دلالة الإيقاع الخارجي في ديوان "آيات من كتاب السهو" لفاتح علاق.

صالح عقبي
العفرون جامعة البليدة 02

الملخص:

يتمثل المستوى الصوتي في الظواهر الصوتية كالنبرة والتنغيم والضد التكرار، ونشير إلى أن حوزة اللغة العربية كالمتغيرات الصوتية، ولعلماء اللغة والقراءات القرآنية دراسات واسعة في هذا المجال.

تحيط بنا أصوات الكلام من كل جهة، فالإنسان يتصل بغيره حينما يغني أو ينظم شعراً يستعين بالأصوات فالصوت إذا ضروري في الحياة كالهواء والماء والطعام، وضروريته تأتي كونه يمثل الجانب العلمي للغة ويقدم طريقة الاتصال المشترك بين الإنسان وأخيه الإنسان مهما قل علمه في التعلم والثقافة أو زاد.

وقد جاءت دراستنا في ديوان "آيات من كتاب السهو" للشاعر الجزائري المعاصر " فاتح علاق " ومدى انسجامها مع الأسس الخارجة المتمثلة في الوزن والقافية باعتبارهما ركنين أساسيين في بنية الإطار الشعري القديم

ولم تتوقف الدراسات الصوتية في مجال اللغة فحسب بل امتدت إلى ميدان الأدب لأن مقومات الخلق والإبداع ترتكز في بعض معالمها على تخير الألفاظ وقوة نسجها وتنوع دلالاتها وصورها وعليه فإنه يجدر بنا النظر في البنية الصوتية الإيقاعية " لآيات من كتاب السهو لفاتح علاق " وهنا يحسن بنا أن نبرز الرؤى النقدية التي حاولت إيضاح مصطلح الإيقاع، يفهم من التحديثات المختلفة للإيقاع أنه "تكرار وحدات صوتية متساوية أو متجانسة تحقق تلاؤما وتأثيرا سمعيا"[1] ويزداد هذا المفهوم تبلورا عند " ابن طباطبا " الذي استعمل مصطلح الإيقاع للإبانة عن لذة النص الشعري فقال :"وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وير عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[2].

ويرى محمود أحمد نحلة: "أن دراسة الأوصاف ومعرفة مخارجها وصفاتها الصوتية ثم ملاحظة ما يتكرر منها من الجمل والعبارات الأدبية وعلاقة ذلك بالعاطفة أو المعنى الواحد جدير بالنظر والتطبيق مع تقيد ذلك بوضع الصوت بين بقية الأصوات والبعد عن الإفراط في الفهم أو محالة إيجاد علاقات مباشرة لا تصح إلا في فهم الناقد أو الدارس"[3].

- ما هو الايقاع الخارجي؟

- كيف وظفه الشاعر فاتح علاق في ديوانه "آيات من كتاب السهو"؟

للإجابة على هذه التساؤلات سنحاول في هذا المقال دراسة في ديوان "آيات من كتاب السهو" للشاعر الجزائري المعاصر " فاتح علاق " ومدى انسجامها مع الأسس الخارجة المتمثلة في الوزن والقافية خاصة اعتبارهما ركنين أساسيين في بنية الإطار الشعري القديم.

1- الوزن: يعرفه ابن رشيق بقوله " الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاهما به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجانب لها ضرورة وهو المعيار الذي يقاس به الشعر فبدونه لا يكون الكلام شعرا، لأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقا وجمالا ويحرك النفس ويثير فيها النشوة والطرف، فالوزن إذا سمة جمالية قابلة للتوظيف شعريا"[4].

ضبطنا الأوزان المستعملة ونسبة تواترها ، ووضعنا في ذلك جداول متنوعة مكنتنا من وصف البحور، وما اشتملت عليه من

أغراض شعرية وساعدتنا على تجلية خصائصها، وإذا جئنا إلى بحور الشعر العربي فإننا نجد المتعارف عليه والمعمول به عن الشعراء جميعا نوعان من البحور بحور صافية وأخرى مركبة فعلى أي نوع نسج الشاعر ديوانه "آيات من كتاب السهو".

إحصاء البحور الواردة في ديوان "آيات من كتاب السهو" لفاتح علاق:

القصيدة	الكتابة العروضية	الوزن
الخطوة الأولى	من أين أبدأ خطوتي الأولى مِنْأَيْنَ أبْ/ دأُحُطوتلْ/ أُوْلَىْ 0/0/ - 0//0/// - 0//0/0/ متْفاعلن- متفاعلن- متفا وهذا الجسم أجزاء مبعثرة عل دّربي وَهَاْ/ ذَلْجِسمأج/ زاْؤهمُبعْ/ثرتُنعلدْ/ دَرْبِيْ 0/0/-0//0/0/-0//0/0/-0//0/0/-0// علن- متفاعلن- متفاعلن- متفاعلن– فِعَلُنْ	بحر الكامل
قيامة الشهيد	تتجمع القطرات في دربي تتجممعل / قطراتفي/ دَربِيْ 0/0/ - 0//0///0 - ///0// مُتَفَاعلن- متفاعلن– فَعْلُنْ من قمة الجيل المجلّي مِنْقممتلْ / جَبَلِلْمجَلْ / لِيْ 0/ - 0//0/// -0//0/0/ مُتْفَاعلن- مُتَفَاعلن- مُتْ	بحر الكامل
انكسارات ربيعية	تكسّر على صهوة الصّامتات تَكَسْسَرْ/ عَلَىْ صَهْ / تِصْصَاْ / فِناْتِيْ 0/0// - 0/0//- - 0/0// - 0/0/0// فعولن – فعولن – فعولن- فعولن على جهة الشمس عَلَنْجَبْ / هَةِشْشَمْ / سِيْ 0/ - 0/0// - 0/0// فعولن– فعولن - فع	بحر المتقارب
رؤيا	ها أنا واقف تأكل الطّير رأسي هانا / واقفن / تاكلط / طيرا / سي 0/ -0//0/ - 0//0/- 0//0/ - 0//0/ فاعلن – فاعلن- فاعلن –فاعلن- فع ساعدي نخلة تتآكل ساعدي / نخلتن / تتاا / كلو 0// - 0/// - 0//0/ - 0//0/ فاعلن – فاعلن- فعلن – فع	بحر المتدارك

العنقاء	نامي هناك على فمي نامِيهنا / كعلىفمي 0//0/// - 0//0/0/ متفاعلن- متفاعلن وتوسدي حلمي الطّري وتوسسدي / حلميططري 0//0/0/ - 0//0/// متَفاعلن - متْفاعلن	بحر الكامل

تبدو الفاعلية الشعرية للشاعر " فاتح علاق" في بنائه للنص الحديث من إحساس بأن " المبني الصوتية وخصوص الوسائل العروضية تخلق مناخ بالغ الملائمة بالإحساس بالتوازي الشعري"[5].

