الآداب
المجلد:21، العــدد:01، ديسمبر 2021
الصفحات:188 - 210

مظاهر التجريب العروضي في شعر محمد علي الرباوي

Aspects of prosodic experimentation in Mohamed Ali Al-Rebbaoui's Poetry

د. خالدية جاب الله[1]

[1]جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة1– الجزائر. khouloudoughlici@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2021/06/20 تاريخ القبول: 2021/09/03 تاريخ النشر: 2021/12/15

ملخص:

تحاول هذه الدراسة أن تثبت أنّ الشاعر الإسلامي المغربي محمد علي الرباوي هو شاعر تجريبي يغلّف رؤاه الشعرية الإسلامية بأشكال تجريبية مختلفة تكسب شعرَه خصوصية فنّية تبرزُ مظاهرها على الصعيد الموسيقي خصوصا. وتسعى الدراسة إلى إبراز مختلف تلك المظاهر التجريبية العروضية (التدوير، المزج بين الأوزان المختلفة، استعمال الأوزان المركبة في القصائد الحرة، الزحافات والعلل الجديدة).

كلمات مفتاحية: التجربة الشعرية، التجريب، الجوازات الشعرية، علم العروض، الشعر الحر، التدوير.

Abstract:

This study attempts to prove that the Moroccan Islamic poet, Mohamed Ali Al-Rebbaoui, is an experimental poet who veils his Islamic poetry with experimental shapes and forms that give his poetry an artistic specificity manifested on the musical level, in particular. The study seeks to highlight the various experimental and prosodic features (rotation enjambment, mixing different meters, use of composite meters in free verse, and new poetic licenses,…).

***Keywords*:** Poetic experiment; experimentation; poetic licenses; prosody; free verse; enjambment.

المؤلف المراسل: خالدية جاب الله

مقدمة:

محمد علي الرباوي شاعر مغربي معاصر (من مواليد 1949)، وأستاذ جامعي متخصّص في علم العروض، نشر ما يقارب عشرين مجموعة شعرية تحمل الهمّ العربي والإسلامي في عمومها.

هو شاعر إسلامي حداثي؛ وهما صفتان قلّما تجتمعان في عموم الشعراء الإسلاميين المعاصرين.

تفترض هذه الدراسة أنّ هذا الشاعر مولع بالتجريب، وقد وظّف السمات التجريبية في سبيل كتابة قصيدة إسلامية مختلفة. وتحاول الدراسة أن ترصد مظاهر التجريب في شعره وإلى أيّ حدّ استثمرها الشاعر لتحقيق أهدافه الفنية والدلالية.

1. مفهوم التجريب:

كثيرا ما يرتبط مفهوم التجريب بدلالات الجدّة الزمنية والتجديد الفني؛ وممّا يدلّ على ذلك أنّ (المعجم الوسيط) يصف كلاّ من (التجربة والتجريب)، اسما ومصدرا، بأنّها كلمة (محدثة ج)؛ أي جديدة أقرّها كجمع اللغة العربية، بمعنى "اختبار منظّم لظاهرة أو ظواهر، يُراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معيّن"[1]، وبمعنى "ما يُعمل أوّلا لتلافي النقص في شيء وإصلاحه"[2].

وكذلك الكلمة الفرنسية المقابلة للتجريب (Expérimentation)، التي هي من كلمات القرن التاسع عشر؛ إذ يؤرّخ لها (المعجم الإيتيمولوجي والتاريخي للغة الفرنسية)[3] بسنة 1824، ناسبا إياها إلى المعجمي الفرنسي كلود بواست (Boiste).

ويدرج القاموس الفرنسي كلمة (Expérience)، التي اشتقّ المصطلح منها، ضمن الكلمات المولّدة الجديدة (Néologisme)، وقد اشتُقّت من الكلمة اللاتينية (experientia) بمعنى "محاولة essai، أو اختبار épreuve"[4]، ليدلّ فعل التجريب (Expérimenter) على "فعل الاختبار عن طريق التجربة"[5]، بينا يدلّ مصطلح (Expérimentation) على فعل التجريب بوصفه "طريقة بوساطتها نكتسب المعارف الوضعية في مختلف العلوم"[6].

ويُفهم من هذا أنّ التجريب مرتبط دوما بالمحاولة والاختبار والرغبة في اكتساب الوعي المعرفي الجديد. لذلك كان التجريب "النبض الحقيقي للإبداع"[7]، وهو بذلك "قرين الإبداع، لأنّه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"[8].

يستعمل أدونيس التجريب مرادفا للتجاوز؛ بمعنى "المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة أو التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة"[9]، وهو "عمل مستمر لتجاوز ما استقرّ وجمد"[10].

بينما تؤسّس زهيرة بولفوس أطروحتها التجريبية[11] على تصوّر شامل يتمثل مصطلح (التجريب) نقطة التقاء لمجموعة مداخل، يدخل التجريب فيها مع مجموعة من المفاهيم المجاورة له، في شكل سلسلة من الثنائيات: (التجريب/ التجربة)، (التجريب/ التخريب)، (التجريب/ التغريب)، (التجريب/ التشكّل)، (التجريب/ الإبداع)، (التجريب/ الحداثة)، (التجريب/ الطليعة)، ...

لتكون المحصّلة، في حدود ما نستطيع بلورته، هو أنّ النص الشعري التجريبي تجربة / مهارة إبداعية فردية، تتجاوز الشكل السائد، وتعيد تشكيل الأشكال الثابتة بطريقة تُخرّب المسلمات، وتُنتج أشكالا غريبة لا عهد للواقع الشعري بها، تمثّل جرأة طليعية رائدة في التمرّد على المألوف، لتكون تجسيدا عمليا للتصورات الحداثية النظرية.

لقد كانت المسيرة الشعرية للشاعر محمد علي الرباوي حافلة بالتجريب على مدار سنوات طويلة في سلسلة من الأعمال الشعرية المتواصلة (الأعشاب البرية، البيعة المشتعلة، أطباق جهنم، حديقة العطش، الرمانة الحجرية، الولد المر، الأحجار الفوارة، أوّل الغيث، كتاب الخراب، كتاب الشدة، ...).

