العدد: 02/سبتمبر2009 المجلد: 03 ISSN: 1112-7015
ص: 41 - 49 EISSN: 2602-5973

الرهان الرومانسي بين المد الإيقاعي والجزر الدلالي
الكآبة المجهولة لأبي القاسم الشابي أنموذجا

بن شيحة نصيرة
المركز الجامعي غليزان

إن الإرباك الحضاري الذي عرفه الأدب في عصر الانحطاط، وما تبعه من انعطاف عصف بمحور الشعرية العربية على صعيد القيم الفنية والموضوعية، كان نتيجة مباشرة لانبثاق الأسئلة عن سبل النهوض بـ «الأنا العربي في مقابل الآخر الغربي»"[1]"، كمشروع بعثوي يسعى إلى زعزعة النموذج المبتذل، بالعودة إلى المنابع الفطرية للشعرية العربية، الكامنة في جوهر التراث القديم، فلطالما كان «الإنسان العربي مسكونا بثقل مهاده الثقافي الذي يشكل الموروث الشعري قسما وافيا منه»"[2]"، باعتباره خطابا متأصلا يضرب بجذوره في الوجدان.

وفي خضم هذا التحول السجالي، القائم على سيناريو الهدم بـ «إعادة النظر في القيم والمفاهيم الموروثة»"[3]"، والتطلع من وراء الحجب إلى النهج الشعري القديم، بـ«اجتياز الزمان عائدين إلى المثال بخصائصه المطلقة»"[4]"، انبثقت تجربة الشعر الحداثي، وسط ركام محزن من الخيبات السياسية، والانكسارات العامة التي هزّت الذات العربية، مفرزة جملة من المفارقات النفسية والاجتماعية، التي لم تتمكن الحركة البعثوية من احتوائها، إذ «لم يعد في مقدورها، استيعاب تفجر المكبوت الحضاري الجديد، وما يرافقه من ظهور لمفهومات، ومشاعر وأفكار مختلفة»"[5]"، تتقاطع في ملامحها مع مسلمات الماضي وبديهياته.

لينبني على أنقاض هذا الجدل، صرح ثقافي جديد مسكون بهوس الحداثة، أعاد النظر في أساليب التعبير الشعري، وفقا لما يتناسب مع «متطلبات العصر الحديث... وكان ازدهار هذه المحاولات، متوافقا مع ازدهار الحركة الرومانسية في الشعر العربي»"[6]"، بحثا عن أشكال شعرية متجددة، قادرة على احتواء المنجز الشعري القديم، والانفتاح على فكر المرحلة الجديدة، فـ"الفهم الجديد للذات والعالم، يقتضي تعاملا جديدا مع اللغة»"[7]"، باختراق نمطية التشكيل البنائي في الشعر التقليدي، وتجاوز حدوده المعيارية المألوفة في التعبير.

وفي غمرة هذا المد الحداثي، انبرى "أبو القاسم الشابي" معلنا « عن نفسه كحدث تغيير في الممارسة الشعرية »"[8]" بحساسيته المفرطة، والممجدة للأنا المتسامية بها إلى عوالم مجهولة، تستغرق في العزلة الروحية، والانطواء إلى درجة تكاد تصل بذاته الرومانسية إلى الانتحار الشعري، فهو «لا ينظم الشعر كـ "صناعة"، بل يعانيه كوجع يشتد في لحظة متميزة، وبالذات بجراحاتها، يشرع في إنجاز فعل الكتابة» "[9]" ممتثلا إلى الأنا في غمرة المكاشفة والميلاد النصي، حيث تمّحي الذات الشعرية مندسة في تلاوين الحالة النفسية.

إن هذا الخيار الوجداني الذي سلكه "أبو القاسم الشابي"، وضعه في محك تجربة شعرية، تحمّل من خلالها أعباء الرهان الرومانسي، المنبعث من رماد البكاء والشكوى، في سبيل تأسيس استراتيجية نصية، « تتخلق في رحم اللغة ذاتها»"[10]"، مستجيبا بذلك لصدمة الحداثة بأبعادها الفنية والموضوعية، وهو ما مكنه « من كسر مساحة زمنه، لأنه اكتوى بسؤال الحداثة، وأسهم شعرا وتنظيرا في حدث مساءلة الذات في الثقافة العربية المعاصرة»"[11]".