اكتفينا بعرض النماذج التي وفقت في تقطيعها مستخلصا من ورائها بعض النتائج والملاحظات الهامة.

– يبدو أن التشكيلات الواردة في هذا الجدول (سواء تلك التي استخدمت في صورتها المألوفة أو تلك التي دخلت في تزاوج مع بحور أخرى)- ونحن عرضنا فقط القصائد التي نظمت على البحور الصافية لمعرفة البحور التي استعملها الشاعر – تسير في- الحظ الذي تتبعه الفاعلية الشعرية الحديثة والمعاصرة، فيما يخص تواتر بعض التشكيلات الوزنية دون غيرها ، وهكذا هيمنت البحور الصافية على المتن الشعري لدى الشاعر "فاتح علاق" في ديوانه " آيات من كتاب السهو".

- يطغى على الديوان الكامل والمتدارك إذ وجدناهما يحتلان المرتبة الأولى على غرار البحور الأخرى.

- يبدو ميل الشاعر "فاتح علاق" غلى المزاوجة بين البحور دليلا على تماشيه مع التغيير الذي طرأ على الحساسية الشعرية في الشعر الجزائري، ذلك أن التجربة الشعرية الجديدة تمتاز بكونها تجربة مركبة لا تستوعبها دائما التشكيلات الوزنية التقليدية، وهو ما بدى واضح المعالم عند شاعرنا "فاتح علاق" في ديوانه "آيات من كتاب السهو" على التداخل الوزني بهدف مواكبة زخم التجربة النفسية وملاحقتهما، في تواتراها المختلفة وذلك باستخدام وحدات إيقاعية عديدة في النص الواحد.

2- الظواهر الايقاعية:

2-1- إيقاع الزحافات والعلل: ديوان "آيات من كتاب السهو" لفاتح علاق:

استخدم أصحاب الشعر أنواع الزحافات والعلل المتاحة في التراث العروضي واشترط بعضهم في استخدامها أكثر من غيره، وقد شاعت الزحافات والعلل في الشعر العربي بصفة عامة والحديث بصفة خاصة، فلا يستطيع أي شاعر مهما أوتي من القدرة الشعرية أو القدرة على الصياغة ونسج الشعر أن يجعل أشعاره سليمة خالية من

الزحافات والعلل ، لأن لها ارتباطا وثيقا بما يلي:

1. صحة المعنى والدلالة الشعرية.
2. صحة الألفاظ والتراكيب من الناحية النحوية والصرفية.
3. صحة الوزن والإيقاع.[6]

فقد عرّف أهل العروض على أن " الزحاف تغيير مختص في ثواني الأسباب فقط، وهو تغيير غير لازم ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن ويحص ذلك في أجزاء البيت كله، حشوا وعروضا وضربا، ويقع هذا التغيير في مكان واحد من التفعيلة فيسمى زحافا مفردا أو يقع في مكانين فيسمى زحفا مزدوجا"[7]

وأما العلة فهي تغيير لا يكون إلا في الأوتاد الواقعة في التفعيلة وتلحق في الغالب الأعاريض والأضرب، فإذا عرضت العلة في البيت الأول لزم توالها في جميع أبيات القصيدة[8].

من هذا المبدأ أتيح لأصحاب الشعر الحر استعمال كل أنواع الزحافات والعلل " فتسكين الخامس المتحرك في الوافر وما يعتري (متفاعلن) من إضمار وقطع وحذف وترفيل ، وما يدخل (فاعلن) من خبن وقطع وتذييل وترفيل ، وما يحدث في (فاعلاتن) من خبن وقصر وحذف وتسبيغ، وما ينال (فعولن) ن قبض وحذف وقصر، وما يعتري (متفاعلن) من خبن وطي وخبل وقطع ، إلى آخر هذه القائمة من الزحافات والعلل العروضية[9].

إن المتأمل في قول الناقدة وخاصة في بداية كلامها (مرض يصيب..) أنها لا تحب الإكثار من الزحاف لأنه –في حسابها- خلل إيقاعي ، ولكن يبدو ظاهرا في الشعر المعاصر، أن الشاعر تجاوز قول الناقدة بل ثار على ما طرحته، فلبس ثوب الحرية وأصبح يستعمل الزحافات والعلل بكثرة بل بنسب كثيرة في القصيدة الواحدة فهي كما يرى "ناصر لوحيشي" "عبارة عن تغيرات وتبدلات عما تكون بالحذف أو زيادة أو التسكين ولا يخل هذا بالجانب الإيقاعي"[10].

أما الزحاف في نظر الدكتور "عبد الرحمان تبرماسين" هو " تغيير يلحق تواني الأسباب فقط، سواء أكان السبب ثقيلا أم خفيفا فلا يدخل على أول الجزء ولا ثالثه ولا على سادسه"[11].

ومن أسماء الزحافات والعلل ما يلي: الإضمار، الوقص، الخبن، الطّي، العصب، العقل، القبض، الكف.

