

ايقاع المفردات القرآنية في نص الشعر النجفي من (١٩٠٠-٢٠٠٠ م)

غدير كريم الملوم

**طالبة مرحلة الدكتوراه، جامعة قم الحكومية، كلية الآداب والعلوم
(الإنسانية/ قسم اللغة العربية)**

د . حسن مقياسي (أستاذ مشارك جامعة قم الحكومية، كلية الآداب)

د. حسين تك تبار (أستاذ مشارك، جامعة قم الحكومية، كلية الآداب)

Rhythm is the art of creating desired emotions using the cadence of words, the harmony of phrases, and the use of sound musical tools such as rhymes. The relationship between poetic rhythm and Quranic vocabulary is described as a dynamic and growing relationship. Quranic vocabulary is organized miraculously in every verse, creating a rhythm that captivates the reader. The Quran is characterized by a distinctive rhythm that relies on the repetition of words and linguistic structures. This rhythmic effect enhances its impact and makes it easy to memorize and recite. Poets draw inspiration from the abundance of the Quran to express their profound feelings and sincerity. The relationship between poetic rhythm and Quranic vocabulary is closely intertwined, as the Quran excels in beautiful rhythm and linguistic music resulting from its unique and distinctive vocabulary.

It is worth mentioning that the Quran has enriched the Arabic language with its unique vocabulary and expressions, which are distinguished by eloquence, rhythm, and diversity. Therefore, it can be said that the rhythm of Quranic vocabulary in poetic texts stems from the skillful and precise use of Quranic vocabulary, making the poetic text aesthetically pleasing and rhythmically captivating, thus attracting and influencing hearts. This is the goal of delving into this subject: to highlight the beauty of poetic verses in light of the Quran. The semiotic analytical approach and the contextual critical approach were used in this research, as they are the leading approaches in this field. I also utilized psychological, social, and artistic approaches, highlighting the moment of revealing meaning through the direct impression created by the text on the recipient. Therefore, the rhythm of Quranic vocabulary in Najafi poetry showcases the poet's identity, reveals their struggles, and highlights their poetic nature through the use of Quranic rhythmic beauty. Keywords: rhythm, Quranic vocabulary, Najafi poetry.

المخلص

الايقاع هو فن خلق الانفعال المرغوب باستخدام جرس الكلمات ، وتناغم العبارات ، واستخدام القوافي وغيرها من الادوات الموسيقية الصوتية . وتوصف العلاقة بين الایقاع الشعري والمفردات القرآنية على انها علاقة ديناميكية متنامية ؛ كون المفردات القرآنية نظم معجز في كل آية من آياته ايقاع يشد القارئ اليه إذ يتميز القرآن بالایقاع المميز الذي يعتمد على تكرار الألفاظ والتركيبات اللغوية، وهذا ما يعزز تأثيره الإيقاعي ويجعلها سهلة الحفظ والتلاوة. فاستلهم الشعراء من فيض القرآن الكريم لاثبات عظيم مشاعرهم وصدقها ترتبط العلاقة بين الایقاع الشعري والمفردات القرآنية بشكل وثيق، حيث يتميز القرآن الكريم بالإيقاع الجميل والموسيقى اللغوية التي تتبع من استخدامه لمفرداته القرآنية الفريدة والمميزة. ومن الجدير بالذكر أن القرآن الكريم قد أثرى اللغة العربية بمفرداته وعباراته الفريدة التي تتميز بالبلاغة والإيقاع والتنوع. وبالتالي، يمكن القول إن ايقاع المفردات القرآنية في النص الشعري ينبع من استخدام المفردات القرآنية بشكل متقن ودقيق، مما يجعل النص الشعري يتمتع بجمال لغوي وإيقاعي يجذب ويؤثر في القلوب ؛ وهذا هو الهدف من الخوض في غمار هذا الموضوع ابراز جمالية البيت الشعري في ضل القرآن الكريم وقد استخدمت المنهج التحليلي السيميائي والمنهج النقدي السياقي وهو المنهج الرائد في هذا البحث كوني استخدمت المنهج النفسي والاجتماعي والفني موضحة لحظة كشف المعنى بالانطباع المباشر عن الذي يخلقه النص في نفس المتلقي ، اذن ايقاع المفردات القرآنية في نص الشعر النجفي هو ابراز هوية الشاعر ، الكشف عن معاناته ، وابراز شاعريته من خلال استخدام الجمال الایقاعي القرآني الكلمات الرئيسية ، الایقاع ، المفردات القرآنية ، الشعر النجفي

