

Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human
and Social Sciences



مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية
والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

التشكيل الصوتي في الشعر الجزائري المعاصر

The phonetic Representation in Contemporary Algerian Poetry

بومخييط عبد الرحيم BOUMEKHIET ABDERRAHIM ، رقاني محمد REGGANI MOHAMMED
طالب دكتوراه، جامعة أحمد دراية (أدرار)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، مخبر المخطوطات
الجزائرية في إفريقيا.

abd.boumekhiet@univ-adrar.edu.dz

أستاذ محاضر قسم أ، جامعة أحمد دراية (أدرار)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، مخبر المخطوطات
الجزائرية في إفريقيا.

med.reggani@univ-adrar.edu.dz

المؤلف المراسل: بومخييط عبد الرحيم BOUMEKHIET ABDERRAHIM
abd.boumekhiet@univ-adrar.edu.dz

تاريخ القبول : 2024/12/26

تاريخ الاستلام: 2024/10/10

المخلص:

يعالج هذا البحث ظاهرة الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، التي تعدّ من أبرز الظواهر اللّصيقة بالشّعر منذ نشوئه إلى مراحل التطور والتجديد الحديثة، حيث غدت من العناصر الأسلوبية التي أخضعت للتحليل العلمي، من أصغر بنياتها الصوتية إلى وحداتها الكبرى، عالج البحث -من خلال نصّ للشاعر عبد الحاكم بالحيا- عناصر الإيقاع الداخلي؛ كالتكرار والتوازي، وكذا الإيقاع الخارجي وما يتعلق بالأنظمة الصوتية، المتمثلة أساسا في الوزن والقافية، وقد اتكأت الدراسة على المنهج الأسلوبي، المعتمد على الوصف والتحليل والإحصاء. وخلصت إلى استنتاج ما بين عناصر الإيقاع المتعددة من علاقات وثيقة، تضافرت في خلق سمفونية النصّ وإثراء جماليته، ممّا جعل شعريته في تفتّق وتوتر دائمين.

الكلمات المفتاحية: الشعر، الإيقاع، التكرار، التوازي، الوزن.

Abstract: This research focuses on the phenomenon of rhythm in contemporary Algerian poetry, which is among the most significant stylistic features in poetry from its inception to modern stages of development and renewal. The study rigorously analyzes rhythm elements, ranging from the smallest sound structures to larger units. Through an examination of a poem by the poet Abd al-Hakim Belhia , the research investigates internal rhythm elements like repetition and parallelism, as well as external rhythm and its relationship to sound systems, particularly meter and rhyme. Methodologically, the study adopts a stylistic approach, employing description, analysis, and statistical methods. It concludes that the intricate interplay of various rhythm elements contributes to creating the symphony of the text and enhancing its aesthetic appeal, resulting in a continuous state of poetic innovation and tension.

Keywords: Poetry, Rhythm, Repetition, Parallelism, Meter

مقدمة:

طالما كان الشعر مرتبطا بالموسيقى منذ وجوده إلى مراحل تطوره وتجديده، وهو ما كان يحفظ للشعر بقاءه واستمراره لسهولة حفظه وتنقله والتغني به، كما أنها في الغالب هي ما ميزت الشعر على النثر، وهذه الموسيقى قد حصرها الدارسون الأولون في بعض الأوزان والقوافي التي تفرض على الشاعر صب شعره على حسب قوالها الجاهزة مسبقا، إلا أنه تم تجاوزها في مراحل التجديد الشعري، وانصب الاهتمام على الموسيقى الكامنة في النص التي لا تخضع لأي ضابط أو قاعدة قابلة للقياس. وهذا ما جعلنا نطرح التساؤل التالي: أين يكمن الدافع الشعري بالموسيقى في النص الشعري المعاصر؟ فهل الإيقاع الداخلي هو ما يمنح للشعر موسيقيته أم هو الإيقاع الخارجي؟ أم هما معا؟ وما العناصر التي تعطي للنص شعريته؟ وللإجابة عن هذه الإشكالية عالجتنا في هذا البحث الإيقاع الداخلي والخارجي في نص موسوم بـ "حلاج المواسم" للشاعر الجزائري بالحياء عبد الحاكم، مرتكزين في تحليلنا على المنهج الأسلوبى الإحصائي.

تمهيد:

ونعني بالتشكيل الصوتي للنص السمات والخصائص الموسيقية والنغمية التي تسهم في تشكيل بنية أي نص شعري صوتيا. فالإيقاع هو الذي كتب للشعر البقاء منذ القديم، لأن الشعر «لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي، بل وصل مدونا في الذاكرة، عبر الرواية»¹ تناقلته الرواة لفترات مترامية من الزمن حتى عصر التدوين في العهد العباسي. وهذا الإيقاع هو ما يميز الشعر عن النثر. وقد كان الإيقاع يعني الوزن الذي هو «أعظم أركان حد الشعر، وأولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية»²، وقد ارتبط ارتباطا وشيحا بحد الشعر ومفهومه عند جل النقاد القدماء، فالوزن والقافية جزءان من الإيقاع وهما ركنان أساسيان من أركان الشعر.

أما في العصر الحديث فقد رأى بعض النقاد أنه يجب أن يفتح الإيقاع، ويتحرر الشاعر من قيود القافية؛ ويتجاوز عمود الشعر إلى ما يسمى بـ الشعر الحر، وشعر التفعيلة، والشعر المرسل، والشعر الحديث.. وغيره من الأسماء، وصولا إلى من قال بالتعطيل الكلي للعروض فيما اصطلح عليه بـ: قصيدة النثر، والشعر المنثور، والنثيرة... «لأن التجديد الشعري مسألة كيانية، وكلية فنا ولغة، وليس الوزن أو عدمه

إلا جانبا بسيطا وثانويا فيها»³. والشعر تحكمه الإيقاعات الداخلية، والتجاوز هنا ليس تجاوزا لأوزان الخليل بقدر ما هو خروج معرفي في الرؤية⁴.

