

أدبية التداخل العروضي في الشعر العربي المعاصر

د. محمد بلعباسي

جامعة حسية بن بوعلي - الشلف (الجزائر)

belabassi1973@hotmail.fr

ملخص.

يعدّ الإيقاع مطلب أكثر من ضروري في تركيب العملية الشعرية، خاصة في البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، أين استثمرت كل الممكنات الإيقاعية ومنها التداخل العروضي أي: توظيف أكثر من بحر في قصيدة واحدة، فما سرّ جمالياته الإيقاعية؟

Abstract.

The Rhythm is requirement more than necessary in the composition of poetic process, especially in the rhythmic structure of the poem contemporary. Where invested all the rhythmic possibilities, including the use of more than one sea in one poem ?What is the secret of rhythmic beauty?

إنّ تقاصر بنية لغة الشعر واتساق أساليبه التعبيرية دالّ على مطلب نفسي انفعالي قوامه أن يقوى الحسن خلال الانفعال بالموقف التعبيري على السيطرة على الأدوات الفنية البنائية، باعتبار التشكيل ضرب من البناء الذي يستدعي قياسات تركيبية محسوبة بدقة، لذلك كان الوزن الشعري واردا من جهة هذه الاعتبارات البنائية.

إذا كان لكل قصيدة شخصيتها الخاصة، وتجربتها الإنسانية العميقة، ومادتها المحسوسة الرّامزة، وإيقاعها الخاص المقرون بكثرة العناصر المتشابكة، المحمولة على آلة البحور الشعرية، التي تنماز بشبكة دلالية وإيقاعية هرمونية متفاعلة كيميائيا في أنساغها، فإنّ هذا هو الشّاهد على أن هذه الظاهرة الشعرية غاية في التعقيد، خاصّة في تجارب شعراء الحداثة، الذين حاولوا التّمرّد عن مائدة الخليل بن أحمد الفراهيدي بإحداث ثقوب في جداره العروضي.

فإذا كان البارودي وشوقي وغيرهما انتشلوا الشعر من الوهاد المنحطّة، فإنّ الشعراء الشباب من مثل السيّاب و نازك الملائكة و باكتير وغيرهم، غيّروا مسار عريات الأجداد الشعرية، رافضين انحصار مفهوم الشعر في الكلام الموزون المقفّ حيث جدّدوا ونوّعوا في عناصره التركيبية ف"أمّا عناصر التّنوع في الشّكل الجديد فيذكر منها تفاوت الأبيات في الطّول، تنوع الأضرب،-التّحرر من القافية الموحدة-، مزج الأوزان المختلفة"¹

وبتعرض القصيدة الحديثة إلى اهتزازات مهمة في تشكيلها الموسيقي، باستثمار كل الطاقات الموسيقية الممكنة، التي من شأنها أن تغذي القصيدة الجديدة، خاصة ونحن ندرك أن التنوع في القافية أو تغييرها بات من المؤكّدات، مع الاستناد الكلي على البحور الصّافية -أحادية التّفعيلة أو الممزوجة-. " وإن كانت القصيدة الجديدة قد حافظت حتى اليوم على الوزن والوزن الخليلي بالذّات، وإن كانت قد تخلّت من فترة قصيرة عن القافية، فإنّها لا تستطيع أن تتخلّى عن الوزن باعتباره القاسم المشترك في الشّعر العربي، و الرّابط السّري بين الحداثة والموروث"².

