

جمالية البنية الإيقاعية في قصيدة "تشنجات رملية" لسليم حمدان

The Aesthetic Of Rhythmic Structure In Salim Hamdan's Poem "sand convulsions"

ط د: سهيلة حميدي¹، أ د: يوسف بديدة²¹ جامعة الوادي، (الجزائر)، souhila-hmidi@univ-eloued.dz² جامعة الوادي، (الجزائر)، youcef-bedida@univ-eloued.dz

مخبر التكامل المعرفي بين علوم اللغة العربية والعلوم الاجتماعية -جامعة الوادي-

تاريخ النشر: 2025/11/20

تاريخ المراجعة: 2025/11/04

تاريخ الإيداع: 2025/07/01

ملخص:

تسعى الدراسة إلى الإجابة عن مجموعة من التساؤلات البحثية المرتبطة بالبنية الإيقاعية للقصيدة، حيث تتمثل أبرز الإشكالات المطروحة في البحث عن السمات الإيقاعية التي تميز قصيدة "تشنجات رملية" لسليم حمدان، والكشف عن مدى مساهمة التداخل العروضي في تشكيل البناء الموسيقي للنص. كما تتناول الدراسة أثر الإيقاع الداخلي في بنية القصيدة ودلالاتها، بالإضافة إلى رصد العلاقة بين الإيقاع والتجديد في الشعر الجزائري الحديث، ومدى إسهام هذا العنصر في إبراز هوية الشعر الجزائري ضمن المشهد الشعري العربي المعاصر وذلك بالاعتماد على المنهج التحليلي الوصفي الذي يقوم على تفكيك البنية الإيقاعية للنص الشعري من خلال تحليل الأوزان الموظفة، وتتبع توظيف القافية، والكشف عن العناصر الموسيقية الداخلية التي تعزز الإيقاع في النص.

الكلمات المفتاحية: (التشكيل الإيقاعي، التكرار، الوزن، التداخل العروضي، الإيقاع الداخلي، الإيقاع الخارجي)

Abstract:

This paper tackles a set of tightly linked questions about prosodic design. It singles out the rhythmic traits that set Salim Hamdan's *Sand Convulsions* apart, then gauges how metrical overlap—occasional shifts between established Bahr patterns—undergirds the poem's sonic lattice. Internal cadence proves central to both structure and sense. The argument widens to consider rhythm's role in renewal across recent Algerian poetry and the extent to which such experimentation carves a recognizable national imprint within today's Arab poetic field. Methodologically, the study remains descriptive-analytical: it unpicks each employed metre, maps the rhyme line by line, and surfaces the quieter musical devices that keep the text's pulse alive.

Keywords: rhythmic configuration; repetition; metre; prosodic overlap; internal rhythm; external rhythm.

* المؤلف المراسل.

تقديم:

يمثل الإيقاع أحد العناصر الجوهرية في بنية القصيدة، حيث يشكل بعداً موسيقياً يسهم في تحقيق الانسجام الصوتي للنص ويعزز بنيته الجمالية والدلالية، منذ نشأة الشعر العربي ارتبط الإيقاع بالوزن والقافية وفق نسق عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، غير أن تطورات القصيدة العربية الحديثة أفرزت أشكالاً إيقاعية جديدة تجاوزت القوالب التقليدية، مما أدى إلى بروز تنوعات عروضية ساهمت في إغناء التجربة الشعرية العربية. في هذا السياق، شهدت التجربة الشعرية الجزائرية تحولات إيقاعية بارزة عكست وعي الشعراء بضرورة الخروج من النمطية الإيقاعية، حيث سعوا إلى الحفاظ على البنية الموسيقية للقصيدة مع إضفاء مرونة عروضية تتلاءم مع مقتضيات الحداثة الشعرية. يهدف هذا البحث إلى دراسة الإيقاع في الشعر الجزائري الحديث من خلال تحليل قصيدة "تشنجات رملية" لسليم حمدان، وذلك بالكشف عن التشكيلات الإيقاعية الموظفة في النص ودورها في إغناء التجربة الشعرية، كما يسعى إلى رصد مدى تأثير التداخل العروضي والإيقاع الداخلي في صياغة البناء الموسيقي للقصيدة، مع تسليط الضوء على أساليب التجديد العروضي التي تعكس استجابة الشعر الجزائري للتحولات الفنية والفكرية التي طرأت على الشعر العربي المعاصر.

أولاً: في مفهوم الإيقاع**1. البنية الإيقاعية في دلالات الفعل "وَقَعَ":**

تتمثل السمة الجوهرية المشتركة في جميع معاني الفعل "وَقَعَ" في الإشارة إلى وجود نظام قائم على تعاقب فعلين متضادين بشكل متناوب. ففي سياق الحرب، تحدث الصدمة مرة ثم تتوقف، مما يخلق نمطاً متكرراً. وفي حالات الأمن، يتجلى هذا التناوب في قضاء الحاجة مرة واحدة يومياً. أما في السير، "فيبرز الإيقاع من خلال رفع اليد إلى الأعلى ثم خفضها، وهو نمط متتالي يعبر عن الحركة المنتظمة. كما يظهر هذا النظام في سقوط المطر، حيث يُصيب بعض أجزاء الأرض ويخطئ أخرى، مما يشكّل إيقاعاً طبيعياً يعتمد على التفاوت والاستمرارية".¹

وفي مجال الكتابة، يتجسد هذا التناوب في الانتقال بين الفراغ والامتلاء، أي بين الكتابة والفراغ الذي يسبقها أو يلها. "وحتى في البنية الاشتقاقية للألفاظ، يقوم النظام على مخالفة العنصر الأول للثاني، مما يعكس طبيعة التباين والتناغم داخل اللغة نفسها".²

هذا النمط المتبادل والمستمر يُشكل جوهر الدلالة اللغوية للفعل "وَقَعَ"، وهو ذاته الأساس الذي تقوم عليه الدلالة الاصطلاحية للإيقاع، والتي تعبر عن نظام من الأمواج الصوتية والمعنوية والشكلية. وبذلك، يمكن القول إن الإيقاع، في معناه الاصطلاحي، "يظلّ وفيّاً لهذا النظام التناوبي الذي تتجلى مظاهره في اللغة، والحركة، والطبيعة، والتجربة الإنسانية عموماً".³

2. الإيقاع: بين التعارض والتناغم والتوازي والتداخل

يُبنى مفهوم الإيقاع على علاقات التعارض والتناغم والتوازي والتداخل، "مما يمنحه طابعاً ديناميكياً يجعله عنصراً جوهرياً في مختلف الأنظمة اللغوية والفنية"⁴ وللوقوف على تطور دلالات هذا المصطلح في النقد العربي عبر العصور، من الضروري استعراض آراء النقاد والباحثين، سواء من القدماء أو المحدثين، حول مفهوم الإيقاع ووظائفه.

