تجليات الإيقاع في شعر عمر يحيى

*د. رود محمد خباز

(الإيداع: 4 حزيران 2020 ، القبول: 21 آيلول 2020)

الملخص :

يدور فلك هذا البحث حول تجليات الإيقاع في شعر عمر يحيى ، شاعر حماة ، فالإيقاع أشمل من موسيقا الوزن العروضية ؛ وهي جزء منه .

إنه يتجلى عبر الموسيقا الداخلية من خلال تكرار الأحرف والكلمات وتناغمها ،وتسخير جماليات البديع المتعلقة بالناحية الصوتية التي تخلق جرساً منبهاً الأذن ، وإيقاع اللون وانعكاساته ، وإيقاع الحركة عبر الصورة والأفعال ، ونقلها الإيقاع النفسي عند الشاعر ، والانزياح الموسيقي الذي عبر عن تحول كبير لدى الشاعر عمر يحيى المعروف بأنه شاعر تقليدي ، ولكنه وقع في ما يسمى– عند بعض النقاد والباحثين– : العيوب والمطبات الفنية ، ومنها : عدم الالتزام بروي واحد ضمن القصيدة الواحدة ، وترك التصريع ، والتصرف بالألفاظ لضرورات الشعر و الوزن ، و وجود الزحافات و العلل في شعره .

و سنحاول ضمن هذا البحث المتواضع أن ندرس شعر عمر يحيى دراسة إيقاعيةً بعيداً عن التركيز على الأوزان الموسيقية ، محاولين إضاءة جانب من جوانب شعره الكثيرة ، عسى أن يأخذ الشاعر بعض حقه من الدراسة في جانب من جوانب شعره .

الكلمات المفتاحية: الإيقاع ، الانزياح ، التكرار.

* أستاذ مساعد ، اختصاص موسيقا الشعر ، قسم اللغة العربية ، جامعة حماة .

Features of Rhythm in Omar Yahya's Poetry

Assit. Prof.Dr. Rawd Khabbaz*

(Received: 4 June 2020 , Accepted: 13 September 2020)

Abstract:

This research explores the features of rhythm in Omar Yahya's poetry, Hama's poet, for rhythm is more comprehensive than prosodic rhyme, and rhyme is part of it. It appears through the internal rhythm by the repetition and consistency of letters and words. It also appears through using diction related to the phonological dimension which creates a certain music to the audience. It is reflected, as well, through colour and its variations and through movement rhythm of images and actions. All these reflections of rhythm express the psychological rhythm of the poet himself. This rhythm and its various features and its rhythmic switching which was a turning point in the works of Omar Yahya who is known well as a classical poet, all these are considered by some critics and researchers as technical defects and shortcomings. These defects are represented in his non-commitment to one rhyme in the same poem, leaving lexical decoration, changing words according to the necessity of rhythm and using redundant words. I shall focus in this research on Omar Yahya's poetry from a rhythmic point of view leaving focus on prosodic rhymes. So, I hope through this study to shed light on one characteristic of the different and various characteristics of his poetry, so that I might do him little justice, as a talented poet.

Key words: Rhythm, Substitution, Repetition.

*Assistant Professor, Specialization in Poetry Music, Department of Arabic Language, University of Hama.

المقدمة :

عمر يحيى : شاعر النواعير ، الملتزم الى حدٍ كبير بقواعد النهج التقليدي في الشعر العربي ، ميزته لغته الجزلة، ومضمونه الحماسي القوي ، له ديوانان الأول (البراعم) ، والثاني : ديوان عمر يحيى .

لم تتناولهما دراسة بحثية معمقة ؛ لذا حاولنا في هذا البحث أن ننير جانباً من هذا الشعر ، إذ إن معانيه تضغط باتجاه روحٍ رومانسيةٍ متمردةٍ ، يشوبها القلق والشك ، وقد عايش الشاعر ظروفاً سياسية واجتماعية متنوعةً شكلت محطات مؤثرة في نفسه ، وتجلت في شعره مضموناً ، ووزناً ، وإيقاعاً ، والإيقاع هو ما سنركز عليه ضمن هذا البحث المتواضع ؛ لنضيف دراسة جديدة الى المكتبة العربية .

الشاعر عمر يحيى الفرجي *:

ولد الشاعر في مدينة حماة عام (1901م) فقد أباه و أمه في سن الثالثة ؛ فذاق منذ طفولته مرارة اليتم ، تابع دراسته الإعدادية في حماة مع رفيقي طفولته الشاعر بدر الدين الحامد و الشاعر القاضي إبراهيم العظم ، أما دراسته الثانوية فقد أمضاها في الكلية الصلاحية في القدس مع صديقيه المعروفين الأديب قدري العمر و عثمان الحوراني ، و في هذه الآونة درس الشاعر الآداب العربية و الفرنسية و الفارسية ، ثم عاد إلى حماة ليعمل معلماً ، و ينتسب مع أصدقائه إلى النادي الأدبي .

وفي عام (1924م) انتقل الشاعر إلى مدرسة دار العلم و التربية التي قضى فيها أخصب فترات حياته بعد أن رفض قرار نقله إلى خارج حماة ، وفي عام (1930م) انتقل إلى البحرين في بعثة تعليميةٍ بطلب من ساطع الحصري ، و بقي هناك ستة أشهر إلى أن نفاه الإنجليز إلى عمان ، ثم نقل إلى الهند ثم إلى بغداد وبعدها عاد إلى حماة ، في عام (1934) انتقل إلى إنطاكية أقام فيها سنتين مدرساً ، وعانى في أثنائها مأساة سلب اللواء وسلخه عن الوطن الأم ، وعاد بعدها إلى حلب مدرساً حتى عام (1950) ، ثم مديراً للمعارف في حماة ، بعدها مديراً للمعارف في حمص ، و أحيل إلى التقاعد عام (1960) ؛ لينتقل إلى حلب مدرساً إلى أن افتتحت كلية الآداب قسم اللغة العربية ليعمل مدرساً في الجامعة لمادتي النحو و العروض لمدة سبع سنوات ، توفي في 14 / شباط /1979م .

كان شعره تعبيراً صادقاً عن روحه الوطنية الثائرة ؛ فقد حيا المناضلين و الشهداء في معركة ميسلون ، وحفز الشباب على مقاومة الاحتلال ، مذكراً بمآثر التاريخ العربي ومتغنياً ببطولاته ، ومناصراً الشعب الفلسطيني في نضاله ، ونضال المصريين ، والوقوف على آثار الأندلس و أطلال غرناطة .