الشعر موسيقى، وموسيقاه مرتبطة ارتباطا وثيقا بالعاطفة؛ وقد كثرت المباحث النقدية الحديثة في هذا الباب محاولة إيجاد الرابط بين الموسيقى الشعرية وعواطف الشاعر ومدى انعكاس ذلك في ألفاظه وتراكيبه وأساليبه. يقول محمد غنيمي هلال: «الموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإحياء فيه. والموسيقى تنبعث من وحدة الدافع في الجملة، على حسب الشعور الذي يعبر عنه. وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها، ولا ينبغي أن تكون الموسيقى رتيبة بحال؛ لأنها تعبيرية إيحائية، تضيف على الكلمات أقصى ما يستطيع التعبير عنه من معنى، وتتنوع من وزن إلى وزن على حسب الحاسة الفنية للنغمات عند الشاعر نفسه في القصيدة الواحدة، فوحدة الإيقاع في تغير -في نفس التجربة الشعرية- على حسب ما يمكن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس. والكلمات أصوات. ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية. والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصيلة في اللغة»⁵. فالشاعر ملزم بانتقاء الألفاظ المجانسة للمعاني التي يريد طرحها، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقا في موضع الرقة، قويا عنيقا في موضع القوة والعنف، لا هو حوشي فتمجه الأذان، ولا هو مبتذل فتأنف منه النفوس. ويطاوع التعابير لتلائم شعوره وتجربته، ويختار الإيقاعات التي تتماشى مع خواجه وما يريد أن يعرب عنه.

وقبل أن نشعر في الولوج إلى النص والبحث فيما شكل موسيقاه؛ يجدر بنا أن نشير إلى مفهومي الوزن والإيقاع، وإلى العلاقة التي تربط بينهما إشارة طفيفة لنمر إلى البحث عنهما في النص. لأنهما مفهومان متباينان وإن تقاربا، ومتلاصقان وإن اختلفا؛ فيبدو الوزن أكثر خصوصية من الإيقاع، والإيقاع أعم وأشمل من الوزن. فالوزن هو: «تكرار المقاطع الصوتية بطريقة كمية أو نبرية على نسق معين»⁶، والإيقاع هو: «الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة»⁷. فمن خلال المفهومين يتبين لنا أن الوزن شكل خاص في الإيقاع؛ باعتباره تنابعا منتظما لمجموعة من العناصر في رتبة، والإيقاع شمولي ولا

للمقاطع الموسيقية الكامنة في النص؛ وإنما نكتفي بنماذج تحمل ما نصبو إليه.

1-1 التكرار:

الشعر فنّ، يعكس واقع الإنسان أو يحاكي خياله؛ يحكمه التبدل والتجدد كما هو حال كلّ الفنون، في كل مرة يكتسب خصائص ويتخلّى عن أخرى؛ فتحرر في الوزن والقافية ليصبّ اهتمامه على البنى الموسيقية الداخلية مثل: "التكرار" الذي «تجاوز الوظيفة الإفهامية التأكيديّة، ليصبح تقنية جمالية تختلف درجتها وطريقتهما من شاعر لآخر، كما أنّه يمكن أن يضيف روحاً غنائية للنصّ، لأنّه يشبه القافية في الشعر إلى حدّ ما»¹⁰. والتكرار هنا لا يعني تكرار وحدات موسيقية بعينها، إنّما هو تكرار للوحدات الموسيقية سواء أكانت مفردة أم مركبة، متقاربة أم متفرقة؛ لأنّه في الأخير سيكون الرافد الذي انبنى عليه النصّ إيقاعياً. «إذ من شأنه أن يخلق قدراً كبيراً من الانسجام والتآلف بين عناصر النصّ ومكوناته، ويسمح بالاستمرار في بنائه، الأمر الذي يجعل من النصّ وحدة منسجمة ومتسقة»¹¹. وعليه سنتحدث عن أنواع التكرار في نصّ "حلاج الموماس"¹²، وكيف كان أثر هذا التكرار على القيمة الدلالية والجمالية في النصّ.

1-1-1 تكرار الحروف:

الحرف أو الفونيم هو أصغر وحدة صوتية تُستعمل في بناء الكلام، ولها بالغ الأثر عليه، إذ إنّ كلّ تغيير في هذه الوحدة يؤدي إلى تغيير في المعنى لا محالة وتكراره على نطاق معين هو ما يشكل نظام الصّوت في الشعر، ومن ثمّ «فإنّ الصّوت إذا ما تكرر ضمن المفردة وعلى نطاق المفردات في النصّ بشكل ملحوظ، فإنّه يحمل بذلك مظهراً فنياً موسيقياً له قيمته داخل الخطاب الشعري»¹³. والتكرار يكون إمّا عن قصد من الشّاعر لأغراض في نفسه، أو يقع في النصّ سهواً. وفي الحالين يترك أثراً صوتياً ونغماً موسيقياً يدركه من كانت له ذائقة سليمة.

وتجسيدا لهذه الرؤى؛ سنبحث عن الأصوات التي شيدت صرح النصّ النغمي، وتكررت فيه على المستوى القريب أو البعيد، وكان لها الأثر الظاهر في إبراز فنية النصّ وجماليته. وسنعرض هذا في جدول حتى يكون أكثر وضوحاً، ومن ثمّ نعلق عليه.

الحروف إجمالاً	بعض الحروف المرصودة في النص	النسبة %
2448	حروف المد: 306	12,5 %

يخضع لنسق معين، وتتابع العناصر فيه تتخللها بعض التعريجات غير المنتظمة التي تتيح للمبدع حرية أكثر. «وعلى هذا فنحن مؤمنون بأنّ الشعر لا يستغني -ضرورة- عن النغم، خاصة وأنّه يمثل الموسيقى الخارجية فقط، وهي أحد مقومين للشعر من الناحية النغمية. أمّا فقسّمها الآخر فهو الموسيقى الدّاخلية ونعني بها قدرة الفنان الشاعر على إقامة بناء موسيقي يتكون من إحياءات نفسية تعلو أو تهبط، تقسو أو ترن، تنفصل أو تتحد، لتكون في مجموعها لحناً موسيقياً أقرب إلى الإطار السّمفوني»⁸. وبناء على هذا سنقف على الظواهر الصوتية المحددة للإيقاع بنوعيه داخلي وخارجي؛ فنقف في الداخلي منه على التكرار بأجزائه إضافة إلى التوازي، وأمّا الخارجي فنرصد فيه الأوزان والقوافي بأصنافها.