لاشك أن الانطلاق من واقع التجربة الشعرية عند "أبي القاسم الشابي"، ورصد خصوصيتها الفنية، يمثل صدى مباشرا، يتوازى مع محنة الخلق الشعري عند "جماعة أبولو"، فهو «شاعر التجربة الذي لا يصدر إلا عن ذاته، بعد أن يطفح بداخله كيل الوجود، وتصبح محتويات نفسه الهم الملازم، الذي لا يشعر إلا به، ولا يصغي إلا لصوته، ولا يجاري إلا لاستشراقه»"[12]".

ولهذا كان اختيارنا لأنموذج "الكآبة المجهولة"، اختيارا واعيا، لما يفرضه من حضور، مارس سلطته على التوجه العام للمدرسة، كبداية فعلية للانفلات من أسر التوجه الكلاسيكي إلى رحاب أوسع، تنتقل بالشاعر« من مناخ المكبوت والمسكوت عنه، إلى موضوعات متحضرة تستقطب التجربة الشعرية»"[13]" الرومانسية. فالقصيدة تجسيد إجرائي لمفهوم الشعر عند "جماعة أبولو"، فإذا كان مفهوم الشعر عندهم، يستمد مقومات وجوده، بناء على معطيات نفسية ووجدانية، فإن ذلك يتبدى بشكل واضح، من خلال استجلاء طبيعة البناء الداخلي والخارجي للقصيدة.

ولئن كانت التجربة الشعرية الحداثية، عملية خلق تتفتق من دواخل الشاعر، بإعادة بناء النظام اللغوي، «قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة»"[14]"، تستوعب حالات الشجن والصراع الداخلي، التي يتخبط فيها الشاعر، فإن الكشف عن آليات التصميم الباطني للنص الشعري، يستوجب مساءلة لغوية تنفذ إلى دواخل الخطاب، فالقصيدة ليست « مجرد دفقات شعرية متخبطة في سطورها طولا وقصرا، بل أصبح النص الشعري مشروعا كبيرا، يتم العمل فيه من خلال القوانين الموضوعية للإبداع، وصار هناك نوع من الحوار بين اللغة بمستوياتها الدلالية والتشكيلية والإيقاعية من ناحية، والبناء بعمارته الخارجية وتقنياته الداخلية من ناحية أخرى»"[15]"، وفقا لتراتبية تصاعدية، تنطلق من الصوت كبؤرة مركزية، تتغيا خرق السنن المألوفة، «نحو التخلق الكامل بالتجربة، ومن ثم تقديم مستويات دلالية جديدة، مشبعة بالتعدد والاحتمال، يصاحبها تطور وتعقيد، وعمق في البينة الإيقاعية، بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة، ويحقق تماسكا نصيا يستحيل فصله»"[16]".

إعمالا للمفهوم السالف بيانه، عمدنا إلى استنطاق أنموذج "الكآبة المجهولة"، استنادا على أطر صوتية، تتجاوز المباشرة الآلية، وتنفتح على حقل الماورائي، بهدف الكشف عن التشكلات الدلالية الباطنية، التي تثوي خلف النسيج الصوتي، وتأبى الكشف عن نفسها بطواعية، لاسيما وأن للكآبة كما يقول جبران

خليل جبران: «أيد حريرية الملامس، قوية الأعصاب، تقبض على القلوب وتؤلمها بالوحدة، فالوحدة حليفة الكآبة، كما أنها أليفة كل حركة روحية»"[17]".