اتخذ من اسم (ليلى) رمزاً لسورية ، و كان يجد في الطبيعة ملاذاً ، يبثها نجواه متخذاً من الطائر رمزاً للحرية ، كانت لغته قويةً رصينةً ، و صياغته متينةً بلا تكلف ، وفيها أثر الثقافة العربية التراثية ولا سيما شعر المتنبي و البحتري ، ونجد أن صوره ومعانيه جديدةٌ صافيةٌ ، خلدت شعره عبر الزمن .

تجليات الإيقاع في شعر عمر يحيى :

يعد الإيقاع عنصراً أساسياً في إبراز جمال النص ؛ لأنه يمثل التناغم والتشابه الذي يؤلف مكونات القصيدة الشعرية ، وهذا الإيقاع لا نجده في التنافر والاختلاف ؛ لهذا يسعى الشاعر إلى تسخير أنواع الإيقاع كلها وحشدها اللاشعوري في النص من أجل جعله صورة شعرية موسيقية تمور بالنغم واللون والحركة والانسجام.

وهذا الحشد له أصوله ، وترتيبه ، ومكانه وزمانه المناسبان ، وإلّا صار الأمر متكلّفاً مموجاً لا يتقبله السامع .

---

*نبذة عن حياة الشاعر مأخوذة من صفحة الأستاذ وليد قنباز بتصرف ، نشرت بتاريخ 16 تموز 2013.

وهذا الإيقاع منه ما هو خارجي يتعلق بالوزن والروي ، ومنه ما هو داخلي يتجلى في البديع أو التكرار اللفظي والحرفي وهذا ما يسمى : الإيقاع الرديف أو البديل ، ومنه ما يرتبط بالشعور النفسي واختيار لون أو حركة تنسجم مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر .

وسنتناول كل نوع على حدة بشيءٍ من التفصيل المختصر ، ونستشهد على ذلك بأمثلة من شعر شاعرنا عمر يحيى .

الإيقاع الصوتي : "حركة متكررة ، وتعاقب منتظم متكرر لعناصر قوية وضعيفة من جريان الصوت والسكون[1]" وهذا الإيقاع يتجلى في تكرار حرف معين ضمن البيت الواحد ، أو تكرار كلمة تلحّ على الشاعر، ومن ذلك قوله في رثاء عبد الحميد الرافعي[2] :

ذوى الشعر أمّا قلبه فمبرّحٌ حزينٌ وأما غصنه فمصوّح

بكى فقدك العاصي و فاضت شؤونه بدمع من الأخشاب يجري و يسفح

يردد في الليل البهيم أنينه كما رددت فقد الأحبة نوّح

شداتك يا عبد الحميد ترنّحوا من الحزن يا ما قبل أنساَ ترنّحوا

هذه أبيات مقتطفة من قصيدة طويلة في الرثاء ، بدأت بوصف حال الشعر بعد فراق الشاعر ، فقد ذبل ، وأوذي قلبه، وجف غصنه ؛ وقد استخدام فيها أسلوب التفصيل والشرط (أمّا) إذ يرتبط جوابها بالفاء التي لا تفارقها ، وكرّرها في الشطرين ، مستفيداً من الناحية اللغوية ؛ ليسقطها على حال الشعر :

أمّا قلبه فـ مبرّحٌ حزينٌ

وأمّا غصنه فـ مصوّح

فالحزن والألم لا يفارقان قلب الشعر ، وغصنه صار جافاً متشققاً لا حياة فيه ، وتكرر حرف الحاء في (مبرح– حزين – مصوّح) ؛ فقد بُحّ صوت الشاعر من كثرة البكاء والحزن ؛ فصدرت عنه كلمات فيها حرف(الحاء) ؛ لتعبر عن حاله ؛ فالتكرار " وسيلة قوية التأثير لاقتراح اللون العاطفي الحزين ، أو الهائم ، أو الطرب الذي تراد إشاعته في الأسماع والقلوب قبل البلوغ إلى الغرض "[3]

وبدأ القصيدة بكلمتين وقعتا في نهاية كلّ شطر من بداية القصيدة ، وكان البيت مُصَرَّعاً من خلالهما ، وهما على وزن صيغة اسم المفعول الذي عبّر من خلاله عن تأثير الحزن فيه أيّما تأثير ، وفيهما الرّاء مشددة (مبرّح) ، والواو أيضاً في (مصوّح). وكأن التشديد هنا يوحي بتكرار الألم مرة بعد مرة ، وجفاف الغصن الذي يزداد حاله سوءاً كلما تذكر الرحيل ، أو أن الحزن جعل الأحرف تنضغط من شدة الألم على فقد الراحل . وهذا البيت يوضح لنا كيف أن الصوتيات " ليست مستقلة عن الكلمة والتركيب ...إن التشاكل الصوتي يتحقق في الكلمة ، ولكنه لا يؤدي وظيفته كاملة إلا إذا تجلى في تركيب ، والنبر يقع في الكلمة وفي التركيب ، ولا يشخص النبر بكيفية جديدة إلا ضمن سياق ومساق [4]"

---

[1] النجار ، د. مصلح عبد الفتاح وأفنان عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي– مجلة جامعة دمشق– المجلد 23– العدد الأول –2007 –ص 126 .

[2] ديوان عمر يحيى (البراعم) – ج1 – ط 1 – 1936 – المطبعة العلمية – حلب– ص13–15–

[3] الطيب ، عبد الله ، المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها /ج 2/ص521.

[4] مفتاح ، محمد ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) – دار التنوير – بيروت- ط1-1985-ص56

فالنبر مجاله الكلمة؛ لكونها الوحدة المنبورة التي يهيئ المتكلم نفسه ليضغط على بعض أجزائها ؛ فتعبر عن حاله أفضل تعبير، وذلك من خلال استغلال طاقات الصوت والنبر والضغط واللغة .