1- الإيقاع الداخلي:

ما يولد الموسيقى في الشعر ليس هو الوزن وحده ولا التفعيلات وتشكيلاتها، بل هناك أجزاء أخرى غير ظاهرة تتماشى داخلياً مع النصّ لتخلق له قبولاً في الأذن وارتياحاً في النفس؛ وتسهم في تشكيل بنيته الصوتية. وهي ما نسمّيها بالإيقاع الداخلي، أو الموسيقى الداخلية للنصّ.

وإذا أردنا أن نقف على مفهوم أكثر تحديداً ودقة للإيقاع الداخلي نجده يعني «التناسق بين أجزاء القصيدة في حركة بنائها نحو التكامل، وهذا الانسجام يكون بين الألفاظ من حيث تجانس حروفها وبين الصور التي يخلقها الشاعر مما يعطيه تفرّداً. وهذه الألفاظ وهذه الصّور تنمو في القصيدة بتكنيك خاص، بحيث تكون متجاوبة مع المعنى الذي يريده الشاعر والتجربة التي يريد الإفصاح عنها»⁹. فللموسيقى الداخلية دور بارز في بناء صرح النصّ صوتياً؛ كما أنّها تكون سبباً في إبراز فنية الخطاب الشعري، وقدرة الشاعر على بعث أحاسيسه بما يناسبها من دقة في اختيار الألفاظ وتلاؤم في الحروف وتجانس في الحركات، وبها يتفاضل الشعراء. فالإيقاع الداخلي هو الذي يهيكل للنصّ الشعري موسيقاه، ويعطيه خصوصيته الشعرية التي تبدو لغير المتفحص وكأنّها اعتباطية ولكنّها في الحقيقة لا تنبع إلّا من ذات شاعرة عالمة بخصائص الشعر.

وللبحث أكثر عما تفعله الموسيقى الداخلية وما تشكّله في النّصوص؛ نمرّ لنبحث عنها في نصّ "حلاج الموماس" وننتعمق فيها أكثر قدر الإمكان، وبحثنا لن يكون استقصاء كاملاً

الياء: 199	%8.12
اللام: 168	%6.86

فكما هو ملاحظ في الجدول أعلاه نرى أنَّ حروف المدَّ كان لها تشظُّّ مكثَّف في النَّصِّ (النهايات، المفازات، يدايجي، مستطير..) حيث تكررت بنسبة تفوق العُشر. «وهي إذا شاعت في النَّصِّ شيوعا واضحا، تُكسب النَّصَّ نوعا من البطء الموسيقي، أو ما يمكن أن يعرف بالتَّراخي الموسيقي، كما أنَّ انعدامها أو قلَّتها، تسهم في إضفاء نمط من الموسيقى الأقرب إلى السَّرعة»¹⁴. فالتَّراخي الموسيقي الذي تنفثه حروف المدِّ في جسد النَّصِّ؛ لا يكون بلا علَّة ولا أثر، وإنَّما جاءت لترثِّنا ونحن نقرأ النَّصَّ.

وحيثما تقفينا أثر الوحدات الصَّوتية غير الدَّالة التي طغت على النَّصِّ وتوزعت عبر مفاصله، وكمنت في أجزائه، وبرزت في كلِّ سطر ومقطع بشكل لافت؛ حتى كادت تنفذ إلى كلِّ لفظ لتُوجد لنفسها مكانا بين باقي الوحدات الأخرى. وجدناها "الياء".

"الياء" الحرف الأجوف، (وقد نعتة الخليل بالحرف الضعيف الهوائي مع الواو والألف)، وهي الحروف الجوف؛ لأنَّه لا حيز لها في مخارج الحروف لتنسب له، إنَّما تخرج من هواء الجوف، فسميت مرَّة جُوفاً ومرَّة هوائية، وسمَّيت ضعيفة لانتقالها من حال إلى حال عند التَّصرف باعتلال¹⁵. فالياء -في النَّصِّ الذي بين أيدينا- هي ياء النَّهايات، ياء التيه والضَّياع. بل ياء الخيبة التي خيَّمت على سماء النَّصِّ، هي نفسها ياء مالك بن الرِّيب في رثائه لنفسه حينما أحسَّ بنهايته؛ (ولكنَّ نهايته..) وياء نهاية الحروف، وهي كذلك ياء المتكلم: خيبي أنا، تبيي ضياعي أنا، فنهايتي وحدي.. الياء هي حرف النَّهايات والخواتيم.

وكذلك كان لحرف "اللام" حضوره في تشكيل الهرم الموسيقي للنَّصِّ، إذ نجده تكرر ثمانيا وستين ومائة (168) مرَّة عبر مقاطع النَّصِّ. وهو من الحروف الدُّلق؛ مع الرَّاء والنُّون. وهي حروف مجهورة في حيز واحد تكثر في الكلام لسهولة مخارجها¹⁶. ومن ذلك سمَّيت بالدُّلق لذلَّقتها، أي خفة النطق بها وسرعتها كونها تخرج من طرف اللسان. و"اللام" في نصِّنا هي نفسها "لام" امرئ القيس في بحثه عن سؤدده ومجده الضَّائع؛ هي "لامه" في سعيه خلف ماضيه التَّليد، وهي نفسُها "لام" شاعرنا في بحثه عن كينونته ووجوده؛ في تقصيه لمستقبل ما إن يكذب يظفر به حتى ينفلت من بين يديه .