وعلى الرغم من التباين الواضح بين الباحثين في تحديد مفهوم الإيقاع وأدوات إنتاجه، كما سيُظهر التحليل لاحقاً، إلا أن هناك إجماعاً على أهمية الإيقاع في بناء الشعر، فقد أشار الفيلسوف اليوناني أفلاطون إلى أن "النزعة الطبيعية نحو الانسجام والإيقاع تشكّل الأساس الجوهري في تكوين الشعر، مما يعكس رؤية مبكرة تؤكد دور الإيقاع في التجربة الجمالية والشعرية"⁵، ويذهب أرسطو إلى مثل هذا حين يقرر أن "الإيقاع هو غريزة طبيعية في الإنسان شأنه شأن المحاكاة"⁶، إن أهمية الإيقاع في الشعر ليست مجرد مسألة نظرية، بل هي حقيقة أكدها العديد من النقاد والمفكرين عبر العصور، ففي هذا السياق يشير هربرت ريد إلى أن الإيقاع هو العنصر الثابت واليقيني في المناقشات الأزلية حول ماهية الشعر.

ويضيف ريد أن العملية الإبداعية تبدأ بالشاعر، الذي يُنتج النص الشعري بإحساسه الفطري بالإيقاع، ثم يأتي بعده العروضي ليقوم بتحليل هذا الإيقاع وتصنيفه ضمن الأطر النظرية والقواعد العروضية، وهذا يؤكد أن الإيقاع ينبع من التجربة الشعرية ذاتها قبل أن يُخضعه المنظرون للتحديد العلمي، "مما يرسّخ دوره الأساسي في تكوين الشعر عبر العصور"⁷، يتضح من هذا الطرح أن الإيقاع ليس مجرد مجموعة من القوالب الجاهزة التي تُضاف إلى الكلام لتحويله إلى شعر، بل هو مكون عضوي أساسي في بنية القصيدة، "فالإيقاع ليس عنصراً منفصلاً عن الجوهر الشعري، بل يتغلغل في نسيج النص ليشكل جزءاً من بنيته الإبداعية والدلالية"⁸.

وفي النقد العربي المعاصر، هناك إجماع متزايد على الدور الجوهري للإيقاع، "حيث يُنظر إليه باعتباره عنصراً أساسياً في تشكيل جمالية القصيدة ومعناها"⁹، فالإيقاع، إلى جانب الصورة الشعرية يُعدّ قسماً رئيسياً في بناء النص الشعري، سواء على مستوى الإبداع أو التلقي، وهذا يعني أن تجربة قراءة الشعر ليست مجرد استيعاب لمعناه، "بل هي أيضاً تجربة حسية يتفاعل فيها المتلقي مع إيقاع الكلمات وانسيابيتها، مما يضيف على القصيدة بعداً موسيقياً وجمالياً يعزز أثرها الفني والمعنوي"¹⁰.

هذه الشساعة في دلالة الإيقاع مردّها إلى أن الإيقاع يشمل كل شيء، إذ "هناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية، كما أن الإيقاع ظاهرة لغوية عامة"¹¹.

يرى محمد العياشي أن الإيقاع يتجلى عبر ثلاث حركات رئيسية:

1. الحركة اللفظية كما في الشعر.

2. الحركة الصوتية كما في الموسيقى.

3. الحركة البدنية كما في الرقص.

وهذا التصور يوسّع مفهوم الإيقاع ليشمل مختلف أشكال التعبير الفني، مؤكداً أنه ليس مجرد عنصر مادي خاضع للقياس، كما يعتقد أصحاب النزعة المادية، بل هو حالة داخلية كامنة في قلب الفنان، "فالإيقاع لا يوجد في العالم المادي بذاته، بل ينبثق من الإحساس الإبداعي للفنان، الذي يقوم بصياغته في قالب لفظي، أو صوتي، أو حركي."¹²

ومع ذلك، لا يظل الإيقاع مجرد مفهوم مجرد، إذ يتجسّد من خلال المادة عندما يتلبّس بها، فيتخذ شكلاً محسوساً يظهر في الكلمات، الألحان، أو الحركات. وهذا التفاعل بين التجريد والتجسيد يجعل الإيقاع عنصراً جوهرياً في الفنون المختلفة، حيث يُترجم الإحساس الداخلي إلى تجربة فنية ملموسة تُدرك بالحواس.

يُستنتج من هذا الطرح أن الإيقاع يسبق ظهور الفنون مثل الموسيقى، الشعر، والرقص، إذ يستمد وجوده من حركة الطبيعة والإنسان والحيوان، مما يجعله ظاهرة كونية أزلية سبقت محاولات التعبير الفني. فالإيقاع ليس نتاجاً للفنون، بل هو أساسها الأولي، حيث ينشأ من الإيقاع الطبيعي للحياة نفسها قبل أن يتخذ أشكالاً فنية مختلفة.

وتقترب هذه الرؤية كثيراً من تصور ت. س. إليوت، الذي يرى أن القصيدة تحقق ذاتها أولاً كإيقاع مستقل، قبل أن تتحول إلى كلمات، فالإيقاع بحسب إليوت، ليس مجرد مكّون من مكّونات الشعر، "بل هو النواة التي تنبثق منها الفكرة والصورة الشعرية. أي أن الإيقاع يوجد قبل اللغة، ويشكّل الإطار الذي تبلور داخله المعاني والصور الفنية، مما يرسّخ مكانته كأساس جوهري في العملية الإبداعية"¹³، تعود كلمة "إيقاع" (Rythme) إلى أصلها اليوناني "Ruthmos"، والتي اشتُقت بدورها من "Rheim"، وتعني "السيلان" وهذا الاشتقاق اللغوي يعبر عن فكرة التدفق المستمر، حيث يرتبط الإيقاع بالحركة المتغيرة والمناسبة بانتظام.

وبحسب بنفينيست، فإن "Ruthmos" لا تدل على نظام صارم وثابت، بل تشير إلى شكل ارتجالي، آني، ومتغير، مما يعكس الطبيعة الديناميكية للإيقاع، الذي يتجلى في إيقاعات متناسقة تنتج عن حركة متغيرة، غالباً ما تصحبها أصوات متناغمة تثير الطرب والإحساس الجمالي.

ويتوافق هذا الطرح مع رؤية يوري لوتمان، الذي يعرف الإيقاع بأنه ذلك "الانتظام والتناغم الزمني، مما يسلط الضوء على بُعد الأساس في تشكيل الجماليات السمعية والبصرية والحركية، فالإيقاع ليس مجرد نمط ثابت، بل هو حالة متغيرة تتبع نظاماً ديناميكياً من التكرار والتناغم، مما يمنحه قدرة على إحداث تأثير جمالي وإبداعي مستمر."¹⁴

3. لمحة عن تطور الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر.