فما هي أشكال التمرّد التجريبي الذي مارسه الرباوي عمليا في شعره، وقد كان على دراية تامة بثوابته المألوفة (المتمرَّد عليها) من خلال ثقافته النقدية العروضية التي تشهد عليها أطروحته العلمية الضخمة (العروض- دراسة في الإنجاز)[12].

2. مظاهر التجريب العروضي في شعر الرباوي:

يتّخذ التجريب العروضي في قصائد محمد علي الرباوي أشكالا مختلفة نادرة الاستعمال عند غيره، وحاضرة بقوّة في شعره، حتى وإن سبقه غيره إليها أحيانا فإنّه يستعملها بطريقة متفردة تجعلها تتحوّل إلى علامة (رباوية) خصوصية.

سنحاول فيما يلي أن نرصد أهمّ تلك المظاهر التجريبية التي استخلصناها بعد قراءة طويلة في مجمل متنه الشعري.

2. 1. التدوير جملةً شعريةً طويلة:

يعرّف التدوير في القصيدة العربية التقليدية بأنّه "اشتراك سطري البيت في كلمة واحدة ويسمّى البيت: المدوّر أو المداخل أو المدمج"[13]. لكن للتدوير في القصيدة الحرّة مفهوما آخر مختلفا عن مفهومه في القصيدة العمودية؛ وذلك أنّ التفعيلة الأخيرة من السطر هي التي تنشطر بين نهاية السطر وبداية السطر الموالي.

وتذهب نازك الملائكة في الحديث عن هذا التدوير وإبراز فائدته الإيقاعية إلى أنّ "للتدوير (...) فائدة شعرية وليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنّه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنّه يمدّه ويطيل نغماته" [14].

وإذا كانت نازك الملائكة غير متحمّسة كثيرا للتدوير في القصيدة الحرة، فإنّ عز الدين إسماعيل على العكس منها يحتفي بالتدوير ويراه مرحلة متطوّرة من مرحلة السطر الشعري، يسمّيها "مرحلة الجملة الشعرية"[15]، ويعرّفها بأنّها "بنية موسيقية أكبر من السطر، وإن ظلّت محتفظة بكلّ خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتدّ أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر"[16].

تكشف مجمل الأعمال الشعرية للرباوي عن ولعٍ كبير بالتدوير، ترجمه في قصائد كثيرة من مختلف دواوينه. وقد جعلنا هذا الفعل فعلا تجريبيا –بالرغم من أنّه ليس أوّل من يفعل ذلك– لتفشّيه في معظم أعماله من جهة، ومن جهة ثانية لأنّه كثيرا ما يدوّرُ القصيدة الواحدة كلّها؛ ومن

نماذج ذلك قصيدته (أنت ابتداءٌ وأنت انتهاء)[17] التي تتحوّل إلى جملة شعرية واحدة، يجري التدوير على كامل أسطرها الشعرية (08 أسطر):

"تعرف الآن كلّ العواطف، تعرف كلّ لغات العواطفِ،
لكنّ واحدة أوصدت باب قلعتها، فاقطع اليمّ عوما إليها،
سفينتك احترقت بسجائر كنت تكدّسها في الزوايا، وكنتَ
تعلّقُ أوسمة النصر في معطفيْك، فقل لي: أهذا هو النصرُ؟!
ها قد خرجت من الحرب من غير مهر. فهل تعلم اليوم أنّ لكلِّ
الفوارس خيلا تدكّ عباب الشوارع؟ يا طارق الباب، أنتَ
ابتداء ... وأنت انتهاء ... سدى لا تزال تراوغ ذاتك، فاخترْ
طريق الجحيم فما أنت كالهؤلاءْ."

نلاحظ أنّ القصيدة مبنية على تفعيلة المتدارك (فاعلن)، وتفعيلتها المخبونة (فعِلن)، اللتين تتنازعان الفضاء العروضي كلّه، مع استثناء وحيد في آخر تفعيلة من القصيدة؛ وقد جاءت مذالة (زيادة ساكن في آخر التفعيلة المنتهية بوتد مجموع: فاعلانْ).

وقد جرى التدوير على كلّ أسطرها التي تخلو جميعا من وقفة إيقاعية.

ولتفادي استحالة إنشاد القصيدة كاملة دفعة واحدة، فإنّ الشاعر يلجأ إلى بعض الوقفات الإيقاعية الداخلية التي يمكن أن تشكّل متنفّسا لقارئها؛ حيث يمكن التوقف عند نهاية كلمة (قلعتها) في منتصف السطر الثاني، أو عند كلمة (احترقتْ) في بداية السطر الثالث، أو (تكدّسها) في منتصف السطر نفسه، أو عند كلمة (سدًى) في منتصف السطر السابع.

ولأنّ الرباوي تطرّف في توظيف التدوير وتعميمه على معظم قصائده، فقد كان فعله هذا داعيا إلى سجال كبير بينه وبين ناقدين مصريين كبيرين (هما علي عشري زايد ومحمد فتوح) اللذين استنكرا غلوّهُ في التدوير. وقد وثّق هذا السجال في تقديمه لديوانه (الرمانة الحجرية)؛ حيث آخذَ أوّلهما قصيدة (صاحب الغار) بأسلوب التدوير الذي "تفشى بشكل مَرَضِي في الشعر الحرّ في

المرحلة الأخيرة"[18]، كما هاجم الثاني القصيدة نفسها من خلال "التدوير العروضي وشكل الكتابة النثرية التي ظهرت به القصيدة. بحجّة أنّ هذه الظاهرة تجهد القارئ، حين يلهث وراء الشاعر حتى ينتهي إلى قرار بيت يمكن التوقف عنده، يضاف إلى هذا أنّه يترتّب على التدوير شحوب الإيقاع وانطفاء موسيقى القوافي والنثرية"[19].