الزحاف نوعان:

1-مفرد (بسيط) وذلك عندما لا يصيب تفعيلة تغييرا واحدا فقط وهو ثمانية (08) أنواع يوضحها الجدول الآتي:

/	اسم الزحاف	تعريفه	ما يدخل من تفاعيل	صورة التفعيلة بعد دخوله	وزنها بعد دخوله
1	الإضمار	تسكين الثاني المتحرك	مُتَفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْعِلُنْ	0//0/0/
2	الخَبن	حذف الثاني الساكن	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاْعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتُ	مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِ لُنْ فَعِلُنْ مَعُوْلَاْتُ	0//0// 0//0// 0/// /0/0//
3	الوَقْص	حذف الثاني المتحرك	مُتَفَاْعِلُنْ	مُفَاْعِلُنْ	0//0//
4	الطَّي	حذف الرابع الساكن	مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتُ	مُسْتَعِلُنْ مَفْعُلَاْتُ	0///0/ 0//0/
5	العَصب	تسكين الخامسالمتحرك	مُفاْعَلَتُنْ	مُفاْعَلْتُنْ	0/0/0//
6	العَقل	حذف الخامس المتحرك	مُفَاْعَلَتُنْ	مُفاْعَتُنْ	0//0//
7	القَبْض	حذف الخامس الساكن	فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ	/0// 0//0//
8	الكَفّ	حذف السابع الساكن	فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِ لَاْتُنْ مَفَاْعِيْلُنْ	فَاْعِلَاْتُ فَاْعِ لَاْتُ مَفَاْعِيْلُ	/0//0/ /0//0/ /0/0//

2- مزدوج(مركب):وذلك عندما يصيب التفعيلة زحافات اثنان أي تغييران، وهو أربعة أنواع يوضحها الجدول الآتي:

	إسم الزحاف	تعريفه	ما يدخل من تفاعيل	صورة التفعيلة بعد دخوله	وزنها بعد دخوله
1	الخَبْل	حذف الثاني والرابع الساكنين (الخبن+الطَّي)	مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتُ	مُتَعِلُنْ مَعْلَاْتُ	0//// /0///
2	الخَزل	تسكين الثاني المتحرك وحذف الرابع الساكن (الإضمار+الطَّي)	مُتَفَاْعِلُنْ	مُتْفَعِلُنْ	0///0/
3	الشَّكْل	حذف الثاني والسابع الساكنين (الخَبن+الكفّ)	فَاْعِلَاْتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ	فَعِلَاْتُ مُتَفْعِ لُ	0/// //0//
4	النَّقص	تسكين الخامس المتحرك وحذف السابع الساكن (العَصب+الكفّ)	مُفَاْعَلَتُنْ	مُفَاْعَلْتُ	/0/0//

سنقوم في بحثنا هذا بعرض نموذج لنصل إلى إيقاع الزحافات والعلل، يقول الشاعر في قصيدة " الخطوة الأولى"[12].

من أين أبدأ خطوتي الأولى

مِنْأَيْنَ أبْ / دأُحْطوتلْ/ أُوْلَىْ

0/0/ - 0//0/// - 0//0/0/

متْفاعلن - متفاعلن - فَعْلن

وهذا الجسم أجزاء مبعثرة عل دّرب

وَهَاْ/ ذَلْجِسمأج/ زأْؤهمُبعْ/ثرتُنعلدْ/ دَرْبِيْ

0/0// -0//0/0/-0//0/- 0/0/-0//0/// -0//0/0/-0//0/- 0/0/

فعولن- فاعلن- متفاعلن- متفاعلن– فَعْلُنْ

جاءت قصيدة "الخطوة الأولى" على بحر الكامل وتفعيلاته (متفاعلن – متفاعلن– متفاعلن)، فقد نوع الشاعر في هذه القصيدة بين مختلف الزحافات والعلل التي تحدث داخل البحر الكامل، إذ احتل زحاف الإضمار المرتبة الأولى على مستوى القصيدة مع العلم أن عدد التفعيلات كانت 110 فجاءت السالمة منها 16 مرة فقط، من خلال هذا التحليل الإيقاعي الوزني اكتشفنا مدى براعة الشاعر وقدرته في التصرف داخل البحر، وهذا دليل على مواكبة الحداثة الشعرية والتي تتيح له التنقل من بحر لآخر بسهولة والخروج من سلطة الوزن والبحر.

وبهذا حاول الشاعر" فاتح علاق" أن يظهر بشكل متميز ومغاير للمألوف، وهذا ما وجدناه فعلا في ديوانه " آيات من كتاب السهو" حيث يزاوج في كير من الأحيان بين بحور مختلفة، وهذه ظاهرة حداثية يألفها جميع الشعراء المعاصرين، كما ألحقت هذه البحور بزحافات وعلل وذلك حسب ما يخدم حالة الشاعر النفسية، والجدول التالي يوضح لنا أهم الزحافات والعلل التي وردت في القصيدة.

الزحاف أو العلة	نوعه	اسمه	تعريفه	عدده
مفَاعلْتُن	زحاف	العصب	تسكين الخامس المتحرك	10
متْفاعلن	زحاف	إضمار	تسكين الحرف الثاني المتحرك	32
فعْلن	علة	الحذذ	حذف الوتد المجموع الأخير	17
فاعِلن	سالمة	/	/	09
متَفْعلن	زحاف	الخبن	حذف الحرق الثاني الساكن	13
فعولن	علة	الخلع	اجتماع زحاف الخبن وعلة القطع	13
فع	علة بالنقص	البتر	اجتماع الحذف مع القطع	01
فعْلانْ	علة	الترفيل على"متَفا"	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	02
متَفاعِلن	/	/	/	15

ومن نماذج المتدارك نجد في قصيدة " الصحراء" يقول الشاعر:

علّقت القلب على الأسوار

عللق / تلقل / بعلى / اسواري

0/0/ - 0/0/ - 0/// - 00/0/

فعْلن- فعْلن- فعِلن - فعلان

وسلكت الدّرب

وسلك / تددرب

0/// - 00/0/

فعِلن – فعلان

والدرب دوار

وددر / بدوار

0/0// - 00/0/

فاعلن – فعلان

جاءت القصيدة على وزن المتدارك، والشعراء المعاصرين يعتمدون على نوعين منه " النوع الأول وهو مقلوب المتقارب، والنوع الثاني هو الخبب، وهما في رأينا بحران مختلفان.

