الظواهر الموسيقية بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر (قراءة في ديوان في القدس لتميم البرغوثي)

Musical phenomena between Iambic poem & prose poem (reading in tamim Albarghouthi's collection Fi alqods)

الدكتور/ دعلاش المراحي
الأستاذ الدكتور/ بوسكين امجاهد

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة معسكر (الجزائر)
elmerahi.dalache@univ-mascara.dz
medjahed.bouskine@univ-mascara.dz

تاريخ الإيداع: 2025/10/03 تاريخ النشر: 2026/09/14 تاريخ القبول: 2026/09/15

ملخص:

يقوم الشعر على الموسيقى مهما كانت بواعثها، وكيفما تشكل إيقاعها، سواء كان هذا الإيقاع نابعا من صميم النّص ومنبعثا من دواخله، أم كان حلية خارجية متمثلة في الأوزان العروضية، ومقالنا الموسوم "الظواهر الموسيقية بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر" يحاول تسليط الضوء على أهم الظواهر التي تشكل الإيقاع في كلّ نوع من النوعين، لدى شاعر واحد وفي ديوان واحد، بل أحيانا في القصيدة الواحدة، منطلقا من إشكالية مفادها: كيف تشكلت موسيقى القصائد لدى الشاعر تميم البرغوثي في ديوانه "في القدس"؟

الكلمات المفتاحية: الموسيقى ؛ الإيقاع ؛ شعر التفعيلة ؛ قصيدة النثر ؛ تميم البرغوثي .

Abstract:

The main element in poetry is the music, whatever its motives are, and whatever its rhythm is formed of, whether this rhythm is formed from the soles of the text or it is an external decoratian represented by weights, therefore our article labelled "musical phenomena between Iambic poem and prose poem" seeks for the most important phenomena that form the rhythm in each of types, in one poetic collection of the same poet; even in the same

poem. The main question that the article ask is: How was poem's music formed in Tamim Albarghouthi's collection (fi alQods)?

***key words**:* Music; Rhythm; Iambic Poem; Prose Poem; Tamim Albarghouthi

مقدمة:

عرفت الساحة الشعرية العربية خلال القرن العشرين تحولات جذرية، تمثّلت في ظهور أشكال جديدة خرجت عن إطار القصيدة العمودية الكلاسيكية، وذلك تبعا لتحوّلات الحداثة الشعرية؛ إذ برزت قضايا الشكل والإيقاع بوصفها مركزًا للنقاش بين المبدعين والنقاد، لما لها من الأثر المباشر والعميق في إعادة تعريف الشعر، وكذا توسيع مجالاته التعبيرية، ومع انحسار تلك السلطة التي كانت تمتلكها القصيدة العمودية التقليدية، نشأت أشكال شعرية جديدة تسعى إلى التحرر من قيود الوزن والقافية.

يمثّل هذا التطوّر في الشكل الشعري العربي الحديث انعكاسًا لعدة تحوّلات جمالية وثقافية عميقة، حيث لم تعد القصيدة مقيدة بالبنية العمودية التقليدية، بل أخذت تنفتح على أشكال تعبيرية جديدة تستجيب لتحولات الوعي واللغة. من بين أبرز هذه الأشكال، برزت قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وكل منهما شكّل مرحلة من مراحل تطوّر الإيقاع الشعري، كما حملت معها دلالات جمالية وفكرية مغايرة.

انطلاقًا من هذا التباين، تسعى هذه الدراسة إلى مقارنة بنية الإيقاع في كل من قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، لا بوصفه عنصرًا موسيقيًا فحسب، بل كرافعة دلالية تُشكّل طريقة القصيدة في بناء معناها وتشكيل علاقتها بالعالم. فهل يؤدي اختلاف الإيقاع إلى اختلاف في طبيعة الشعر ذاته؟ أم أن الشعرية قادرة على التجلّي خارج الإطار العروضي الكلاسيكي؟

يتفرع الحديث عن موسيقى الشعر تفرع الأوتار التي تعزف عليها، محرزة قدرا أو أقدارا من الجمالية التي لا تضاهى، والسبق الذي لا يتماهى، والشعر الذي طالما حدّه النقاد بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"[(1)]، كانت موسيقاه تتلاءم -حسب بعض النقاد والدارسين- مع معانيه وأغراضه- حيث إنهم يوظفون بحور الشعر حسب مقتضيات الإيقاع والتعبير، ومن ذلك استعمالهم بحر الطويل للوصف والحالات الشعورية المنفتحة ومثله البسيط، وجعلهم المتدارك

وصنوه المتقارب للحركة والانفعال، وغير ذلك من البحور الخليلية، ويجد القارئ المستلذ بالموسيقى انسجاما بين الظواهر الموسيقية، والأفكار والصور الشعرية،

ثم كان أن اتسعت دائرة الموسيقى مع الشعر الحر أو شعر التفعيلة، فقد فتح مجال التجربة الشعورية وزاد في فضاءاتها ومداها، فصارت الأفكار هي ما يتحكم في طول السطر أو قصره لا الوزن والقافية التقليديين، وكذا الحالة الشعورية التي تعتري الشاعر فتدفعه نحو التعبير بعدد معين من التفعيلات.

ونظرا لأهمية موسيقى الشعر نجد أن كلّ النظريات التي تناولت الفروق بين الشعر والنثر جعلت الموسيقى هي الفارق الجوهري بينهما، وتعاملت معها على أنها "ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس، مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه"[2]، فالموسيقى في الشعر فضلا عن توليد الجانب الإيقاعي هي في الأساس بعد جمالي ودلالي يحمل معاني أخرى تنضاف إلى المعاني التي تبوح بها الكلمات.