ارتداد الاهتزازات دفعت الشّاعر المعاصر إلى توظيف بعض التّقنيات الأسلوبية التي تتّصل بمنطقة الإبداعية، التي أصبحت بمثابة المعادل الموضوعي لبعض الإيقاعات الموسيقية المسقطّة واستبدلت ب-نظام السّطر والتنوع التّقنوي...-، وتمحورت هذه الاستثمارات في التّحرك في نطاق الصّورة التّقليدية للوزن العروضي بالمزاوجة بين البحور الشّعريّة في الأسطر أو الجمل الشّعريّة، إنّ نظام جديد مؤسّس على تنسيق الكلام وإثراء الموسيقيّة، ممّا ساهم في هندسة معمارية النّص الشّعري الحديثة في توزيع فنّ القول "وما لبثت التّزعة التّجريبية عند شعراء القصيدة الحديثة أنّ اهتمت في ضوء الحسن الموسيقي الذي يمتلكه الشعراء للبناء المركب في القصيدة العمودية، إلى محاولة إيجاد تداخل عروضي بين بحرّين أو أكثر، من أجل إيجاد مبرّرات إيقاعية تتجاوب مع تعقيد التّجربة الشّعريّة الحديثة"³ هذا المزج لم يرد من باب الاعتبارية والعشوائية العمياء، بل جاء من باب التوثّب مع تنوع الإنجازات الشّكلية للعملية الشّعريّة المترجمة للحالات النّفسية المعقّدة ، فالقصيدة الجديدة عند أدونيس "لن تسكن في أي شكل، بل هي جاهدة أبداً في الهرب من كلّ أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محدّدة"⁴. وبهذا يدعو أدونيس إلى الخروج عن الوزن بل عن إيقاعات محدّدة. فالشّعر ثورة على الأشكال المسبقة والأوزان المعروفة وبحث عن أوزان جديدة وإيقاعات جديدة.

1-1- المزج بين ثلاثة بحور.

يحتاج في الشعر الحديث إلى استغلال طاقات جديدة ليتغلب على القيود المقننة ، بغية إيجاد مواءمة وانسجام في تخريج التراكيب الإيقاعية عن النمطية المعهودة لتحقيق التمييز والتفرد، ولعلّ من وسائل التنوع في الشّكل الجديد استخدام أكثر من وزن في القصيدة الواحدة"⁵ وهذا ما أكّده الدّكتور عز الدين إسماعيل بقوله إنّ " الانتقال من سطر مؤسّس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسّس على تفعيلة أخرى."⁶ ففي قصيدة (جيكور أمي) أنموذج على استثمارات المزاوجة الموسيقية بين البحور الشّعريّة.

"تلك أمي، وإن أجئها كسيحا

لاثماً أزهارها و الماء فيها، و التّرابا

ونافضاً بمقلتي، أعشاشها و الغابا:

تلك أطيّار الغد الزرقاء و الغبراء يعبرن السّطوحا

أو ينشِرن في بؤبؤ⁷ الجناحين: كزهر يفتح الأفوافا

ها هنا، عند الضّحى، كان اللّقاء

وكانت الشّمس على شفاهها تكبّر الأطيافا

وتسفع الضّياء.

كيف أمشي، أجوب تلك الدّروب الخضر فيها وأطرق

الأبوابا؟..."⁸

لقد تحقّق عملياً التّداخل العروضي في هذه المقطع الشعري، إذ أنّ السّطر الأوّل يعلن عن هذه الظّاهرة بتوظيف عدة بحور شعريّة في المقطع الشعري الواحد .

تلك أمي، وإن أجئ ها كسيحا

0|0||0| 0||0|| 0|0||0|

فَاعِلَاتُن مُتَفَعِّلُن فَاعِلَاتُن-----بحر الخفيف.

لائمن أز هارها ول ماء فيها، وتتراها

0\0\0\ 0\0\0\ 0\0\0\ 0\0\0\

فَاعِلَاتُن فَاعِلَاتُن فَاعِلَاتُن فَاعِلَاتُن-----بحر الرمل

ونافضن بمقلتي، أعشاشها و الغابا:

0\0\0\ 0\0\0\ 0\0\0\ 0\0\0\

مُتَفَعِّلُن مُتَفَعِّلُن مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن-----بحر الرجز.