كما كان لحروف الرّوي التي استعملها الشاعر في نصه دور في طبعه بطابع نغمي رتيب، ففي المقطع الأول نجد أنَّ كلَّ سطر ينتهي بحرف "عين" مضمومة (يضيعُ، مريعُ، الضَّريعُ، الرّضيعُ، الرّبيعُ...) وقد تكرر حرف العين ستة وستين (66) مرَّة في النَّصِّ، وهو أول حرف نستشعر نغمته كونه يمثل روي الأسطر الأولى، ومما يزيد نغمه ارتفاعا وقوعه في قافية مطلقة ونطقه مُشعبا بواو تزيد موسيقاه امتدادا وسلبا للنَّفوس.

2-1-1 تكرار المفردات:

تكرار الألفاظ والمفردات وارد في كلِّ النَّصوص، إلَّا أنَّ طريقة استعماله تختلف من مبدع لآخر، ومن شاعر لآخر؛ فهناك من يلجأ إليه لتفَلَّت اللغة من بين يديه، ويكون لجوؤه له كرها؛ وهذا عيب فيه. وهناك من يملك زمام اللُّغة؛ فينتقي منها ما شاء، كيف ما شاء؛ وكأنَّه يغرف من بحر، ومع هذا نجده يكرر اللفظ أكثر من مرَّة في المقطع الواحد؛ ومرات عدَّة في النَّصِّ بمجمله، ويكون تكراره حمدا عليه لا عيبا فيه، لأنَّه يعي أين يكرر، ومتى يكرر، وكيف. وهو ما يكسب النَّصِّ فاعليته وحيويته وهذا حال النَّصِّ الذي نقاربه، فمع الرِّخم اللغوي الذي انطوى فيه إلَّا أنَّنا نجد فيه هذه الخصيصة الأسلوبية -التكرار- سواء لبعض الألفاظ بعينها أو بصيغ من صيغ اشتقاقها. «والكلمة المكررة -في كلِّ صورة أو في كلِّ بيت- لها موقعها، وكلَّ له موقعه من الصورة الكلية»¹⁷. وسلطان النغم في النَّصِّ يزداد تأثيره في النَّصِّ كلَّما تضامَّت الوحدات الصوتية وارتصفت، وكان بعضها أخذًا بسبب من بعض، لأنَّ الشَّعر يقوم على ترابط عناصره المكونة له إيقاعيا ومدى تكرارها في مسافات زمنية متقاربة ليعطي للكلمات إيقاعها الناتج عن تلاؤم الحروف المشكلة لها.

وتطبيقا لما سبق سنسلط الضوء على الألفاظ التي تكررت في النَّصِّ وكان لها حضور نغمي بارز، ودور في إنتاج الدلالة بفنية خالصة. أي تلك الألفاظ التي أبرزت أدبية النَّصِّ ونقف من خلالها على جماليته.

في النَّصِّ نجد ضمير المتكلم "أنا" يتكرر كثيرا، إذ لا يخلو سطر في النَّصِّ منه سواء أكان ظاهرا أو مضمرا، أو دلَّت عليه ياء المتكلم. فقد تكرر اثنتي عشر مرَّة ظاهرا (أنا الفناء، أنا النداء، أنا آدم البدء...) ¹⁸، وقد ورد مضمرا مرات عديدة من أول النَّصِّ حتى آخر سطر فيه (أسعى، أرمقه، ألوي...)، وفي أحايين كثيرة دلَّت عليه ياء المتكلم (محيي، عيوني، جناحي...)، فشكَّل هذا الضمير بأشكاله العديدة بؤرة في

يغفل عنه المتلقي، وذلك لقرب تأتيه وسهولة استقباله»²⁰. ونجده موزعا في النص توزعا غير منتظم. فعلى حين غفلة منا يجتلبنا وقع هذا النوع من التكرار ليعيدنا إلى لب النص. وقد ألفينا شكلا من أشكاله في المقطع الثاني. وهو:

ما الجبال الصلدا إلا ما تشطى من حصاتي،

ما اتقاد الشمس إلا قبس ما من سعيري...²¹

فترى السطرين يتشابهان بنائيا في التركيب المشكل لكل سطر مع اختلاف في المادة المعجمية، فإننا حين نقرأها نسمع صداها قبل أن تنفذ دلالتها إلى ألباننا. ويلجأ الشاعر لمثل هذا النوع من التكرار حين يريد أن يكتف الدلالة حول معنى ما، فيعدّد البنى والصّور حول هذا المعنى، ويعبر عنه بأكثر من طريقة وأسلوب، لتتعدد المباني والصور للمعنى الواحد.

أما المقطع الأخير فقد طغى فيه تكرار المباني التركيبية التي انبنى عليها النص. فعند قراءتنا للمقطع جملة نجد أن للمقطع نغما رتيبا يتمشى وقراءتنا له. والبنى تتكرّر وتتشابك بشكل لافت للنظر وأخذ للسمع. والمعنى مستمر في تغيير أثوابه:

وأنا التجرد من مُتُونٍ لا تحوّل.. / أنا التبدّد في جحيم لا يزول.. / أنا التورّد بعد أن ينغلّ جزم في قيامته... / وأنا الخلو.. / أنا الخلي من التردّد، والغبي عن التعدّد، / والعصي على التعوّد، / والقصي، القسوة، الشطط، التمرّد... / بل أنا العاري من الإنسان، / والمشحون بالأكوان، / والشيطان، / والسلطان، / والحافي من الأوزان، / والضافي على الأزمان.. / الماضي / إلى / مالاهايته²².

وعندما ندقق النظر في المقطع نرى أن تكرار البنى التركيبية غالبا ما يكون تصويرا للمعنى الواحد من عدّة زوايا، وتعبيرا عن حالة شعورية مكتنزة في النفس في قوالب لغوية تخيلية عديدة من شأنها أن تجعل المقاطع الصوتية تتكرر. والشاعر مهما عبر عن هذه الحالة يشعر وكأنها ما تزال تتمخّض في نفسه. فتراه في هذا المقطع يطاوع اللغة لتصوير حالة شعورية تجتاح كيانه، حيث يلج ويؤكد على "الذات" التي يحيل إليها الضمير "أنا"، الذات التي تتواكب حولها البنى التكرارية شكلا ومعنى وصوتا.