وسخر الشاعر أجناس الإيقاع الكلامية من خلال الإفادة من تشابه العناصر ، وتجانس الأصوات أو تكرارها، وتنوع عطائها الغني ، فاصطنع عنصراً ألسنياً يعطي في كل حال يرد من خلاله إيقاعاً يعبر عن حالة الحزن ، وذلك عندما قال :(يردّد- ردّدت) فاستخدم الفعل نفسه مرة في صيغة الماضي وأخرى في صيغة المضارع ، فالعاصي ونواعيره الخشبية تبكي الفقيد الآن بحركتها المتكررة عند الدوران ، وصوتها الذي يشبه العنين والعويل ، ويزداد صوته ارتفاعاً وحدّة في الليل الساكن ، ولا يهدأ ، حاله حال من فقدوا أحبتهم ؛فهم في نوحٍ دائمٍ حزناً على فراقهم .

ونلاحظ في كلمة (ردّد) أن الدّال الأولى مشدّدةً ، والثانية ، فاجتمعت في الكلمة الواحدة ثلاث دالات ، وكذلك في كلمة (تردّد) ؛ فلم يوفّر الشاعر جهداً في استغلال طاقات الكلمات ، فالدّال قوية ، وازدادت قوةً بالتشديد والتكرار، فضلاً عن تكرار الكلمة مرتين بزمنين مختلفين ضمن البيت الواحد .

ونراه في البيت الأخير قد ذكر اسم الشاعر صراحة وهو يناديه نداء القريب الذي لا يفارقه، وقد كرر كلمة (ترنّحوا) نفسها في مركز ثقل كل شطر مع اختلاف معناها ضمن سياق كل جملة عندما وازن بين حال الناس الذين كانوا يتمايلون وجداً وطرباً عند سماع أشعار الشاعر؛ فصاروا يتمايلون نوحاً وحزناً وتأسفاً على فقد الفقيد ، هم أنفسهم عاشوا حال الترنّح أنساً ثم حزناً ؛ فهذا التكرار حاول من خلاله الشاعر توفير أكبر قدر ممكن من الموسيقا الدالة الموحية المعبرة.

وأكثر حرفين ترددا في الأبيات هما : النون في :(حزين- غصن- شؤونه – أنينه – ترنحوا – الحزن – ترنّوا) ، والحاء في: (مبرح-حزين-مصوح-يسفح- الأحبة- نوّح-ترنحوا- الحميد- الحزن).

واجتمعا أحياناً في كلمة واحدة متضافريْن ليعبّرا عن مدى الحزن والنوح والبحّة التي اجتاحت الصوت لشدة الألم على الفقد .

وهذا الاجتماع يسمى في المعاجم :التجانس الصوتي، وهو :" تكرار حرف أو أكثر في البيت الواحد أو في المقطوعة؛ مما يثير انتباه القارئ أو المتلقي، وهو ما يُعبّر عنه بالجرس الموسيقي "[1]

ونلاحظ في البيت الأخير استخدامه الحرفين الممدودي الآخر (ياما) بمعنى (كثر ما) وهي هنا مكفوفة كافة؛ وهما باجتماعهما أقرب إلى العامية منهما إلى الفصحى، وأفاد المدّ هنا معنى الكثرة ، وامتداد الزمن، وتكرار فعل الترنّح أنساً، وهو التعبير (ياما) يستخدم كثيراً عند ذكر مناقب المرثي ، فالشاعر استغل الطاقات الصوتية المنبثقة من الأصوات، ووظّفها في التعبير عن حزنه وأساه ذلك أن :" الإيقاع في الشعر مهما اختلفت أشكاله ، إنما هو إيقاع موظف لتوصيل المعنى على نحو فني ؛ فالراجح أن الإيقاع عنصر أساسي في الشعر ، ولا ينبغي أن ننظر إليه باعتباره عنصراً قائماً بذاته؛ فتلك نظرة غير صوتية؛ لأن مادته هي الأصوات . إن الشعر لا ينفصل عن الإيقاع ، ولا ينبغي أن ينظر إلى الإيقاع منفصلاً عن الفكرة أو المعنى "[2]

الإيقاع اللوني والحركي والنفسي :

هناك علاقة جدلية تربط ما بين التشكيلات الوزنية والمستوى الدلالي للغة الشعرية ، وهذه الدلالة قد يكتسبها النص من أكثر من مؤثر يبثّه الشاعر عبر التجاذبات بين مختلف مستويات النص " فتتمخض عنها آفاق دلالية متشعبة قادرة على التعبير عن الشعرية بعمقها وتراثها وتعقيدها ؛ فيكون الوزن حينها طاقة تعبيرية ترفد المعاني ، وتنقل أجواء القصيدة ، وعندما يتحول

[1] معجم مصطلحات العروض والقافية – الشوابكة وأبو سويلم –ص 51.

[2] العبد، د. محمد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي) – دار المعارف- القاهرة-ط1-1988 ص 32-33

الوزن إلى نمطٍ دلالي يقوم على التداخل بين عنصري السمع والبصر في ذهن المتلقي ؛ فيكون الوزن عندها أداةً من أدوات التداعي في ذاكرة الشاعر"[1]

وللدكتور نعيم اليافي رأي حول تعريف الإيقاع و ربطه بالناحية النفسية ؛ إذ يراه مرآةً للتجربة الشعورية الخاصة، وكل شاعر عنده تجربة معينة يجسدها في الشعر من خلال رؤيته هو، فالإيقاع: ((أنغامٌ خاصة ترتبط بالتجربة الشعورية الداخلية التي تختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى غيرها.))[(2)] وهذا الرأي يدل على أن الإيقاع هنا لايعبر عن الوزن الموسيقي؛ لأن الأبحر الشعرية محدودة؛ بينما التجارب متعددة، بل لا متناهية، والشاعر عندما ينظم شعره إنما يحاول أن يخرج ما استكن في داخله من مشاعر عارمة، وعواطف متدفقة تجاه أمرٍ ما؛ ليعبر عن تجربته أولاً، ثم إثارة نظيرها عند القارئ ثانياً، وهنا يكمن سرّ نجاح الشاعر، فجميع ((العواطف التي يحتويها الأدب الصادق هي عواطف فردية استولت على الأديب نفسه، وكان استيلاؤها عليه من القوة والحرارة بحيث دفعه دفعاً إلى التنفيس عنها في صيغةٍ فرديةٍ يحاول بها أن يثير نظيرها في غيره من الناس.))[(3)]