المقدمة

الایقاع هو توالي الحركات والسكون المنظم في ابیات القصيدة وهو سمة من سمات الموسيقى متى ماتوفرت لها الظروف تأقلمت مع ما توضع فيه من سياق ، فايقاع المفردات القرآنية هو وزن اللفظة القرآنية الذي يستخدمها الشاعر لنقل عواطفه ورغباته واحاسيسه كماً ونوعاً ؛ اذن الایقاع في الشعر كمي / وكيفي ، متى ماتوافر الكم دون الكيف تحول الى نظم . وشعراء النجف في القرن العشرين التزموا بالایقاع الموزون المنضبط الغير متكرر . بل ان اغلب شعراء القصيدة العمودية لجأوا الى تغيير دينهم في القوائد وكتبوا القوائد الحرة والتي تميزت بنغمات الایقاع المختلفة في القصيدة الواحدة ولعل الهدف من هذا البحث هو الخوض في جمالية النص الشعري النجفي والبحث عن التجديد الذي واكب القصيدة النجفية المتأثرة بالقرآن الكريم وتعد اهمية النص الشعري المتنامي في ضل التغوات اللغوية التي تحدد الحركة الایقاعية الداخلية التي تؤثر على النشاط الایقاعي الخرجي فهي التي تعطي نكهته الخاصة التي تغير من تأثير الوزن العروضي الواحد.

كذلك معرفة مدى تأثير القرآن في نفس الشعر مع التطرق الى ماهية الإيقاع وكيفية توج الأوزان في ابيات القصيدة وتعدد الجور في القصيدة الواحدة.. وتكمن اهمية الإيقاع في انه وحدة بنائية في الشعر فهو وحدة بنائية عضوية في الشعر ، و عملية تحقيق الإيقاع في النص الشعري تعتمد على التكرار ولكن النص الشعري يمكن ان يوجد بدونه" ولعل من ابرز الؤاسات السابقة هي كتاب (الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة) لمصطفى جمال الدين ، وكتاب (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري) للدكتور محمد فوح احمد والكثير من الؤاسات الؤآنية في مضمون الشعر ككتب التناس الاقتباس والتضمين واثر الؤآن والتي تضلعت بها الؤاسات فابيات الشعر التي اقتبست من الؤآن الكريم فؤة او مضموناً فقد اشترعت وناع صيتها لعظمتها وصدق عاطفها .. ويعد المنهج التحليلي والمنهج النقدي السياقي هما الؤائدين في واسة وتحليل الابيات الشعرية في عذا البحث كذلك واسة الجانب النفسي والاجتماعي والفني الذي انتج هذا الشعر ومعرفة الانطباع الذي يبرز في نفس المتلقي . ويعد المنهج الاخير هو من ابرز معالم التجديد في تحليل النص الادبي ، وقد استخدمت هذا المنهج كون يكشف الاسوار التي تحويها النص وماهية مدلولاته ، وفك الرموز التي يتكون منها بيت القصيد، ولان لغة الشاعر كانت هولؤة تخفي اكثر مما تبدي ، فكانت واسة السياق والذي يكشف الممارسة النقدية لتقرب النصوص الابداعية والمستخدمة للمؤؤات الخرجية كأ ن تكون (دينية او اجتماعية او اسطورية او نفسية او تآريخية ...) وقد كانت خطة البحث تتوج بالملخص فالمقدمة ثم بيان ثلاث مطالب

الاول : معنى الإيقاع في اللغة والاصطلاح .

الثاني: توع وزن المفردات الؤآنية داخل القصيدة الواحدة .

الثالث: تتلوب الشكل بإيقاع المفردات الؤآنية .

وقد كانت اغلب القوائد من الشعر الحر لعدة شعواء منهم الجواهي والؤائلي والجاوي والبياتي وغيرهم ...