ولقد ردّ الشاعر عليهما في متن المقدمة ذاتها، مقدّما ما يبرّر ميله إلى التدوير: "قد نوافق الدارس في بعض ما جاء به في بحثه لو افترضنا أن القارئ لا يتوقف إلا عند نهاية البيت في النص المدوّر، إذ سيشعر باختناق نفسه أثناء القراءة، والحقيقة أنّ النصّ المدوّر يقدّم في أسطره محطات للوقوف، وهي محطات اختيارية، يتوقّف عندها القارئ متى شعر بضرورة هذا التوقف، وليس من الضروري أن تُطابق الوقفةُ نهايةَ التفعيلة، بل لعلّ في هذا إثراء للجانب الإيقاعي في النص"[20].

وقد وقفت منذ قليل عند تلك المحطات الاختيارية التي أطلقتُ عليها تسمية الوقفات الإيقاعية الداخلية.

2.2. تعدّد البحور في القصيدة الواحدة:

يواجه الرباوي نصّه الشعري بكثير من الجرأة، في سعي دؤوب إلى الخروج شكلا ومضمونا عن سائر النصوص المألوفة؛ حيث يتميّز بكتابة القصيدة الممزوجة بين بحرين أو أكثر، كما هي الحال في قصيدة (منطق الورد)[21]، التي يتداخل فيها المتقارب والمتدارك –بحكم انتمائهما إلى الدائرة العروضية نفسها– في حركة موسيقية دائرية بديعة، يقول:

هو البحرُ يمتدّ فينَخل ذاتي، ويرسمُ فيها شواطئَ
لا تنتهي. أين في هذه البيدِ خيلي، لعلّ سنابكها تضربُ
البحر، ثمّ تشقُّ مَدارجَ هذي المياه التي بَلَعَتْ جسدي
المتهالكَ. كيف الخروجُ من الشطِّ، والماءُ غطّى جبالي،
وأَعْطى عِضاهَ الشّجى حَقَّ أن يتربّعَ، مثل الظباء، على
عرش ذاتي. هُوَ البحرُ يمتدّ في نخلها، و الرياح تهبُّ من

الغرب. هل يطلعُ النورُ من غابةٍ لم يمرَّ بها الغيث، لم تحترق بِرُضاب غزالةِ هذا الصباحِ؟ فأين اختفى وجهُ هذي الغزالةِ؟ أين اختفى وجه هذي الغزالةْ؟

الأمر نفسه يتكرّر في نص (مكة بين مهبّ الريح)[22]، حيث يتداخل المتدارك والمتقارب بحكم قرابتهما العروضية وانتمائهما إلى الدائرة نفسها، فيفتتح قصيدته في المقطع الأوّل المؤلّف من عشرة أسطر متتابعة ببحر المتدارك (***حين تمتدّ فوق مساحة وجهي.....***

وتبقى الخميلة تضحك خلفي)

ليتنقل في المقطع الثاني إلى بحر المتقارب، حيث تتعاقب تفعيلة (فعولن) على مدى 12 سطرا، من (***خميلة حقلي احملينيي إليك ربيعا***) حتى (***لعلّي أجيء ... لعلّي...***)

من خلال القصيدتين النموذجين نكتشف أنّ الرباوي يبني نصَّيْه وفق خطة شعرية واضحة؛ حيث يمزج بين بحري المتقارب والمتدارك على مستوى المقاطع وليس على مستوى الأسطر الشعرية؛ بحيث نجد القصيدة الواحدة تبنى على مجموعة من المقاطع، كلّ مقطع مؤسّس على وزن مختلف عن وزن المقطع الآخر.

تنتصر أغلب قصائد ديوان (أوّل الغيث) لاختلاط البحور في مهرجان عروضي بديع، يحيلنا دون تردّد إلى المرجعية العروضية للرباوي، خاصّة وأنّه يفصح عن وجهة نظره حيال هذا الاستخدام مشيرا إلى أنّ الباحثين "يرفضون تعدّد الأوزان في النص الواحد حين يتعلّق الأمر بالانتقال من بحر إلى آخر داخل الفقرة الواحدة. أمّا إذا كان الانتقال يتمّ من مقطع لآخر، فهذا أمر مقبول عند أكثرهم. لكن المتحمّسين لمشروع الحداثة في الشعر يقبلون هذا التعدّد ويعتبرونه قمّة الإبداع"[23].

ويبلغ المزج أقصاه في قصيدة (كأس من رماد)[24] التي ضمّت أوزان (المتقارب والمتدارك والرجز والوافر والخبب) على النحو الآتي:

المتقارب: قَتَلْتُكِ حين فتحتُ لعينيْكِ هودج قلبي فقلتُ ادخُلي (م)

فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولن فعو

المتدارك: ليتني لم أكُنْ ذات يومٍ لعَطْفِكِ نِلْتُ

فاعلن فاعلن فاعلن فعِلاتن*

الرجز: أيّتها الظَّبْيَةُ (م)

مستعلن مسْتعِ

كلّ ساعة يزداد عمريَ اتّساعَا

لُن متفعلن مستفعلن متفعِلاتن

أزداد في أدغال أحزاني ضياعَا

مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن

الخبب: تكبُرُ فرحتكِ المَخضرَّهْ

فاعلُ فاعلُ فعْلنْ فعْلنْ

حين يرشُّ الأهلُ

فاعلُ فعْلنْ فاع

–وما هُمْ لكِ أهلُ– (م)

لُ فعْلنْ فعِلُن فعْ

الوافر: حسبتُ الأهلَ لمّا أجَّ وَقْدُ البِيدِ أشجارا

مفاعلْتُن مفاعلْتُن مفاعلْتُن مفاعلْتُن

فقلتُ لهذه الوجناءِ :

مفاعلَتن مفاعلْتن مُ

غُذِّي السيْر إنّ أمامنا عشبا وأطيارا

فاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن

الخبب: أحملُ فوقي جسدي، وأجوبُ بهِ طرقاتِ مدينتيَ

فاعلُ فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن

الرجز: يا ظبيةً تُحرِقُ قرْنيْها شموس هذه البيداءِ

مستفعلن مسْتعِلن مستفعلن متفعلن مسْتَفعِلْ

والصنيع نفسه يتكرّر في قصيدة (مَدَدٌ من مشكاة الغيب)[25]؛ حيث يفتتح القصيدة بمطلع عمودي من الطويل: **أطاعنُ خيلا من فوارسها ذاتي**

فتأسرني سرّا وتكسرُ مرآتي...