عند تتبع مسار التطور الإيقاعي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، يُلاحظ أن تحولاتها الإيقاعية كانت بطيئة ومحدودة، ففي بداياتها الأولى لم تشمل هذه التحولات جميع الشعراء، ولم تكن ظاهرة عامة في كل نصوصهم، بل اقتصر على محاولات فردية متفرقة لم تتكرر كثيرًا.

أ. مرحلة ما بعد الاستقلال: الهيمنة التقليدية

بعد الاستقلال، شهدت القصيدة الجزائرية هيمنة واضحة للشعر العمودي، حيث تمسك الشعراء بموروثهم الأدبي والفكري، وحافظوا على المفاهيم التقليدية للشعر من حيث وحدة الوزن ورتابة القافية، وعلى الرغم من ذلك، فقد ظهرت في نصوصهم بعض الإيقاعات الداخلية والتنويعات الصوتية، التي أضفت حيوية نسبية على البناء الشعري.

وعلى الرغم من وجود محاولات مبكرة للشعر الحر تعود إلى رمضان حمود، أحمد الغوالي، وأبي القاسم سعد الله، فإن البدايات الحقيقية لشعر التفعيلة ظهرت بشكل أوضح بعد الاستقلال، وتحديدًا خلال سبعينيات القرن العشرين، حيث برز شعراء مثل أحمد حمدي، حمري بحري، وعبد العالي رزاق، إلى جانب بعض التجارب التي قام بها الغماري.

ب. سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين: بداية التحولات الإيقاعية

في هذه المرحلة، بدأت قصيدة التفعيلة تفرض نفسها، حيث أصبح الشعراء أكثر جرأة على التجريب الإيقاعي والفني، وظهرت تجارب أكثر نضجًا، خاصة في ديوان "الحب في درجة الصفر" لعبد العالي رزاق، "الذي سعى إلى التخلص من النبرة الخطابية المباشرة، معتمدًا على الصور الفنية والإيحاء والرمز بدلًا من الأسلوب التقليدي المباشر".¹⁵

وفي الثمانينيات، استمرت هذه التحولات مع شعراء مثل عثمان لوصيف وعز الدين ميهوبي، حيث اكتسبت قصيدة التفعيلة زخمًا أكبر، حتى أصبحت ظاهرة سائدة تكاد لا تخلو منها أي تجربة شعرية، مما مهد الطريق لنضجها في المراحل اللاحقة.

"إن أكثر الأوزان الشعرية حضورًا في القصيدة المعاصرة الأوزان البسيطة والبحور الصافية"¹⁶ التي حضر جلها في المدونة الشعرية الجزائرية بدرجات متفاوتة، يتقدمها بحر الكامل الذي أخذ ينافس بحر الطويل في الشعر العربي المعاصر ويحتل الصدارة في اهتمام الشعراء، "حتى غدا مطية الشعراء ومعبودهم" كما يرى إبراهيم أنيس¹⁷ ففي فترة الخمسينيات كان ملاذا لمعظم الشعراء، يستجيب لحاجاتهم الإيقاعية، وربما صار "حمار الشعراء المحدثين"¹⁸ آنذاك وقد رأى فيه حازم القرطاجني قبل ذلك "مجالا أفسح من غيره للشاعر وعلل ذلك بما له من جزالة وحسن اطراد"¹⁹، وقد رآه البستاني "ملائما لكل أنواع الشعر بدليل كثرتة في شعر المتقدمين والمتأخرين، وأنه أجود في الخبر وأقرب إلى الشدة".²⁰

يليه بحر الرمل الذي ظل خاملاً في أشعار القدماء، حتى إذا جاء العصر الحديث نهض نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية، وقد فعلت، وربما لاءم اضطرابه وسرعة حركته حال الشاعر المعاصر الذي يريد إبلاغ صوته وإيصاله في أقرب وقت ممكن، "وقد كانوا يطلقونه على من يهز منكبيه ويسرع في حركته"²¹، ولا تخفى علينا انسيابية المتقارب وسلاسته وخفة تفعيلاته مما مكن له في المدونة الشعرية قديماً وحديثاً.

ويليه الرجز "الذي لا يخلو بدوره من اضطراب أوزانه الشبيه باضطراب قوائم الناقاة عند القيام"²² وقد صار الرجز في مرحلة لاحقة لمرحلة سلطان الكامل مكان الصدارة أيضاً "لما يتقبله من زحافات وعلل تكسر حدته، وتقربه من النثر لتتحول في السنوات الأخيرة إلى المتقارب والمتدارك"²³ ومثله المتدارك المعروف بخفته وسرعته وتلاحق أنغامه وتوثب موسيقاه، فقد أصبح من أكثر الأوزان شيوعاً وسيطرة على إيقاع القصيدة الحديثة، إذ تناسب موسيقاه الواثبة سرعة الإيقاع في هذا العصر، وتعكس ما يعرفه من انفعالات شديدة وعواطف متأججة متقدمة.

ج. المزاجية الموسيقية: أشكال جديدة من التداخل العروضي

مع تطوّر القصيدة الحديثة، اتّسعت ظاهرة التداخل العروضي، التي تمثّلت في أشكال مختلفة من المزاجية الموسيقية، أبرزها:

1. الجمع بين الشكل العمودي والشكل الحر في القصيدة الواحدة، مما يعكس تداخلاً بين التقاليد الشعرية القديمة والتجديد المعاصر.

2. التداخل بين الشعر والنثر، وهو ما ظهر في بعض النصوص التي تجمع بين الإيقاع الشعري والسرد النثري.

3. الانتقال بين بحرین مختلفين داخل القصيدة، وهو الأسلوب الأكثر انتشاراً، حيث أصبح العديد من الشعراء يوظفون إيقاعات متعددة في النص الواحد، مما أضفى على القصيدة ثراءً موسيقياً وتنوعاً إيقاعياً.

يُمثل التداخل العروضي إحدى أبرز سمات الشعر العربي الحديث، حيث مكّن الشعراء من التحرر من القوالب الصارمة مع الحفاظ على البنية الإيقاعية، مما أتاح للشعر العربي آفاقاً إبداعية جديدة تجمع بين التقاليد العروضية والتجريب الموسيقي، "ليصبح الإيقاع عنصراً ديناميكياً يعكس روح الحداثة والتطور الفني"²⁴، وعليه فإن هذه الحرية لا تعني الفوضى واعتباطية المزج، بل إن "الانسجام الذي يجب أن يتحقق بين الدلالة والوزن الشعري، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني، وسلاسة الانتقال إيقاعياً، كلها عوامل من الواجب حضورها في مثل هذه المزاجية الموسيقية"²⁵ يرى صابر عبيد أن حاجة الشاعر المعاصر إلى "التعددية الإيقاعية تنبع من طبيعة التجربة الشعرية المعقدة والمتشابكة التي يعيشها"²⁶، حيث لم تعد التجربة الشعرية بسيطة أو أحادية البعد،

بل أصبحت تتسم بالتوتر والصراع الداخلي والتداخل بين المشاعر والأفكار، مما يتطلب قالباً درامياً قادراً على احتواء هذا التعقيد.