والقارئ لقصائد عمر يحيى ، والمتمعن فيها ، يجد تمازجاً واضحاً بين الإيقاعات الثلاثة : اللوني، والحركي، والنفسي ، إذ يعبر الشاعر عنها من خلال ألفاظ" تأخذ بعدها الداخلي من السياق الذي تطرح فيه، وتشكل مصدر جذبٍ وارتباط حميمين بين المتلقي والعمل الشعري الذي هو القصيدة ذاتها؛ فليست الموسيقا الخارجية وحدها هي التي تجعل الرباط قائماً بين القصيدة والمتلقي ، بل تذهب الدراسة إلى اعتبار عناصر الموسيقا الداخلية أساسيةً في مدّ الجسور الرابطة بين المتلقي والعمل الإبداعي الشعري ، والارتباط الوثيق في الذهن بين جرس الكلمة ومعناها ،والحالة هذه تشكّل بعداً جديداً للموسيقا الداخلية" [4] إذ لا يقتصر تذوق النص موسيقياً على الوزن العروضي وبعض المحسنات البديعية الصوتية ، رغم أهمية هذا الجانب، ولكنه لا يكتمل إلا باتّحاده مع عناصر الإيقاع المتنوعة التي تسهم في تشكيل الصورة الشعرية، والتي ترسم لنا العمل الإبداعي ؛ " صحيح أن الإدراك الحسي للظواهر الخارجية عنصر مطلوب في تكوين الصورة وتشكيلها ، إذ لا غنى عن الحواس في إدراك المرئيات والمسموعات ، والمذوقات، والمشمومات ، والملموسات ، ولكن جودة العمل الفني ودقة وصفه منوطتان بقوة هذا الإدراك ، ووضوح الصور والجزئيات في الذهن" [5].

فالشعر عالم وجداني يغوص فيه الشاعر ؛ ليستخرج من مهارات تجربته أجمل اللآلئ ؛ فيعرضها أمام المتلقي ليمتع بها ناظريه ، وتصافح قلبه ، وتطرب أذنيه ، ومن ذلك ما قاله عمر يحيى[6] في قصيدته (سكون الدّجى) :

سكون الدّجى يوحي إلى القلب بالأسى ويبعث حزناً لم يكن قبل باديا

سكون الدّجى يذكي الشعور ويزدهي أماني نفسٍ كُنَّ قبل خوافيا

سكون الدّجى يحيي الهوى وشجونه وينشر أحلام الحياة السواجيا

نرى أن الشاعر قد كرر جملة (سكون الدجى) في مطلع القصيدة ثلاث مرات رابطاً بين المبتدأ والمضاف إليه، وهذه الجملة مطابقة لعنوان القصيدة ؛ فهو يريد التركيز على المعنى في ذهن المتلقى ، ويحدث الإيقاع الذي يدخل في تعداد ألوان

---

[1] أ . ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي– نر: مصطفى بدوي– المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، 1963–ص 20

[2] – اليافي، د.نعيم، تطور الصورة الفنية، ص 171.

[3] – النويهي، د. محمد، وظيفة الأدب، ص93 .

[4] يونس، جمال ، لغة الشعر المعاصر عند سميح القاسم –مؤسسة النوري–دمشق ، 1991، ص 223

[5] المختاري ، زين الدين : المدخل إلى نظرية النقد النفسي – منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998 –ص 64–65

[6] يحيى ، عمر: ديوان البراعم –ج1–ص192–193

الموسيقا الداخلية فتغدو هذه الموسيقا صورةً نفسيةً يتفاعل معها المتلقي، وتكرار هذا المقطع يجعل السامع يتنبه عليه ؛ فيتغلغل داخل النفس البشرية ؛ لطول النغم الذي يفرض نفسه عند تكرار الجملة ، ونلاحظ هنا كيف مزج بين:(السكون) ،وهو خلاف الحركة ، والدجى:(الليل البهيم) ذي اللون الأسود الداكن ، والابتداء بالجملة الاسمية يوحي بثبات الوضع ، وجثومه ، وثقله ، ولكنه جعل الخبر جملة فعلية ، فهذا السكون المقيم يفعل في النفس ؛ فهو يوحي إلى القلب بالأسى :

سكون الدجى ← يوحى الى القلب بالأسى

سكون الدجى ← يبعث حزناً

سكون الدجى ← يذكي الشعور

سكون الدجى ← يزدهي

سكون الدجى ← يحيي الهوى

سكون الدجى ← ينشر الأحلام

فهذا السكون ولّد حركةً ، أوحت إلى القلب أن يعيش حالةً من الحزن العميق ، وبعث حزناً كان قد دفن في القلب، وهنا في هذا البيت المشاعر السائدة حزينة قاتمة، ولكنه في البيت الثاني فعل فعلاً آخر؛ إذ أشعل نيران الشوق، وزادها اشتعالاً ، وأزهرت رغباتٌ مخفية في القلب وأورقت ، وباتت تسعى إلى أن تتحقق لقاءً وسعادةً ؛ ليعود هذا السكون في البيت الثالث ؛ فيفعل النقيضين في حال الشاعر ، فهو قد أحيا الهوى المكنون في النفس ، وأحيا معه الحزن والألم على الفراق ، ونشر أحلام الحياة من جديد ، بعد أن كانت ساكنةً وهادئةً .

فكيف لهذا السكون الأسود أن يفعل في النفس كل ما فعله ؟ إنه الإيقاع الكامل الذي أبدع الشاعر في خلقه في مطلع قصيدته ؛فالإيقاع الكامل: " هو الذي يوفر لأعمال الفن دوام الحركة من السكون الظاهرة فنرى الكلمات المحدودة ... تتحدث حديثاً لا نهائياً ، تشير ، وتومئ ، وتوحي ، وتصل الكائن الشخصي فينا بالوجود الشخصي اللامحدود[1]"

ويقول في قصيدة بعنوان (زفرة) ، يصور فيها حال العرب المتردي الذي وصلوا إليه حين تراخوا عن تطوير أنفسهم :

واهاً لشاديةٍ في غصنها سحرا غنت فهاج الأسى من نايها النَّغمُ

إيقاعها في غصون الروض يحمده الـ ـصبّ المعنّى ، ومنه القلب يبتسمُ [2]

العنوان جمع بين الحركة والحزن ؛ فهو خروج الهواء مرتبطاً بحالةٍ نفسيةٍ حزينةٍ غالباً ، وقد بدأ بيته بلفظ (واهاً) معبراً من خلاله عن تلك الحمامة المترنمة ، وكانت بداية مطربةً قوية بإيحائها ؛ فقد شدت على ذلك الغصن وقت السحر ، حيث الهدوء والسكون والعتمة ، فكانت تبعث من نايها أنغاماً أيقظت الحزن والألم الدفينين في النفس ، وصوتها بجماله وعذوبته يحبه من يعيش في حالة الحزن ؛ لأنه يغير حاله إلى فرح وابتسام .