الإيقاع بين معيارية الطرح وانزياحه:

يتأسس النظام التقفوي في القصيدة –موضوع الدراسة– على المزاوجة بين نمط تقفية السطر الشعري، ونمط تقفية الجملة الشعرية، ضمن إطار التقفية المختلطة، فإذا كان التيار الرومانسي بصفة عامة، يدعو إلى التخفيف من حدة الإيقاع الشعري القديم، القائم على ثنائية المعادلة في البيت الشعري (صدر/عجز)، وتخليصه من طابعه الإكراهي الخليلي، فإن هذه الدعوة، أدّت إلى« إيجاد مصطلحات إجرائية بديلة وجديدة، تصلح لمواجهة حداثة القصيدة على مستوى بنيتها التركيبية»"[18]"، ومن بين هذه المصطلحات السطر الشعري، والجملة الشعرية، فقد تعوَّد المتلقي العربي على حيز نسقي معين، تحكمه جدلية التفاعل بين صدر البيت وعجزه، إلى أن فوجئ بـ «صدمة في التذوق، وفي الوعي الشعري. إنها صدمة الحداثة»"[19]"، التي انعكست آليا على فضاء الكتابة في القصيدة الحديثة، معلنة « عن نفسها كلحظة انشقاق وتمرد ورفض في مسار الثقافة العربية»"[20]".

إزاء هذا الوضع، انتقل "أبو القاسم الشابي" بفضاء الكتابة الشعرية، من البناء العمودي، إلى تصميم بصري مغاير، محاط بإطار إيقاعي، يحكمه الوزن بنمطه المعياري، والإيقاع بكيانه الشعوري والوجداني، فـ« كل اشتغال فضائي جديد يقدمه النص، يبقى محدودا بالمتغير على مستوى الإيقاع، ولا يمتلك في ذاته ما يبرر وروده في استقلال عن المتغير المذكور»"[21]".

وقد تعززت هذه الرؤية الإيقاعية، حيث نلمح تأسيسا سطريا للخطاب المدروس، انبنى على ثمانية وثلاثين سطرا شعريا، اعتمد فيها "أبو القاسم الشابي" على شبكة تقفوية، متعاضدة مع الروي في تساوق إيقاعي، تراوح بين روي الباء، والهاء المتبوعة بمد، والنون واللام، والتاء، والدال والراء، قصد تنويع الفضاء الموسيقي للقصيدة، بالقدر الذي يستوعب « رنات الحزن المتشائمة، التي تشي بنوع من العزلة الروحية، والاستغراق في التفكير الذاتي المنطوي»"[22]" على الأنا، وهو ما نجد صداه في قوله على سبيل التمثيل لا الحصر:

كآبة الناس شعلة، ومتى
مرّت ليالي خبت مع الأمد
أما اكتئابي فلوعة سكنت
روحي وتبقى بها إلى الأبد

ولما كانت الجملة الشعرية بنية مكتفية بذاتها، تستقل استقلالا موسيقيا، تشكل نهايته القافية"[23]"، فإن القصيدة تنهض على سبع جمل شعرية، تنتهي بقافية مقيدة، اعتمد فيها الشاعر على صوت الهاء، المتبوع

بألف مد، كحد ختامي صوتي للجملة الشعرية، وكأنه بذلك يحاكي بين قوة العصر الصوتي في الهاء، باعتباره صوت حلقي مهتوت مضغوط، وعمق التجربة النفسية الأنينية وثقلها الروحي، وهو ما أنتج « مواشجة قوية بحركة النص الدلالية»"[24]"، المتأسسة على ثقل التجربة الشعورية ومرارتها وقسوتها.