في ظل هذا التصور، لا يُنظر إلى الإيقاع بوصفه مجرد خلفية موسيقية ترافق النص الشعري، بل يصبح جزءاً لا يتجزأ من بنيته الإبداعية، حيث يتداخل مع الدلالة الشعورية والفكرية ليُكوّن نسيجاً فنياً متكاملًا، وهذا التكامل بين الموسيقى والمعنى يزيد من القوة التعبيرية للقصيدة، "مما يجعلها أكثر قدرة على التأثير والإيحاء، ويمنحها بُعداً درامياً وحسياً أكثر عمقاً وثراءً".²⁷

من أبرز صور التداخل العروضي التي تحقق انسجاماً موسيقياً بين الأوزان ذلك "الجمع بين أوزان الدائرة العروضية الواحدة، حيث يكون التداخل أكثر سلاسةً وقبولاً من الناحية السمعية، نظراً للتقارب البنيوي بين التفعيلات".²⁸

وقد أشار صابر عبد الدايم إلى أحد أشكال هذا التداخل، وهو الجمع بين تفعيلتي المتدارك والمتقارب، حيث يتم المزج بين:

• تفعيلية المتدارك: "فاعلن"، وتتكون من سبب خفيف (فا) + وتد مجموع (علن).

• تفعيلية المتقارب: "فعولن"، وتتكون من وتد مجموع (فعو) + سبب خفيف (لن).²⁹

يرجع نجاح هذا التداخل إلى البنية العروضية المشتركة بين التفعيلتين، حيث تتألف كل منهما من نفس المكونات، لكن بترتيب مختلف، مما يسمح بانسياب الإيقاع وتجانسه دون نشاز موسيقي، وهذا التشابه التكويني يعود إلى انتمائهما إلى الدائرة العروضية الخامسة (دائرة المتفق)، التي تجمع بين أوزان متقاربة في التشكيل الإيقاعي، مما يجعل الانتقال بينها داخل النص الشعري أكثر سلاسةً ومرونة.

يُعدّ عز الدين مهبوبي من أبرز الشعراء الجزائريين الذين وظّفوا التداخل العروضي والتنوع الإيقاعي في قصائدهم، حيث قدم نماذج شعرية تمزج بين القالبيين العمودي والحرّ، إضافةً إلى التداخل بين عدة أوزان شعرية داخل القصيدة الواحدة، تحديداً في قصيدة "شموخ" من ديوان "في البدء كان أوراس"، إذ بلغ التداخل العروضي مستوى أكثر تعقيداً، حيث تداخلت ثلاثة بحور مختلفة هي: "الخبب (فعلن فعلن)، المعروف بإيقاعه السريع والمتلاحق، مما يضيف على القصيدة طابعاً إيقاعياً متدفقاً. الكامل (متفاعلات متفاعلات)، الذي يتميز بقدرته على التعبير عن المشاعر العميقة والنبرة الخطابية. الرمل (فاعلاتن فاعلاتن)، ذو الإيقاع الهادئ والمنظم، والذي يخلق نوعاً من التوازن الموسيقي داخل النص".³⁰

تُعدّ قصيدة "شموخ" مثالاً واضحاً على القالب الهجين، حيث استخدم فيها الشاعر تناوباً بين الشكل العمودي وشعر التفعيلة، مما أضفى حيوية وتنوعاً إيقاعياً على النص، وساهم في تعزيز الجانب الدرامي والتعبيري فيه.

واستكمالاً لمرحلة التدرّج في التجديد شكّل مصطفى الغماري نموذجاً للشاعر الذي بدأ ضمن القوالب العروضية التقليدية لكنه لم يتوان عن مواكبة التيارات الحديثة، ففي ديوانه أسرار الغربة، يظهر ميله الواضح

إلى الشعر العمودي، حيث كتب 27 قصيدة عمودية مقابل 5 قصائد تفعيلية فقط، مما يعكس تدرجه الحذر في التجديد، ومع ذلك، سعى الغماري إلى إدخال بعض التنويعات الإيقاعية الداخلية لكسر رتابة القافية، كما في:

- قصيدة "ثورة الإيمان" و"هيلانا" حيث خصص لكل مقطع صوتاً إيقاعياً مختلفاً.
- قصيدة "حرام" (قصيدة حرة)، التي احتفظت ببعض التقفية الداخلية، مما يخلق توازناً بين التجديد والحفاظ على موسيقية النص.
- قصيدة "ثورة صوفية"، التي أصر فيها على "تكرار صوت الرءاء بشكل واضح، حتى في إطار شعر التفعيلة، مما يدل على وعيه الموسيقي العميق رغم التحرر من الالتزامات التقليدية".³¹

ثانياً: الإيقاع في قصيدة "تشنجات رملية":

"تشنجات رملية" قصيدة متفرّدة للشاعر سليم حمدان من مجموع أشعاره المميّزة المعنونة بـ "تجليات النبوة الصّامّة" التي شارك فيها نخبة من شعراء الوادي المبدعين ضمن المجموعة الشعريّة "قبل أن تنفذ الكلمات" الصّادرة عن دار الثقافة لولاية الوادي.

تتميز قصيدة "تشنجات رملية" ببنية إيقاعية متشابكة تدمج بين الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي الذي ينبع من التكرار والتوازي التركيبي والجناس والتدوير وغيرها من الأساليب الصوتية التي تعزز البناء الموسيقي للنص، يمثل الإيقاع في هذه القصيدة عنصراً جوهرياً في تشكيل الدلالة، إذ يعكس الصراعات الداخلية للذات الشاعرة وتقلباتها الشعورية بين التأمل والاضطراب، بين الحنين والرفض، وبين الثبات والانكسار.

1. الإيقاع الخارجي – دراسة الوزن والقافية

أ - الوزن الشعري:

تعتمد القصيدة على نظام شعر التفعيلة الذي يكسر نمط البيت التقليدي، حيث تقوم الأبيات على وحدة التفعيلة بدلاً من الالتزام بالشطرين المتناظرين. البحر الأساسي الذي تعتمد عليه القصيدة هو مجزوء الخفيف، أحد أكثر البحور العربية توازناً بين الإيقاع والهدوء وبين الانفعال والتوازن، وهو ما جعل البنية الوزنية في هذه القصيدة ليست مجرد وعاء للشكل، بل مكوناً دلالياً فاعلاً يتناغم مع روح النص ووعيه بالوجود والثبات.