مندوحة هي التداخلات بين البحور الثلاثة في الأسطر الثلاثة الأولى، غنية هي بتواشج الحس الشعوري المعنوي الذي يستدعي التعابير اللغوية المتجانسة، الرجعة إلى مطلب إيقاعي وزني، وهذا الذي يستأنس به الحس قبل الانتظام في الأوزان الخليلية وهذا ما أشار إليه علي يونس قائلاً: "أما في الشعر الجديد فالانتقال من وزن إلى وزن يفترض أن يكون مصحوباً بالانتقال المعنوي أو الشعوري".⁹ وعليه فإن الوزن كالحركات الانفعالية يؤكدها جويو في قوله "والقوانين الفيزيولوجية تعلمنا أنه ليس من الطبيعي كثيراً أن يوقع الإنسان مقاطعه في الكلام العادي، وأن يغني حين لا يكون في حالة انفعال"¹⁰ فالذي يتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الموسيقي هو الحالة الشعورية و النفسية، فالشاعر لا يتحكم في الاختيار، بل يخضع لإملاءات الموقف النفسي الشعوري الذي يقود الكلمات و يسوقها سوقاً إلى مكانها الإيقاعي داخل الوزن، هذه الظواهر الانفعالية هي التي تمنح الشعراء حرية التحرر من طغيان الإيقاع كوحدة موسيقية ثابتة - الوزن الواحد-، واكتساب تنوع في الإيقاعات - (تنوع البحور) يتلقف الرتبة التي تنجم عن تكرار تفعيلات البحر الواحد ذي الأبعاد المتساوية، مما يثري الوحدة الإيقاعية العامة للقصيدة ويخضع تراكيها للمتطلبات النفسية والفنية المعاصرة.

2-1- المزج بين بحرين.

بعد مطاردة آفاق التفرد والتميز التوظيفي المنسجم والمتزن لثلاثة بحور في تجربة واحدة، يتنازل شاعرنا عن بحر، ويطربنا بتوليد طاقات صوتية جديدة، حيث يشير هذا النمط، إلى تلك القصائد التي تستخدم في بنائها الموسيقي وزنين مختلفين، و كل وزن يستقل بمفرده في مقطع واحد، يناسب فيه الموقف الفكري أو البعد النفسي المروم التعبير عنه وعليه فـ"إن أولى موجبات هذا التعدد هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربية الحديثة نحو البنية الدرامية، وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر"¹¹ فالمعاني و العواطف الجديدة احتاجت إلى شكل أكثر ديناميكية و مرونة وغنى، وإن لم تخرج عن المبادئ الثابتة للشعر، وقد ولد هذا التداخل العروضي فعلاً تحت ضغط الضرورة، وكان ميلاده بمثابة ترجمة حرفية للمعاناة الروحية والاجتماعية والسياسية، وكل ضرب من ضروب التغيير، يصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الموسيقي بتقنيات موسيقية درامية عالية، نستشعرها في قصيدة السياب الموسومة بـ (جيكور والمدينة).

-1-

وتلتف حولي دروب المدينة:

حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين، عن جمرة فيه، طينه،

حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضَّغينه.
 دروب تقول الأساطير عنها
 على موقد نام: ما عاد منها
 ولا عاد من ضقة الموت سار،
 كأن الصدى و السكينة
 جناحا أبي الهول فيها، جناحان من صخرة في ثراها دفينه.
 فمن يفجر الماء منها عيوننا لتبنى قرانا عليها؟
 ومن يرجع الله يوما إليها؟
 -2-

إذا عرّش الصخر فيها غصونه
 ورصّ المصابيح تفاح نار
 ومدّ الحوانيت أوراق تينه،
 فمن يشعل الحبّ في كلّ درب وفي كلّ مقهى وفي كلّ دار؟
 ومن يرجع المخلب الأدمي يدا يمسح الطفل فيها جبينه؟
 وتخضّل من يلمسها ، من ألوهية القلب فيها ، عروق الحجارة؟
 وبين الضحى و انتصاف النهار:
 إذا سبّحت باسم ربّ المدينه
 - بصوت العصافير في درة يخلق الله منها قلوب الصغار-
 رحي معدن في أكفّ التّجار
 لها ما لأسماء جيکور من لمعة واسمها من معان كثار،
 ممن يسمع الرّوح؟ من يبسط الظلّ في لافح من هجير النّضار؟
 ومن يهتدي في بحار الجليد إليها فلا يستبيح السّفينه؟
 و جيکور، من غلّق الدّور فيها-وجاء ابنها يطرق
 الباب -دونه ؟
 ومن حوّل الدّرب عنها..فمن حيث دار اشْرأبت إليه المدينه؟
 و جيکور خضراء مسّ الأصيل ذرى النّخل فيها
 بشمس حزينه.