لقد ظلت الموسيقى الشعرية في أكناف البحور التقليدية تمضي في نسق معيّن، بل تبنى على "المساواة والتنسيق التجريديين اللذين يعتمدان على توالي الحركات والسكنات في المقاطع"[3]، وبالتالي تكون ثابتة متكررة على طول القصيدة، مما يبعث في ذات المتلقي الرتابة والتململ منها، ومن هنا كان البحث عن بديل يموضع المتلقي في العملية الإيقاعية ضرورة تفرضها القراءة بالفعل وبالقوة، وتبنت هذه الخطوة قصيدة التفعيلة، عبر الخروج من نظام البيت متساوي الشطرين إلى التفعيلة، ومن القافية الموحدة إلى تعدد القوافي[4]، ثم خروج آخر عن الموسيقى ونمطيتها المعهودة المتمثلة في التفعيلة المتكررة إلى التخلي عنها تماما مع قصيدة النثر.

تطور مفهوم الشعرية وأخذ منحى آخر عند شعراء الحداثة، فنجدهم يصرّون على كون الوزن لا دخل له في الشعرية، وأننا قد نستلذ بالشعرية في قطعة نثرية في حين لا نجد لها أثرا في قطعة موزونة ومقفاة، ويقفون طويلا عند كون التعريف المتداول في الموروث النقدي للشعر بأنّه "كلام موزون مقفى"[5] ما هو إلا ضبط للنظم لا مفهوم للشعر.

لقد ظهرت قصيدة النثر في زمن كانت فيه قصيدة التفعيلة تفتح آفاقا جديدة للتجربة الشعورية والتعبير عن خلجات النفس، إذ جاءت لتوسع تلك الآفاق وتمنح الشعراء المجال الأرحب للتعبير عن أنفسهم، فكانت ثورة على الأشكال الشعرية كلها، بل هي "تمرد أعلى في نطاق الشكل

الشعري"[6]، يتحرر من القواعد التي ظلت تحكم قبضتها على النص الشعري قرونا من الزمن، وذلك حين أصبح "من الضروري إيجاد شكل آخر أكثر حرية وأكثر مرونة"[7]، وكان لا بد من البحث عن البديل الذي يتيح للشعراء ذلك.

ولن نخوض ههنا فيما استهلكه الدارسون والباحثون حول قصيدة النثر من حيث انتماؤها وتسميتها وغير ذلك، بل سنبحث مباشرة في ما عقدنا البحث للخوض فيه، ألا وهو الظواهر الموسيقية التي تؤثثها، والبنى الإيقاعية التي تقوم عليها، وأهم ما يميّزها عن شعر التفعيلة الموزون على نمطية التفعيلة وتكرارها.

إنّ هذا التحول في الإيقاع لم يكن مجرد تعديل شكلي، بل فتح المجال أمام تحوّلات أعمق في معنى الشعر ووظيفته. فبينما حافظت قصيدة التفعيلة على شيء من الإيقاع التقليدي من أجل استمرارية المرجعية الشعرية، ذهبت قصيدة النثر إلى ما هو أبعد، محاولة أن تؤسس مرجعيتها الخاصة بعيدًا عن سلطة العروض.

1. الإيقاع بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر:

لم يعد في إمكان الشعر العربي -نظرا للظروف التي كانت تعيشها الأمة- أن يبقى على نمطيته المعروفة منذ الجاهلية (نظام البيت)، فكان حضور التغيرات الشكلية تابعا لتغيرات المضمون، والراهن الذي يفرضها، وكان لا بد من اقتراح بدائل للشكل الموسيقي الموروث، سواء بالتجديد فيه (شعر التفعيلة) أو بالتغيير الجوهري (قصيدة النثر)، وذلك لأن "الشعر الجديد -باعتباره كشفا- رؤيوي غامض متردد لا منطقي، ولهذا لابد له من العلو على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية"[8]، والانفتاح اللذين يحبذهما الشاعر في تعبيره وفي استرسال معانيه وأفكاره.

1.1 الإيقاع في شعر التفعيلة:

يقوم الإيقاع في القصيدة الحديثة (الحرة/التفعيلة) على تكرار النمط الموسيقى الممثل في التفعيلة المستقلة، وهي الأساس الذي تبنى عليه القصائد، إلا أنها ليست الوحيدة التي تحدّ الإيقاع فهي جزء مهم منه، لكننا نجد عوامل أخرى تسهم في خلق إيقاع موسيقي داخلي يرصد الحالة الشعورية والنفسية ويحقق موسيقى جديدة من داخل القصيدة نفسها تعبّر عن الجو النفسي المطلوب[9]، ولذلك فإنّ الوزن -وإن كان مهما في القصيدة- لا يحكم الإيقاع ولا يتحكم فيه، فالشعر في جوهره "إيقاع لا عروض"[10]؛ وهذا ما يذهب إليه رواد الحداثة الشعرية.

الوزن:

مما يلاحظ على العلاقة بين الوزن من جهة وبين الإيقاع النفسي من جهة أخرى، ما نقرؤه عند الشاعر تميم البرغوثي في قصيدته الحمامة والعنكبوت، التي تطالعنا هي وسواها من قصائد الشاعر ببناء معماري خاص، ونعني بذلك تلك القصائد التي يفتتحها بأبيات من الشعر عمودي ثم ينتقل إلى شعر التفعيلة، ويبدو لمن يتلقى الشعر من خلال هذه الطريقة وفق البناء المذكور، أن ثمة صعوبة في الانتقال من النظام العمودي إلى الحر والعكس، إلا أن شاعرنا أجاد أيمّا إجادة في ذلك إذ لا نكاد نشعر بانتقاله من نمط إلى آخر.