2-1 التوازي

التوازي أو التوازن؛ هو أحد فروع "علم البيان" بمعناه العام، ونقصد به التشابه والتماثل في البنى النحوية المشكلة للجمل في الشعر، ويطلق على «جملة من أساليب بديعية

النص عندها تلتقي مفاصل النص وخيوطه العميقة والسطحية. وهذه الوحدات الصوتية (أنا ظاهرة ومضمرة، وباء المتكلم) يسهم تكرارها في نسج دلالات النص في أناة وتؤدة، وتتضافر هذه الأنسجة وما يضارعها لتشد في الأخير صرح النص الخطابي، وتفرض نسقها الموسيقي لخفتها ورشاقة لفظها. ويرد الضمير "أنا" في الاستهلال السطري كما في المقطع الثالث، والسادس، أو في فواتح المقاطع كما نرى ذلك ماثلا أمامنا في المقطع الرابع، فيحدث تكراره هزة شعورية في نفس المتلقي، لينميه على حالة شعورية قادمة. ونجد الشاعر يلجأ له لتأكيد الذات وتضخيمها، لأنّ بروز الضمائر وتكرارها ينم على نوع من التأزم في الحالة النفسية وانسراحها.

ولفظلة "النهايات" نلفيها تكررت في النص ثلاث مرات بعينها وست مرات بتقلباتها الصرفية، إذ نجدها في مطلع النص (مُولِيَا صُوبَ النِّهَايَاتِ مُحَيَايَا...)، وفي خاتمته (والماضي إلى مالاهايته..)، وكذلك بُنْتُ في أحشائه بصيغ عدة (نهاي، يتناهي، نهايتي) كما أنّها قبل هذا حاضرة في عتبة المجموعة الشعرية (حلّج النهايات) التي تضمّنت هذا النص (حلّج المواسم)، وإذا وقفنا على المعنى المعجمي لهذه اللفظة وجدناه: غاية كلّ شيء وآخره، وهي كذلك: أقصى ما يمكن أن يبلغه الشيء...¹⁹، فحينما تتحول اللفظة إلى لبنة أساسية في النص؛ فإنها تعبر عن حدّة الموقف الشعوري والتوتر الانفعالي في عمق الذات الشاعرة، وتتجاوز دلالتها المعجمية لتصبح رمزا في النص، بحيث تتولد عنها طاقات تعبيرية هائلة تسهم في رفد الدلالات والأنغام وتحريكها داخل النص.

فالتكرار هو أحد السمات الإيقاعية التي برزت في النص الذي بين أيدينا وطبعته بطابع جمالي وأضفت عليه روحا غنائية كانت تتفاوت شدتها وتوترها حسب المعاني التي تستدعيها وتفرضها، وبعثت في النص روح التجدد الموسيقي ونفثت عنه روح الرتابة التي من شأنها تولد الملل إن امتدت رتابتها وطالت في النص.

1-3 تكراربنية تركيبية:

ونقصد بتكرار البنية التركيبية، هو أن يتكرر نظم الجمل وتركيبها على نسق واحد. أي هو تكرار للطريقة التي تنبني بها الجمل مع اختلاف وتباين في الوحدات المعجمية التي تتألف منها الجمل. «وهذا النوع من التكرار في الشعر أكثر أهمية، لأنّ قدرته على ضبط الإيقاع قدرة كبيرة، ولأنّه ليس مفترضا أن

الذي انطوى عليه سطر واحد وانكمش فيه، لا بدّ وأن تتمدّد موسيقاه وأنغامه وتعلو لتشدّ إليها قارئ النصّ ومتلقّيه، وتزيده انتباهها وتركيزها، كما أنها تقرب منه المدلولات والمفاهيم في حلل فنيّة جماليّة موسيقية.

والتوازن فنّ عظيم يبعث في النصوص روحا جمالية، ويضفي عليها لمسات موسيقية بارزة، كما أنّه يوضح الرؤى ويزيد الشعرية توترا. وقد حظي باهتمام كبير من قبل الدارسين الأسلوبيين، كونه يبحث في البنى المسؤولة عن توزيع الوحدات اللغوية، والعناصر الفنية والدلالية داخل الأعمال الأدبية الإبداعية. وما كان تطبيقنا الأنف إلا على سبيل التمثيل، لأنّ النصّ الشعري المعاصر عموما ونصّنا على الأخصّ ينبنى على توازنات تشاكيّة تضادّية يعسر حصرها، وإن حاولنا حصرناها فستستغرقنا، لذلك سنكتفي بما ذكرنا فحسب.

وفي ختام هذه الوقفة العجلى التي عزّجنا فيها على الروافد الموسيقية الدّاخليّة من تكرار بأنواعه وموازنة بأصنافها، نرى بأنّها قد أسهمت في بناء الصّرح النّغمي للنّصّ وشيّدته، ومهدت السّبيل أمام الشّاعر حتى يفرغ ما يجول في خاطره في حلل دلالية تضبطها أنغام تعلو لعلوها في النفس، وتنخفض لانخفاضها حتى اكتمل الهرم النصي في شكله الشعري بكل عناصره ومكوناته.

2. الإيقاع الخارجي:

كما رأينا للشعر إيقاعا داخليا ينمّث في البنى والتركيب المكونة للنصّ، وكذلك له إيقاع خارجي رتيب؛ وهو ما عهدناه في الشّعر منذ القديم فيما يعرف بأوزان الخليل، ومع الثّورة التي هزّت أرجاء الشّعر ليتخّصّ من هذه الأوزان ويتجاوزها إلى قوالب أخرى يصبّ فيها الشّاعر إبداعه؛ إلّا أنّه ما يزال مستمسكا بالعروة الوثقى في النظرية الخليلية والتي هي: "الوزن". مع أنّه «انعتق من سيمتريّة الوزن، وتخطى نسقيّة القافية [...] وتجاوز النظرة التقليديّة القائمة على توازي الأبيات وتجاوزها، إلى بناء علاقة جدلية تفاعلية بين محاور النّصّ، مكرّسا شموليّة التجربة، وعضويّة الأجزاء»²⁶.