يمد الكرى طريقا لي طريقا إليها:
 من القلب يمتدّ، عبر الدّهاليز عبر الدّجى و القلاع المحصنه..
 وقد نام في بابل الرّاقصون
 ونام الحديد الذي يشحذونه ،
 وغشّى، على أعين الخزّانين، لهاث النّضار الذي يحرسونه:
 حصاد المجاعات في جنتيها.
 رحيّ من لظى مرّ دربي عليها،
 وكرم من عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينة،
 شرايين في كلّ دار وسجنٍ ومقهى
 وسجنٍ وبار وفي كالمهى
 وفي كل مستشفيات المجانين...
 في كلّ مبغىّ لعشتار..
 يطلعن أزهارهنّ الهجينة:
 مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار
 وفي كل مقهى وسجن و مبغى ودار:
 " دمي ذلك الماء ، هل تشربونه؟
 ولحي هو الخبز، لو تأكلونها!"
 وتموز تبكيه لالة الحزينه.
 -3-

ترفع بالنّواح صوتها مع السّحر
 ترفع بالنّواح صوتها، كما تنهد الشّجر
 تقول: " يا قطار، يا قدر
 قتلت- إذ قتلته-الرّبيع و المطر".
 وتنشر (الزّمان) و (الحوادث) الخبز.¹²
 ولا تستغيث بالمضمد، الحفر
 أن يرجع ابنها: يديه، مقلتيه، أيها أثر!
 وترسل النّواح: " سنابل القمر

دم ابني الزّجاج في عروقه انفجر..
 فكهرباء دارنا أصابت الحجر
 وصكّه الجدار، خضّه، رماه لمحة البصر .
 أراد أن ينير، أن يبّد الظّلام.. فاندحر "
 وترسل النواح...
 ثم يصمت الوتر.

-4-

و جيکور خضراء
 مسّ الأصيل
 ذرى النخل فيها
 بشمس حزينه.
 ودربي إليها كومض البروق،
 بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أنار المدينة
 وعزى يدي من وراء الضمّاد كأن الجراحات فيها حروق.
 و جيکور من دونها قام سورّ
 وبوابة
 واحتوتها سكينه.
 فمن يخرق السور؟ من يفتح الباب؟ يدمي على كلّ قفل يمينه؟
 ويمناي: لا مقلب للصرع فاسعى بها في دروب المدينة
 ولا قبضة لا بتعاث الحياة من الطين..
 لكنها محض طينه.
 و جيکور من دونها قام سورّ
 وبوابة
 واحتوتها سكينه.¹³

تبيّن لنا نباهة الشّاعر في توظيف هذه التّقنية القائمة على المزج بين بحرين شعريين صافيين، حيث

وظّف في المقطع الأوّل والثّاني بحر المتقارب، وفي المقطع الثّالث بحر الرّجز الذي جاء ليثمّنه، ثم يعود لركوب عباب المتقارب.

*1 وتلتّف فحولي دروبل مدينة ---- المقطع الأوّل

0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن ----- بحر المتقارب

*2 إذاعر رشصخ رفيمها غصونه ----- المقطع الثّاني

0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن ----- بحر المتقارب

*3 ترفعل نواحصو تها معس سحر ---- المقطع الثّالث

0//0// 0//0// 0//0// 0//0//....ظاهرة التّدوير

مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْ ----- بحر الرّجز

*4 وجيكو زُخضرا ء ----- المقطع الرّابع

0/0// 0/0// /....ظاهرة التّدوير

فعولن فعولن ف ----- بحر المتقارب.

