازي، ٢٠٠٣.

٧٥. د.غالي شكري: شعرنا العربي الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١م.

٧٦. قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، القاهرة، ١٩٨٠م.

٧٧. القزويني (جلال الدين، محمد بن عبد الرحمن ت ٧٣٩هـ) الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، (د. ت).

٧٨. د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٧٤م.

٧٩. كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٨٦م.

٨٠. د. كمال محمد بشر: علم اللغة العام (الأصوات) دار المعارف، ط٧، القاهرة، ١٩٧٣م.

٨١. د. كمال نشأت : شعر الحداثة في مصر، الابتداءات، الانحرافات، الأزمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٨٢. الكندي (أبو يوسف، يعقوب بن إسحاق ت ٢٥٧هـ):

- رسالة في خبر صناعة التأليف، تحقيق يوسف شوقي، دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٩.
- المصوتات الوترية ضمن كتاب مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق زكريا يوسف، بغداد ١٩٦٢.

٨٣. لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.

- دراسات عربية وغربية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥ م.

٨٤. مجدي وهبة، و(كامل المهندس) : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م.

٨٥. محمد بنيس : الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، ج٣، الشعر المعاصر، دار توبقال، ط١، المغرب، ١٩٩٠م.

- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥م.

٨٦. د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠م.

٨٧. محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٩م.

٨٨. د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي – دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٩٥م.

- تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ع ٤٥، القاهرة، ١٩٩٥م.
- هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.
- النص المشكل – الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتابات نقدية عدد ٩٢، القاهرة، ١٩٩٩م.

- مناورات الشعرية، دار الشروق، ط ٢، القاهرة، ١٩٩٦.

٨٩. محمد علي الشوابكة، و(أنور أبو سويلم): معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، الأردن، ١٩٩١م.

٩٠. محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦ م.

٩١. محمد عيد إبراهيم: طور الوحشة، أصوات، القاهرة، (د ت).

٩٢. د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

٩٣. د. محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣.

٩٤. د. محمد منصف القماطي: الأصوات ووظائفها، منشورات جامعة الفاتح، ط١، طرابلس – ليبيا – ١٩٨٦م.

٩٥. د. محمد نجيب التلاوي: نقد المنظور اليهودي لتطور الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥م.

٩٦. د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد – مكتبة الخانجي – ط٢ القاهرة، ١٩٧١م.

٩٧. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١ م.

٩٨. محمود عباس العقاد: اللغة الشاعرة، القاهرة، ١٩٦٢م.

٩٩. د. محمود علي السمان: أوزان الشعر الحر وقوافيه – طنطا – ١٩٨٠ م.

١٠٠. محمود المسعدي: الإيقاع في السجع العربي محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبدا لله، تونس ١٩٩٦.

١٠١. د. مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي- الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس – ١٩٨٤م.

- موسيقي الشعر العربي، قضايا ومشكلات، دار النديم، ط٢، القاهرة، ١٩٩٤م.

١٠٢. المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران ت ٣٨٤هـ) :

- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥م.

١٠٣. المرزوقي (أبو علي، أحمد بن محمد بن الحسن ت ٢٤١هـ) شرح ديوان الحماسة تحقيق عبد السلام هارون، أحمد أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر ط١ القاهرة ١٩٥١م.

١٠٤. د. مصطفي السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٧م.

١٠٥. د. مصطفي عبد الغني: البنية الشعرية عند فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٢م.

١٠٦. مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، لبنان (د.ت).

١٠٧. ابن منظور (أبو الفضل، جمال الدين بن محمد بن مكرم بن منظور ت ٧١١هـ): لسان العرب، دار صادر، ط١، بيروت، ٢٠٠٠م.

١٠٨. د. منيف موسى: الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث، مقدمات، مقالات، بيانات، منشورات المكتبة العصرية ط١ بيروت ١٩٨١.

١٠٩. ميخائيل نعيمة: في الغربال الجديد، مؤسسة نوفل، ط٢، بيروت، ١٩٧٨م.

١١٠. نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر- دار العلم للملايين، ط٦، بيروت، ١٩٨١م.

- سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، عدد ٩٨، القاهرة، ٢٠٠٠م.

١١١. د. نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٤م.

١١٢. النحاس: (أبو جعفر، أحمد بن محمد ت ٣٣٨هـ): شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق أحمد خطاب، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٣.