فالشّاعر المعاصر تحرر من نظام تكرار التفعيلة (في الشعر الحرّ) لكنّه لم يتحرر من التفعيلة نفسها، فقد أتاح لنفسه استعمالها بالقدر الذي يشاء، وكيفما يشاء، فيمكنه أن يجاوز السّتّ -في الكامل مثلا- في السطر الواحد، كما يحلّ له أن يكتفي بواحدة، وتخلّص من قيد التشطير أيضا، إلى نظام

تحكمها مظاهر التوازن والتناظر بين الصّيغ والقرائن والأصوات، وقد ارتبط هذا التعبير بمفاهيم بلاغية عديدة؛ كالمقابلة، والازدواج، والجناس، والتناسب، والترصيع، والمماثلة، والمشاكلة...²³. يرتكز عليه الشعراء في نسج خطاباتهم، لتغذية دلالاتهم، وإضفاء نوع من الموسيقى على إبداعاتهم؛ كون هذه الخاصية (الموازنة) ترتكز على السّمات الصّوتية بدرجة كبيرة، والبنى النحوية، والتقلبات الصرفية؛ فتتضافر هذه المستويات لتسمو لنا بشعرية الجملة.

فالتوازن ينبنى على المشابهة والمطابقة بين جملتين شعريتين، أو بين مستويين تعبيريين يشكلان وحدة إيقاعية، وله حلل متعددة في كل مرّة نلّفها في واحدة. لذلك سنلقي نظرة عجل على نماذج منه في نص (حلّج المواسم):

في المقطع الأول نعر على نوع من التوازي في العبارة التالية:

ولقدّ أستعجل الأرض إلى قيامة صُغرى، استباقاً.. آننّد
أستشرف الطّامة الكبّرى..²⁴

فلفظة "أستعجل" تشابه لفظة "أستشرف" في الوحدات الصوتية، وفي البنية الصرفية كذلك، كما أن "صغرى" تقابلها "الكبرى"، فيتجاوز الشّاعر تقابل اللفظ إلى لفظتين ليكسي سطره بنوع من الموسيقى تضفي عليه رونقا وجمالا، وتزيده قوة في الأسر والتأثير.

كذلك في السطر الأخير من المقطع الأول نجد تقابلا بين لفظتين رئيسيتين في النّص: (رُبّما لفّ بريقُ فارهٍ وَجْهَ البدايات، بريقُ رغمّ ما يُبْدي، وما يُسْدي مُريبٌ.. غير أنّي بعقابيل النهايات حَفِيٌّ، وبظِلِّ الشّبحِ النَّائي وَلَوْعٌ).²⁵

فهذا السّطر وحده يكتنز حملا دلاليا توزع عبر أسطر النّص كلّ، كما أنّه غني بموسيقى داخليّة وخارجيّة أثّرت وجعلته متّسق المباني منسجم المعاني. فمن موسيقاه الدّاخليّة نجد التّقابل بين العبارتين التاليتين: "وجه البدايات"، "عقابيل النّهايات"، فوجه الشّيء هو أول ما يواجهك منه فتراه، ويقابله في ضدّ معناه "العقابيل" جمع عقبول؛ والتي تعني ما يبقى من الشّيء. و"البدايات" تقابلها "النّهايات"، وهما لفظان متوازيان مبيّئ، متضادّان معنى. وكذلك نجد في العبارة توازيا بين "ما يُبْدي" و "ما يُسْدي"، فتكرر الحرف الموصول السابق "ما" السابق للفظين، ثمّ جاء بفعلين متضارعين نحويا وصرفيا وموضوعيا، بالإضافة إلى تكرار لفظ (بريق). فكلّ هذا الزخم التشاكلي والتقابل

السطر؛ بحيث تُبنى جملة الشعرية في سطور تطول أو تقصر. وسيأتي حديثنا عن هذه الخواص في العنوان الموالي.

1-2 الوزن:

عند وقوفنا على نص "حَلَّجَ المواسم" للشاعر بالحياء عبد الحاكم الذي ينقسم إلى ستة مقاطع، نجد أنَّ الشاعر زواج فيه بين بحرَيْن اثنين صافيين، الأول هو: "بحر الرَّمَل" وقد استعمله في المقطعين الأولين (وهما يستغرقان نصف النص تقريباً)، والثاني هو "بحر الكامل" وقد اعتمده في ما بقي من مقاطع. قد حاول الشاعر توزيع جملته الشعرية على هذا النحو القائم على تفعيلات مختلفة تبعاً لما تتطلبه الأنساق الصوتية، وهي تجربة للشاعر المعاصر في محاولة لإعادة تأنيث وهيكلية الشعر العربي من جديد، وتحديد هويته وتمكينه من الوجود الفعلي، لإرضاء الذوق العربي من جهة. ومن جهة أخرى إمكانية اعتماد هذه التجربة الجديدة في الإطار الشعري القديم. لكنَّ بكيفية مخالفة ومغايرة في أسلوب توزيع الوحدات. وفي طبيعة نسج هذه الوحدات. وهدف الشاعر المعاصر من وراء ذلك كَلَّه كسر المألوف الصوتي وخلخلة النسق الشعري في طابعه النظمي البحث. وقد سعى بعض الدارسين هذا المستوى الصوتي باسم "مجمع البحور" بحيث نجد الشاعر يخلق نضله الشعري على نسقين أو أكثر. مقسماً النص إلى مقاطع، كل مقطع يخضع لبحر معين مختلف.²⁷ وقد يدرك القارئ هذا التغير إذا كان هناك تباين في الوزنين، وقد لا ينتبه لذلك إذا كانا متقاربين. «وكثيراً ما نجد الشاعر يستعمل المناوبة بين الأوزان عند الانتقال إلى فكرة مغايرة، أو موقف مختلف في البنية العميقة للقصيدة، فربما اتخذ له الوزن/ الإيقاع الذي يلائمه»²⁸. وفي النص الذي بين أيدينا نجد الشاعر قد انتقل من وزن لآخر بانسيابية فائقة.