إيقاع المفردات القرآنية

المطلب الأول: مفهوم الإيقاع

الإيقاع هو إحدى السمات التي تميز النص الشعري: "هو إحدى وسائل التعبير التي ننقل من خلالها العواطف والرغبات والمشاعر كماً ونوعاً، على مستوى الألفاظ والمعاني، والموسيقى رمز دال وموج على ذلك كله"^(١)، وهو في مقدمة السمات المميزة للشعر، فهو ركن أساسي من أركان البناء الجمالي للنص الشعري. ويتجلى تأثير الإيقاع في شعرية الشعر وفاعليته، لأن الإيقاع إدراك للصوت، وهو ذو أهمية كبيرة لتطابق الحالة الذهنية معه وجريان الإيماءات الواعية نحو تحولات اللاوعي، المليئة بالتوتر والانبساط والانقباض، لأن الشعر إذن لا يتألف من أفكار بل من كلمات كأصوات^(٢). ولا يقتصر الإيقاع على الوزن والقافية فحسب، بل هناك عناصر أخرى، تتراوح بين الإيقاعات المتناغمة والأناشيد المعبرة والألحان الأصلية والنغمات والألحان الأصلية والنكهات والجوانب الموسيقية التي يدركها من له خبرة بها^(٣). يعتمد العمل الإيقاعي على تحديد الحركة الإيقاعية الداخلية التي تؤثر على النشاط الإيقاعي الخارجي، فهي التي تعطي النكهة الخاصة التي تغير من تأثير الوزن العروضي الواحد في القوائد المختلفة^(٤). ويرتبط الإيقاع بذائقة المتلقي ويستند إلى حالته النفسية؛ "إنه إيقاع النشاط النفسي الذي لا ندرك فيه صوت الكلمات فحسب، بل ندرك فيه معناها وشعورها أيضاً"^(٥)، فكل تجربة تخضع لإيقاع يناسبها ويعبر عنها. يمكن تحديد تحليل الموسيقى في الشعر من ناحيتين مهمتين: الأولى: تحليل الموسيقى في الشعر من ناحيتين مهمتين: من جهة اختيار الألفاظ وترتيبها، ومن جهة أخرى التشابه بين أصوات هذه المعاني والألفاظ المعبرة عنها، حتى تنشأ صناعة غريبة^(٦).

الإيقاع يخاطب حواس المتلقين ويتراقص إحساسهم بالمتعة مع إيقاع النص وموسيقاه، لأن الإيقاع هو مجموعة الأصوات المتشابهة التي تنشأ في الشعر، وخاصة من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف العلة والحروف الساكنة^(٧)، ويستخدم الإيقاع أيضاً مادة الصوت، لأن الإيقاع هو مجموعة الأصوات المتشابهة التي تنشأ في الشعر، وخاصة من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف العلة والحروف الساكنة^(٨). فيمكن القول إن الإيقاع هو الأصوات والحروف والكلمات والجمل التي تنتج من خلال تنسيق صوتي يحدث نتيجة لتوالي المقاطع الصوتية. وعدد هذا التكرار، إذ لا يتحقق الإيقاع إلا بتكرار الإيقاع، ولو مرتين، يتحقق الإيقاع وتكمن أهمية الإيقاع في أنه وحدة بنائية عضوية في الشعر، فهو وحدة بنائية عضوية في الشعر. فعملية تحقيق الإيقاع في النص الشعري تعتمد على التكرار، ولكن النص الشعري يمكن أن يوجد بدونه^(٩).