لقد استبدل الشّاعر رتابة البحور الشّعريّة بالتنوع فيها والتّعايش فيما بينها، داخل الحيّز الإبداعي الواحد، هذا النّموذج الشّعري جاء لإثراء موسيقى القصيدة، لتدخل بذلك نهرا من الموسيقى أكثر سعة وغنى وتنوعا، فهي بحق صدمة إيقاعية لا عهد للمزاج السّائد بها، وأخيرا لا عهد للقصيدة بها.

يسهل الشّاعر المقطع الأوّل من القصيدة بديباجة فعلية، الفعل "تلتّف" حيث كرّر كلمات "دروب"، حبالا، مدينة... "حيث جانست - فعولن عروضيا- مع المشكلة في الوزن الصّرفي لبنية اللفظة "من مثل تصريف الألفاظ، واشتقاق الأبنية التّفريعية للكلمات، والتي جميعها تتّزن بميزان الحسّ استخفافا واستثقالا".¹⁴ وكانّ الألفاظ تستخرج أثقالها من رحم تموجات البحر المتقارب (فعولن مكرّرة حسب الدّفقة الشّعورية) في المقطع الأوّل والثّاني والأخير، بتمثّل الخاصيّة الدرامية، وإن كانت تبدو للوهلة الأولى جزافية إلّا أنّ الدّراما تعني الصّراع

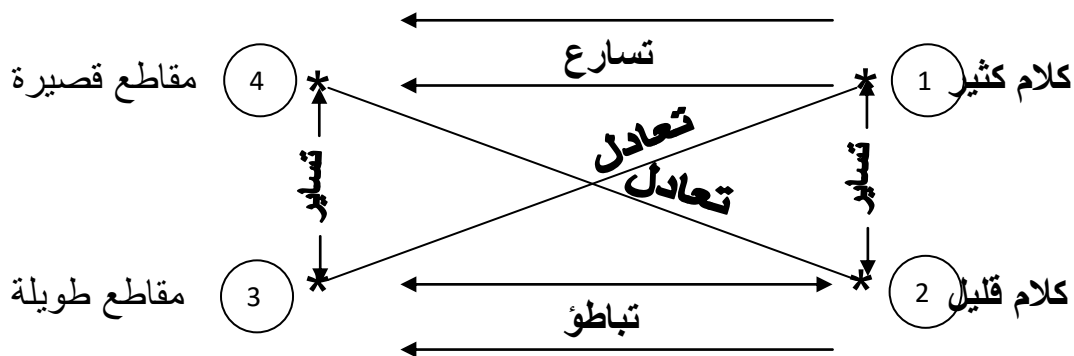
وفيه حركة، والحركة تصير مشحونة شعوريا بصرعات نفسية مغذية لقانون الانتشار والتنازل الموسيقي داخل التجربة، استنادا على نظرية الخفة و الثقل، فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئات هذا البناء في مفردات حياة القصيدة .

ففي هذه القصيدة نجد الشاعر مرتبطا بالمدينة ارتباطا دراميا حميما يسكنها وتسكنه " وكأن للمدينة يدا تضغط على أنفاس الشاعر والمعنى في ذلك يقوم على التداخي والمماثلة بين الدروب والحبال، أضف إلى ذلك الحنين الفيّاض إلى جيکور¹⁵ . إنها مجموعة من الصّور و التّداخيات المحمومة، بدءا بذاكرة الطفولة والأمومة ثم الغربة في الخليج ومرضه الكاسح الكاسر، إنها طلاس حياة السيّاب من خلال قصيدته.

لقد امتازت مقاطع القصيدة السّيابية بانسيابية و سرعة عظيمة مدهشة، خاصة وأنّه وظّف البحرين- المتقارب [0|0|] والرجز [0//0/0]- ومن خصائصهما المقاطع القصيرة التي تقوم على تنشيط الصّيغ الإيقاعية والوقفات الشعورية . " فكلّما قلّ عدد الكلمات بدا الشاعر بطيء الحركة ، وكلّما زاد عددها بدا سريع الحركة ، كما أنّه كلّما استعمل مقاطع قصيرة كان أكثر حركة ، وكلّما زاد من المقاطع الطويلة كان أكثر بطئا." ¹⁶ و عليه سأشرح هذا الشاهد في الخطاطة التالية:

1. كلام كثير يقابله ← حركة سريعة ←
2. كلام قليل يقابله ← حركة بطيئة ←
3. مقاطع طويلة يقابلها ← حركة بطيئة ←
4. مقاطع قصيرة يقابلها ← حركة سريعة ←

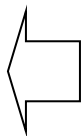
و يمكننا أن نستخرج العلائق التركيبية الفنيّة فيما يلي :



أ - كلام كثير + كلام قليل وعكسهما.

ب . مقطع قصير + مقطع طويل

مسايرة حتى
في اجتماع
المعدلتين



هذه المقاطع لا تحتفظ بشكلها الثابت القارّ في حضرة الترخيصات العروضية، من زحاف وعلل " ما ينجم عن التفعيلة من زحافات أو علل تمتلك فاعلية التنويع الإيقاعي إما بين الحركة و السكون أو بين البطء والسرعة"¹⁷ وعليه تفوقت التفعيلات الزاحفة زحاف القبض "فعول ب ب -" في المقطع الثاني، وتفوق تفعيلات العلة بالنقصان وتدعى "القصر" - حذف ثاني السبب الخفيف وإسكان المتحرك - "فَعُول -" في المقطع الأول، مما يسمح لإيقاعات المقطع الثاني توليد فضاء إيقاعي وحركي أكثر سرعة ومرونة عما هو الحال في المقطع الأول. وعليه يمكننا اعتبار فن المزاخفة " تنوعاً في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها"¹⁸

[مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفَعِلُنْ، مُتَفَعِلْ] هذه صيغ بحر الرجز التي حاولت رسم إيقاع القصيدة في مقطعها الثالث، حيث أتت اختيارية لا اضطرارية أصابت ثواني الأسباب الخفيفة [0/] تحولت إلى [/] وثقيلة [//] تحولت إلى [0/]. إن الجمع بين "فعلن" و"فعولن" و"فعول" في الأسطر أو الجمل الشعرية، لم يحدث إذن عن سوء تقدير وجهل بالأساس العروضي وموسيقى الشعر، وكيف يكون شيء من هذا مقصوداً مراداً، والشاعر لو أراد لالتزم تفعيلة الرجز "مستفعلن" التي لا إشكال فيها، كما فعل مثلاً في المقطع الثالث من قصيدته، وبهذا يكون الشاعر قد قصد قصداً إلى إحداث هذا التداخل الإيقاعي، ربما ليكون في مستوى التعبير عن تداخل القاطع الصوتية في تأليف الكلام.

وإذا أعطينا لـ"فعولن" حرف أ و"فعلن" حرف ب و"فعول" حرف ج، فإن صورة هذا التداخل تأخذ التشكيلة التالية: أ ب ب أ ج ب أ. وهو ما يحدث نوعاً من التشاكل الإيقاعي المقبول والمؤثر، والذي ابتعد فيه الشاعر عن الرتابة التي كانت تميز إيقاع الشعر التقليدي، بل وميّزت كثيراً من نماذج الشعر المعاصر. ولا نظن أن تشكيلة موسيقية من مثل "أأأأأ" و"ب ب ب ب ب ب" أو "ج ج ج ج ج ج". ستكون أكثر دينامية في خلق إيقاع جميل ومؤثر. فلا شك إذن أن السياب اختار سبيلاً يعتمد على مبدأ المفاجأة ومباغطة القارئ في إطار نوع من الانتظام الذي ينأى عن النشاز؛ وبذلك تجاوز الشاعر حاجز التوقع الإيقاعي الساذج، ذاك الذي يحول القصيدة إلى لعب وزني مكشوف، بدون سحر ولا أسرار، وأحلّ بدلاً من ذلك بنية إيقاعية قوامها التوتر واللاتوقع داخل سلاسل من التمثلات الصوتية، و"هذا يعني أن الترخيصات العروضية هي "ترموتر" القصيدة، وهي التي تستوعب موسيقياً كل إشكالات التجربة الشعرية ومداخلاتها، وتسهم في إحداث تغييرات إيقاعية في القصيدة تعمل على حفظ الموازنة العامة بين تعقيد التجربة من جهة، وسهولة تغيير الإيقاع بما يناسب ذلك من جهة أخرى".¹⁹

هذه الترخيصات العروضية أحدثت التوازن والتشابه والتماثل في اتساع الطاقة النظمية التي ترخصها القاعدة العروضية، في إجراءات توزيع العناصر الصوتية الإيقاعية بطابع الاعتدال والتوازن.