يقوم مجزوء الخفيف على الصيغة الوزنية: فاعلاتن مستفععلن/ فاعلاتن مستفععلن، إنّ اختيار هذا البحر لم يكن مصادفة بل جاء استجابة فنية لوعي الشاعر بأنّ موضوع القصيدة لا يحتمل جلبلة الوزن الصّاحب ولا رخاوة الأوزان الغنائية، فالمجزوء هنا لا يعني النقص، بل التّكثيف لأنّ حذف التفعيلة الثالثة من كل شطر منح

النصّ إيقاعاً موجزاً مكثفاً يوازي نفس الموقف الشعريّ الذي يعبر عن تكرار المعاناة وتجدد الإرادة، حتّى أنّنا نلمسه بوضوح في المقاطع التي تحمل طابعاً تأملياً أو وصفيّاً، كما في:

"إنه الرمل عانقنا / والنخيل يرفض الانحناء"

حيث نجد أن هذا الوزن يمنح النصّ إيقاعاً هادئاً وانسيابياً يتناسب مع لحظات التأمل والتفكير العميق. وحين نقطّع أبياتاً من القصيدة نجد انتظام الوزن على بنية فاعلاتن مستفعلن دون اختلال، مع زحافات طفيفة كالخبث في (فاعلاتن) والطي في (متفعلن) وهي زحافات تضيف رشاقة لا كسراً، مما يولّد ما يسمّى بالإيقاع الموزون المتحوّل، بحيث تنتقل بسلاسة إلى المقاطع التي تعبر عن حالة الاضطراب والانكسار، كما في:

"إنه الرمل ضاجعنا واستقال / يدفعنا... يخرجنا / من ألف وأخرى عند انكسار الهلال"³²

هنا يصبح الإيقاع أسرع وأكثر تقطّعاً، مما يعكس تصاعد التوتر والانفعال العاطفي.

إذن، نلاحظ أنّ الإيقاع يتبدّل داخلياً ليواكب تحوّل النبذة دون أن يتخلّى عن ثبات بنيته، بحيث يسهم في خلق تصعيد درامي داخل النص، حيث يتحوّل الإيقاع من الهدوء إلى التوتر، ومن التأمل إلى الصراع، مما يجعل الموسيقى في القصيدة تتفاعل مع الحالة الشعورية للذات الشاعرة.

احتسى الرمل رحلته / فاستفاق القمر / حين ضم الصباح / نغمة للوتر / يصحب مقلتي

ينقض سُحبي / يعتليه المطر / حينها البدر استفاق / واعتنقنا الدرر..³³

يعكس هذا المقطع امتزاج الإيقاع بالمضمون الشعري ليخلق تفاعلاً ديناميكياً بين الوزن والتدفق الموسيقي الداخلي، حيث تتضافر بنية الإيقاع الخارجي مع العناصر الإيقاعية الداخلية لإنتاج موسيقى شعرية تتماشى مع الصور الرمزية العميقة في النص، يتجلى هذا في تناغم حركة الرمل والصباح والمطر مع الإيقاع العروضي والموسيقى الداخلية، مما يرسّخ البنية الدلالية للنص عبر توظيف إيقاعي محكم، إيقاع هادئ لكنه متغير، ما يعكس حركة مستمرة بين الاحتساء والإفاقة، بين الرماد والمطر، وبين الماضي والحاضر.

إنه الرمل ضاجعنا واستقال / يدفعنا. يخرجنا / من ألف وأخرى عند انكسار الهلال / يا نديم الرمل استفق

فعشيقك استلذّ الخبل / يطرد صحبه.. / يعشق الخمر / وابتهاال الرسل.

يعتمد هذا المقطع على إيقاع متحرك يعكس دلالات التحول والاضطراب التي تسود المشهد الشعري، حيث يتجلى الرمل كعنصر ديناميكي يشكل قوة دافعة للذات، مما يجعل الإيقاع وسيلة فاعلة في إبراز ثنائية الانجذاب والانفصال التي تتكرر في النص، تتداخل في هذا المقطع أنماط إيقاعية مختلفة تساهم في تعزيز التجربة الموسيقية للنص، ما يمنحه إيقاعاً داخلياً متغيراً يتناسب مع دلالات الانكسار والاستفاقة التي يحاول الشاعر تصويرها.

ينجح الشاعر في استخدام الإيقاع لتعزيز التوتر بين السكون والحركة، حيث تساهم الانزياحات الإيقاعية في خلق إحساس بالتردد والتأرجح بين الخضوع والاستفاقة، بين التماهي مع الرمل والتمرد عليه، التوازي الصوتي بين الكلمات، إضافة إلى التقطيع العروضي، يساهمان في منح النص طابعاً موسيقياً متغيراً يعكس حالة الشاعر النفسية بهذا الشكل، يتحول الإيقاع إلى عنصر جوهري في تشكيل الدلالة، حيث لا يقتصر دوره على الجانب الجمالي، بل يصبح جزءاً من البنية الدلالية للنص، مما يمنح القصيدة طابعاً حدائياً يتجاوز القوالب العروضية التقليدية إلى آفاق موسيقية أكثر تعقيداً وتركيباً.

وشوش النخل لنا: / "أن لا ترحلوا" / وأدركوا ذي القبل / فانحنينا والنخل كي يمرّ النهار / حينها..

غنينا أغنية الانتصار / والستار انسدل / وخرجنا بلافتة.. / أنه... "لا... / لن نرتحل"³⁴

يعتمد هذا المقطع على إيقاع موسيقي هادئ لكنه متوتر في الوقت ذاته، حيث تتكامل العناصر الإيقاعية الداخلية والخارجية لتعكس الحالة النفسية للشاعر وصراع الذات بين البقاء والرحيل، يتجلى في المقطع توظيف البحر العروضي بانسيابية خاصة، تتناسب مع فكرة التردد والانتظار التي تسود المقطع، حيث تأتي الجمل الشعرية محملة بحركة هادئة لكنها متوترة، تعكس التحول من الهمس إلى القرار القاطع.

ب - القافية: التنوع والتحرر من النمط التقليدي

تتحرر القصيدة من القافية الموحدة التي كانت سائدة في الشعر العربي الكلاسيكي، حيث تعتمد على نظام القوافي المتغيرة، مما يمنحها طابعاً حدائياً يسمح بتوسيع الدلالات وإثراء الإيقاع الداخلي.

في مواضع عديدة، نجد أن القوافي تأتي في شكل أزواج متقابلة تعكس التوترات الدلالية داخل النص، كما في:

"الرمل - النخيل"

"الانكسار - الاعتلاء"

"السراب - الارتحال"

هذا التنوع في القافية يخلق إحساساً بالتباين بين الثبات والتحول، بين الانهيار والصعود، وهو ما يعكس جوهر التجربة الوجودية التي تنقلها القصيدة.