---

[1] عياد ، د. شكري : بين الفلسفة والنقد ، منشورات أصدقاء الكتاب – مطابع سجل العرب ، 1990–ص68

[2] يحيى ، عمر – الديوان – ج 2 –ص 106

فالصورة جمعت بين العتمة والشادية التي تصدح ، والنغم المنبعث ، والإيقاع العذب ، والحزن المقيم في القلب ،والجاثم على الصدر، وتغير الحالة النفسية من الحزن إلى الفرح بعد سماع صوتها .

واستعان الشاعر بألفاظ معبرةٍ عن الصوت والترنم والغناء مثل :(واهاً – الشادية– غنت– النغم– إيقاعها) وعبر عن الحركة باستخدام الأفعال التي كانت مقدمة لنتائج تأتت عنها في قوله:

غنت ⟵ فهاج

إيقاعها ⟵ يحمده الصبّ ، والقلب يبتسم .

ليزيد من زخم الإيقاع في بداية قصيدته ؛ فينتظر السامع المزيد والمزيد إذ " لمّا كان الإيقاع وثيق الصلة بالصوت ؛ فإن الصوت يصبح مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر ، ويكتسب شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه ، ويصبح الإيقاع هو النسيج الذي يتألف من التوقعات ، والإشباعات ، أو خيبة الظن ، أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع [1]" ، ثم يقول :

أغالها الدهر أم أودى بمعشرها أم نالها البؤس أم حَلّت بها النقم [2]

إنه يتساءل عن سبب حزنها ، ويسأل بهمزة التسوية ، ويضع الاحتمالات ويعطف بينها (بأم) المعادلة ؛ فالأسباب التي توقعها كلها كانت مما يجعل هذه الحمامة تنوح على النحو الذي سمعه ؛ فيسأل:

أغالها الدهر = أودى بمعشرها = نالها البؤس = حلّت بها النقم ؟

فربما كان تقلب الزمن وأهله ، أو موت أحبابها ، أو سيطرة الأسى عليها ، أو وقوع المصائب الهائلة عليها فلا تفارقها .

وكلها أفعال تغيّر حال الإنسان من الخير إلى الشر ، وتنقله من أعلى القمة إلى أسفلها ، وتعبّر عن تدهور نفسيته من الفرح إلى الحزن .

وكرر (أم) محاولاً من خلال هذا التكرار تعزيز الإيقاع ، ونلاحظ أن هذا الحرف يحاكي كلمة : (الألم) التي حاول الشاعر أن يشيع إيحاؤها عبر البيت كله ؛ ليصل بنا إلى سبب حزنها ، فيفسره لنا واصفاً حال قوم الحمامة التي فرّغ حزنه كله من خلال شدوها الحزين ونايها المبحوح ، بقوله :

ذلّوا وناموا عن الآفات واشتغلوا عن اللباب وعافوا البِرّ وانقسموا

من يألف الضعف لا يمشي إلى أمدٍ متى رأيت رجال الضعف قد غنموا؟[3]

إنه حزين على حال قومه الذي وصلوا إليه بسبب ضعفهم واستكانتهم للذل ورغبتهم في العيش الرغيد ، وعدم العمل على إصلاح عاهات المجتمع ، بل الانشغال بسفاسف الأمور ، وبعدهم عن مكارم الأخلاق ، وتفرقهم وتشرذمهم :

فالبيت زاخر بالأفعال التي عبرت عن تغير الحال فقد :

---

[1] نافع ، د. عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقا في النص الشعري – مكتبة المنار– الأردن– الزرقاء–ط1–1985–ص 50

[2] يحيى ، عمر– الديوان– ج 2 – ص 106

[3] ديوان عمر يحيى– ج2– ص 106

ذلّوا بعد عز

ناموا بعد يقظة

اشتغلوا عن اللباب

عافوا البر بعد أن كانوا أصحابه

انقسموا بعد وحدة

أفعال عبرت عن نقلة من الحالة الإيجابية التي كان يعيشها قوم الشاعر إلى الحالة السلبية ، وبما أن ذلّ القوم يؤرّق الشاعر؛ فما زالت تلك اللّام المشدّدة تتردد في نفسه ؛ لنسمع جرسها في أكثر من كلمة في البيتين :(الآفات- اشتغلوا- اللباب- البر- يألف- لا- إلى- رجال) .

فالشاعر حزين ، ونشعر بحزنه من خلال كلماته الموحية ، وهو غاضب عندما انتقل إلى البيت الثاني؛ فما يعيشه قومه الآن هو نتيجة ألفتهم الضعف ؛ فقد ضيعوا الأهداف ، وهنا إيقاع (الفاء) يوحي بالتأفف : (يألف- الضعف)، فسكون القوم الى الضعف أضعف حركتهم في المسير إلى هدفٍ سامٍ ، وشلّ تقدّمهم ؛ ليختم البيتين باستفهام استنكاري ، وكأنه يسأل نفسه ويحدثها مسلّماً بالنتيجة الطبيعية لما فعله قومه بسبب سكونهم؛ إذ لا غنيمة لمن يضعف ويستسلم ويعاف المغنم .

وعندما يتحدث عن تقلب الأصحاب وندرتهم وتغيّر أخلاقهم ، نجده يصف أثر ذلك التغلب المؤلم، وكيف بدّل حاله من حالٍ إلى حال فيقول :

تبدّى الروض بعد الورد نضراً يباباً والزمان أحال لوني
وذلك الحب فواحاً جناه أنينا في ظلام اليأس يضني[1]

ففي البيتين تداخل مبدع بين الحواس ،وهناك حركة :(تبدى- أحال- فواحاً (صيغة مبالغة اسم الفاعل وقد أخذت معنى الفعل) – يضني) وهناك لون نتخيله من خلال : (الروض – نضراً- يباباً- لوني- ظلام) ، وهناك أصوات (أنين)، ورائحة منبعثة (فواحاً جناه) ، وهناك حزن غيّر حال الروض إلى يباب ، وغيّر لون الشاعر إلى سقم ، وأحال الحب العبق إلى أنين ، وهناك حزن ويأس وظلام مخيّم بل مطبق .