ليردفه بالخبب:

أنتَ كريم إذْ تعطي وكريم إذْ تمنعْ

ماذا أعطيتُ أنا ...

ثم الرجز:

هو ابتلاء حين تعطي وابتلاء حين تمنعْ ...

ثمّ يعود إلى الخبب في المقطعين الرابع والخامس، ليختتم القصيدة مرّة أخرى بالطويل في شكله الحر وليس الشكل العمودي الذي استهلّ به القصيدة:

لك الحمدُ إذْ تعطي

لك الحمدُ إذ تمنعْ

أنا عبدك العاصي فما شئت بي فاصنعْ

لك الحد إذْ تعفو

لك الحمد إذْ تغضب

ولكنّني والذنب يزهر في قلبي

أمدُّ دموعي نحو عرشك مدّا...

إنّ ما يفعله الرباوي في مثل هذه النماذج الشعرية إنّما هو تطوير لمفهوم (**مْجَمعُ البحور**)* الذي ابتكره شعراء جماعة أبولو وعلى رأسهم زعيم الجماعة الشاعر أحمد زكي أبو شادي من خلال المبالغة في استدعاء أوزان كثيرة في النصّ الواحد، وهو بُعد تجريبي ظلّ الرباوي مخلصا له، وخاصّة أنّ

"الشاعر المعاصر ضاقَ، في بعض الحالات، بالتقوقع داخل بحْر واحد، فوسّع دائرة التركيب الإيقاعي، وأعلنَ عصيانه للمبدأ القائل بوحدة البحر في النص الشعري المفرد"[26].

2. 3. استعمال الوزن الممزوج في شعر التفعيلة وتدويره:

إنّ الأصل في القصيدة الحرة قيامها على الأوزان الصافية (التي تقوم على تكرار التفعيلة الواحدة)، فقد لاحظ مصطفى حركات أنّ الشعراء عادة ما يكتفون "باستعمال تفعيلة واحدة في القصيدة الحرة، وهذا يعني أنّهم يميلون إلى الاكتفاء بالبحور البسيطة أو الصافية، أي البحور التي ينتجُ وزنها عن تكرار تفعيلة واحدة وهذه البحور هي: الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمَل، المتقارب، المتدارك"[27].

كما لاحظت نازك الملائكة أنّ "نظم الشعر الحرّ بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأنّ وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر وموسيقى أيسر فضلا عن أنّها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معيّنة لا بدّ من مجيئها منفردة في خاتمة كلّ شطر"[28].

يخوض الرباوي مغامرة الكتابة على البحور الممزوجة من خلال ميله الواضح إلى بحر الطويل، بالرغم من انحسار استعماله لدى الشعراء المعاصرين؛ في قصائدهم العمودية، بلْهَ الحرّة؛ فهو في رأي نازك الملائكة "بحر تجتمع في شطره ثلاث تفعيلات مختلفة (فعولن) و (مفاعيلن) و (مفاعلن) وليس فيه تفعيلة مكرّرة بحيث يتوافر شرط الشعر الحرّ، فهل يصحّ إذن أن ينظم الشاعر قصيدة حرّة منه؟"[29]، هذا التساؤل الجوهري يقودنا إلى استحضار تجربة بدر شاكر السياب الرائدة في قصيدته (ها..ها..هوه)[30] مع بحر الطويل الحرّ، حيث يقول في مطلعها :

تنامين أنت الآن واللّيل مقمرُ
أغانيه أنسام وراعيه مزهرُ
وفي عالم الأحلام، من كلّ دوحةٍ
تلقّاك معبرُ...

فالقارئ العارف يدرك مباشرة أنّ الأسطر الثلاثة الأولى كُتبت وفق التفعيلات التقليدية لبحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)، ما عدا السطر الرابع الذي اكتفى فيه بـ (فعولن مفاعلن)! وهو أمر يشي بصعوبة الخوض في هذا البحر على المستوى الشكلي الحرّ، لذلك تحاشى عموم الشعراء كتابة قصائد حرة على مثل هذا الوزن الممزوج، لكنّ الرباوي يخرج لنا في قصيدته البديعة (الدار البيضاء)[31] باحتمالات عديدة للكتابة على بحر الطويل الحرّ دونما حاجة للوقوع في شرك العمودية:

مساءً دخلتُ الدّار ضيفًا على **الْحَنْصَالِ** ما اسْتقْبَلَتْني (م)

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي

قامةُ الرَّجُلِ البدْويِّ. في قاعةِ الأضْيافِ يجلسُ رُوميٌّ مِنَ (م)

لن، فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعيلن فعُ

القارةِ السّوداءِ. يا قلبُ لا تسْألْ عنِ الصَّحْبِ همْ غابوا عَنِ (م)

ولن، مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعُ

الدّارِ منذُ الفجْرِ إذْ فَتَكَتْ غزلانُ نَجْدٍ بهم فاسْتسْلموا

ولن، مفاعيلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعو (م)

للهيب الحبّ. يا قلبِ لا تحزنْ. غدا يُبعثُ الصّحبُ الكرامُ.

لُ، مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولُن

نلاحظ أنّ الرباوي في قصيدته (الدار البيضاء) هذه، لكي يضفي على بحر الطويل لمسات حداثية، فإنّه يلجأ إلى استعماله إلى جوار مجموعة من البحور الأخرى في القصيدة نفسها، كالكامل (الذي يستغرق افتتاحية القصيدة)، ثمّ الرَمل (الذي يستغرق "الحركة الأولى")، ثم المتقارب (الذي يستغرق "ذيل الحركة الأولى")، ثم الطويل (الذي يستغرق "الحركة الثانية" التي وقفنا عندها آنفا)، ليختتم (ذيل الحركة الثانية) بالكامل.

ومن شأن مزج الطويل بتلك الأوزان الصافية أن يغيّر ملامحه التقليدية المحفورة في ذاكرة القارئ المعاصر، ممّا يشي بأنّ الطويل بحر يصلح لكلّ الأزمنة الشعرية.