جاء معنى الإيقاع في اللغة من " الوقع " وقعة الضرب الشيء، ووقع المطر، ووقع حوافر الدابة^(١٠)، وعرفه المحدثون بأنه الوحدة النغمية التي تتكرر في الكلام أو البيت الشعري على نحو ما، أي أنه توالي الحركات والسكون المنتظم. وفي أبيات القصيدة^(١١)، وهو " جرس التفعيلة المسموع أو المحسوس به، والمختلف من بحر إلى آخر^(١٢) "، يعزفه البعض على النحو التالي: فن خلق الانفعال المرغوب باستخدام جرس الكلمات، وتتأغم العبارات، واستخدام القوافي وغيرها من الأدوات الموسيقية الصوتية^(١٣). تعني كلمة إيقاع التدفق أو الطلاقة وتشير إلى التكرار المتتابع بين الصوت والسكون أو الحركة والسكون^(١٤). ويرى بعضهم أن الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على البحور أو الإيقاعات العروضية وأن توفير هذا العنصر أصعب بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة^(١٥). الإيقاع هو مزيج من الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، اللذان يؤديان بدورهما وظيفة شعرية تتمثل في رفع النص والوزن جزء من الإيقاع؛ وبما أن الإيقاع ظاهرة موسيقية ناتجة عن تكرار الأصوات، فإن الإيقاع ليس وزناً، فالوزن ليس إلا شكلاً متحققاً من نمط إيقاعي مشترك. كل وزن هو إيقاع وليس كل إيقاع هو وزن. الأوزان هي فروع من طاقة إيقاعية أكبر، وبالتالي فهي تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل^(١٦). وبناءً على ما سبق فإن الإيقاع يتكون من أمرين اثنين: الإيقاع الخارجي، ويشمل الوزن الشعري وتفعيلاته الكامنة والقافية، والثاني الإيقاع الداخلي، وهو مجموعة الأصوات المتكررة الناتجة عن المحسنات البديعية كالجناس والطباق والترصيع والتقفية والتكرار وغيرها من التوليفات الصوتية التي تغذي البيت الشعري بالحن وتعزز موسيقاه ونغمه الإيقاعي. كما يعد الوزن من أجلى صور الإيقاع الخارجي، بروزاً وانضباطاً، إذ انه يمثل التشكيل الزمني المطرد في الشعر خاصة. ومما لاشك فيه، أن جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى ذلك البناء الوزني الذي يمثل إطار التجربة الشعرية، وصورتها الموسيقية المحسوسة. المتناسقة التي تظهر نزوعاً نفسياً للذات الشعري نحو التوافق والانسجام. ولقد أدرك الشاعر النجفي المعاصر أهمية تلك الموسيقى الخارجية للقصيدة من جهة أثرها في تقديم إطار تشكيلي لتجاربهم المختلفة. وقد شاع مجموعة من الظواهر الوزنية في الشعر النجفي المعاصر، التي تتطلب منا عرضها ودراستها، وهي تنوع الوزن داخل القصيدة الواحدة وتناوب الشكل، والعمود بشكل الحر وستحاول هذه الصفحات كشفها، وتلمس أثرها في بيئة النص الشعري، إيقاعياً، ودلالياً.

المطلب الثاني: تنوع وزن المفردات القرآنية داخل القصيدة الواحدة

ويعنى به عدم التزام القصيدة ، بوحدة الوزن، وجريانها على وزنين، أو أكثر، تبعاً لمتطلبات التجربة الشعرية، والمضمون، فإن وقوف القصيدة على إيقاع واحد ليس أمراً لازماً، إنما تقرره طبيعة التجربة التي يصدر عنها الشاعر^(١٧)، ليطلق ما يحدث فعلاً للعاطفة الإنسانية، من تغيرات تتراوح بين الصعود والهبوط، وبهذا التراوح أو " التنوع " تتم الوحدة الإيقاعية الشاملة لبناء القصيدة الشعرية ككل^(١٨) وفي ذلك ما يحقق الترابط العضوي بين الإيقاع الخارجي، والمعنى، بعبارة أخرى، تسخير الإيقاع " لإبراز بعض النواحي الموضوعية أو النفسية التي يحرص على إبرازها"^(١٩). حرص الشاعر النجفي على إبراز موجات النفس الداخلية، متخذاً من تنوع الوزن داخل النص الشعري الواحد، مؤشراً على ذلك التموج، ومعبراً عن متغيراته التي تتراوح بين الصعود والهبوط، والتنوع في الوزن ليس ظاهرة جديدة في الشعر العربي، إذ يعد (الموشح) من الأشكال الشعرية المتقدمة التي نوعت في الوزن، كما نوعت في القوافي^(٢٠)، وهو ما أتاح لبعض شعراء العربية المحدثين الركون إليه تخلصاً من رتابة الشكل الثابت للوزن والقافية. وبانفتاح حركة الشعر الحر في العراق سنة ١٩٤٧ م، وما رافقتها من تغيرات في الشكل والمضمون ازداد تنوع وزن المفردات القرآنية في القصيدة الواحدة حضوراً وفاعلية، يكشف بتلونه الإيقاعي عن موجات العالم الداخلي وتقلباته، ولعل قصيدة السياب (رؤيا) في عام ١٩٥٦، التي كتبها عام ١٩٥٩، تعد من النماذج الشعرية المبكرة التي حملت لنا هذه الظاهرة الفنية في الشكل الجديد، وتبع هذا الأداء بعض الشعراء بعد ذلك التاريخ^(٢١). وتمثل قصيدة محمد مهدي الجواهري^(٢٢) (زوربا)، وقصيدة كاظم ستار البياتي "حديث رصاصه"، المكتوبتين سنة ١٩٦٩م، أولى النماذج الشعرية التي جربت هذا اللون الإيقاعي من خلال الاقتباس من المفردات القرآنية، في الشعر النجفي المعاصر، وبالشكل الحر، ومن اللافت للنظر أن الجواهري راعي العمود الشعري في العراق، يتخلى في قصيدته المشار إليها، عن النظام البيتي الموروث، ويتبع النظام الجديد القائم على التفعيلة منوعاً في القافية والوزن .. ولم يأت هذا إلا لمطابقة تضاريس التجربة الملحة، وخطوطها البيانية المتباينة. تقع قصيدة "زوربا" المستوحاة من رواية زوربا الشهيرة، في ثلاثة مقاطع، يأتي المقطع الأول منها بإيقاع الرمل، نقطع منه:

فتضوي " أجمة " كانت .. ظلماً إثر "أجمه"

سكن البحر وفوق الأرض قد أغفت ... على ضوء النجوم

ساد صمت ..

أي صمت

خطر فيه.. وسحر

وأحاسيس... وشعر

كان صمتاً أبدياً

يتحدى كل صمت...

صنعته من هوى أعماقنا

شتى ألوف الصرخات

لم تمزق سحرة رنة طير

لا ولا نبحة كلب ... (٢٣).

يقدم المقطع مشهداً وصفياً، قصد فيه الشاعر إلى تجسيد صورة لإحساساته، مستوحياً من إمكانات الطبيعة ما يعينه على رسم تلك الصورة الزاخرة باللون، والحس، يلفهما إيقاع الرمل (فَأَعْلَتُنْ): (فَأَعْلَا)، بلغة مسترسلة، ويظهر ذلك في قول الشاعر (على ضوء النجوم) اقتباساً من إيقاع قوله تعالى { جَعَلَ لَكُمُ النُّجُومَ }^(٢٤) تتخللها آهات شبه هادئة اقتباساً من إيقاع قوله تعالى { فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ }^(٢٥)، وتلك الآهات تنبعث من هوى أعماق الشاعر، غير أن هذه الآهات، لا تبقى على نمط واحد، فقد يشوبها شيء من الغضب والعنف، فيملأ صداها الفراغ الذي يملأ الوجود والصمت . وذلك يستدعي نمطاً جديداً من الإيقاع، يوافق الحالة الجديدة، والموقف، فيأتي المقطع الثاني، بهذا الشكل:

أغنية وحشية

كتثاؤب" النمر" الجريح

تنداح عن بعد...

وفي بطء .. وإيقاع

على الأمد الفسيح

ويعود يملأ قلب سامعها

وجيف الانتظار

وتصلبت أذناي....

وامتلاً الفراغ في صدري الخاوي....

وعاد الصمت يستعوي

صراخاً.

ويذيع سر الانشطار^(٢٦).

هنا يتخلى الشاعر عن إيقاع الرمل، ويلجأ إلى إيقاع الكامل (مُتَقَاعِلُنْ | مُتَقَاعِلُنْ | مُتَقَاعِلُنْ)، ومن يدقق النظر سيجد بين هذا المقطع والمقطع السابق فرقا بينا في الحالة الشعورية والأداء، ما دفع الشاعر إلى تخير جديد في الإيقاع، تبعه تخير جديد في اللغة فلغة المقطع الأول لغة وصفية، تحاول الاقتراب من العالم الخارجي، أما اللغة في المقطع الثاني، فكانت شديدة الامتزاج بالذات، وسبر معاناتها، وهذا ما جعلها لغة رمزية كشفية منفصلة.