أي إيقاع غني ذاك الذي استطاع الشاعر أن ينقله إلينا ؟ إنه إيقاع مكثف ضمن بيتين ، ولكنه حمل الكثير من التفاعل بين الشاعر وجزئيات الطبيعة والحياة من حوله ؛ فانعكست في داخله ؛ لينعكس إلينا إيقاعات حزينة نسمع شدوها، ونرى صورها ، ونشتم رائحتها ، ونعيش حالة الحزن التي يعيشها.

وقصيدته التي اخترنا منها البيتين بعنوان : (أراني) ، هذه الكلمة التي كررها ثلاث مرات بحرفيتها في مطلع ثلاث مقاطع من القصيدة ، وفي أحدها قال: (أرى) ، فعجيب حال النفس التي تغيّرت بسبب تغيّر من حولها ، وهو غير واهم، بل كان يكرر كلمة (أراني) منبهاً الأذن من خلال جرسها الاستهلالي ، ومؤكداً من خلالها رؤيته الواقعَ ، وانعكاس ذلك على نفسه من

[1] يحيى ،عمر : ديوان البراعم – ج1-ص6

خلال (الياء) في أراني . ومن خلال هذا الدمج بينه وبين الواقع بكل دقائقه جعلنا نعيش حاله " إذ لا يمكن تذوق عناصر الشكل بمعزل عن تذوق المعنى أو الفكرة "[1]

الانزياح الموسيقي :

مصطلح الانزياح الموسيقي أو الانحراف أو التكسير وغيرها من المصطلحات الشائعة لدى الأسلوبين والنقاد العرب ، ويلجأ إليه عادة ؛ لأن الكتابة " الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة ، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه .... وفي هذا تختلف الكتابة عن الاستعمال العادي للغة " [2] ولسنا نجزم أن الشاعر يتكلف اختيار هذه التغيرات ، أو أنه يكون اختياراً واعياً دوماً ، إذ إن " فكرة الاختيار قد يفهم منها في بعض وجوهها أن المنشئ ينطلق من إرادة الكتابة ؛ فهو ما دام مريداً يستطيع أن يختار على مستويات عدة ، ولكن الإرادة تتنافى وحقيقة الإبداع ، خاصة الشعري منه ، إن الشاعر إذا ينطلق في الكتابة ينطلق مضطراً ، ولكنه الاضطرار الحر ؛ لأن الذات هي التي تلح على الكتابة ، وهي التي تبدع أيضاً"[3]

ومن ضمن التغيرات التي يجريها الشاعر ضمن قصائده: الزحافات ، والعلل ، وعدم التصريع ، وتغيير الروي، وهذا ما يسمى: انكسار النمط ، ولا سيما عند الشعراء الذين يكتبون على طريقة الشعر العمودي ، ويحدثون فيه بعض التغيرات في موسيقاه ولا سيما الخارجية ، يقول في ذلك الغذامي :" الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد [فإنه] يتحول حينئذٍ إلى رتابةٍ تميت حسّ النص ، وتوقعه في خدرٍ قد يزمن فيموت به النص. ولذلك فإن التصنع دائماً ما يكشف عن نفسه بالتزامه للنمط والثبات عليه ، والضحية في ذلك دائماً هو النص . ومن هنا تأتي أهمية (كسر النمط) والخروج منه إلى بدائل أخرى تشير إلى قدرة المنشئ ومهارته وطبعه ، كما أنها تنقذ النص من الدخول في سبات فني مهلك.[4]"

والعلاقة بين الموسيقا العروضية والإيقاع جدلية ؛لأن " الإيقاع جزء من العروض ، ومشتمل عليه"[5] ولأن الإيقاع يرتبط بالصوت وبالحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ، والتي تتبدى في شعره ؛ لذا كان من الضروري الإشارة إلى أن الظروف الاجتماعية والسياسية و الاقتصادية والغربة وغيرها مما مرّ به الشاعر كان لها أثرها الكبير في شعره ؛ إذ نلاحظ مثلاً أن قصائده في ديوانه الجزء الأول كانت تتصف بكثرة أبياتها التي تمثل نفس الشاعر العميق والطويل ، ومرارة التجارب التي تحتاج مساحة كبيرة لتستوعبها فيفرغها فيها ؛ لتضيق هذه المساحة في ديوانه الجزء الثاني، وتتقلص في كثير من الأحيان إلى بيتين فقط ، وكأن النَّفَسَ قد تعب من اللهاث ،والشعر وقت الشباب قد استغرق ما مر به الشاعر ؛ فكانت موضوعاته متنوعة ، وتحتاج شرحاً طويلاً ، فقال جلّ ما عنده .

ونجد عند الشاعر أيضاً انزياحاً في الشكل العروضي المتّبع في القصيدة العمودية التي كتب عليها كل قصائده ومقطوعاته، إلا أنّه ابتعد قليلاً عن بعض القواعد ؛ فالحركة التجديدية في الموسيقا لم تأتِ عبثاً ؛ إذ كانت ردة فعل طبيعية ابتداءً من أواخر القرن التاسع عشر ضمن المعطيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عصفت بالشاعر فهي " لا تنبع من

---

[1] عكو ، د. سلمى : أسس النقد الجمالي- ط1-2004-ص.35

[2] عياد ، شكري : اللغة والإبداع ، مبادئ علم الأسلوب العربي-ط1 أنترناشيونال – القاهرة 1988-ص81

[3] ويس ، أحمد : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية – المؤسسة الجامعية للدراسات- ط1-2005-ص79

[4] الغذامي ، عبد الله : الخطيئة والتكفير – ط النادي الادبي الثقافي-جدة -1985-ص 314-315

[5] بنيس ، محمد : الشعر العربي الحديث -دار طوبقال للنشر والتوزيع- الدار البيضاء- المغرب-ط1-ج3(الشعر المعاصر) -ص 105

فراغ..... والأفراد المجددون إنما يجددون بدافع من حاجة روحية تناديهم إلى ملء فراغ ناشئ عن تصدّع خطير في بعض نواحي المجال الذي تعيشه الأمة"[1]

ومن ذلك ما نجده عند الشاعر في قصيدته الطويلة (الغريق)* ؛فقد خرج منذ مطلع القصيدة عن التصريع ، وكان المقطع الأول على روي الهاء الساكنة بقوله :