هذه القصيدة جاءت على وزن النوع الثاني المبني على (فعِلن) و (فعْلن) البأن عمل الزحافات والعلل أدى إلى تغييرها في بعض الأحيان وهذا ما سيبينه الجدول الآتي:

الزحاف أو العلة	نوعه	اسمه	تعريفه
فعْلن	زحاف	القطع المخبونة المضمرة	حذف الوتد المجموع الأخير مع تسكين الحرف المتحرك الذي يسبقه
فعِلن	زحاف	الخبن	حذف الثاني الساكن
فعْلانْ	علة	التسبيغ	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع
فعِلانْ	علة	التذييل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع
فعْلاتُنْ	علة	الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع
فاعل	علة	الحذف	حذف ساكن الوتد المجموع

لقد استعمل الشاعر في البيت التفعيلة على أحد الشكلين (فاعِلن) أو (فعِلن) وفي بعض الأسطر يستعملها مرفلة أي بسبب زائد، في حين وجدنا الشاعر يجعل الحرف الأخير ساكن وما قبله ساكن فتصبح التفعيلة (فعْلاْنْ) أو (فعِلاتْ)، فالشاعر قد وفق إلى حد كبير في هذه القصيدة والتي أعطاها إيقاعا يلاءم حالته النفسية وحالة المتلقي أثناء تلقيه القصيدة، لذلك استعمل الأشكال الثلاثة (فعْلن، فعِلن، فاعِلْ) فجاء الإيقاع واضح وخفيف وذلك لاستعماله بصفة اعتيادية الشكلين (فعِلن، فعَلن).

ومن جهة البحور المركبة في الديوان جاءت قصيدة "آيات من كتاب السهو" مصحوبة بعدة أوزان أو بحور، فشكّل بها الشاعر وزن "اعتباري" أي المحافظة على

بعض التفعيلات التي تظهر في بحور يجمع بها الشاعر إيقاع معين، يقول الشاعر:

في الشمس أجلس منذ مئات الأعوام

فشمسي / أجلس / منذمئا / تلأعوامْ

00/0/0/ - 0///0/ - 0/0/ - 0//0/0/

مستفعلن / فعْلن / متْفعلن / مفعولات

إما رأيت البحر فلا تمدح وجهي

إمارأي / تلبح / رفلا / تمدح / وجهي

0/0/ - 0/0/ - 0/// - 0//0/ - 0//0/

متفعلن / فاعلن / فعلن / فعْلن / فعْلن

جاءت هذه القصيدة ممزوجة بين بحر البسيط وبحر المتدارك، الذي يجمع بينهما إيقاع تفعيلة (فاعلن) والتي تتحول في كلا الوزنين، البسيط والمتدارك إلى النماذج التالية:

فاعل الصحيحة

فاعل الصحيحة = فعْلن المخبونة بحذف الألف أو فعِلن المقطوعة.

مستفعلن الصحيحة = متْفعلن المخبونة وتتحول إلى مفْتعلن المطوية.

ولهذا وبعد تقطيع القصيدة تبدو لنا هذه التفعيلات واضحة إلى أن الشاعر "فاتح علاق" قد يتصرف في توزيع التفعيلة بالنسبة للسطر الواحد فقد تأتي (مستفعلن) وبعدها (فعِلن) بنماذجها المتنوعة وبعدد غير معين يصل أحيانا إلى (05) تفعيلات في السطر الواحد وقد يكون أحيانا أقل من ذلك، كما أن هذه التفعيلة (فاعِلن) قد يوزعها في هذه القصيدة إلى شطرين شعريين مختلفين، حيث يظهر السبب (فا) والوتد (علن) في سطر يليه، وهذه الظاهرة في الشعر المعاصر الذي يعتمد التفعيلة لبنة أساسية ونواة للوزن.

إن الملاحظ في الأمثلة السابقة أن معظم التفعيلات دخلت عليها الزحافات والعلل وهذا ما ساعد على نقل الخالة الشعورية التي تنتاب الشاعر عن طريق اختزال الأداء الصوتي والتخفيف من بعض الحركات ، فالزحافات تلوين للاطراد الكمي المنتظم للبحر، لما تحدثه من تغيير في رتابته، والتغيير " مصطلح يستعيره حازم القرطاجني من علم الموسيقى أساسا (...) وعلى هذا الأساس يتقبل مبدأ الزحاف والعلة، في الوزن ولا يقنع بما قيل أن الخليل كان يستحسن الزحاف إذ حلّ، وأن الزحاف مثل الحول و اللثغ في الجارية، يشتهي القليل منه فإذا كثر الهجن وسمج وإنما يحاول حازم أن يوضح التغيرات التي تلحق الأوزان في حالتي النقص والزيادة تفصيلا، وأن يجدد قيمة هذه التغيرات على أساس نقدي"[13].

لقد لاحظنا سابقا أن الشاعر "فاتح علاق" وظف بحر الكامل بشكل وافر في ديوانه لذلك جاءت معظم قصائده على الكامل، " وهو البحر الذي لم يحض بالاهتمام الكبير لدى جيل الرواد لكنه فيما بعد وفي الوقت الراهن نال درجة عالية من الذيوع "[14].

نلاحظ من خلال الأمثلة السابقة تمردا إيقاعيا وخروجها على الوحدة الأساسية للإيقاع ويتمثل في الصور المتعددة، التي

نراها في مواطن من العروض المعهودة لـ: (مستفعلن) وهي (متفعلن) و (متعلن) ومواطن من العروض الغير المعهودة لـ (مستفعلن) هي (مستفع /0//0) وصورة أخرى نادرة هي (فعول //00) وهي صورة أجازها بعض الدارسين في الشعر الحديث[15].

أن الشاعر "فاتح علاق" لم يحترم قواعد العروض الخليلية، والظاهرة الجديدة والحداثية هي الإبقاء على نظام التفعيلة بالطريقة الموروثة في القصيدة القديمة ولكن دون الاحتفاظ بالشكل الهندسي المتعارف عليه، لذلك جاءت معظم قصائده على النظام الحر أو التفعيلة، فقد عمل الشاعر على إنتاج حداثة إيقاعية " تأتي نقيضا لسلطة الطقس ومن ثم كتم أسرارها على تحطيم البنية الإيقاعية التقليدية، قويا لتؤسس إيقاعا جديدا يجسد إيقاع الحضارة الجديدة المتقلبة في الأعماق المضطربة بلا حدود (...) وهي محاولة لاهثة وراء صياغة أبعاد الإيقاع وفق التجربة في تفردها الذاتي الشامل"[16].