وبنفس هذه الاستراتيجية العروضية ينسجُ قصيدته (مدد من مشكاة الغيب)[32]، حين يقحم الطويل إلى جوار الخبب والرجز اللذين يستعملهما في المقاطع الحرة من القصيدة، لكن الطويل يجيء عموديا في مطلع القصيدة.

وهذا ملمح تجريبيّ آخر في شعره (سنعود إليه لاحقا)، حيث المزج بين الشكلين العمودي والحر في النص الواحد.

ثمّ إنّه لا يكتفي باستعمال الطويل في قصيدتيه (الدار البيضاء) و(مدد من مشكاة الغيب)، فقط، بل يتجاوزه إلى نصوص أخرى كما يحدث في قصيدتيه (حصار)[33] و(عيناك)[34]، وهو أمر يؤكّد نيّة الشاعر في التجريب العروضي وإصراره على استثمار إيقاع هذا البحر العتيق في الموضوعات الشعرية المعاصرة.

مع ملاحظة أنّ كلاّ من هاتين القصيدتين قد كتبت كاملة على وزن الطويل فقط، دون أن يحتاج الشاعر إلى مزج الطويل ببحور أخرى كما حدث في القصيدتين السابقتين.

ولعلّ ذلك راجع إلى قصر القصيدتين الأخريين اللتين تتشكّل كلتاهما من ثلاثة مقاطع شعرية قصيرة.

يقول في المقطع الأول من قصيدة (حصار) :

تبايعني نفسي، يحاصرني ظلي..

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعيلن

تضيق بحار النار تتّسع الغابةْ،

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعيلن

أحرّك خطوي، (م)

فعولُ مفاعي

يكبر الحلزون المارّ بين خيول الصمت، (م)

لن، فعولُ مفاعيلن فعول مفاعيلن ف

أبقى محاصرا

عولن مفاعلن

والأمر شبيه جدّا بما جاء في قصيدته الأخرى (عيناك):

تُطاردني عيناك في كلّ لحظة

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

وفي كلّ ساحة

فعولن مفاعلن

وكلّ مَباءَةٍ

فعولُ مفاعلن

نلاحظ أنّ الشاعر –في استعماله للطويل حرّا– يجعل الوحدة التكرارية للقصيدة تتشكّل من (فعولن مفاعيلن) معا، ثم يلجأ إلى الزحافات التقليدية المعهودة في هذا البحر؛ حيث يقبض (يحذف الخامس الساكن) التفعيلة الأولى (فعولن) فتصبح (فعولُ)، كما يقبض (مفاعيلن) فتصبح (مفاعلن)، لكنّه يجرّد (مفاعلن) من وضعها الخاص في القصيدة العمودية التقليدية؛ حيث يكون قبض العروض زحافا جاريا مجرى العلة في اللزوم، ليكسب القبض في قصيدته الحرّة وضعا حرّا غير لازم.

2. 4. المزج بين الشكلين العمودي والحر:

الحقيقة أنّ المزج بين أشكال الكتابة الشعرية في القصيدة العربية (العمودي، الحر، النثري) ليس أمرا جديدا؛ فقد مارس ذلك شعراء كثيرون سبقوا الرباوي إلى هذا الفعل، لكنّ الرباوي كعادته يضفي على فعله بصمة خاصة تسم ما يفعله بالتميّز.

حيث يُخلص الرباوي لمسعاه الشعري في تمكّن واضح من أدوات التجريب الفني وثورة مستمرة على تقليدية الكتابة الشعرية، ولعلّ قصيدته (إغاثة الأمة بكشف الغمة)[35] خير دليل على

ذلك؛ ففيها مزاوجة فكرية وشعرية بين أحداث ضاربة في عمق تاريخنا الأدبي، وتجديد على المستوى الشكلي للقصيدة، فهي فسيفساء شعرية بين العمودي والحر، والحرّ المدوّر؛ كأنّ تعدّد دلالات هذه القصيدة وتمازجها بين الماضي والحاضر اقتضى المزج بين شكلين شعريين اثنين.

يستهلّ الشاعر قصيدته بمقطع عمودي من الرجز، رائيّ الروي، موصول بالفتح (في عشرة أبيات)، منها:

بلادُنا مفتوحة للريح، تمشي القهقرى
إدامُها يلهو به كسرى وآل قيصرا
بلادُنا نُباع في دروبها ونشترى
الخبزُ صار طرفة والأمن ما توفّرا [36]...

ليلحقها بمقطع نثري للمقريزي، ثم إشارة قرآنية يعنونها بـ (صوت عظيم)، ليعود بنا إلى (الاستهلال الثاني) العمودي على بحر الطويل ورويّ السين الموصول بالكسر؛ عبر خمسة أبيات:

كيف نروم الرزق في وطن البؤس
ومن دوننا الشرطي بالسيف والفأس
وقد جمَّعتْه الروم من كلّ وجهة
لأنفسهم بالرُبع والثمْن والخمْس [37]...

يلي ذلك (صوت عظيم) من القرآن العظيم، ثم مقطع حرّ بعنوان (صوت القلب) على تفعيلة الخبب :

بلدي نهرٌ ظمآنُ
وقلبي تمضغه الأحزانُ
بين النهر وبين البحر تمدُّ الآه ذراعيها
وتجوبُ فجاجَ فؤادي المكسورْ
هل يتغزّلُ بالبيداء الغيث المخمور [38]...

وعلى هذه الحال تمضي المقاطع اللاحقة حرّة خَبَبِيَّةً (فاس أيام أبريل 1912، شجرة الخوف، الأدغال)، تتخلّلها برقيات تاريخية مستمدّة من كتاب المقريزي، ليختمها -كما استهلّها- بمقطع عمودي رجزي رائيٍّ بعنوان (نشيد الختام يردّده الأطفال)؛ وفيه تناص واضح لغويا وإيقاعيا مع ألفية ابن مالك، عبر سبعة أبيات منها:

كلامُنا في نحونا لفظ مفيد ما جرى
فاسٌ يهدُّ أهلها دماؤهم على الثرى
صغيرهم مهلِّلٌ، كبيرهم قد كبَّرا
مردِّدًا بنغمة تفوح عزًّا أخضرا[39] ...