هذه المرواحة الذّكية بين البحور ، تنمّ على وعي كبير في استثمار كلّ الطّاقات العروضية الممكنة والمتاحة، التي انسجمت مع الموقف الشّخصي الذي أدى إلى استدعاء أسلوب الخطاب واستثمار أسلوب التّوازي، المانح للقصيدة أكبر قدر من المظاهر الموسيقية والقيم الجمالية المغّذية للإيقاع العامّ، وهذا توظيف مستحب مستحسن يمسّ جوهريّات الفنّ الأدبيّ وتقاليده الرّاسخة، أين زواج بين الأسس الإيقاعية المعنوية والحسّية. ممّا أهّلها على نحو أكبر لاستيعاب تجربة العصر الإنسانيّة بإشكالاتها وتعقيداتّها.

مصادر البحث ومراجعته:

1. -علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1978، ص302، 303.
2. عبد العزيز المقالح، أصوات من الزمن الجديد، دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار العودة بيروت، ط1، 1980، ص95.
3. مارك شودر وآخرون، أساس النقد الأدبي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، 1966، دمشق، ص69-70.
4. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص14.
5. علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، القاهرة، ص58.
6. - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة،، بيروت ط1981، 3، ص102.
7. - نهر في جيكور.
8. - بدر شاكر السياب - الديوان - المجلد الأول، ص656.
9. علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص59.
10. جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة و تقديم، د سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، 1965، ص170-171.
11. دعلي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص62.
12. " الزمان " و " الحوادث " جريدتان .
13. در شاكر السياب - الديوان - المجلد الأول ، ص414 - 419 .
14. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري - بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب للنشر و التوزيع، 2005 ص220.

15. سيد بحراوي، الإيقاع في شعر السياب، نواة للترجمة والنشر، ط1، القاهرة، 1996، ص77
16. عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار-ط1- 1985 الزرقاء، ص⁵⁹.
17. حسن الغري، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا شرق، بيروت، 2001، ص94.
18. يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، ط2-1983- بيروت: 172.
19. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص41.

هوامش البحث:

- 1- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1978، ص302، 303.
- 2- عبد العزيز المقالح، أصوات من الزمن الجديد، دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار العودة بيروت، ط1، 1980، ص95.
- 3- مارك شودر وآخرون، أساس النقد الأدبي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، 1966، دمشق، ص69-70.
- 4- زمن الشعر: أدونيس، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص14.
- 5- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص58.
- 6- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ط1، 1981، ص3، 102.
- 7- نهر في جيكور.
- 8- بدر شاكر السياب - الديوان - المجلد الأول، ص656.
- 9- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص59.
- 10- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة وتقديم، د سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، 1965، ص170-171.
- 11- دعلي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص62.
- 12- "الزمان" و"الحوادث" جريدتان .
- 13- بدر شاكر السياب - الديوان - المجلد الأول، ص414-419 .
- 14 - العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري - بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب للنشر والتوزيع، 2005 ص220.
- 15 - سيد بحراوي، الإيقاع في شعر السياب، نواة للترجمة والنشر، ط1، القاهرة، 1996، ص77.
- 16 - عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار-ط1- 1985 الزرقاء، ص⁵⁹.
- 17 - حسن الغري، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا شرق، بيروت، 2001، ص94.
- 18 - يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، ط2-1983- بيروت: 172.

¹⁹ - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص41.