إن الظاهرة من قول "الرماني" أنه لا بد من وجود زحافات وعلل لكي يسهم بشكل كبير في إضفاء طابع جمالي على القصائد التي احتوتها، كما أنها جاءت خفيفة الوقع على الآذان، مفاجئة للقارئ الذي كان قالما يسمع زحافات وعلل في القصائد العربية القديمة لأنهم كانوا يعدّونها عيبا ومنه نقول أن الزحافات والعلل كسرت رتابة الأوزان.

إذن هذه الزحافات والعلل " أحدثت تراوحا في النظم الإيقاعية والتي تعتبر ظاهرة حداثية فنية تكشف لنا عن مدى احتفاء "فاتح علاق" بمملكة التراث، احتفاء لا يمنعه من السفر في مملكة ثابتة هي مملكة الحداثة بجسورها المتتالية "[17].

فشاعرنا "فاتح علاق" نظر من خلال قصائده إلى علم العروض ومارسه فوق قناعته وابتكاراته، التي اجتهد فيها لأنه يرى "أدونيس" " أن مسألة الوزن والزحافات والعلل هي مسألة تاريخية ومسألة كلامية لا لسانية، ومسألة تربط بجانب محدود من الإبداع الشعري لا بشموليته أو به كرؤية كلية ... بإمكان اللسان العربي إن يتجسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية أو إلى جانبها وهذا ما يوضح في الممارسة حدود الشعر في اللسان العربي وحدود الحساسية الشعرية وحدود الشعرية "[18].

كخلاصة لما تطرقنا إليه سابقا نلاحظ أن الشاعر أبدى تفاعلا وتجاوبا شديدين مع كافة الأبحر الشعرية التي وظفها في شعره، فجاءت مسايرة لذلك الزخم العاطفي الوجداني المنبثق وهو الأمر جعل كل بحر يكتسب ميزة خاصة ودلالة معينة ترتبط بطول البحر وقصره، فاختياره للبحور الطويلة (كالمتقارب) دل على حالة نفسية مضطربة، كان كما يبدو واضحا أيضا ميل الشاعر، التي تتوسط طولا وقصر (كالكامل والخفيف) والتي مكنته من

تفجير شحناته العاطفية ذلك أن الإيقاع الذي يقع بين الطول والقصر يكون من جهة واحدة، ومن جهة أخرى يظاهر على تجسيد الهم الكامن في نفس الناص، كما استخدم الشاعر الأوزان القصيرة (الوافر، الرمل و المتدارك) وهي ما يتناسب مع رغبته في التعبير السريع لا البطيء ولعلها حالة نفسية جسدت رغبة الشاعر في التغيير والنهوض والرفض وعدم الاستسلام.

2-2- إيقاع التدوير في ديوان " آيات من كتاب السهو".

تعريف التدوير: هو مصطلح شاع في مؤلفات العروض الحديثة، حل محل مصطلحات قديمة قال: "محمود مصطفى" في " أهدي سبيل إلى علم الخليل" " التدوير من ألقاب الأبيات فالبيت المدور يقول له المداخل، وهو ما اشترط سطراه في التفعيلة الواحدة"[19].

وقد ذهب بعضهم إلى أن التدوير مصطلح عربي أصيل لكنه غير متداول لدى القدماء، " وهو أن يتصل الشرطان في البيت التراثي القديم ويندمجان معا بحيث يشترطان في اللفظة الواحدة، يكون بعضها في الصدر وبعضها الآخر في العجز"[20].

التدوير في الشعر المعاصر فهو ظاهرة إيقاعية متميزة وقد اكتسب أهمية خاصة في الشعر الحديث، فيما رغب عنه القدماء وعافوه، وقد أقر الكثير من الشعراء المعاصرين أن التدوير له فوائد كثيرة ومتنوعة، "تسبغ على النص الشعري غنائية وليونة حيث تمده بحدة نغمية تحقق تواصلا في السطور، وهذا يؤدي إلى سرعة الإيقاع"[21].

فالتدوير هو أبرز التقنيات التي يسعى الشعراء من خلالها إلى تفجير طاقتهم الفنية الكامنة واستثمارها في تجسيد إبداعاتهم الشعرية وتجاربهم المنظورة، متخطّين ذلك المفهوم القديم الذي جعل رسالته عروضية محضة، فقد اتخذ وجهة أخرى ليس هدفها الحفاظ على بنية البيت بقدر ما هو يسعى إلى هدم هذه البنية من خلال وصل نهاية الجملة الشعرية (السطر) بأول الجملة.

كي يكون كذلك يجب على الشاعر الذي يتناوله إن يكون متمكنا وإن لا يكثر منه وذلك بالفطرة والذوق " فلا بد إن يدرك بالفطرة إن هناك قاعدة خفية تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشزا يؤذي السمع ... فهو يصبح ثقيلا ومتفردا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مجموع مثل: (فاعلن) و(مستفعلن) و(متفاعلن)، وعلى الرغم من أن التدوير مصطلح عربي قديم، إلا أنه كان غير معمول به عند الشعراء القدماء وهذا لما فيه ثقل وعسر وان وجد عندهم فبنسب قليلة"[22].

وقد اتخذت " نازك الملائكة" زاوية أخرى وهي موقف الرفض لظاهرة التدوير خاصة في الشعر سواءً كان بمفهومه القديم في قصيدة الشطرين أم بمفهومه الحديث في القصيدة التفعيلة، فقدمت فصلا واضحا في الموضوع، فال يحتاج إلى تأويل تقول: "

ينبغي لنا أن نقرر أول هذا من القسم من بحثنا أن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ على الإطلاق أن يورد شطران ودوران، وهذا يحسم الموضوع ."[23]

تتعلق أسباب هذا الامتناع في نظر الناقدة بطبيعة الشعر الحر ذي شطر الواحد هي:

1. لأن التدوير مساغ للقصائد العمودية.
2. وقوع التدوير في الشعر الحر يرفض أن يبدأ الشطر الثاني بنصف كلمة وهذا غير ممكن.