وبهذا التوجه الإيقاعي، انبنت الهندسة التقفوية للنص الشعري على ثنائية السطر، والجملة الشعرية، بتداخل تركيبي وتشكيلي، يطرح تداعيات نفسية، تتضارب على سطح النص في هيئة دفقات موسيقية، ترتهن إلى بحر البسيط، بومضاته الإيقاعية، ف « طبيعة هذا البحر .... كما يرى بعض النقاد تتفق مع الشجن والتذكر والحنين»"[25]"، وهو ما يتماشى مع المطارحات الدلالية التي يرنو إليها "أبو القاسم الشابي":

كآبتي مرة وإن صرخت

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

متفعلن فاعلن متفعل فع

روحي فلا يسمعها الجسد

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

مستفعلن فعل متفعل فع

كآبتي ذات قسوة صهرت

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

متفعلن فاعلن متفعل فع

مشاعري في جهنم الألم

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

متفعلن فاعل متفعل فع

لم يسمع الدهر مثل قسوتها

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

مستفعل فاعلن متفعل فع

لاشك أن اتخاذ "أبو القاسم الشابي" لوزن البسيط، كركيزة نغمية، يتكئ عليها الخطاب الشعري، لم ينشأ من العبث، وإنما هو حوار آني، ومطلب نفسي، تُوِّج بسنفونية إيقاعية، ترزخ تحت وطأة المفارقات النفسية، المسكونة بخلايا الحزن والألم، والآهات المفرغة من الأمل، والمشبعة باليأس الأبدي، ف«الشاعر في حالة اليأس والجزع، يتخيّر عادة وزنا طويلا، كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه، ما ينفس عن حزنه وجزعه»"[26]"، وهو ما توفّر في وزن البسيط، فإذا ما حاولنا استجلاء طبيعة التركيب المقطعي في القصيدة، فإننا

العدد: 02/سبتمبر2009 المجلد: 03 ISSN: 1112-7015
ص: 41 - 49 EISSN: 2602-5973

نلمح تكوينا مقطعيا، تضافرت فيه الوحدات المقطعية بين امتداد وسطي (.)، وتقلص كمي (ب) للمقاطع الصوتية على هذا النحو:

كـآبـة النـاس شـعـلة ومتـى

ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ع

ب ـــــ بـــ بـــب ـــــ ب ـــــ ب ب

مـرّت لـيـال خـبـت مـع الأمـد

ص ع ص/ص ع ص/ص ع/ص ع ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ع

ـــــ ـــــ ب ـــــ ـــــ ب ـــــ ـــــ ب بـــب

أمـا اكـتـئـابي فلـوعـة سـكـنـت

ص ع ص/ص ع ع ص/ص ع/ص ع ع/ص ع ع/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ص

ـــــ ـــــ ب ـــــ ـــــ ب ـــــ ب ـــــ ب ـــــ ب

روحـي وتبـقـى بـهـا إلـى الأبـد

ص ع ع/ص ع ع/ص ع/ص ع ص/ص ع ع/ص ع/ص ع ع/ص ع/ص ع ع ص/ص ع/ص ع/ص ع ع

ـــــ ـــــ ب ـــــ ـــــ ب ـــــ ب ـــــ ب بـــ

إن صياغة الخطاب الشعري وفق معايير كمية، استند فيها "أبو القاسم الشابي" على القصر والتوسط في تشكيل المقاطع الصوتية، يرجع أساسا إلى الهندسة الإيقاعية، التي تقوم على المناوبة بين الوتد المجموع (//**0**)، والسبب الخفيف (/**0**) للبحر البسيط، وتبعا لذلك توزعت الأنماط المقطعية (ما بين طول وقصر، وانغلاق وانفتاح) بحسب المسار القياسي للتفعيلة، ومدى اختراقها لدرجة الصفر الصوتية، ف « التغيرات التي تطرأ على هذه التفعيلات، والتي تسمى بالزحافات والعلل، لها مقابل مقطعي»"[27]"، أضفى نوعا من البطء على سيرورة الحركة الإيقاعية للقصيدة الناتج عن هيمنة المقاطع المفتوحة بشقيها القصير (**ص ع**)، والمتوسط (**ص ع ع**)، حيث تنبني فاعليتها على أساس القيمة الزمنية والكمية التي يستغرقها نطق الصائت، مما يشغل حيزا زمنيا يضفي تنوعا «في الإيقاع بين الانخفاض والارتفاع، ينجم عن طولها المقطعي المنساب مع هواء الزفير، مما يبطئ حركة الإيقاع، ويهدئ من توتره....ومن هنا، كان لها دورها في منح الإيقاع صفات هرمونية

مميزة»"[28]"، مستوعبة بذلك حركة الصراع الداخلي التي تعتمل في ذات الشاعر، بخلاف السرعة المقطعية التي« لا تعكس طبيعة المضمون الحزين»"[29]" بعمقه وتجلياته المأساوية.