يقول الشاعر (على تفعيلة: فاعلن):

"يا أخية
ماذا جرى لأرى ما أرى
فلقد طفت ما طفت
تحت السما
لم أجد أحدا منهما
وكأنهما لم يكونا هنا
لم يحلا ولم يرحلا
يا أخية ضيفاك ما فعلا؟
أو لم يصلا للمدينة؟
أم وصلا؟
يا أخية ضيفاك ما فعلا؟"[11]

وهي أسطر من بحر المتدارك (فاعلن)، ولكنّ الحالة النفسية التي تغمر القصيدة استدعت وزن الخبب بفعل زحاف الخبن الذي أصاب (**فاعلن** لتصبح **فعلن**)، فإنه قد أعطى لنفسه فسحة أكبر في التعبير عن الحالة النفسية المعقدة والمليئة بالشك والتساؤلات التي تتخبط فيها الحمامة الباحثة عن الحقيقة.

يبدو أن السطر والتغيرات التي طرأت على تفعيلتها تقرر أن إيقاع وزن الخبب هو الملائم لمثل هذه الحالة الحزينة المتقلبة والمزاجية سريعة التغير والتلون، والتي ابتدأت باستفهام يقتضي جوابا أو أجوبة سريعة لتفسير ما حدث، ولهذا جاءت التفعيلة (**فاعلن**) مخبونة (**فعلن**) لتعطي

الإحساس بهذا التناسق بين البعدين الزمنيين للكلمة والتفعيلة، والتي تكتسي طابعا حركيا على المستوى الزمني، تزداد سرعته كلما تقدمت هذه التفعيلة المخبونة في الفضاء الإيقاعي للقصيدة، مما فتح مجالا واسعا للتعبير عن الحالة النفسية التي تنبعث من الكلمات ومن الإيقاعات التي تتغير بتغيّر الوزن بين (فاعلن) الصحيحة و(فعلن) المخبونة؛ إذ تناسب (فعلن) المخبونة السرعة التي يتغياها الشاعر في تساؤلاته المتكررة، وحيرته وقلقه على الضيفين.

ويعضد ذلك مقطع آخر في ديوانه، يتراوح بين حالتين نفسيتين متباينتين؛ حالة الاضطراب والخوف والفزع (التي تعيشها الأمة)، وحالة الاطمئنان والتثبيت (التي يريدها الشاعر، ويبثها في أمته)، في قصيدة أمر طبيعي (على تفعيلة: متفاعلن)

يا أُمَّتي أَنَاْ لَستُ أَعْمَىً عَنْ كُسُورٍفِي الغَزَالَةِ،
إنَّهَا عَرْجَاءُ، أَدْرِي
إنَّهَا، عَشْوَاءُ، أَدْرِي
إنَّ فيها كلَّ أوجاعِ الزَّمَانِ وإنَّها
مَطْرُودَةٌ مَجْلُودَةٌ مِنْ كُلِّ مَمْلُوكٍ وَمَالِكْ
أَدْرِي وَلَكِنْ لا أَرَى فِي كُلِّ هَذَا أَيَّ عُذْرٍلاعْتِزَالِكْ[12]

ويمكننا أن نلاحظ التفاوت الكبير في طول الأسطر؛ الأسطر الطويلة تدل على الاطمئنان والتثبيت، بينما القلق جاءت أسطره قصيرة، التي كانت على تفعيلة (متفاعلن)، إذ تتراوح الأسطر من تفعيلتين إلى خمس تفعيلات في السطر، وهذا التباين نابع من الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، ففي مقام التثبيت والنصح نجده يسهب في الطول، أمّا في مقام التردد والتذبذب الذي جعله يسأل ويجيب نفسه نلفيه يوجز ويقصر، فالتفعيلة تخضع لكثافة الحالة النفسية التي تتراكم فيها المشاعر وتتداخل.

القافية:

ليس الوزن وحده ما يسهم في تشكّل الإيقاع، بل نلفي القافية أيضا تقف على جانب مهم من تشكيلات ذلك الإيقاع، فهي تقوم على التوازن الصوتي الذي يحدث عند الوقفات، أو النهايات التي تصل إليها الحالة النفسية للشاعر؛ فنجدها في أغلب حالاتها تخضع للسياق النفسي[13]، كما تحمل دلالات عميقة سواء الموسيقية منها أو الدلالات التي ترتبط بالمعاني، ولهذا كان لا بد للشاعر من أن "يكتفي بقبولها إن جاءت في مكانها المناسب، ولا يكلف نفسه عناء البحث عنها أو الجري

وراءها"[14]، وهذا ما يمنح النّص إيقاعه الكامل، دون إخلال بموسيقاه ولا بمعانيه، ودون تكلّف في جرّ الكلمات الغريبة وإقحامها في النص لتمنحه النغمة التي يريدها (القافية) كما كان الشأن مع الشعر القديم.

وشاعرنا يقف على هذه النقطة الجوهرية في قوافيه، فلا هو يقحمها بصورة تفسد الإيقاع والمعاني في القصيدة، ولا هو يتخلى عنها تماما، بل أحيانا يتجاوز النمطية في التقفية، ومن ذلك قوله في قصيدة (الجليل):

"كأن الممالك من حوله ريش مروحة
أو مصلون من حول بيت حرامْ 1
لذاك يحرره من حصار الغزاة
دخول الورى في صلاة الجماعه 2
وتأمينهم في دعاء الإمامْ 1
يحرره كلّ عيد غناء القداديس تطرب منها الحقول التي لم تزل في الغمامْ 1
هنالك يمشي الدعاء 3
كمن يعرف الدرب، مشيا عزيزا
من الأرض حتى السماء 3
كأن المسافة بينهما مستطاعه 2
وفي وسط الشام لفظ الجلالة -يا سيدي- قابل للزراعه 2
ويزرعه الناس فعلا، وتثمر أشجاره كلّ عامْ[15] 1

وكما هو واضح في الشاهد الذي بين أيدينا فالشاعر ينوع بين ثلاث قواف ذات أنماط مختلفة، ولم يلتزم بالتناوب الرتيب بينها، بل نلمحه يكسر النمطية حين نظنه سيعود إلى القافية (2) بينما يستعمل القافية (1) في (الغمام)، ثم يكسرها مرة أخرى حين يستعمل القافية (3)، ثم يعود للقافية (2) في (للزراعه)، فهذه القوافي ليست وليدة رغبة الشاعر، ولا مما تفرضه الموسيقى الخارجية، بل هي تابعة للخلجات النفسية التي تعتري الشاعر وتجعل الكلمات تتراصف وتختار مواقعها تبعا لما تبوح به.