التدوير إذا وقع في الشعر الحر قضى على القافية وهي واجبة.

3. حرية الشاعر في مد الشطر أفقيا تتناقض مع مفهوم التدوير.

ربما وجدنا شاعرنا يتماشى مع ما تقره الناقدة لذلك وجدنا التدوير في ديوان "آيات من كتاب السهو" قليل الورود على عكس الشعراء المعاصرين، وقد استخدم الشاعر "فاتح علاق" التدوير في التفعيلة وليس في الكلمة " فهو في القصيدة الحرة يكون أكثر انتشارا ونتمثله في مستويات ثلاثة "[24].

أ –المستوى البسيط: " فهو يكون في البيت الخطي والذي يليه" [25] ، ويتمثل هذا المستوى في الديوان الشاعر"فاتح علق" في قصيدته الخطوة الأولى" يقول:[26]

من أين أبدأ خطوتي الأولى
مِنْأَيْنَ أبْ / دأُخطوتلْ / أُوْلَىْ
0/0/ - 0//0/// - 0//0/0/
مُتْفاعلن - متفاعلن - مُتْفا
وهذا الجسم أجزاء مبعثرة عل دّرب
وَهَاْ / ذَلْجِسمأج / زأْوَهمُبعْ / ثرتُنعلدْ / دَرْبِيْ
0/0/ - 0//0/0/ - 0//0/ 0/ - //0
علن - مُتْفاعلن- متْفاعلن– فِعْلُنْ

جاء التدوير في هذه القصيدة في التفعيلة وليس في الكلمة وتمثل في تفعيلة (مُتْفاعلن) حيث انقسمت هذه التفعيلة إلى شطرين، فأبقى الشاعر السببان الخفيفان في نهاية السطر الأول وأتى بالوتد المجموع (علن) في بداية السطر الثاني من القصيدة وهذا النوع لا يخلو منه ديوان : آيات من كتاب السهو".

أ – المستوى المركب: نجده في أكثر من بيتين ونماذج هذا النوع في الدوان كثيرة وهو مثل الأول إلا أنه يتكرر على مستوى القصيدة ومن أمثلته في الديوان يقول الشاعر في قصيدة " قيامة الشهيد"[27].

تتجمع القطرات في دربي
تتجممعل / قطراتفيْ / دَربيْ
0/0/ - 0//0///0 - ///0//
مُتَفَاعلن- متفاعلن– فَعْلُنْ
من قمة الجيل المجلّي
مِنْقممتلْ / جَبَلِلْمجَلْ / لِيْ
0/ - 0//0/// - /0//0/0
مُتْفَاعلن - مُتَفَاعلن– مُتْ
من سفوح القمر
من سفوح لقمر
0//0/ - 0//0/
فاعلن – فاعلن

من لجّة البحر المدوّي

من لججة ل / بحر لمدو / ويْ

/0 - 0//0/0/ - 0//0/0/

متفاعلن–متفاعلن– مت

من صراخ القبر

من صرا / خلقبرْ

0//0/ - 0//0/

فاعلن – فاعلن

فهنا التدوير جاء في أكثر من سطر حيث لجأ الشاعر هنا إلى التدوير وسبب ذلك الهروب من رتابة الوزن فأبقى السبب الخفيف (مت /0) في نهاية السطر الأول وجعل في بداية السطر الثاني النصف الآخر من التفعيلة (فاعلن /0//0) وفي نهايته نجد (متفا) وفي بداية السطر الأخر نجد (علن) وهذه القصيدة تنتمي إلى بحر الكامل القائم على تكرار التفعيلة (متَفاعلن) أما في هذه الأسطر فالتفعيلة المدورة هي (متْفاعلن) المضمرة أي تسكين الثاني المتحرك من تفعيلة (متفاعلن).

ج- المستوى الكلي: هذا النوع يشمل القصيدة أكملها، وهو ما وجدناه خال في الديوان حسب ما رأيناه، وهذا المستوى ليس عند شاعرنا فقط وغير متوفر بل يخلو منه الشعر المعاصر في مجمله وذلك راجع لطبيعة الحالة الشعوري للشاعر.

من خلال تنوع مستويات التدوير نلاحظ أن الشاعر "فاتح علاق" لم يقحمه متعمدا بل هو تدوير طبيعي، فهو ليس عجز منه بل نوع به الإيقاع القصائد، ومجمل قولنا في التدوير ومما لاحظناه من خلال ما سبق، إن التدوير الذي طرأ على القصائد هو التدوير العروضي (أي التدوير في التفعيلة وليس في الكلمة)، وكل قصائده ضمن الديوان نجد فيها التدوير عروضيا.

ويتمثل في عدم اكتمال بناء البيت الخطي نحواً (أي إعرابا)، أو معناً، لأن السياق الدلالي لا يزال في حاجة إلى ما يتمه فيلجأ الشاعر إلى المواصلة لإتمامه في البيت أو الأبيات الموالية، ليشبع رغبته النفسية ويفرغ شحناته التي تتصارع وتتسارع للتدفق[28] .

لقد شكل التدوير عند شاعرنا نوعا من الحداثة الموسيقية في ديوانه " آيات من كتاب السهو" لذلك وجدنا بعض من قصائده تخرج عن النظام بحور الشعر المعروفة، إذ القارئ يقف عاجزا عن رصد تفاعيلها، كما خرج الشاعر عن القاعدة العروضية (الخليلية) التي لا تجيز أكثر من توالي أربع حركات، يمكننا القول عن هذا العنصر أنه اكتسب وأعطى الشاعر حرية لبناء نصه الشعري وأضفى أيضا جماليات على النموذج الشعري الحداثي في ديوانه، بحيث ينظم توزيع المضامين بشكل يثير القارئ، إلى جانب تحريره من قيد القافية الموجودة، ومن جهة أخرى تتماشى هذه الظاهرة مع المنحى الدرامي لحالة الشاعر النفسية لأنه يستوعب التناقضات فيلجأ إلى التدوير في حالات متفاوتة، كما يحوي تقنيات الحوار " إلا أن هذه الظاهرة قد

تعود على النص بالتعقيد لأن الأسطر الشعرية أصبحت بدون علامات التحديد، فتأتي الدلالة عبر تفعيلات غير محددة، وتطول الجمل الشعرية لدرجة قد تقلق القارئ لأنها شتت له التركيز وتفتح له تأويلات متعددة"[29].