والقارئ لهذا النص يقف بوضوح على عبقرية الشاعر التجريبية في قصيدته التي "تأتلف ضمنها أحدثُ التقنيات الشعرية وأخطرها على السواء. بدءا بعنوانها الذكي المتبوع بهذه العبارة التوثيقية (الطبعة الثانية فاس 1990) التي لها مرادُها في النص. وواضح أنّه عنوان يتقاطع تقاطعا مقصودا مع عنوان الكتاب التاريخي الشهير لتقي الدين المقريزي، فكأنّما أراد الشاعر أن يبعث هذا المؤرخ البعلبكي من عصره التاريخي السحيق إلى هذا العصر المتأخر، ليعيد إغاثة الأمة الجديدة بكشف غمّتها"[40]، وهذه الإحالات التاريخية بشتى مرجعياتها أسهمت في الغنى الجمالي للقصيدة التي ائتلف فيها الشكلان العموديُّ (بِرويَّيْه: الراء والسين) والحرُّ، وثلاثة أوزان (الرجز، الطويل، الخبب)، مع نصوص من القرآن الكريم، ونصوص تاريخية من كتاب (إغاثة الأمّة).

2. 5. استعمال الزحافات والعلل الغريبة:

2. 5. 1. استعمال علة الخرم:

يدرج الدّرس العروضي الخرم، بجانب الخزم، ويصنّفهما ضمن العلل الجارية مجرى الزحاف في عدم اللزوم.

وللخرم (بأشكاله الفرعية الكثيرة التي تقارب عشرة أشكال) مفاهيم كثيرة، كنتُ قد تقصّيتها في دراسة سابقة[41]؛ ويمكن اختصارها في أنّ الخرم هو حذف حرفٍ من أوّل التفعيلة المبدوءة بوتد

مجموع، عادةً ما يقعُ في صدر البيت الأوّل من القصيدة، وأنّ أكثر البحور عرضة للخرم هي الطويل، ثمّ الوافر، والهزج والمضارع والمتقارب.

ويبدو الرباوي، بحكم اختصاصه العلمي العروضي، على علم دقيق بهذه التفاصيل التي أوردها مختصرة في كتابه (العروض: دراسة في الإنجاز)؛ حيث أشار إلى أنّ الخرم "لا يلحق إلا الجزءَ المبدوء بالوتد المجموع. أي يلحق: الطويل، والوافر، والهزج والمضارع، والمتقارب"[42].

ومع أنّه لا يخفى عليه أن الخرم قد ارتبط أكثر ما ارتبط بالشعر القديم، وأنّ المعاصرين قد زهدوا فيه مقتنعين بأنّه من أخطاء الرواة[43]، فإنّه قد جرّب استعمال هذه العلّة البائدة في قصيدته (إغاثة الأمة بكشف الغمة)؛ ضمن مقطعها الثاني الموسوم بـ (الاستهلال الثاني)[44]:

كيف نروم الرزق في وطن البؤسِ

عولُ / مفاعيلن / فعولُ / مفاعيلن

ومن دوننا الشرطي بالسيف والفأسِ

فعولن/ مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن

نلاحظُ أنّ الشاعر قد التزم بالتقاليد العروضية المألوفة؛ حيث استعمل الخرم في مطلع البيت الأول ضمن المقطع المشكّل من خمسة أبيات، وردت على وزن الطويل، ولم يلتزم تكرار هذه العلة في الأبيات اللاحقة، على أساس أنّها علّة جارية مجرى الزحاف؛ ليس لزاما على الشاعر أن يتقيّد بها.

كما نلاحظ أنّه أدخل الخرم على تفعيلة (فعولن) وهي مقبوضة (أي محذوفة الخامس الساكن)؛ فجاءت التفعيلة بالشكل (**عولُ /0/**)؛ وهو ما يسمّى في المصطلحات العروضية القديمة بـ (الثلم).

لكن السؤال الذي يظلّ مطروحا (دون أن نجازف بالبحث عن تخريج له) هو: ما الذي يجعلُ شاعرا حداثيا كالرباوي يوظّف ظاهرة عروضية بائدة كالخرم هذا في قصيدة معاصرة؟

2. 5. 2. استعمال (مفاعيلن) ضمن زحافات الرجز: الغابة/كتاب الخراب/ص23

غزت تفعيلة (مفاعيلن) بحر الرجز في الشعر المعاصر، بالرغم من عدم وجود ما يسمح بذلك في قوانين الزحافات والعلل. ولعلّ رائد هذا الاستعمال هو الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدته الشهيرة (الناس في بلادي) التي يستهلّها بقوله:

الناس في بلادي جارحون كالصقورِ[45]

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

مستفعلن **مفاعيلن** متفعلن متفعلْ

ثم تكرّر هذا الفعل التجريبيّ في نماذج شعرية معاصرة، جعل بعض العروضيين يخصّون هذه الظاهرة بدراسات مستفيضة؛ كما فعل علي يونس في كتابه (نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي)[46]؛ حيث تتبّع ظهور هذه التفعيلة في قصائد رجزية كثيرة لدى ملك عبد العزيز وكمال نشأت وسعدي يوسف وأمل دنقل، ...

وقد تباينت الآراء حول سلامة هذا الاستعمال في بحر الرجز، فلم يكن في رأي بعض العروضيين من مبرّر لاقتحام (مفاعيلن) بحر الرجز**!**.

أمّا الرباوي العروضي فقد وقف وقفة مطوّلة عند هذه الظاهرة في كتابة (العروض: دراسة في الإنجاز)، منتهيا إلى أنّ (مفاعيلن) حين تطرأ على بحر الرجز في أيّ قصيدة فإنّه "لا يردُ بعدها إلا مستفعلن المخبونة"[47].

وحين أردتُ معاينة الشواهد الشعرية التي حملت هذه الظاهرة في شعر الرباوي نفسه، وجدتُ أنّه كان وفيّا جدّا للقانون المذكور آنفا.