ونجد مثالا آخر عند الشاعر -وإن كانت الأمثلة كثيرة في ديوانه- في قصيدة أخرى:

"من كان ذا حلم وطال به المدى

فليحمه (1)
وليحم أيضا نفسه من حلمه (1)
فالحلم يكبر أدهرا في يومه (1)
ويزيد دين الدهر حتى يستحيل (2)
فترى ابن آدم
راضيا من أي شيء بالقليل (2)
لا تقبلوا بالقبح يا أهلي مكافأة
على الصبر الجميل (2)
فالصبر طول العمر خير من خلاص كاذب
ما فيه من صفة الخلاص سوى اسمه"[16] (1)

فالتقفية ههنا لم تخضع لأي نمطية، وإن كانت تتمظهر أنها كذلك، إذ جاءت القوافي الأولى متوازنة، وفي الوقت الذي كان المتلقي ينتظر أن يستمر الوضع على ما هو علية في القوافي الموالية؛ أي الثانية، والثالثة وهلم جرا، يخرق النص القاعدة ويخيّب أفق توقعاته وذلك بالعودة إلى التقفية الأولى في نهاية المقطع.

ولعل هذا التنوع الذي تمارسه القافية، حين تخضع في كينونتها للبعد الدلالي هو ما يفتح الآفاق للقارئ ويجعله مشدودا إليها بتنوعها، وتجددها، وبكل ما تحمله من آفاق وتصورات تفرض على القارئ اليقظة الموسيقية، بل تجعله منتبها لأي حيلة إيقاعية قد تمارسها القصيدة.

التناسق الصوتي:

هذا الضرب من الإيقاع هو الأكثر حضورا في القصائد، ومردّ ذلك أنه يسهم بصورة جلية في "تعزيز بنية التعبير الشعرية بقيم التوازن الصوتي، التي بقدر ما تعمل على تناسق تلك البنية وانسجام وحداتها؛ تضفي لونا من الكثافة على المعنى"[17]، فالتناغم والتناسق بين العناصر الداخلية للقصيدة يخلق إيقاعا صوتيا خاصا بها، فقد تتشابه قصيدتان في التفعيلة، بل قد تتطابقان في الوزن، إلا أنهما حتما ستختلفان في الإيقاع انطلاقا من التناغم الصوتي فيهما. من قبيل ما نجده لدى شاعرنا في قصيدة (في القدس):

"في القدس أسوار من الريحان
في القدس متراس من الإسمنت

في القدس دب الجند منتعلين فوق الغيم
في القدس صلينا على الأسفلت
في القدس من في القدس إلا أنت"[18]

فالزخم الموسيقي الذي تحدثه الأصوات على اختلافها، من أصغر وحدة فيها إلى أكبر قيمة صوتية، انطلاقا من القوافي المتناغمة (إسمنت، أسفلت، إلا أنت) التي خلقت جوا نفسيا يبعث على الهدوء والتروي، والإصغاء المرهف للكلمات التي تحمل في ثناياها أصواتا منتقاة، تحمل كثافة دلالية وتجانسا نتج عن تواتر بعض الأصوات مثل السين في (القدس، أسوار، متراس، إسمنت، اسفلت)، وصوت النون الساكنة (ريحان، جند، منتعلين، أنت) وهذه الأصوات تراكمت بصورة تجعلنا نشعر بترابطها "العاطفي الذي يوحي بمشاعر محددة تقترن بالانفعالات المصاحبة"[19].

وفي القصيدة ذاتها نجد الأصوات تعكس الموقف الشعري، بل تجعلنا نعيش الحالة التي تنقلها الكلمات من خلال الأصوات التي حملت تلك الدلالات، كما في قول الشاعر:

يا كاتبَ التاريخِ مَهْلاً،
فالمدينةُ دهرُها دهرانِ
دهر أجنبي مطمئنٌ لا يغيرُ خطوَه وكأنَّه يمشي خلالَ النومْ
وهناك دهرٌ، كامنٌ متلثمٌ يمشي بلا صوتٍ حِذار القومْ"[20]

فهذه الأصوات التي تتواتر بشكل يبعث على الإحساس بما تحمله من معان، ومن حالات نفسية يتردد بينها المعنى؛ فقد جاءت الأصوات المجهورة والمستعلية (الجيم، الطاء، الغين، الخاء...) لتوافق الحالة النفسية في المجاهرة والظهور اللذين يعيشهما الدهر الأوّل، في حين نجد الأصوات المستفلة الهموسة (الكاف، التاء، الثاء، الشين، الحاء...) تأتي لتعكس حالة التكتم والخفاء التي ترافق الدهر الثاني، فتناغم الأصوات وتعالقها مع الحالة النفسية التي تعبّر عنها يخلق حالة شعورية تجعل القارئ يتلقى النّص ويشعر بكلّ صوت فيه.

انسجام الأفكار:

قد يخلق الشاعر المعاصر إيقاعا خاصا داخل نصه، من خلال الاعتماد على "موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازن والترادف والتباين والتنظيم التصاعدي للأفكار، إلى جانب ترديد السطور والكلمات والأفكار في مجموعة متنوعة"[21]، ويمنح شعره بذلك جانبا فنيا، بتوظيف

ألفاظ ذات أثر دلالي عميق، ينماز بإيحاءاته، ويتلون بتأويلاته، وتكون له القدرة الفائقة على بعث الأصداء في أرجاء النفس[22]، وهكذا تكون الأفكار في عمقها إيقاعا يستسيغه المتلقي، ويتفاعل مع ترانيمه أناء قراءته.