الشاطئ ازدان بزواره من فاتن الحسن ومن غانيهْ

فكل ما وصفه في المطلع عبر عشرة أبيات كان هادئاً هانئاً سعيداً من جو الطبيعة ؛ لينتقل إلى المقطع الثاني الذي استمر عبر عشرة أبيات أخرى كانت على روي القاف ، وكأنه يهيئ القارئ ليتلقى نبأ الغريق ، ففي بيته الأخير من المقطع الثاني يقول :

الصمتُ ساد الصمت من نبأة لصارخٍ يصرخ يا للغريق

ليتغير الروي في المقطع الثالث الذي وصف فيه حال الغريق عبر أحد عشر بيتاً وكان الروي هو الألف المتبوعة بالهمزة الساكنة ، ليوحي لنا من خلاله بصراخ الغريق عبر الألف ، ورغبته في الوصول إلى بر الأمان عبر الهمزة الساكنة ، والوجوم الذي ساد هذا المقطع الذي بدأه بقوله :

انظر ترَ الأنفاس محبوسةً والدمع يجري بعد ذاك الهناءْ

وفي المقطع الأخير رمي بنفسه أحد المنقذين لينتشله ، وصور الشاعر المشهد عبر عشرة أبيات ختمت باللام المكسورة ، التي تواءمت مع نزوله تحت الماء ، والأمل يحدو به كي يعيد إليه الحياة فقال:

وغاص في اليمّ فمن يائسٍ يشكو ومن مستبشرٍ آملِ

ليختم القصيدة ببيت وحيد بلا نهاية ؛ فقد نجا الغريق، وغفل الناس عن المنقذ، فابتلعه البحر ، ولم يدرِ به أحد ؛ فقال :

الحزن كلّ الحزن لما أفاقَ يطلبُ من نجاة قالوا:.....

فقد ترك للقارئ أن يملأ الفراغ بنهايةٍ يبتدعها أو يتخيلها وفق رؤيته ؛ فأشركه إشراكاً كاملاً حتى نهاية القصيدة.

إذن: نلاحظ أن الشاعر قد شكل في شعره انزياحاً عن وحدة الروي ، ولكن ذلك كان في موقف وصف أكثر من مشهد ؛ فكان يكتب كما يستدعي المشهد والشعور من دون أن يتقيد بالروي الموحد ، كما أنه لم يتقيد بالتصريع.

وكان يلجأ الى الضرورات الشعرية المتنوعة ، منزاحاً عن القاعدة اللغوية في سبيل استقامة الوزن وراحة الدفقة الشعورية ،من ذلك قوله :

شيّعوه عن ذويه وربّما يعطف الغير على الغير الأسي[2]

فكلمة (غير) *عني سوى ، وهي اسم حالاته كحالات سوى ، ويستعمل وصفاً للنكرة ، ولا يأتي إلا غامضاً ، ولكن الشاعر هنا انزاح عن القاعدة ، وعرّف كلمة (الغير)، ولو لا هذا التعريف لانكسر وزن البيت وهو على الرجز المطوي (الطي: حذف الرابع الساكن) في تفعيلتيه الأولى والثانية من الشطر الثاني .

---

[1] قاسي ، صبيرة : بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر – مكتبة الآداب – القاهرة– ط1–2008– ص12

* يحيى ، عمر : ديوان البراعم– ج1– ص 194–198.

[2] يحيى ، عمر– الديوان – ج 2 – ص 199

* الأنطاكي ، محمد – المنهاج في القواعد والإعراب – دار الشرق العربي– سورية –بيروت– الطبعة السابقة– ص 266–26

ويقول في موضع آخر منزاحاً عن التصريع ، ومسكّناً ما حقه الحركة :

يقولون إنّ الحب لذّ وإنّما يطيبُ ارتشاف الحبّ معْ رحمةِ الحِبِ

فهذا البيت هو الأول من القصيدة ، وهو غير مصرع ، وكلمة (معْ)ساكنة للضرورة الشعرية ، فلو بقيت متحركة لانكسر البيت ؛ ففي الحركة سيكون الوزن في الشطر الثاني على النحو الآتي :

يطي بر	**تشافلْ حب**	**بِ معَ رح**	**متل حب بي**
//ه /ه	//ه/ ه/ه	/ // /ه	//ه/ه/ه
فعولن	**مفاعلين**	**ليس لها نظير**	**مفاعيلن**

فالتفعيلة الثالثة من حشو شطر البيت الثاني غير صحيحة أما مع السكون فيستقيم الوزن

يطي بر/ تشافل حب بِ/معْ رح/متل حب بي

ويصبح على النحو الآتي :

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن (الطويل)

وكأن أيضاً مما خرج فيه على قواعد الشعر العمودي وكسر نمطيته من خلال مخمساته – وهذه المخمسات لها جذورها في الأدب العربي منذ عصوره القديمة، ولكنها تعدّ ضمن الخارج عن عمود الشعر ولا سيما عند الشاعر التي كان ينظم فيها الأشطر الأربعة الأول على روي واحد ؛ ليخالف هذا الروي في الشطر الخامس .

فكان المعنى لا يكتمل إلا بوجود الشطر الخامس ، والشاعر كان يضحي بالقاعدة ، ويجدد فيها ، وينزاح عنها في سبيل استقامة المعنى وخلق نوعٍ من التجديد ، ويفعل ذلك في الأشطر الخمسة التي تليها مع تغيير الروي في الأربعة الأول وبقاء الخامس مماثلاً برويّه الشطر الخامس من المجموعة الأولى ، والأمثلة كثيرة منها :المخمسة في قصيدته :جبهة الليث[1] ، ومجرور[2]،النصيب عجيب[3]، وأفنيت عمري[4]،يقول في (النصيب عجيب):

خلعت عذاري مذ علقت بخدّه وأشركت منزور المنام بسهدهِ
أقول وقد شاهدتُ روعة قدّه تعلقته مذ كان طفلاً بمهده
وربيته كالغصن وهو رطيب
نسيت مكاني في هواه وعفتي أصمّ عن العذال من عظم صبوتي
تخيلت أني مستقلّ بحصتي وحدثت نفسي أن ذا الظبي قسمتي
فصار لغيري والنصيب عجيب

[1] ديوان عمر يحيى –ج 2– ص 79
[2] ديوان عمر يحيى –ج 2– ص 80
[3] ديوان عمر يحيى –ج 2– ص 85
[4] ديوان عمر يحيى –ج 2– ص 87