ولئن كانت حالة الاستلاب الشديد، والتمزق النفسي رابضة في وجدان الشاعر، فقد تجسد ذلك على صعيد الترخص العروضي، وتغيير بنية الإيقاع كسبيل لـ«مشاكسة نظام مطرد»"[30]"، أُحكمت حلقاته بمعايير نمطية ذات طبيعة تجريدية، انتظمت « بناء على تموجات التفعيلة بنسب ثابتة»"[31]"، سرعان ما انحرفت عن المسار الإيقاعي الموجه، بحثا عن هوية إيقاعية متوثبة، تنتهك حرمة المشروعية العروضية، إلى درجة تصل بالوزن حد « الالتحام والتفاعل مع بؤرة المعنى»"[32]"، وهو ما حفّز "أبو القاسم الشابي" إلى استدعاء آلية البتر العروضي، بحذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة (**فاعلن** /0//0)، وتسكين ما قبله **قطعا**، ليتحول الوتد المجموع إلى سبب خفيف، سرعان ما اصطدم بعلة **الحذف**، لتستقر التفعيلة على صورتها النهائية (**فع /0**)، « فليس من الضروري أن يكون مظهر الشاعرية وميكانيزمها الوحيد، هو البعد عن الكلام العادي، عن الخطاب اللغوي التواصلي، بل قد يكون الانزياح عن قيم فنية صارت آلية، فيعمل المقوم الشعري على شق عصا الطاعة عن المألوف فنيا»"[33]".

وبذلك تتوالد إيقاعات مختلفة فوق الوزن العروضي الثابت، ما كان لها أن تتأتى لو ظلت التفعيلة بصورتها المعيارية الخليلية، وهو ما انعكس على الهيئة التركيبية للوحدات المقطعية، إذ هيمنت المقاطع المتوسطة (**ص ع ص / ص ع ع**) على تجليات الإنجاز الشعري، ولا سيما المغلقة منها (**ص ع ص**)، وهو ما « يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية، التي يكمن الانكسار داخلها، وتشعر فيها الذات بالضآلة تجاه الزمن»"[34]".

ومن هنا، ندرك أن حضور آلية البتر كدرب من دروب الانشقاق، والعدول عن العرف الإيقاعي الموجه، باختراق نمطية التصميم الموسيقي، لا يعني تحطيم النظام العروضي، والسير به نحو عبثية النسق أو فوضويته، وإنما هو انزياح صوتي، وخروج عن الكتابة في درجة الصفر الصوتية، بالقدر الذي يتلاءم مع خصوصية التجربة النفسية، وقوانينها الداخلية، فـ« التناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن، لا يمكن أن يفهم بعيدا عن التجربة، ذلك لأن لغة الشعر، ليست كأنغام الموسيقى، مجرد عناصر صوتية مجردة، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال»"[35]" من الأحوال.

إن البحث المستديم عن الأنا بلا جدوى، ومواجهة الذات لقدر« لم تختره، لكنها اختارت أن تنازله»"[36]"، حفز "الشابي" على التعامل مع الإيقاع الشعري وفقا لتركيبة كيميائية"[37]"، اصطبغت بعناصر موسيقية متشظية، فكآبة الشاعر كما يقول:

ذات قسوة صهرت

مشاعري في جهنم الألم

لم يسمع الدهر مثل قسوتها

في يقظة قط لا ولا حلم

من هذا المنطلق ألفيناه، يرتد على نفسه باعتصار ألمه، وانتسابه إلى هوية الحرمان والكآبة المجهولة، منفتحا على الآخر في محاولة للتسرب إلى أعماقه باستثارة شكل البتر العروضي، مرتهنا إلى « أنا مشظاة متصدعة»"[38]"، وكأنه بذلك يحاول إحداث شرخ في نفسية المتلقي، يحاكي علة البتر، مما يعمق الإحساس بالضياع في مواجهة الذات، ويطمس إمكانية الخروج من هذه الدائرة المفرغة من الحياة، « وبهذا تتمكن القصيدة من شد المتلقي، وتحمله في رحلة ذهنية داخل دفق الدلالات المتعددة، المنبثقة من عدول الشاعر عن الطريقة المنطقية في تشكيل الكلام»"[39]".