١١٣. نذير العظمة: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دراسة نقدية، النادي الثقافي بجدة، ط١، جدة، ١٩٨٨م.

١١٤. أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله ت بعد ٣٩٥هـ): الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الحلبي ط٢ (د.ت).

١١٥. ابن وهب (أبو إسحاق بن إبراهيم) : البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني شرف، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٦٦م.

١١٦. د. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) دار الأندلس، ط٢، بيروت، ١٩٨٢م.

١١٧. يوسف الخال : الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط١، بيروت، (د. ت).

١١٨. يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر، الهيئة العامة للتأليف والنشر سلسلة المكتبة الثقافية عدد ٢٢٦، القاهرة، ١٩٦٩ م.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

١. آلان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢. أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمي الخضراء الجيوسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة آفاق الترجمة – عدد ١١، القاهرة، ١٩٩٦م.

٣. جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦م.

٤. جورج حنين: قصة لا مبررات الوجود، ترجمة أنور كامل، وبشير السباعي، أصوات، القاهرة، ١٩٨٧م.

٥. جون كوين : النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، واللغة العليا) ترجمة، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٦. ديفيد بشبندر : نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

٧. رم ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، ط٣، بيروت، باريس، ١٩٨٣م.

٨. رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، عدد ١٠، القاهرة، ١٩٩٦م.

٩. رولان بارت : لذة النص، ترجمة فؤاد صفا، والحسين سحبان، دار توبقال، ط١، المغرب، ١٩٨٨م.

١٠. رومان ياكبسون : قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي، ومبارك حنون، دار توبقال، ط١، المغرب، ١٩٨٨م.

١١. رينيه ويليك و(أوستين وارين) نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١م.

١٢. س، موريه : الشعر العربي الحديث(١٨٠٠- ١٩٧٠م) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م.

١٣. سوزن برنار : قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا) ترجمة زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، عدد ٢١، ط٢، القاهرة، ١٩٩٦م.

١٤. ليليان فرست، وديمين كرانت، وجلين بير: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة،ج١،ج٣،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١،بيروت(د.ت).

١٥. مالكم براد بري و(جيمس ماركفارلن) : الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد – ١٩٨٧م.

١٦. هنري بير: الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات ط١، بيروت، ١٩٨١م.

١٧. هيجل: فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٨١م.

١٨. يوري لوتمان: تحليل النص الشعري – بنية القصيدة – ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

رابعًا: الدوريات:

أ- أبحاث المؤتمرات

١. قاسم مسعد عليوة و(آخرون): الأدب وتحديات المستقبل، بحوث المؤتمر التاسع لأدباء مصر في الأقاليم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٣٣، القاهرة، ١٩٩٤م.

٢. د. صلاح السروي، و(آخرون): أزمة الشعر في مصر دراسات وشهادات، أبحاث مؤتمر شمال الصعيد بمصر عام ١٩٩٦م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية عدد ٥٢، القاهرة، ١٩٩٦م.

٣. د. عبد القادر القط: "الحداثة في الشعر" بحث مقدم للمؤتمر الثاني لأدباء مصر في الأقاليم بالإسماعيلية ١٩٨٦م.

ب. صحف ومجلات:

١.	الآداب	مجلة	بيروت
٢.	إبداع	"	القاهرة
٣.	أبولو	"	القاهرة
٤.	أخبار الأدب	صحيفة	القاهرة
٥.	أدب ونقد	مجلة	القاهرة
٦.	الأربعائيون	"	الاسكندرية
٧.	إضاءة ٧٧	"	القاهرة
٨.	ألف	مجلة الجامعة الأمريكية	القاهرة
٩.	الأهالي	صحيفة	القاهرة

١٠.	الأهرام	صحيفة	القاهرة
١١.	التطور	مجلة	القاهرة
١٢.	الثقافة العربية	مجلة	طرابلس - ليبيا
١٣.	الجزيرة	صحيفة	السعودية
١٤.	الحوادث	مجلة	بيروت
١٥.	الرياض	صحيفة	السعودية
١٦.	الشرق الأوسط	صحيفة	السعودية
١٧.	الشعر	مجلة	القاهرة
١٨.	شعر	مجلة	بيروت
١٩.	فصول	مجلة	القاهرة
٢٠.	كلية التربية	مجلة	طرابلس-ليبيا
٢١.	المصور	مجلة	القاهرة
٢٢.	الناقد	مجلة	بيروت
٢٣.	الوفد	صحيفة	القاهرة