3- إيقاع القافية في ديوان " آيات من كتاب السهو".

القافية ركن أساسي في الشعر العربي القديم والحديث، وحد من حدود تعريف الشعر في قولهم، بأن الشعر هو الكلام الموزون المقفى، فهي بالتالي قيمة مجردة مثل الوزن الشعري وبقية القيم الثابتة الأخرى، ولقد دار حولها جدل كبير في النقد القديم والحديث حيث عرفوها بأنها " حرف الروي الذي يتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة وهذا التعريف قاله ثعلب"[30].

لذلك كان علم القافية شغلهم الشاغل، مدركين من ورائها القيمة الموسيقية فأوصى بعضهم قائلاً " أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأطلبوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جزئياته واطراده، وهي موافقة فإن صحت استقامت جزئيته وحسنت مواقفه ونهاياته"[31].

قبل هذا العنصر المهم رأينا سابقا أن الوزن عاملا أساسيا في تكوين العمل الشعري، فإن للقافية أيضا تلك الأهمية بوصفها قسيمة له، وإذا كان الوزن قد عدّ هو الفاصل بين ما هو شعر وما هو نثر، فإن القافية هي الفاصل بين الكلام الموزون المقفى وغير المقفى.

لم يبتعد المحدثون في تعريف القافية عن ما قاله "الخليل" بيد أنهم ركزوا على قيمتها الموسيقية، "فإبراهيم أنيس" يعرفها بأنها " عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات، في القصيدة وتكرارها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[32].

إن المتأمل في قول الأستاذ "إبراهيم أنيس" يفهم أن القافية في الشعر الحديث جزءٌ لا يتجزأ من الموسيقى الخارجية وهي عامل من عوامل نشوء الإيقاع فهي بالتالي تشّكل البنية الإيقاعية للشعر، وهذا ما يجعل حضورها واضحاً في المستوى الإيقاعي، إذ تتضافر مع الوزن لتقوم بعملية تسليط الخاصية الموسيقية على النص وتكسبه خاصية الشعرية.

إن هذه التعريفات في أصلها متباينة في صياغتها حيث انطلق كلٌ منها من وجهة نظر خاصة، وإن منا لا نعول كثيرا على التعريف الأول الذي يقصرها على حرف الروي، والنقاد أنفسهم لم يأخذوا بهذا التعريف، فإن التعريفان الآخران يبدوان مختلفين شكلا لكنا تصب كلها في مصب واحد، فالخليل نظر إليها من زاوية كمية محضة

تمثلت في نظام الحركة والسكون الذي كان يؤمن به، أما "عياد" فجعلها " المقطع شديد الطول في آخر البيت، أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة "[33].

إذن " فعياد" هنا ينظر إلى تعريف "الخليل" على أنه ضيق ومعقد، ويعجب من أن هذا التعريف لم يقده إلى اكتشاف المقاطع " ولنا أن ندهش لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتــفت إلى فـــكرة المقطع "[34].

والحق أن اندهشنا كهذا ليس مبررا من الناحية العلمية والموضوعية فحتى المحدثون أنفسهم لم يكونوا ليكشفوا نظام المقاطع الذي يؤمن به الناقد، لو لم يتصلوا بالآداب الغربي والمستشرقون بصورة خاصة، فالناقد بنى وجهة نظره من زاوية صوتية، فإنه بذلك لم يختلف عما ذهب إليه "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، فكلاهما يقول بالسكونين الأخيرين والحرف الذي يسبقها سواء بالنظرة التركيبية أو بالنظرة الصوتية، وهذا ما تمثل عند "إبراهيم أنيس" في تعريفه للقافية من خلفية صوتية أيضا، حين عدّها جملة من الأصوات تتكرر في آخر بيت من القصيد.

هكذا وقد شهدت القافية تعاريف عديدة ومختلفة عند النقاد المحدثون، فهي عندهم على مذهب الخليل " من آخر حرف ساكن في البيت الأول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن الأول "[35]، ويرى "الأخفش" أنها " آخر كلمة في البيت الأول"[36].

إذن يمكننا القول في هذا الصدد إن تعددت التعاريف للقافية إلا أننا نجدها تتشابه بينها لأنها لا تخرج في مجملها على التعريف الذي قدمه "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، ويبقى هذا التعريف الذي قدمه العقل الفذ أكثرها دقة لاعتماده على مفهوم الحركة والسكون.

انطلاقا من هذه التعاريف تتحدد قيمة القافية وتجسد جانبا من الجوانب الإيقاعية، وذلك لما يحدثه تكرارها من تطريب وترنم يقوي الأثر الموسيقي، ويوثق وحدة النغم بواسطة جملة من الأصوات تتكرر في أواخر الأبيات من القصيدة، الأمر الذي يعمل على استثارة طاقة جمالية مختزلة في ثنايا هذه الأصوات التي تكسب النص الشعري أبعاداً جمالية تشي ببراعة الشاعر وقدرته، وهذا أمر يؤكد أن القافية قيمة صوتية ودلالية تستكشف من تكرارها وحسب اختيارها[37].

فدور القافية لا ينتهي بمجرد انتهاء الأثر الإيقاعي بل تحمل فطياتها قيمة دلالية تربط ارتباطا وثيقا بفكرة الشاعر والمعنى الذي يريد ترجمته، " فالقافية تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل تعبر من خلاله وتفسره، فهما وجهان لعملة واحدة[38].