وسنقف على أحد الأسطر الشعرية قصيرة المدى من النص نقطعها تقطيعاً عروضياً، لنرى كيف توزعت التفعيلات عليه:

ما اتقأ الشمس إلا قبس ما من سَعِيرِي،
0//.0//.0/ 0//.0//.0/ 0//.0//.0/ 0//.0//.0/
فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعلاتن/ فاعلاتن

نرى أن تفاعيل "بحر الرَّمَل" هي "فَاعِلَاتُنْ" تتكرر في السطر بغير ضابط يضبط عددها أو حدّها، لأنَّ الدلالة والمعنى يتحكمان فيها ويسوقانها كيفما شاءا؛ فتمتدّ التفاعيل وتنقبض تبعاً لهما. كما أنَّ هذا البحر يفرض على الشاعر

بنيد الكلمات المترامية لتتناسب مع إيقاعه ونغماته، وتنمات في أشكاله وقوالبه. ويصاب بزحاف الخبن في أحيان كثيرة مما كان يؤدي إلى ارتفاع سلطان النغم وسطوته في النص انسجاماً مع الحالة النفسية للشاعر وانعكاساً لها لأنَّ زحافات الرمل تُسقط الأحرف الساكنة فيه وتُبقى على متحركاته فيحدث هذا الإسقاط نوعاً من الخفة والرشاقة لتوالي المتحركات فيه وغياب الأحرف الساكنة التي من شأنها أن تكبح جماح سرعته. أمّا في المقطع الثالث فنلفي الشاعر يشرف على نظم كلامه على "بحر الكامل" مخلفاً "الرمل" وراءه، فيخرج من بحر إلى بحر في هدوء مطبق على الجو الموسيقي والدلالي للنص. فنجد أول تفعيلة للكامل في النص هي: (وأنا الفناء) لتكون هذه الجملة/التفعيلة حلقة وصل بين ما قبلها وما بعدها، وتنشظى دلالتها في النص من أوله إلى آخره، ليستشرف الشاعر بهذا البحر الجزل حديثه عن الذات وتعظيمها، «لأنَّ الكلام من شأنه أن يكون في هذا البحر جزلاً»²⁹ لتوالي حركاته وتتابعها.

وسنقف على تقطيع عروضي لهذا البحر كما فعلنا مع ممزوجه في النص مكتفين منه بسطر فقط.

أنعى وأنعى.. كلَّ حرفٍ أدعّيه جنازةً..
0//.0//.0/ 0//.0//.0/ 0//.0//.0/ 0//.0//.0/
مُتفاعِلن/ مُتفاعِلن/ مُتفاعِلن/ مُتفاعِلن

نستشف من تقطيع هذا السطر أنَّ المقاطع كانت تنظم على تفاعيل تامة، وإنّما كان تطراً عليها بعض الزحافات التي من شأنها أن تعتور أيّ نظم شعريّ. كما هو الحال في هذا السطر؛ إذ وجدنا بعض التفعيلات قد أضمرت –أيّ لحقها "الإضمار"، وهو تسكين الحرف المتحرك الثاني في مُتفاعِلن فتصير مُتفاعِلن³⁰، وإضمارها كان يزيد الموسيقى الشعرية تباطؤاً وامتداداً في النغم، وكسراً للرتابة التي قد تملّ منها الأذان، فيأتي هذا الزحاف ليبعث روحاً نغمية جديدة على الأسطر المزخوفة. ويكبح جماح سرعة البحر؛ فيبدل حركاته سكنات. ولا يبدو عيباً في الشعر إلا إذا كثر فيصبح سمجاً. كما أنَّ حدوث هذا الزحاف يساعد الشاعر على است فراغ ما في نفسه من غير اقتصاد ولا عجلة.

2-2 القافية:

تشكل القافية ركناً أساساً في موسيقى الشعر الخارجية، «لأنّها تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداء، وهي –فوق ذلك- فاصلة قوية بين السطر والسطر»³¹. وأصحاب الشعر

وينوع القوافي التي من شأنها أن تطبع النص بنظام صوتي رتيب.

تعدُّ الإيقاع في النص أكسبه ألوانا نغمية كانت تناسب مع دلالات النص ومعانيه فتشدّد لشدها وتنخفض لانخفاضها مما أكسب النص فنية وجمالية وجعل شعره في توتر بارز.

. قائمة المراجع:

الكتب:

إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر: المعجم الوسيط، عطية الصوالي، محمد خلف الله أحمد، مجمع اللغة العربية- مكتبة الشروق الدولية، ط4.

إبراهيم محمد عبد الرحمن: الحسين ابن علي في الشعر العربي الحديث، دار اليقين، ط01-1430-2009.

ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه.

أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري ابن منظور: لسان العرب، ج15، دار صادر، 2003.

أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط02-1989.

أدونيس: ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية ثقافية)، دار الآداب- بيروت.

راوية يحيوي: من القصيدة إلى الكتابة، دراسة تحولات القصيدة في الكتاب لأدونيس، دار رؤية، ط1، 2015.

رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر.

رزق بوعلام: نونية أبي البقاء الرندي مقارنة أسلوبية، دار الباحث- برج بوعريج.

السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، ط03-1427-2006.

سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، كلية الآداب- القاهرة.

عبد الحاكم بالحيا: حلاج النهايات (شعر)، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2021.

علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الزومي، مطبعة الأمان، القاهرة، ط01-1996.

علي ملاحي: الجملة الشعرية في القصيد الجديد (السياب أنموذجا)، دار الأبحاث، ط01-2007.

علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي.

المرسل أحوج لها لتغطي بعض العوز النغمي الذي قد يصيب الأسطر الشعرية. فتنفث فيه القافية نوعا من الرتبة التي تستجلب نفوس المتلقين، إلا أن هذه الرتبة قد تكون متجددة تماشيا مع تغير القافية في أواخر الأسطر، ولكنها تعطي للشعر الحرّ شعرية أعلى، وتمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له³². وتنوع القافية يعطي للشعر تنوعه الموسيقي على حسب القوافي المستعملة.