إضافة إلى ذلك، نلاحظ أن بعض القوافي ليست مجرد تكرارات صوتية، بل تحمل دلالات متضادة، مثل:

- "الانكسار" مقابل "الاعتلاء": "حيث ترمز الأولى إلى الهزيمة والتلاشي، بينما تشير الثانية إلى القوة والصعود.

- "السراب" مقابل "الارتحال": "حيث يعكس الأول الوهم والضياع، بينما يعبر الثاني عن الحركة المستمرة والتغير الوجودي.

يسهم هذا التوزيع المتغير للقوافي في خلق نوع من التوتر الإيقاعي الذي يعكس الصراعات الداخلية للقصيدة، مما يجعل الموسيقى في النص ليست مجرد خلفية صوتية، بل جزءاً من البنية الدلالية التي تعبر عن مضمون القصيدة.

صاحب الرمل رحلتنا.. والخبل/إنّه التمر يغني للعسل/يثني ذا السحاب.. حينها/نحجز الذكريات

نكسر الأمنيات/من بقايا الرسل/بارك الرب رحلتنا/بشظى القبلات هي ذي الوجنات/تكتسي بالقبل³⁵

تتداخل العناصر الإيقاعية في هذا المقطع لخلق تدفق موسيقي يعكس دينامية الرحلة التي يصفها الشاعر، حيث يستثمر التنوع في القافية لتشكيل تجربة شعرية غنية بالإيقاع يعتمد الشاعر على قواف غير موحدة، مما يخلق تنوعاً موسيقياً يكسر الرتبة الصوتية يظهر هذا التنوع في توالي الأصوات الساكنة والمتحركة، كما نلاحظ في الكلمات: "الخبل، العسل، الرسل، القبل"، حيث تنتهي جميعها إلى قافية مقيدة نسبياً، لكنها تأتي في سياقات متباعدة نسبياً، ما يعكس إيقاعاً داخلياً متغيراً.

ثانياً: الإيقاع الداخلي – الأساليب الموسيقية داخل النص

أ - التكرار: بين الإيقاع الموسيقي والتأكيد الدلالي

التكرار هو أحد أبرز التقنيات الإيقاعية في القصيدة، حيث يظهر على مستويات مختلفة، مثل تكرار الكلمات المفردة والجمل والصيغ التركيبية.

أبرز أشكال التكرار في القصيدة هو تكرار كلمة "الرمل" في عدة مواضع، كما في:

"هو ذا الرمل يهرب عن رمله" إنه الرمل عانقنا"

"إنه الرمل ضاجعنا واستقال" هو ذا الارتصاف"

هذا التكرار لا يعزز فقط الإيقاع الموسيقي للنص، بل يؤكد الدلالة المحورية للرمل كرمز للتحويل والتغير والتكرار الأزلي الذي تعيشه الذات الشاعرة، الرمل هنا ليس مجرد عنصر طبيعي، بل يصبح رمزاً للهوية الضائعة، للزمن الذي يتبدل، وللمصير الذي يعاد تدويره بلا نهاية، كذلك، يبرز التكرار كعنصر إيقاعي داخلي، حيث يتكرر لفظ "هو ذا" في مطلع المقطعين الأساسيين، مما يمنح المقطع إيقاعاً دائرياً يوحي بالتأكيد على ثبات التحولات التي يعيشها المشهد الشعري.

كما ونجد تكراراً صوتياً خفياً في بعض الحروف التي تتكرر في سياقات متقاربة، مما يخلق إيقاعاً موسيقياً داخلياً يُثري النص دون الحاجة إلى قافية صارمة.

احتسى الرمل رحلته /فاستفاق القمر / حين ضم الصباح / نغمة للوتر / واعتنقنا الدرر..

يشكل التكرار عنصراً جوهرياً في تشكيل البنية الإيقاعية الداخلية لهذا المقطع، حيث تتكرر بعض الصور والمفردات بطريقة تساهم في خلق إيقاع داخلي يعمق الدلالة، يظهر هذا التكرار في ثنائية "استفاق القمر" و"حينها البدر استفاق"، مما يخلق تماثلاً إيقاعياً يعزز العلاقة الدلالية بين الإفاقة والتحول، كذلك، يتكرر الحرف الساكن (ر) في نهاية العديد من الكلمات (القمر، الوتر، المطر، الدرر)، مما يمنح المقطع انسجاماً موسيقياً موحداً.

التكرار الصوتي يظهر في تقارب بعض المفردات في بنيتها الصوتية، مما يثري الإيقاع الداخلي، كما في:

"بارك الرب رحلتنا

بشظى القبلات

هي ذي الوجنات

تكتسي بالقبل"

يتكرر الصوت "ل" في نهايات الكلمات، مما يمنح النص إيقاعاً موحداً خفياً يزيد من تناغم البناء الموسيقي.

ب - التوازي التركيبي: إيقاع التوازن والانكسار

يعتمد النص على التوازي التركيبي الذي يقوم على تكرار البنية النحوية ذاتها في عدة أسطر، مما يخلق توازناً موسيقياً داخلياً. يظهر ذلك في:

"هو ذا الرمل يهرب عن رمله / والتراب عانق البدر يوما وغاب"

"إنه الرمل عانقنا / والنخيل يرفض الانحناء"

هذا الأسلوب يعزز إحساس التكرار الإيقاعي والتوازي الدلالي بين الصور المتضادة داخل النص، حيث يُستخدم التوازي لخلق نوع من المقارنة بين الثبات والانكسار، وبين الرحيل والبقاء، وبين الماضي والحاضر. كما يظهر أيضاً في الجمل المتقابلة مثل "عانق البدر يوماً وغاب / فانطفأ ضوءه برحيل السراب"، حيث تقوم هذه التراكيب بتعزيز الموسيقى الداخلية للنص عبر خلق نوع من التناغم الصوتي والدلالي.

والرملُ جسم الشجر الآتي / غيوم تشبه البلدان / والنخلة أم اللغة الفصحى / أرى فيما أرى ... /

مملكة الرمل على الرمل

يبرز هنا التوازي التركيبي في عبارات مثل "والنخلة أم اللغة الفصحى" و"مملكة الرمل على الرمل"، حيث يقوم الشاعر بإعادة تشكيل الجملة بطريقة تضمن تناغماً موسيقياً بين الأجزاء المختلفة للنص، هذا التوازي لا يقتصر على البناء النحوي فحسب، بل يتجلى أيضاً في المستوى الدلالي، حيث تنعكس فكرة الامتداد والتكرار في الصور الشعرية ذاتها، وهو ما نلمسه بشكل جليّ في الجمل التي تعتمد على بناء نحوي متماثل يعزز الموسيقى الداخلية للنص، كما في:

"نحجز الذكريات

نكسر الأمنيات"

إذ يعتمد الشاعر على توازن صوتي ودلالي بين الفعلين "نحجز" و"نكسر"، التوازي هنا يعكس التحول من التذكر إلى التخطيم، مما يخلق إيقاعاً نفسياً يتناغم مع إيقاع النص.