لقد وظف الشاعر العديد من الكلمات في قصائده الموزونة، خاصة قصائد التفعيلة والتي لها إيحاءاتها البالغة، ومعانيها العميقة، ومن تلك الكلمات نذكر مثلا (القدس) وما تحمله للقراء بمختلف توجهاتهم وخلفياتهم من أصداء، وما تثيره في خلجاتهم من معان، فهي تختزل القداسة والوطن، والحق، والبعد، والقرب، والعودة والخصب ... وغيرها من المعاني في كلمة واحدة.

ومن الانسجام بين الأفكار في قصائد الشاعر ما نجده مثلا في قصيدة القهوة:

"هل ستعيش إسرائيل بين المؤمنين؟
سألت نوار عمّها
وفضول عينيها جميل كالطفولة فكرة
وحياتها، في لحظتين تعلقت بجوابه
ورأيته للمرة الأولى تبسم منذ آلاف السنين
هذا سؤال تعرفين جوابه يا حلوه
صبي لعمك يا نوار القهوه"[23]

تحمل هذه الأسطر تناقضا بيّنا؛ فإسرائيل تعيش بين (المؤمنين)، والتاريخ الذي يمتاز بالجدية يبتسم، والطفلة التي تسأل ببراءة لم تحصل على جواب بقدر عمرها، بل حصلت على إشارة فلسفية، وهذه الأفكار المتناقضة التي تحملها هذه الأسطر تجعل القارئ غارقا في تأويل دلالاتها، فكيف تسأل الطفلة وهي تعرف الجواب؟ وكيف يبتسم التاريخ وهو الذي ما ابتسم قط؟ وكيف تعيش إسرائيل بين المؤمنين؟ فهذه الشروخ الفكرية التي تطرحها الأسطر، وهذا الشرخ بين ما نقرؤه للوهلة الأولى وبين ما ندركه من عمق الأفكار هو الانسجام الذي يَنتج عن الرؤيا التي تتشكل من الأفكار في العوالم الداخلية للنص، ويُنتج من خلال هذا الانسجام إيقاعا مبعثه الأفكار.

2. 1 الإيقاع في قصيدة النثر:

إنّ التسمية (قصيدة النثر) شكّلت منعطفا خطيرا في درب الشعرية العربية، فكل الذين رفضوها أو تحفظوا عليها كانت رؤاهم وآراؤهم تنطلق من التسمية أولا، فكيف تكون قصيدة وهي نثر؟ وهل هناك جنس ثالث يكون نتاجا بين نقيضين يحمل صفات الجنسين معا؟ فيكون ذكرا وفي الوقت نفسه أنثى؟ بينما يذهب مناصروه إلى اعتباره شعرا من منطلق كونه "موسيقى دون وزن ودون قافية، بالغ السلاسة والمرونة بحيث يمكنه التكيف مع الحركات الغنائية للروح ومع تموجات الهواجس وانتفاضات الوجدان"[24]، فشعريتها في شاعريتها، وموسيقاها هي غنائيتها، وإيقاعها هو طرب الروح وانتفاضات الخواطر.

لعلّ الإيقاع الذي ينطبع في ذهن العربي المطلع على الشعر القديم والحديث، ليس هو الإيقاع الذي يصدر عن رؤية غربية؛ فالإيقاع عند العربي مرتبط إلى حد ما بالوزن، أو اعتدال الأجزاء بتعبير ابن طباطبا[25]؛ فالاعتدال نوع من التوازن بين الأجزاء، كما هو الحال في السجع، أما عند الغربيين فالإيقاع يطرح من معادلته قضية الوزن، بمفهومه العربي الذي يعني التساوي في الحركات والسكنات، والتساوي في بنيات الكلمات.

ويلاحظ القارئ لقصيدة النثر عامة، وفي ديوان (في القدس) خاصة، وجود نوع من الإيقاع، يرجع إلى عوامل مختلفة أسهمت في تكونه وتشكله، على شاكلة:

التناغم الداخلي:

تخلق قصيدة النثر إيقاعها الخاص عبر تطويع الكلمات والتراكيب، وعبر "توزيع الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق"[26] التي تصدر عنها نغمة تطرب لها الآذان، وتسكن إليها الروح، وتحدث ذبذباتها الخاصة التي تتوافق واهتزازت النفس وخلجات الشاعر والقارئ على حد السواء، وبهذا نجد قصيدة النثر ترتكز على لذة القارئ وإحساسه بتناغمها الداخلي، فالإيقاع الداخلي يصبح محسوسا لا شكليا في النص.

ومن ذلك قول تميم في قصيدة (لا شيء جذريا):

لا شيء جذرياً
ولأن الغيم على معرفة دقيقة بكمية المطر
التي صنعت الطوفان
فهو أكثر سكان المشهد اطمئناناً

ولأنه غيمٌ حنون
ما زال يبعث برسالة تلو الأخرى
لأكثر سكان المشهد شكاً في النجاة
للعجائز الذين تعلقت حياتهم بنشرة الأخبار
وللرضع المولودين بقبضات مشدودة
ويشكل نفسه كلمات بيضاء على لوحة زرقاء

أيها الناس
ستنتصرون[27]

تسهم إيقاعية الوصف التي شكلت المشهد الشعري في تشكيل موسيقاه من خلال التتابع الذي تناسقت به الكلمات، والأصوات المشكلة لها، كما هو الشأن بالنسبة لـ(غيم حنون، أكثر سكان المشهد اطمئنانا، أكثر سكان المشهد شكا، قبضات مشدودة، كلمات بيضاء)، والملاحظ على هذه الكلمات أن لغتها تميل إلى التقريرية المباشرة، إلا أنّ تناغمها الداخلي جعلها تطفح شعرية وتتسق إيقاعيا.