هوامش الدراسة:

1- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص62.

2-محمد الماكري، الشكل والحطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1991، ص176.

3- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/ سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس/ انموذجا، دار بيراس للنشر والتوزيع، تونس، ط02، 192، ص11.

4- أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص48.

5- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص44.

6- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، مطابع الوادي الجديد، القاهرة، 1995، ص142.

7- محمد الماكري، الشكل والحطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص184

8- محمد لطفي اليوسفي، الشابي منشقا، الكتابة بالذات بجراحاتها، دار سراس للنشر، تونس، 1996، ص12.

9- محمد لطفي اليوسفي، نفسه، ص18.

10-صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1995، ص164.

11-محمد لطفي اليوسفي، الشابي منشقا، الكتابة بالذات بجراحاتها، ص12.

12- خليل دياب أبو جهجهة، الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1995، ص159.

13-صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية، ص106.

14- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص28.

15- أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، ص99.

16- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبينة الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص06.

17- جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسرة، الدار النموذجية، صيدا، بيروت، 2009، ص16.

18- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبينة الإيقاعية، ص88.

19- أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، ص113.

20- محمد لطفي اليوسفي، الشابي منشقا، الكتابة بالذات بجراحاتها، ص10.

21- محمد الماكري، الشكل والحطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص177.

22– السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط04، 1984، ص257.

23– ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبينة الإيقاعية، ص104.

24–أرشد علي محمد، أسلوبية البناء الشعري، دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999، ص75.

25– صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1993، ص140.

26– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط07، 1997، ص177.

27– سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص13.

28–ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة احمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط01، 1997، ص155.

29– سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص52.

30– محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب، ط01، 1990، ص237.

31–أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص157.

32–محمد صابر عبيد، إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع، مجلة عمان، عدد 60، 2000، ص41.

33– محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، ص256.

34–مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2002، ص212.

35– جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، مصر، 1978، ص410–411.

36– محمد لطفي اليوسفي، الشابي منشقا، الكتابة بالذات بجراحاتها، ص30.

37– استوحينا مصطلح الكيمياء الإيقاعية من كتاب الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، لعلي أحمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، ط02، 1979، ج02، ص118.

38– محمد لطفي اليوسفي، الشابي منشقا، الكتابة بالذات بجراحاتها، ص22.

39–محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص45.

مصادر الدراسة:

- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة احمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط01، 1997.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط07، 1997.
- أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.
- أرشد علي محمد، أسلوبية البناء الشعري، دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999.
- أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، مصر، 1978.
- جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسرة، الدار النموذجية، صيدا، بيروت، 2009.
- خليل دياب أبو جهجهة، الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1995.
- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996.

- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط04، 1984.
- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، مطابع الوادي الجديد، القاهرة، 1995.
- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1993.
- صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1995.
- علي أحمد سعيد (أدونيس)، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط02، 1979.
- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب، ط01، 1990.
- محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1991.
- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبينة الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- محمد صابر عبيد، إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع، مجلة عمان، عدد 60، 2000.
- محمد لطفي اليوسفي، الشابي منشقا، الكتابة بالذات بجراحاتها، دار سراس للنشر، تونس، 1996.
- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/ سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس/ انموذجا، دار بيراس للنشر والتوزيع، تونس، ط02، 1992.
- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2002.