وحينما وقفنا على النص الذي بين أيدينا وجدناه زائرا بالقوافي المتنوعة، حتى كاد يجمع كل القوافي التي رصدها الدارسون للشعر المعاصر؛ من قواف متوالية، ومتناوبة، ومتجاوبة، ومتواطئة، وداخلية³³. وقد أسهمت هذه القوافي في رفد وتيرة النص النغمية وتنوعها.

القوافي المتوالية: يضبع، مُربّع، الضربع، الربيع، الفطيع...

القوافي المتعاقبة: من التردّد، عن التّعدي، على التّعوي...

القوافي المتناوبة: قيامته، مالاهايته...

القوافي الداخلية: أنا الغني، والخلي، والعصي، والقصي...

تعدد القوافي وتنوعها في النص أكسبه حدة نغمية وقيما جمالية برزت من خلال سطوره ومقاطعها، جعلت الشاعر يصبّ دلالاته ومعانيه في قوالب موسيقية مناسبة لها بانسيابية فائقة، لأنّ القافية ما هي إلا هندسات صوتية منسقة تتواتر برتبة عبر المفاصل الكبرى للوزن.

ومن خلال هذا نلاحظ أنّه كان للموسيقى الخارجية دور بارز في تفتّق جماليات النص النغمية، وانسجام معانيه ودلالاته مع الموسيقى التي نبعت من رحم أوزان النص وقوافيه.

خاتمة:

وفي خاتمة هذا البحث نقف على بعض النقاط التي استخلصناها منه وهي:

يشكل الإيقاع الصوتي ظاهرة بارزة في الشعر، وقد تجلّى لنا هذا بوضوح في نص حلاج المواسم للشاعر الجزائري بالحيا عبد الحاكم؛ فقد كان النص غنيا في إيقاعه الداخلي بشكل واضح مما أبرز جماليات النص الموسيقية وفتّق شعره.

كما أنّ النص اتّسم بإيقاع خارجي تمثل في أوزانه وقوافيه؛ فقد امتزج فيه بحران وهما "الرملة" و"الكامل"؛ وهي سمة برزت مع الشعر الحر الذي أصبح يوظف البحور الصافية

الأطروحات

بالحيا عبد الحاكم: بنية القصيدة العربية المعاصرة الأشكال والمضامين، "عزالدين المناصرة" أنموذجا، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة سيدي بلعباس، 2019.

شكري عبد المجيد أحمد الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة- دراسة في بلاغة النص، رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة الزقازيق، 1995.

صفية بن الزين: القصيدة العربية في موازين الدراسات الحديثة -قصيدة أنشودة المطر للسيّاب أنموذجا-، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة السانبا، وهران، 2012 / 2013.

كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعلم الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن)، دار الملايين، ط01، كانون الأول- 1974.

محسن أطميش- دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997.

نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط08- 1989.

ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط01- 2001.

- 1: الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط02- 1989، ص05.
- 2: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ص78.
- 3: ها أنت أيتها الوقت (سيرة شعرية ثقافية)، أدونيس، دار الآداب- بيروت، ص48.
- 4: ينظر: من القصيدة إلى الكتابة، دراسة تحولات القصيدة في الكتاب لأدونيس، رواية يحيى، دار رؤية، ط1، 2015، ص182.
- 5: النقد الأدبي، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997، ص445-446.
- 6: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، كلية الآداب- القاهرة، ص12.
- 7: في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعلم الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن)، كمال أبو ديب، دار الملايين، ط01، كانون الأول- 1974، ص230.
- 8: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، ص10.
- 9: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ناصر علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط01- 2001، ص247.
- 10: نونية أبي البقاء الرندي مقارنة أسلوبية، رزق بوعلام، دار الباحث- برج بوعريج، ص20.
- 11: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة- دراسة في بلاغة النص، شكري عبد المجيد أحمد الطوانسي، رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة الزقازيق، 1995، ص108.
- 12: ينظر: حلاج النهايات (شعر)، عبدالحاكم بالحيا، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2021، ص32-37.
- 13: القصيدة العربية في موازين الدراسات الحديثة -قصيدة أنشودة المطر للسيّاب أنموذجا-، صفية بن الزين، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة السانبا، وهران، 2012 / 2013، ص75.
- 14: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطميش- دير الملاك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص307.
- 15: ينظر: لسان العرب، أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، 2003، ابن منظور، ج15، ص299.
- 16: المصدر نفسه، ص147.
- 17: البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرّومي، علي صبح، مطبعة الأمان، القاهرة، ط01- 1996، ص53.
- 18: ينظر: حلاج النهايات، المصدر السابق، ص34، 35.
- 19: ينظر: المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله أحمد، مجمع اللغة العربية- مكتبة الشروق الدولية، ط04، ص960.
- 20: القصيدة العربية في موازين الدراسات الحديثة، المرجع السابق، ص84.
- 21: حلاج النهايات، المصدر السابق، ص34.

-
- 22: حلاج النهايات، المصدر السابق، ص 63-37.
- 23: بنية القصيدة العربية المعاصرة الأشكال والمضامين، "عزالدين المناصرة" أنموذجا، بالحيا عبد الحاكم، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة سيدي بلعباس، 2019، ص 201.
- 24: حلاج النهايات، المصدر السابق، ص 32.
- 25: المصدر نفسه، ص 33.
- 26: بنية القصيدة العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص 156.
- 27: ينظر: الجملة الشعرية في القصيد الجديد (السياب أنموذجا)، علي ملاحي، دار الأبحاث، ط 01- 2007، ص 169.
- 28: بنية القصيدة العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص 170.
- 29: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، ص 108.
- 30: ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشي، تح: علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، ط 03- 1427- 2006، ص 19.
- 31: الحسين ابن علي في الشعر العربي الحديث، إبراهيم محمد عبد الرحمن، دار اليقين، ط 01- 1430- 2009، ص 244.
- 32: ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط 08- 1989، ص 192.
- 33: ينظر: بنية القصيدة العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص 176.
-