كما نجد هذه التراكيب ذات أبعاد إيحائية، وهذا راجع لطبيعة قصيدة النثر التي تعتمد في شعريتها على كونها "كتلة مشعة، مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات"[28]، وهي الإيحاءت التي تحمل القارئ للغوص في النغمات المنبثقة من تلك التراكيب والبنى المشكلة لهذا المقطع الشعري متعدد المشاهد، المنبعث في حقيقته وتصوره ورؤياه في الواقع المتفائل للشاعر، والذي نقف عليه لاحقا في ختام القصيدة أين تطالعنا المشهدية الأخيرة في قوله (ستنتصرون)، على الرغم من تجلي المفارقات الشعرية في ثنايا المقطع خاصة، والقصيدة ككل، (الاطمئنان، الشك)، (العجائز، الرضع)، (الطوفان، النجاة)، ثم تكسر تلك الرتابة بظهور كلمات مفاجئة في التجربة الشعرية (نشرة الأخبار، كلمات بيضاء) لتنحرف الإيقاعية تماما في نهاية المقطع (ستنتصرون).

وليست القصيدة هذه وحدها في الديوان التي جاءت نثرية، بل نجد غيرها أربع قصائد أخرى، ونعثر عليها تتشارك العنوان مع أخرى موزونة (تفعيلة كانت أو عمودية) في القصيدة نفسها، فتشكل قصيدة النثر مع قسيمتها الموزونة إيقاعا واحدا منسجما، ومرد هذا أنّ إيقاعها لا ينفر من إيقاع القصائد الأخرى، مثلما هو الشأن في (حديث الكساء) وهي (نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة)، إذ يقول الشاعر:

"أقول:
دخان كثيف يوزن بالأطنان
يعبر الخرائط
إن ترفع يدك لا ترها
والناس يصدم بعضهم بعضا كسيارات الملاهي
فإن تتبعت الدخان إلى مصدره
وصلت إلى غليون القيصر[29]**"**

يستدرجنا الشاعر في تجربته الشعرية من خلال التناغم الحاصل بين كلماته ومعانيه، ومن خلال التجربة التي تجعل القارئ يغوص في المعاني باحثا عمّا يمكن أن يؤنس رؤاه، فالمشاهد المتراكبة المتعددة في هذا المقطع تستثير شغف القارئ، وتنوب عنه في البوح بكلّ ما يعتريه في كلمة أو كلمتين، من خلال الواقع الذي يعيشه، ثم يصل إلى النتيجة الحتمية لكلّ هذه الأزمات التي يعيشها -هو والملايين مثله- مقرّا بأن الأزمة مفتعلة.

إن الكلمات التي تناسقت وتناغمت لتشكل إيقاعا داخليا في هذه القصيدة تحمل زخما إيحائيا، وكثافة في المعاني، ذلك أنّ التصوير الذي يبنى عليه هذا المقطع يقوم على تتابع المشاهد المتباينة المتقاطعة، التي تشكل في الأخير نسقا إيقاعيا.

إيقاع التجربة:

يرى رواد قصيدة النثر أن التجربة تحدث إيقاعها الخاص في النص، وتخلق موسيقاها الشخصية التي تتنوع وتختلف من قصيدة إلى أخرى، فهي تنتج عن مغامرة الكتابة وعن توظيف اللغة[30]، التي تعبّر عن ذات الشاعر وعمّا يعيشه من تجارب، وعمّا يهجس به من خلجات، وهذا الإيقاع لا يكون نمطيا أبدا، بل نجد أنه يتجدد في كلّ لحظة، ليتوافق مع التجارب الجديدة والمتجددة لدى الشاعر[31].

ولو رجعنا إلى ديوان في القدس لوجدنا هذه التجارب تتباين، وتبعا لها يتباين الإيقاع الذي تشكله، فالقصائد النثرية تحمل كلّ واحدة منها تجربتها الخاصة، ففي حين نجد قصيدة (حديث الكساء) في شقها المنثور تحمل تجربة الضياع والتناقض اللذين يحاصران الشاعر، ويدفعانه نحو التمرّد على ذاته، وعلى قصيدته نفسها التي يصدر أحكاما سلبية بحقها، حين يقول: **"ومن بعده سوف أنشد شعرا بلا حلية الوزن يحسب نقاده، خطأ، أنّ ما فيه من صور حلية كافية"**[32]،

فهذا الموقف نابع من عمق تجربة الشاعر، فهو يفصل برأيه في الخلاف الذي لا طائل منه -حسب رأيه- في قضية -وإن كانت مهمة- فهي تظل هامشية في ظل القضايا الكبرى التي تحتاج التفرّغ لها، ويؤكد هذا الحكم كلامه في ختام قصيدته النثرية:

"شيوخ الكلام،
والكلام أمر عظيم،
مشغولون بقصيدة النثر، والكبت الجنسي والاكتئاب"[33]

فهذه التجربة هي ما ولّد الإيقاع في هذه الأسطر، التي تتشكل أنغامها حين نحسّ بما يعتري الشاعر من مشاعر، وما يعتصر له قلبه مما لم يتسع له الوزن المنتظم، فترك النثر يعبّر عنه، وترك تجربته ترسم ملامحه الإيقاعية.

إيقاع التكرار:

لا شك أن تكرار بعض الكلمات أو الحروف أو حتى التراكيب سينتج عنه إيقاع خاص، سواء بالتكرار المباشر أو بـ"تردد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة"[34]، وهذا ما تقوم عليه قصيدة النثر؛ إذ هي ترتكز على التناغم المتولّد عن هذا الترداد، فمن ذلك مثلا ما نراه عند الشاعر في قوله في قصيدة (خط على القبر المؤقت) وهي تفتتح بأبيات عمودية تليها قصيدة نثرية ثم تختتم بسطور شعرية من شعر التفعيلة، ولعلّ الشاعر بذلك يعكس تجربة معقدة مركبة:

"أيّها المنسوج منّا،
شهدائنا وأوغادنا،
أيها الحاكم المحكوم،
أيها الجبار المهزوم،
أيها المبتسم المهموم،
أيها الظالم المظلوم"[35]

فالتناغم الناتج عن تكرار بعض الأحرف مثل (النون) في السطرين الأولين، والواو والميم في الأسطر التالية، وتكرار كلمة أيها في الأسطر، وبعض الحروف في السطر ذاته، يبعث على التلذذ

بموسيقى خاصة، تطرب لها الأذن دون الحاجة إلى الوزن العروضي المعتاد، نلمسها في "التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها"[36].