لقد اكتسبت القافية في الشعر الجديد والمعاصر وظيفة جديدة، كونها عنصرا مهما في بناء النص الشعري، التي تبين نهاية السطر الشعري في بعض القصائد ولم تعد موحدة كما في القصيدة العمودية الكلاسيكية، وإن توحدت في بعض الأسطر الشعرية فهي ليست خاضعة لصورة قبلية أو لعيار متسق، فأول ما تخلصت منه القافية الجديدة هو التكرار، وارتبطت بالذات المبدعة بعد هذا التحرر ورغبتها، فهي لم تعد ترتبط بالقواعد في علم مفصل بل نهج الشعراء الحداثيون القافية المتغيرة لأن القافية في الشعر الحر ليست قافية كلاسيكية، فقد شهدت عدة تغيرات مثلها مثل الذي دخل على الوزن، فالشاعر المعاصر أصبح يعبر عن مشاعره وأحاسيسه بحرية، وفي هذا الموقف يعزز الدكتور " عزالدين إسماعيل" هذا الرأي " إن الشعر الجديد لم يبلغ الوزن ولا القافية لكن أباح لنفسه...أن يدخل تعديلا جوهريا عليها، لكي يحقق بها الشاعر التعبير عن نفسه وذبذبات مشاعره، وأعصابه وهذا ما لم يكون الإطار القديم يسعى إلى تحقيقه"[39].

هل وفق شاعرنا في ديوانه " آيات من كتاب السهو" في هذا العنصر الإيقاعي؟ وكيف بنى قصائده من خلالها؟

- أنواع القوافي في ديوان "آيات من كتاب السهو" لفاتح علاق.

إذاً يمكننا القول أن التوقف هذا ليس " قاعدة بل هو مسالة جمالية صرف... أي أن الشاعر يتيح للقارئ فرصة التوقف أحيانا داخل الجملة، دون أن يمزق هذا التوقف الشعوري من جهة ودون أن يمزق الترابط المعنوي للكلام كذلك"[40]، وذلك أن علامات الترقيم تزيد الإيقاع جمالا وتدعمه دلاليا، ولا تخل بالجانب المعنوي للكلام ولا بالتدفق الشعوري والنفسي للشاعر.

ونخلص من خلال ما سبق أن الشاعر قد وفق حسب رأينا إلى حد كبير في كتابة شعر التفعيلة، فقد استخدم اغلب البحور الصافية، كما استعمل الزحافات والعلل والتدوير من اجل كسر رتابة الوزن رغم أن البعض يعتبرها عيبا في الشعر الحر، ولكن الشاعر كان ذكيا ومتمكنا فقد استعملها بحنكة دون أن يخل بالجانب الإيقاعي، فتفنن فيها ورسم عدة أشكال للأوزان والأفعال.

إذن فلكل الزحافات والعلل والتدوير آثرا في دلالة الإيقاع، فالزحافات والعلل عملت على كسر رتابة الوزن وتلوينه، أما التدوير مهما يكن عروضيا آو دلاليا قصيرا آو طويلا، فإن له فائدة شعرية ويزيد في القصيدة غنائية وليونة ويطيل نغماتها، كما كان لعلامات الوقف في ديوان" آيات من كتاب السهو" لشاعرنا "فاتح علاق" حضورا قويا بمختلق أنواعه وهو الآخر عمل على إعطاء الديوان نغما موسيقيا

ودلاليا مما زاد القصائد تقوية أثرها الدلالي على نفسية السامع والقارئ.

- الهوامش:

1محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي الفراس الحمداني، ص113.

2 ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الجابري محمد زغلول ، المكتبة التجارية ، صيدا ، بيروت، 1959، ص21.

3المصدر نفسه: ص122.

4ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، ط5، 1981، ص134.

5 فطمة محمد محمود عبد الوهاب ، في البنية الايقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص83.

6علاء حسن علوي البدراني: فاعلية الايقاع في التصوير الشعري، أطروحة دكتوراه، الجامعة الإسلامية، ... 2012، ص118.

7صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، ص42.

8المرجع نفسه: ص42.

9صلاح شعبان: موشيقى الشعر العربي بين الابتداع والاتباع، ص305.

10ناصر لوحيشي: اوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، مؤسسة جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص216.

11عبد الرحمان تيبرماسين: محاضرة في العروض وموسيقى الشعر العربي، دار الفجر الجزائر، دط، 2003، ص19.

12 فاتح علاق: ديوان آيات من كتاب السهو، مصدر سابق، ص13.

13جودت فخر الدين: شكل القصيدة في النقد العربي في القرن الثامن هجري، دار المنال للطباعة والنشر، بيروت، ط02، 1995، ص178.

14فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص87.

15سامح الرواشدة: فضاءات شعري، المركز القومي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 1999، ص100.

16إبراهيم الرماني: الغموض في شعر الحديث، دار المطبوعات الجامعية، تونس ، دط، دت، ص 209.

17سامح الرواشد: فضاءات الشعري، مرجع سابق، ص101.

18راوية يحياوي: شعر أدونيس البنية والدلالة، مرجع سابق، ص275.

19فيصل أصلان: التدوير والتضمين في شعر ابن النقيب الحسني الدمشقي، مجلة جامعة دمشق،المجلد28، العددالثاني2012، ص12.

20عبد الرحمان تيبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصر، مرجع سابق، ص192.

21نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص112.

22نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص114.

23المرجع نفسه، ص96.

24نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص116.

25عبد الرحمان تيبرماسين: العروض والإيقاع الشعر العربي، ص95.

26فاتح علاق: ديوان آيات من كتاب السهو، مصدر سابق، ص13.

27فاتح علاق: ديوان آيات من كتاب السهو، مصدر سابق، ص22.

28 عبد الرحمان تيبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصر، مرجع سابق، ص143.

29 راوية يحياوي: شعر أدونيس البنية والدلالة، مرجع سابق، ص308.

30 شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق،ص99.

31 المرجع نفسه، ص113.

32 أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص246.

33 شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق،ص99.

34 شكري عياد: موسيقى الشعرالعربي، مرجع سابق، ص100.

35 ابن منظور لسان العرب، مادة (و، ق، ف).

36 قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مرجع سابق، ص64.

37 محمد الكراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبن فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار الهومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2003، ص63.

38 أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب، مصر، دط، 2004، ص05.

39 عزالدي إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص65.

40 عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 112.