احتسى الرمل رحلته / فاستفاق القمر / حين ضم الصباح / نغمة للوتر

التوازي التركيبي يظهر في بناء الجمل، حيث يعتمد الشاعر على أنماط تركيبية متقابلة مثل "احتسى الرمل رحلته فاستفاق القمر" و"حين ضم الصباح نغمة للوتر"، حيث يشتركان في البنية الزمنية، إذ يرتبط الفعل الأول (احتسى - ضم) بنتيجة لاحقة (استفاق القمر - نغمة للوتر)، مما يمنح الجمل إيقاعاً داخلياً متماسكاً على نحو تتعزز فيه فكرة التدرج في التغيرات الزمنية التي يطرحها المقطع، حيث يتحرك المشهد من حالة الاحتساء (رمز الامتصاص والامتلاء) إلى الإفاقة، ومن احتضان الصباح للوتر إلى انهمار المطر، مما يعكس دورة من الامتصاص والتفريغ تعبر عن تحولات الذات والكون معاً.

تساهم التراكيب الإيقاعية المتوازنة في منح النص بعداً موسيقياً يتماهى مع مضمونه، حيث تتداخل الحركات الصوتية الصاعدة والهابطة مع التوترات الدلالية بين الإفاقة والغرق في الذكريات، وبين الموسيقى والمطر، وبين التساؤل عن العيون والتحويلات الطبيعية. هذه الديناميكية تجعل الإيقاع ليس مجرد زخرفة صوتية، بل جزءاً أساسياً من تجربة القصيدة في تشكيل دلالاتها العميقة.

يتجلى التوازي التركيبي في البنيتين "غنيما أغنية الانتصار" و"الستار انسدل"، حيث تتشابهان في البناء النحوي مما يعزز الموسيقى الداخلية للنص، كما يظهر التوازي أيضاً في "وشوش النخل لنا" و"فانحنينا والنخل"، حيث يتكرر حضور "النخل" كمحور دلالي وإيقاعي يربط أجزاء النص ببعضها.

ج - التدوير: تدفق الإيقاع وتواصل الجمل الشعرية

يظهر التدوير في امتداد الجملة الشعرية عبر عدة أسطر دون توقف، مما يمنح القصيدة تدفقاً إيقاعياً مستمراً، كما في:

"وشوش النخل لنا: / أن لا ترحلوا" / وأدركوا ذي القبل / فانحنينا والنخل كي يمرّ النهار"

هذا الأسلوب يمنح النص حركة إيقاعية متواصلة تعكس طبيعة الزمن غير المستقر، مما يجعل الموسيقى في النص تتماهى مع دلالاته الوجودية.

التدوير واضح في النص، حيث تمتد الجملة الشعرية عبر الأسطر دون توقف نهائي عند كل شطر، ما يمنح النص تدفقاً إيقاعياً سلساً. على سبيل المثال، في السطرين:

"إنه التمر يغني للعسل

يثني ذا السحاب.. حينها"

نجد أن الجملة لا تكتمل عند نهاية السطر الأول، بل تستمر إلى ما يليه، مما يخلق شعوراً بالحركة المستمرة،

وهو ما ينسجم مع طبيعة الرحلة التي يوحي بها النص، هذا التدوير يخلق إحساسًا بالحركة التي لا تتوقف، وهو ما يتماشى مع مضمون النص الذي يركز على عدم الثبات والانقلاب المستمر للأوضاع.

فعشيقك استلذّ الخبل / يطرد صحبه.. /يعشق الخمر /وابتهال الرسل

كما يظهر التدوير في "يطرد صحبه.. يعشق الخمر وابتهاال الرسل"، حيث يؤجل الفعل الرئيسي "يعشق" إلى السطر التالي، مما يخلق نوعًا من التوتر الموسيقي الذي يعكس اضطراب المشهد.

يتضح إذن أن الإيقاع في هذه القصيدة ليس مجرد عنصر زخرفي، بل جزء أساسي من بنائها الفني والدلالي، حيث يتكامل مع الصور الشعرية لخلق تجربة متكاملة من المعنى والموسيقى والانفعال العاطفي.

في هذه القصيدة، نجد أن الصور الشعرية تتناغم مع إيقاعها الداخلي، حيث تتكرر مشاهد الرمل، النخيل، القمر، المطر، الهلال، وكلها رموز تعكس طبيعة التحولات النفسية والزمانية.

تتخذ بعض الصور بُعدًا ديناميكيًا، مثل:

- "الرمل يهرب عن رمله: "صورة تتماشى مع الإيقاع المتسارع، مما يعزز إحساس الفقدان والتغير.
- "النخيل يرفض الانحناء: "صورة ثابتة تتماشى مع الإيقاع البطيء، مما يعزز دلالات المقاومة والثبات.

خاتمة

تؤكد دراسة الإيقاع في "تشنجات رملية" أن الإيقاع لم يعد مجرد مكوّن موسيقي خارجي، بل تحول إلى عنصر بنائي رئيسي في التشكيل الشعري الحديث، حيث أصبح جزءًا من التجربة الجمالية للنص، يعمل على تعزيز الدلالة وتوجيه تفاعل المتلقي مع القصيدة، يمثل هذا التطور في مفهوم الإيقاع نقطة تحول أساسية في مسيرة الشعر العربي، حيث أصبح الإيقاع أحد الأدوات الرئيسة التي تساهم في إعادة تشكيل بنية النصوص الشعرية وجعلها أكثر تفاعلًا مع التحولات الفكرية والفنية في العصر الحديث.

يحتل الإيقاع موقعًا جوهريًا في إبراز هوية الشعر الجزائري الحديث، إذ شهدت البنية الإيقاعية تطورًا تدريجيًا مكن الشعراء من الانتقال من الالتزام الصارم بالأوزان التقليدية إلى فضاء أوسع من الحرية الإيقاعية، وهو ما تجلّى في انتشار شعر التفعيلة واستخدام البحور الصافية التي تتلاءم مع التجربة الشعرية الحديثة. شكلت التعددية الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث وسيلة أساسية للتعبير عن القضايا الوطنية والذاتية، حيث أسهمت في تطوير لغة الشعر وجعلت الموسيقى الشعرية أكثر انسجامًا مع المضامين الفكرية والوجدانية. كما أن التداخل العروضي والتنوع في البناء الإيقاعي أتاحا للشاعر الجزائري إمكانية الجمع بين الإرث التقليدي والتجريب الحداثي، مما منح القصيدة فضاءً موسيقيًا أكثر رحابة يتفاعل مع التغيرات الإبداعية التي شهدتها الحركة الشعرية العربية بشكل عام.