كما نجد شعرية في التناقض، من خلال التضاد في الكلمات في كلّ سطر، فهذه الكلمات تحمل في طياتها أبعادا دلالية، وحمولة إيحائية كانت إضافة إلى التناغم الناتج عن التكرار، فالشاعر يجمع في هذه الأسطر بين شعرية التكرار والتجانس الصوتي من جهة وشعرية التناقض والتباين من جهة أخرى، وهذا دليل كاف على عمق التجربة التي تشي بها هذه الأسطر.

لعلّ المتأمل لهذه القصيدة وحدها يدرك عمق التجربة الشعرية وأبعادها عند الشاعر تميم البرغوثي؛ فهو يشكّل لوحة فسيفسائية من الأنواع الشعرية الإبداعية المعروفة في عصرنا (العمودي، التفعيلة، قصيدة النثر) ويجمعها بطريقة سلسة، لا نكاد نحسّ فيها بالخروج من نوع إلى آخر، والمعاني تبقى متراصة متماسكة منسجمة فيما بينها.

خاتمة:

من خلال البحث في الظواهر الموسيقية لدى الشاعر الفلسطيني **تميم البرغوثي**، سواء في قصائده التي تنتمي إلى الشعر الحر (قصيدة التفعيلة)، أو تلك التي تدخل في إطار قصيدة النثر، يمكن أن نخلص إلى جملة من النقاط التي تبرز ملامح التجربة الشعرية لديه، وتوضح طبيعة علاقته بالموسيقى الشعرية وإيقاعاتها:

أولا :إنّ شعر التفعيلة عند تميم البرغوثي كان بمثابة إعادة صياغة للعروض الخليلي وتوظيف جديد له، فهو لم يأت ليهدم البنية العروضية الكلاسيكية، وإنما أعاد قراءتها بروح معاصرة. فقد كان التجديد عنده تجديدًا مقيّدًا، أي أنّه لم يتمرد كليًا على الأسس والمقومات التي أرساها الشعر العربي القديم، بل حافظ على عنصر جوهري من عناصر الإيقاع عند المتقدمين وهو الوزن، ممثلا في التفعيلة، ما جعل قصائده تجمع بين الأصالة والمعاصرة.

ثانيا :هذا التجديد الشعري –سواء عبر قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر– لم يكن نزوة جمالية أو خيارا شكليا فحسب، بل فرضته طبيعة المرحلة التاريخية والظروف الاجتماعية والسياسية التي عاشها الشاعر وجيله. فقد وجد أن البنية العمودية التقليدية للقصيدة العربية لم تعد تتوافق مع مقتضيات العصر، فكان لا بدّ من التغيير لتمكين الشعر من مواكبة الواقع والتعبير عن انشغالاته المتجددة.

ثالثا :قصيدة النثر أفسحت المجال أمام الشعراء ليغوصوا أعمق في تجاربهم الشعورية والفكرية، وذلك بفضل تحررها من القوالب الجاهزة والأنماط العروضية الصارمة. فهي قصيدة تمنح الشاعر مساحة أوسع لممارسة شغفه في التعبير عن خلجات النفس وانفعالاتها، بطرائق فنية متحررة من المألوف، وهو ما جعل تميم البرغوثي يستثمر هذا الشكل الشعري ليمنح صوته الشعري بعدا أكثر ذاتية وحرية.

رابعا :الإيقاع في قصيدة التفعيلة عند البرغوثي يقوم أساسًا على تكرار الوحدة العروضية (التفعيلة)، غير أنّ هذه التفاعيل لا تبقى ميكانيكية أو جامدة، بل تتشكل وفق الحالة النفسية للشاعر وتفاعله مع التجربة الشعورية. وهنا يحدث التناسق والانسجام بين الوزن من جهة وبين المعاني والدلالات من جهة أخرى، فيغدو الإيقاع انعكاسا للوجدان لا مجرد زخرف خارجي، وهو ما نلمسه بوضوح في كثير من قصائده.

خامسا :القافية في قصيدة التفعيلة تشكل بعدا إيقاعيا مهما، ولكنها لا تظلّ قيدا صارما كما هو الحال في القصيدة العمودية، بل تتحول عند تميم البرغوثي إلى عنصر مرن يحضر بقدر ما تفرضه التجربة الشعرية. فالقافية لديه لا تخضع للنمطية والرتابة، بل تتجلى عفوية ودلالية، تكسر الجمود وتفتح النص على فضاءات جديدة، وهو ما منح قصائده نبرة خاصة وإيقاعا متجددا.

سادسا :يشكّل التناسق الصوتي أيضًا بعدًا إيقاعيا بارزا في شعر البرغوثي، حيث يوظف أصواتًا متجانسة لإحداث موسيقى داخلية ترفد النص بالانسجام. وهذا الجانب لا يقتصر على قصيدة التفعيلة فحسب، بل يتبدى كذلك في قصيدة النثر، حيث تنسجم الأصوات لتخلق نغما موسيقيا حتى في غياب العناصر العروضية. وهكذا نجد أنّ الموسيقى الداخلية حاضرة في معظم قصائده، بل قد تتجاور وتتكامل في القصيدة الواحدة.