ونلاحظ أيضاً انزياحاً في تفعيلة فعولن الثانية من الشطر الثاني من البيت قبل الأخير ؛ فقد خفف (أن) ،وحذف هاء التنبيه من (هذا) ؛ فصار الوزن على النحو الآتي :

وحد دث	تُنَف سي	أنْ ذ ظ ظب	يقسْ متي
//ه / ه	//ه /ه /ه	/ ه /ه	//ه //ه
فعولن	مفاعيلن	فولن	مفاعلن (الطويل)

أصاب التفعيلة فعولن(الخرم) فصارت (فولن) ، وأصاب تفعيلة الضرب (القبض) فصارت (مفاعلن) بدلاً من (مفاعيلن) .
وفي موضع آخر يقول في مطلع قصيدته (بعد الهجر)[1] :

أرى قلبي لن يهدا وإن أنايته عنكِ

أرى قل بـ ي	لن يهدا	وإنْ أنْ أيْ	تهي عن كي
//ه /ه /	/ /ه /ه/ه	//ه /ه /ه	//ه /ه /ه
مفاعلْتُ	مفاعلْتن	مفاعلْتن	مفاعلْتن

هنا نجد أنه حرك الياء في (قلبي) ، وخفف الهمز في كلمة (يهدأ) ؛ ليهرب من حركة الفتحة للفعل المنصوب بعد (لن) ،وليعبر عن نفي السكون عن قلبه الخافق أبداً بحب المحبوبة رغم البعد .
فلو بقي السكون لاستقامت التفعيلة الأولى من الشطر الأول واختلت الثانية ؛ فأصبح الوزن :

أرى قل بي	لن يه دا
//ه /ه /ه	/ه /ه /ه
مفاعلْتن	فاعلتن

فالخرم (حذف أول متحركي الوتد المجموع) في (فاعلتن) لا يطرأ على تفعيله العروض ، إلا أن العصب والكف يلحقان بحشو البيت ؛ فيتحول بالعصب (تسكين الخامس المتحرك) ، والكف (تسكين السابع المتحرك) ؛ فيصبح (مفاعلْتُ)=(مفاعيلُ).
ونلاحظ أن العصب قد لحق بتفعيلات البيت المجزوء كلها ، وهو من الزحافات التي تشكل انزياحاً عن وزن البيت الأصلي ، ولولا أننا وجدنا في بقية الأبيات لدى تقطيعها تفعيلات لم يطرأ عليها العصب ؛ لاختلط الوزن بمجزوء الهزج:
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعلين
والأمثلة على ذلك كثيرة ، وتضيق عنها مساحة بحث ضمن مجلة علمية .

الخاتمة :

نخلص في نهاية هذا البحث المتواضع إلى رؤية استطعنا الوصول إليها من خلال استقرائنا أشعار عمر يحيى في ديوانيه : أنه كان يعبر عن إيقاعه الخاص بإبداعه عبر تكرار الكلمات ، أو الأحرف ، أو إضفاء جرس معين يتوافق وموضوع القصيدة ، أو يسخر البديع الذي يخدم الناحية ا لصوتية.

[1] يحيى، عمر – ديوان البراعم ج 1– ص 26

فضلاً عن تداخل الإيقاع اللوني والحركي والنفسي ؛ الذي تضافر بأنواعه لينقل إلى القارئ صورته الداخلية ويجعله يتفاعل معه .

وكان الشاعر تقليدياً في نظمه على عمود الشعر التقليدي ، إلا أنه انزاح عنه ، ربما بسبب الظروف المختلفة التي أحاطت به ، وجعلته يثور على الواقع، أو رغبة منه في كسر الرتابة والنمطية بما لا يؤثر كثيراً في القالب العام للقصيدة من لجوئه إلى الزحافات والضرورات ونظم المخمسات ، وترك التصريع وتلوين الروي ؛ ليقدم إلينا شعراً له طابعه المميز الذي خلّد شعره عبر العصور ، وجعله يلقب بشاعر النواعير .

المصادر والمراجع والمعاجم :

1- ديوان عمر يحيى (البراعم) – ج1 – ط1-1936- المطبعة العلمية – حلب.

2- ديوان عمر يحيى – ج2-ط1 – 1987 – وزارة الثقافة .

3- أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي- نر: مصطفى بدوي- المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، 1963

4- الأنطاكي ، محمد – المنهاج في القواعد والإعراب – دار الشرق العربي- سورية .

5- بنيس ، محمد : الشعر العربي الحديث –دار طوبقال للنشر والتوزيع- الدار البيضاء- المغرب-ط1-ج3(الشعر المعاصر) .

6- العبد، د. محمد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي) – دار المعارف- القاهرة .ط1- 1988.

7- عكو ، د. سلمى : أسس النقد الجمالي- ط1-2004.

8- عياد ، شكري : اللغة والإبداع ، مبادئ علم الأسلوب العربي- ط1 – أنترناشيونال – القاهرة 1988.

9- عياد ، د. شكري : بين الفلسفة والنقد ، منشورات أصدقاء الكتاب – مطابع سجل العرب ، 1990.

10- الغذامي ، عبد الله : الخطيئة والتكفير – ط النادي الادبي الثقافي-جدة -1985.

11- قاسي ، صبيرة : بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر – مكتبة الآداب – القاهرة- ط1-2008.

12- المختاري ، زين الدين : المدخل إلى نظرية النقد النفسي – منشورات اتحاد الكتاب العرب- 1998

13- مفتاح ، محمد ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) – دار التنوير – بيروت- ط1-1985.

14- نافع ، عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقا في النص الشعري – مكتبة المنار- الأردن- الزرقاء-ط1-1985.

15- النجار ، مصلح عبد الفتاح وأفنان عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي- مجلة جامعة دمشق- المجلد 23- العدد الأول -2007 .

16- النويهي ، محمد ، الشعر الجاهلي ، ج 1 ، القاهرة _ الدار القومية للطباعة و النشر .

17- ويس ، أحمد : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية – المؤسسة الجامعية للدراسات – ط1 – 2005.

18- أليافي، نعيم ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، منشورات إتحاد الكتاب العرب .

19- يونس، جمال ، لغة الشعر المعاصر عند سميح القاسم –مؤسسة النوري-دمشق ، 1991.

20- معجم مصطلحات العروض والقافية الشوابكة ، د. محمد علي ، د. أنور أبو سويلم- دار البشير- عمان – الأردن- 1991.