يرتبط تطور الإيقاع في الشعر العربي المعاصر بظواهر متعددة، لعل أبرزها استمرار التجريب الإيقاعي الذي يدفع بالشعراء إلى توظيف أساليب موسيقية أكثر تنوعاً تتجاوز الأشكال التقليدية، مما يفتح المجال أمام الإيقاع البصري والصوتي ليصبح جزءاً من تجربة القصيدة الحديثة، من المتوقع أن تستمر القصيدة العربية في استيعاب أنماط موسيقية غير تقليدية، مما قد يؤدي إلى ولادة أشكال شعرية جديدة تمزج بين الأصالة والتجديد، وتعيد تعريف مفهوم الإيقاع داخل بنية النص الشعري العربي المعاصر.

هوامش وإحالات المقال:

- ¹ راجع: ابن منظور: لسان العرب، م 6، مادة (وقع)، دار صادر بيروت، ط 1، 1997، ص 477. بتصرف.
- ² عبيد محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 18.
- ³ عبيد محمد صابر، المرجع نفسه، ص 17.
- ⁴ ينظر: إسماعيل يوسف: بنية الإيقاع الشعري، ص 06.
- ⁵ أرسطو طاليس، في الشعر تر: عبد الرحمن بدوي دار الثقافة ط 2 مروت 1973، ص 13، الهامش 1.
- ⁶ ينظر: هيربرت ريد، طبيعة الشعر ترجمة عيسى علي العاكوب منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997، ص 51.
- ⁷ نعيم البياي، أوهام الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات الاتحاد الكتاب العرب دمشق 1993، ص 222.
- ⁸ ينظر: M. Equien, Dictionnaire de Poétique, Librairie générale française, 1993.p254. Bid. p253.
- ⁹ ينظر: حاتم الصكر، حلم الفراشة الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، أمانة للنشر والتوزيع، الأردن 2010، ص 23.
- ¹⁰ هيربرت ريد، طبيعة الشعر، ص 57.
- ¹¹ ينظر رينيه ويليك وأوستن وارن نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبيحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص 170.
- ¹² محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976، ص 40.
- ¹³ ينظر: Dictionnaire de poetique et de rhetorique Presses universitaires de France.5° edition. Paris 1998 P1052.
- ¹⁴ ينظر: Garde Tamine. Dictionnaire de Critique Littéraire, Ceres édition, Tunis 1998, p.274.
- ¹⁵ ينظر يوسف وغليسي، في ظلال النصوص جسور للنشر والتوزيع، المحمدية الجزائر 1430-2009 ص 114-115.
- ¹⁶ عبيد محمد صابر، المرجع السابق، ص 33.
- ¹⁷ إبراهيم أنيس -موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر، القاهرة، ط 2، 1952، ص 200-208.
- ¹⁸ علي جعفر العلاق في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص 67.
- ¹⁹ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأنباء، دار الغرب الإسلامي - بيروت - ط 3. 1986، ص 268 - 269.
- ²⁰ إبراهيم أنيس، المرجع نفسه، ص 205.
- ²¹ صابر عبد الدايم - موسيقى الشعر العربي، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، 1993، ص 94.
- ²² المرجع نفسه، ص 100.
- ²³ علي جعفر العلاق، المرجع السابق، ص 70.
- ²⁴ محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص 113.
- ²⁵ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6 - 1981 ص 183.
- ²⁶ محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص 214.
- ²⁷ المرجع نفسه، ص 219.
- ²⁸ زين كامل الخويسكي، العروض العربي صياغة جديدة، دار المعرفة الجامعية، مصر 1996 ص 11.
- ²⁹ أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق ط 1 - 1978، ص 74-77.
- ³⁰ عز الدين ميموي، في البدء كان أوراس، دار الشهاب، باتنة، ط 1، 1985، ص 49-50.
- ³¹ مصطفى الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982 ص 7.

³² حمدان سليم، تجليات النبوة الصامتة، المجموعة الشعرية قبل أن تنفذ الكلمات، إصدارات دار الثقافة الوادي، ص 40.

³³ المرجع نفسه، ص 40.

³⁴ المرجع نفسه، ص 46.

³⁵ المرجع نفسه، ص 39.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن منظور. (1997). لسان العرب (مجلد 6، مادة "وقع"). ط 1. دار صادر، بيروت.
2. أرسطو. (1973). في الشعر (ترجمة عبد الرحمن بدوي). ط 2. دار الثقافة، بيروت. (ص 13، هامش 1).
3. إسماعيل، يوسف. (د.ت). بنية الإيقاع الشعري. ص 6.
4. إليوت، ت. س. (1991). في الشعر والشعراء (ترجمة محمد جديد). دار كتمان للدراسات والنشر، دمشق.
5. أنيس، إبراهيم. (1952). موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. ط 2.
6. حمدان، سليم، تجليات النبوة الصامتة، المجموعة الشعرية قبل أن تنفذ الكلمات، إصدارات دار الثقافة الوادي، 2007.
7. الخويسكي، زين كامل. (1996). العروض العربي: صياغة جديدة. دار المعرفة الجامعية، مصر.
8. ريد، هيربرت. (1997). طبيعة الشعر (ترجمة عيسى علي العاكوب). منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
9. ساعي، أحمد بسام. (1978). حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه. ط 1. دار المأمون للتراث، دمشق.
10. الصكر، حاتم. (2010). حلم الفراشة: الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر. أمانة للنشر والتوزيع، الأردن.
11. عبد الدايم، صابر. (1993). موسيقى الشعر العربي. بين الثبات والتطور. مكتبة الخانجي للطباعة والنشر. القاهرة.
12. عبيد، محمد صابر. (2001). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والاستينيّات. اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
13. العلاق، علي جعفر. (2003). في حداثة النص الشعري. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
14. العياشي، محمد. (1976). نظرية إيقاع الشعر العربي. المطبعة العصرية، تونس.
15. الغماري، مصطفى. (1982). أسرار الغربة. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
16. القرطاجني، حازم. (1986). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ط 3. دار الغرب الإسلامي، بيروت.
17. الملائكة، نازك. (1981). قضايا الشعر المعاصر. ط 6. دار العلم للملايين، بيروت.
18. ميهوبي، عز الدين. (1985). في البدء كان أوراس. ط 1. دار الشهاب، باتنة.
19. وغيلسي، يوسف. (2009). في ظلال النصوص. جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر.
20. ويليك، رينيه، وارين، أوستن. (1987). نظرية الأدب (ترجمة محيي الدين صبيح). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
21. اليافي، نعيم. (1993). أوهاج الحداثة: دراسة في القصيدة العربية الحديثة. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

مراجع أجنبية:

- Éguen, M. (1993). *Dictionnaire de Poétique*. Librairie générale française, p 253–254.
- Marie, H. (1998). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (5th ed.). Presses universitaires de France, p 1052.
- Garde-Tamine, J. (1998). *Dictionnaire de Critique Littéraire*. Cérès Édition, Tunis, p 274