سابعا :من أبرز سمات الإبداع الموسيقي عند البرغوثي مزجه بين أنماط شعرية مختلفة داخل النص نفسه. فقد يجمع في القصيدة الواحدة بين الأبيات العمودية والمقاطع الحرة وقصيدة النثر، ومع ذلك يظل الإيقاع متماسكًا، والمعاني منسجمة، دون أن يشعر القارئ بأي انكسار في البنية أو تنافر في النسيج الشعري.

ثامنا :الخصائص الفنية الإيقاعية لقصيدة النثر تتبدى بوضوح في تجربة البرغوثي، من خلال حرصه على خلق تناغم بين الكلمات التي تتوافق معانيها وأصداؤها، بحيث تحمل أبعادا

إيحائية وتنتج زخما دلاليا. وهذا ما يلحظه القارئ مثلا في قصائد مثل *حديث الكساء*، *خط على القبر المؤقت*، *ولا شيء جذريا* الواردة في ديوانه *في القدس*.

تاسعا :للتجربة الشعورية واللمسة الشخصية عند الشاعر إيقاعها الخاص، وهو ما يدركه المتلقي عند قراءة قصائده المتنوعة. فلكل قصيدة إيقاعها الداخلي المميز الذي يؤثثها ويشكل هويتها الجمالية، وهو إيقاع يتغيّر بتغير التجربة وخصوصية اللحظة الشعورية التي يصدر عنها النص.

عاشرا :للتكرار أيضًا وظيفة إيقاعية متميزة في شعر البرغوثي، سواء أكان تكرارا صوتيا لأصغر الوحدات اللغوية، أم تكرارا لبنية تركيبية أو لفظية. وهذا التكرار ليس مجرد إعادة ميكانيكية، بل له دلالاته وإيحاءاته التي تثري المعنى وتؤكد على المقاصد الشعرية، ليغدو أحد أهم عناصر الإيقاع في الديوان موضوع الدراسة.

وتبقى هذه المحاولة خطوة في درب طويل يخوض في إيقاع القصيدة بنوعيها الحداثيين (تفعيلة كانت أو قصيدة نثر)، وهو ينير بعضا من الزوايا، ولعلّه يكون لبنة في صرح كبير يحيط بهذا الجانب المهم من قضية الموسيقى الشعرية على اختلاف تشكلاتها.

الهوامش والإحالات:

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص15.

2- علي عشري زايد، 2005، عن بناء القصيدة الحديثة، دار غريب للنشر، القاهرة، ص173.

[3]- السعيد الورقي، 1984، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الجمالية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة، بيروت، ط3، ص167.

[4]- علي جعفر العلاق، 2003، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر، الأردن، ط1، ص75.

[5]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص15.

[6]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، 1960، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، السنة4، عدد14، ص80.

[7]- سوزان برنار، 1998، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة: راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة، ص .48

8- أدونيس (علي أحمد سعيد)، 1999، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ص13.

[9]- ينظر: رمضان الصباغ ، 2002، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، ص177.

10- محمد بنيس، 2001، الشعر العربي بنياته وإبدالاته، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، ج3، ص43.

[11]- تميم البرغوثي، 2009، ديوان في القدس، دار الشروق، القاهرة، ط1، ص56.

[12]- تميم البرغوثي، في القدس، ص61.

[13]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص181.

14- الربعي بن سلامة، 2006، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، الجزائر، ص107.

[15]- تميم البرغوثي، في القدس، ص14.

[16]- تميم البرغوثي، في القدس، ص31.

[17]- حسن الغرفي، 2001، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، ص35.

18- تميم البرغوثي، في القدس، ص08.

[19]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع، ص37.

[20]- تميم البرغوثي، في القدس، ص8-9.

[21]- محمد صابر عبيد ، 2001، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص53.

22- أحمد بسام ساعي ، 1978، الشعر العربي الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، ص292

23- تميم البرغوثي، في القدس، ص66.

24- سام باريس ، 2007، قصائد نثر شارل بودلير، تر: بشير السباعي، منشورات الجمل، بغداد، ط1، ص20.

25- ينظر: ابن طباطبا العلوي ، 1958، عيار الشعر، تح: عبد الناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ص21.

26- عدنان حسين قاسم، 2001، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ص219.

27- تميم البرغوثي، في القدس، ص52.

28- عبد العزيز موافي ، 2006، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص136.

29- تميم البرغوثي، في القدس، ص38.

30- ينظر: عز الدين إسماعيل ، 1981، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع4، ص54.

31- أدونيس، في قصيدة النثر، ص78.

32- تميم البرغوثي، في القدس، ص37.

33- تميم البرغوثي، في القدس، ص42.

34- محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة، ص53.

35- تميم البرغوثي، في القدس، ص74.

36- أدونيس، في قصيدة النثر، ص80

قائمة المصادروالمراجع:

1. ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر، تح: عبد الناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض. 1958،
2. أحمد بسام ساعي ، الشعر العربي الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1. 1978،
3. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس، دار الشروق، القاهرة، ط1. 2009،
4. حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب. 2001،
5. الربعي بن سلامة ، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، الجزائر. 2006،
6. رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1. 2002
7. سام باريس ، قصائد نثر شارل بودلير، تر: بشير السباعي، منشورات الجمل، بغداد، ط1. 2007،
8. السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الجمالية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة، بيروت، ط3. 1984،
9. سوزان برنار ، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة. 1998،
10. عبد العزيز موافي ، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 2006،
11. عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر. 2001،
12. عز الدين إسماعيل ، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع4. 1981،
13. علي أحمد سعيد أدونيس ، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت. 1999،
14. علي أحمد سعيد أدونيس ، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، السنة4، ع14. 1960،
15. علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر، الأردن، ط1. 2003 ،
16. علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة الحديثة، دار غريب للنشر، القاهرة. 2005،

17. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

18. محمد بنيس ، الشعر العربي بنياته وإبدالاته، دار توبقال، الدار البيضاء، ج3. ط3، 2001،

19. محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2001،