يقول في قصيدة (الغابة):

تسقطُ طفلةٌ مبتلّةٌ على الرّصيفْ[48]

00// 0//0// 0/0/0// 0///0/

نلاحظ أنّ التفعيلة الثانية من هذا السطر قد جاءت من الشكل (مفاعيلن)، وقد أتبعها بالتفعيلة المخبونة (محذوفة الساكن الثاني: متفعلن).

ويقول في القصيدة نفسها:

تسلّقت كما اللبلاب عيناهُ بخوف[49]

0/0// **0/0/0**// **0/0/0**// 0//0//

نلاحظ أنّ التفعيلتين الثانية والثالثة قد جاءتا من الشكل (مفاعيلن)، وبعدهما التفعيلة المخبونة والمقطوعة معا (متفعلْ).

ويقول في قصيدة (الحجارة):

ينتصبُ المرمى فيلعبُ الأطفال في الزُقاقْ[50]

00//0// **0/0/0**// 0//0/0/ 0///0/

نلاحظ أنّ التفعيلة الثالثة من هذا السطر قد جاءت من الشكل (مفاعيلن) متبوعة بالتفعيلة المخبونة والمذالة معا (متفعلانْ).

وهكذا فإنّ كلّ الحالات التي صادفتنا في شعره الرجزي الذي تقتحمه تفعيلة (مفاعيلن) قد خضعت للقانون الذي استخلصه من شعر غيره، حيث أُتبعت تلك التفعيلة الغريبة بتفعيلة الرجز المخبونة (متفعلن)، مع تسجيل ملاحظة يكادُ يتفرّد بها الرباوي في هذا السياق هي أنّه قد يستعمل (مفاعيلن) مرّتين متتاليتين في السطر الواحد كما رأينا سابقا.

2. 5. 3. المبالغة في استعمال (فاعلُ) في تفعيلة الخبب:

يميل الرباوي –في معظم قصائده الخببية– إلى استعمال مفرط لتفعيلة (فاعلُ)، التي تعتقد نازك الملائكة أنّها أوّل من استعملها من الشعراء[51].

يقول عز الدين إسماعيل: لقد "أعلن الذوق العام تقبّله لهذه التفعيلة الطارئة على وزن الخبب، بعد أن تفشّت في قصائد كثيرة من الشعر المعاصر الجديد. وفي ظني أنه لم يمكن لهذه التفعيلة في الذوق،

ولم يكثر استخدامها في الشعر الجديد، إلاّ لأنّ بينها وبين تفعيلة الخبب نفسه (أي فعلن) ما سميناه بعلاقة التداخل"[52].

تتفشى هذه التفعيلة في معظم قصائد الرباوي المكتوبة على بحر الخبب، ولكثرتها فإنني سأكتفي بهذا النموذج من قصيدته (الخوف)[53]:

كيفَ تخافُ الصّحراءُ من الغيم إذا مرَّ بها
وَهْوَ يبلّلُ عند الفجْر السّاطِع خدّيْها لتحُطَّ بها
أشجارٌ متوهّجَةٌ يتدلّى منها قلبُ الطِّفلِ
المجنونِ النّابضُ بالضّوء الرقراقْ

نجد المقطع الأوّل يتشكّل من أربعة أسطر خببية تتكرّر فيها تفعيلة (فاعلُ) ثماني مرّات من بين 29 تفعيلة إجمالية، بنسبة 27,58 % (أي أكثر من الربع)، بينما تتقاسم الثلاثة أرباع الأخرى ثلاثُ تفعيلات أخرى (فعْلن، فعِلن، فَعْلْ).

ويتّضح من هذا النموذج إذن أنّ الشاعر، خلافا لمعظم الشعراء الأحرار، يبالغ في استعمال هذه التفعيلة الغريبة، رغبة منه في تنويع إيقاع الخبب والخروج عن الرتابة المألوفة حين يظلّ الإيقاع متراوحا بين تفعيلتيْ (فعِلن) و(فعْلن) فقط. وذلك ما يضفي على قصيدته مسحة موسيقية تتجاوز نمطية هذا البحر ذي الزحافات والعلل المحدودة جدا.

خاتمة:

نستخلص في ختام هذه الدراسة أنّ الشاعر الرباوي شاعر تجريبيّ بامتياز، وقد شملت روحه التجريبية معظم دواوينه الشعرية.

وقد كان المستوى العروضي في القصيدة أبرز المحطات التجريبية عنده، حيث استثمر معرفته العميقة بعلم العروض لأجل كتابة قصيدة تتخطّى السائد العروضي في المنجز الشعري العربي المعاصر؛ إذ عمّق المحاولات التجريبية السابقة (تعدّد البحور في القصيدة الواحدة، كتابة قصائد حرّة

على أوزان ممزوجة، تحويل المقطع الشعري إلى جملة شعرية واحدة طويلة، ...)، وقام بمحاولات تجريبية جديدة أضفى عليها تفرّدا شعريا واضحا.

وقد سخّر كل هذه المظاهر التجريبية في سبيل كتابة شعرية مختلفة عمّا يكتبه جمهور الشعراء الإسلاميين المعاصرين.

الهوامش والإحالات:

[1] إبراهيم أنيس (وآخرون): المعجم الوسيط (1-2)، مجمع اللغة العربية، ط2، القاهرة، د.ت، ص 135.

[2] نفسه، ص 135.

[3] J. Dubois (et autres) : Dictionnaire Etymologique et historique du Français, Edition Larousse, Paris, 2006, P.303.

[4] Le nouveau Littré, Editions Garnier, paris, 2005, P 652.

[5] Ibid.

[6] Ibid.

[7] سعيد حميد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بغداد، 2016، ص 40.

[8] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، القاهرة، ، 2005، ص 03.

[9] أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر، ط05، بيروت، 1986، ص 287.

[10] نفسه، ص 287.

[11] زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (أطروحة دكتوراه علوم)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009-2010، ص ص 14- 72.

[12] محمد علي الرباوي: العروض – دراسة في الإنجاز، شركة مطابع الأنوار المغاربية، طَ1، وجدة، 2012.
وهي أطروحته التي ناقشها في كلية الآداب بجامعة وجدة يوم 28. 09. 1994، بإشراف الدكتور محمد السرغيني.

[13] حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي-دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العربية للكتاب، 1989، ص 235.

[14] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 12، بيروت، 2004، ص 112.

[15] عز الدين إسماعيل: الشعر المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، ص 79.

[16] نفسه، ص 108.

[17] محمد علي الرباوي: الرمانة الحجرية، منشورات المشكاة، وجدة، 1988، ص 25.

[18] ينظر: محمد علي الرباوي : الرمانة الحجرية (المقدمة)، ص 5.

[19] نفسه، ص 5-6.

[20] الرمانة الحجرية (المقدمة)، ص 6.

[21] محمد علي الرباوي: أولّ الغيث، شركة مطابع الأنوار المغاربية، ط1، وجدة، 2010، ص 07.

[22] محمد علي الرباوي: أطباق جهنّم، منشورات المشكاة، وجدة، 1988، ص 28.

[23] محمد علي الرباوي: العروض-دراسة في الإنجاز، ص 560.

[24] الرباوي: أول الغيث، ص 21- 28.

* هنا السطر ليس مدوّرا، وإنّما تحوّلت (فاعلن) إلى (فعِلاتن)؛ بعدما اجتمع عليها الخبن (حذف الثاني الساكن) و الترفيل (زيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة المنتهية بوتد مجموع).

[25] نفسه، ص 38.

* أطلق هذا المصطلح على تجربة الشاعر أحمد زكي أبو شادي في محاولات للجمع بين مجموعة من البحور في القصيدة الواحدة، والتي جرّبها خصوصا في ديوانه (الشفق الباكي).

للمزيد يُراجع: سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت، 2007، ص 393-394.

[26] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال للنشر، ط 3، المغرب، 2014، ص 220-221.

[27] مصطفى حركات: الشعر الحر أسسه وقواعده، دار الآفاق، الجزائر، د.ت، ص 13.

[28] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 80-81.

[29] نازك الملائكة: موسيقى الشعر –محاضرات، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط1، 2003، الكويت، ص 43-44.

[30] ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1981، ص 635.

[31] محمد علي الرباوي: أول الغيث، ص 19-20.

[32] نفسه، ص 38

[33] محمد علي الرباوي: أطباق جهنم، ص 81.

[34] محمد علي الرباوي: الأعشاب البرية، شركة مطابع الأنوار المغاربية، ط 1، وجدة، 2010، ص 7.

[35] محمد علي الرباوي: أوّل الغيث، ص 29.

[36] نفسه، ص 29.

[37] نفسه، ص 30.

[38] نفسه، ص 31.

[39] نفسه، ص 37.

[40] يوسف وغليسي، إسلامية الرؤيا و"كرنفالية" التشكيل في شعر محمد علي الرباوي، مجلة المشكاة، المغرب، المجلد 10، العدد 40، 2002، ص 59.

[41] مواقف العروضيين من ظاهرتيْ (الخرم) و (الخزم) في الشعر العربي، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، العدد 2، المجلد 31، ديسمبر 2017، ص ص 149-164.

[42] الرباوي: العروض (دراسة في الإنجاز)، ص 257.

[43] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2010، ص 299.

[44] الرباوي: أوّل الغيث، ص 30.

[45] ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول والثاني، دار العودة، ط4، بيروت، 1983، ص 29.

[46] علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 176-177.

[47] الرباوي: العروض: دراسة في الإنجاز، ص 580.

[48] الرباوي: كتاب الخراب، مطابع الأنوار المغربية، ط1، وجدة، 2009، ص 23.

[49] نفسه، ص 29.

[50] نفسه،ص 89.

[51] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 134.

[52] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 108.

[53] محمد علي الرباوي: كتاب الشدة، مطابع الأنوار المغاربية، ط1، وجدة، 2009، ص 73.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس (وآخرون): المعجم الوسيط (1-2)، مجمع اللغة العربية، ط2، القاهرة، د.ت.
2. أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر، ط05، بيروت، 1986.
3. بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، 1981.
4. حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي-دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العربية للكتاب، 1989.
5. زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (أطروحة دكتوراه علوم)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009-2010.
6. سعيد حميد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بغداد، 2016.

7. سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت، 2007.
8. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1993.
9. صلاح عبد الصبور، الديوان، المجلد الأول والثاني، دار العودة، ط4، بيروت، 1983، ص 29.
10. صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، القاهرة، ، 2005.
11. عز الدين إسماعيل: الشعر المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت.
12. مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، العدد 2، المجلد 31، ديسمبر 2017.
13. مجلة المشكاة، المغرب، المجلد 10، العدد 40، 2002.
14. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال للنشر، ط 3، المغرب، 2014.
15. محمد علي الرباوي: أطباق جهنّم، منشورات المشكاة، وجدة، 1988.
16. محمد علي الرباوي: الأعشاب البرية، شركة مطابع الأنوار المغاربية، ط 1، وجدة، 2010.
17. محمد علي الرباوي: أولّ الغيث، شركة مطابع الأنوار المغاربية، ط1، وجدة، 2010.
18. محمد علي الرباوي: الرمانة الحجرية (المقدمة)، منشورات المشكاة، وجدة، 1988.
19. محمد علي الرباوي: العروض – دراسة في الإنجاز، شركة مطابع الأنوار المغاربية، طَ1، وجدة، 2012.
20. محمد علي الرباوي: كتاب الخراب، مطابع الأنوار المغربية، ط1، وجدة، 2009.
21. محمد علي الرباوي: كتاب الشدة، مطابع الأنوار المغاربية، ط1، وجدة، 2009.
22. مصطفى حركات: الشعر الحر أسسه وقواعده، دار الآفاق، الجزائر، د.ت.
23. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 12، لبنان، 2004.
24. نازك الملائكة: موسيقى الشعر –محاضرات، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط1، 2003، الكويت.
25. J. Dubois (et autres) : Dictionnaire Etymologique et historique du Français, Edition Larousse, Paris, 2006.
26. Le nouveau Littré, Editions Garnier, paris, 2005.