ويزواج الشاعر كاظم البياتي في قصيدة "حديث رصاصه"، بين الرمل والكامل أيضاً، والقصيدة تنقسم إلى مقطعين، يقوم الأول على حكاية الحدث - حدث الثورة - والإصغاء إلى أغاني فجره القادم، المخلص من ليل الظلم الراسف، وفيه يختار الشاعر موسيقى الرمل:

هاتف مر يغني

أغنيات الفجر في قلب الشراع

قصة - الثورة - في جوف رصاصه

كان ليل لف أقدام النخيل

أما المقطع الآخر، فشهد تحولاً، فالحديث عن الثورة، والاستماع إلى أغاربيها، لا يجديان نفعاً، بغير المواجهة، والفعل، ومواصلة التغيير، وهذا يعني انقلاب في الموقف، يحتاج بالضرورة، إلى انقلاب في الإيقاع، يناسب الموقف الجديد، فاختر إيقاع الكامل (متفاعلاً، متفاعلاً)، ومنه:

قم حدث الصنم الكبير

أن لا إله من الصخور

فغداً شواظ الصوت تقتلع القصور (٢٨)

والملاحظ أن المقطعين لم يشهدا، تحولاً في الإيقاع فحسب، بل تغيير وتحول في لهجة الخطاب المقبس من مفردات القرآن الكريم في قوله (الصنم الكبير)، وقوله (أن لا إله)، فإن كان الهدوء والسردية والإخبارية، سمة المقطع الأول، فإن التوتر، والانفعالية، والسخط، تمثل طابع المقطع الآخر؛ لأن كل تغيير في الإيقاع، يصاحبه تغيير في النسيج اللغوي مع وحدة الخطاب في إطاره العام. وتكشف النماذج المتقدمة عن شيوع ظاهرة تنوع الوزن بإيقاع المفردات القرآنية في القصيدة الواحدة، في الشكل الجديد (الحر ..). ونرجح سبب ذلك إلى غياب وحدة البيت والضرب والقافية، وهذا ما خفف من سلطة الوزن الواحد، وساعد في النهاية على إمكانية التنوع في الأوزان، فإن كان التنوع في الشكل الجديد، حاصلًا في أطوال الأَشْطَر، والأضرب والقافية، فما الضير في أن يمتد إلى الوزن، فإلى البناء الإيقاعي لقصيدة التفعيلة، أكثر غنى ومرونة من الشكل القديم "وأكثر تنوعاً واختلاف تشكيل وهو بهذا المميزات الأدائية سمح وسيسمح بمزيد من الشمول في الإحالة بالتجارب، والتنوع في تصوير العواطف، والتعمق في استجلاء الأفكار" (٢٩).

في حين انحسرت ظاهرة "التنوع" في الشكل الشعري الموروث، لما فيه من تكريس لنظام الوحدة، وليس بين يدي الباحثة سوى نموذج واحد للشيخ أحمد الوائلي، في قصيدته (سوانح) (٣٠)، ذات البناء التقليدي المقطعي، التي اعتمد فيها الشاعر إيقاعين مختلفين، هما السريع، والخفيف، موزعين على ستة مقاطع اختص المقطع الأول، والثاني، والخامس، بإيقاع السريع من المقطع الثالث والرابع، والسادس، بالخفيف. ولا شك أن تقطيع القصيدة، وتنوع القافية فيها، قد أسهما في الإفلات من قبضة الوزن داخل الشكل التقليدي، فضلاً عن وقوع الشاعر تحت سوانح، ومشاعر مختلفة، أفضيا به إلى تنوع في بنية الإيقاع الخارجي وزنا وقافية.

المطلب الثالث: تناوب الشكل بإيقاع المفردات القرآنية

وتناوب الشكل هو الذي يدل على قوة التجاذب بين التراث والمعاصرة، ولعل من أسبابه الخارجية سعة الأرشيف الشعري للنماذج الشعرية العربية القديمة واستقرار القيم الإيقاعية في نفوس الشعراء وممارستها العريقة في نفوسهم. أما الأسباب الداخلية والأسس الجمالية لفكرة تناوب الشكل بإيقاع المفردات القرآنية في الشعر النجفي الحديث فنرجعها إلى انفتاح النص الشعري المعاصر الذي يأخذ إطاره من وعي الشاعر الشمولي وسعيه الدائم لخلق نموذج شعري الخاص المرتبط بالحالة الشعورية واللحظة الإبداعية، لأن الشعر يولد قبل الشكل، أي أن الشكل ينمو (٣١). ويتشكل بتشكيل التجربة، والانفعال، وعلى هذا الأساس، فإن ظاهرة "التناوب" في الشكل لا تختلف في جوهرها عن ظاهرة "التنوع" في الوزن، من جهة المبدأ، والمنطلقات الجمالية، والنفسية، والدلالية. ومن النصوص الشعرية التي تحكمها طبيعة تناوب الشكل بإيقاع المفردات القرآنية، نص جابر الجابري (آيات بينات من كتاب يوسف وفاطمة) الذي كتبه الشاعر سنة ١٩٩٧م، وهو بعيد عن الوطن، وفيه يتحرك النمطان الحر والعمود، داخل بنية مكانية موحدة. يقدم النص ذو البناء المقطعي المتناوب، صورة مظلمة عن الوجود، توزعت على محورين:

١- عرض المحور الأول

مشاهد الظلام والوحشية، و الزيف والخيبة، التي غطت وجه العالم المعاصر، وغياب القيم الإنسانية السامية مصحوباً ذلك بمخاطبة الذات - التي تجسدت بالرمز القرآني "يوسف" - وحضها على مقاطعة هذا العالم والإعراض عنه، تعبيراً عن إحساس الشاعر - وهو مرهون بين شتات المنافي وغيابات الغربة - باليأس وانطفاء الأمل، وقد ورد ذلك بالشكل الحر، موقفاً بموسيقى المتدارك:

والليل إذا يغشى

والنجم إذا أهوى

والغرباء إذا اجتمعوا في حجر الريح
وطاروا مثنى مثنى
حينئذ تفتتح الجنة عصر النار
حينئذ تنطفئ الأحلام الخضراء ويبتدئ الإعصار
يمر جميع الصديقين على شرفة يوسف...
وهو يمد يديه من البئر لحبل الأسرار
يوسف أعرض عن هذا فالبئر أحب إليك...
والسجن أحب إليك والأرض الموعودة حقل ذئاب.. (٣٢)
والنجم إذا أهوى يحتضر....
يحاول أن يبحث عن حفرة فالأرض تضيق (٣٣).
يوسف هذا العصر مليء بالرعب...
وبالأقنعة الشهواء
يتذكر حتى الموت....
يطل علينا من شرفات الليل بلا أقنعة
يخطف ضوء البسمات (٣٤).
... والكوفة: روح القدس
تمشي حافية القدمين
إلى نخل الطف
لتغسل بالجرح الساخن جبهتها...
وجدائلها المنقوعة بالخيبة.. (٣٥)

٢- عرض المحور الثاني

الحديث عن الوطن المعاق، وجرحه الناظر فقد اعتمد فيه الشاعر البنية التقليدية نظام الشطرين المعهود، وإيقاع مغاير وهو (البيسيط)، مراوحا في أسلوبه بين المباشرة، والرمز:

النازفون تهاووا في	صرعي يعبون من زخارة
والقائلون عيون ملؤها خدر	تلتذ من بعد رشف الجرح
فلا ذبيح لنا إلا على يدهم	ولا صريع لهم إلاك يا
لمى ضحاياك يا أحضان	وطوحي في هضاب البيد
قولى لمن زوروا التاريخ إن	أسماءنا ورؤانا في مدى
تصوغها الأرض ميقاتا	فتعترتها كوقع الروح في
	من ألف عام ضحايانا موزعة
	وخيّلنا تقحم الدنيا بلا رسن
لم تغف عين لنا إلا على وجع	ولم يفق صبجها إلا على وهن
ونحن نطعم موتانا أصابعنا	ونرضع الطفل من دم على
ولى على النهر أشلاء مقطعة	غادرتها وأنا المذبوح من زمن
على يدي بعض أسمائي وفي	شهيق جرحى مصبوغ به
دمي الحسين ودمعي دمع	تبكي الضحايا وسيفي من أبي (٣٦)

وقد ضمت جميع المقاطع الأربعة المارة، من النص المتقدم، البنيتين الحديثة، والتقليدية، سوى ال مقطع الثاني، الذي خلا من الشكل التقليدي، وانفرد بالشكل الحر فقط، لاختفاء الحديث عن الوطن، وشجونه، وتكريس مشهد الظلام والموت وتشجنات الذات وإحساسها بالضيق.

يسعى الأنموذج السابق إلى تقديم شكل مثالي لظاهرة تناوب الشكل بإيقاع المفردات القرآنية؛ فالشاعر يحاول جاهداً - كما هو واضح من الشواهد التي عرضناها - أن يحافظ على الخصائص البصرية المعهودة للطرفين الحر، والعمود، لإبقائهما بارزين زمانياً ومكانياً، وهذا ما يشعر القارئ بأنه أمام نصين منفصلين، لا نص واحد، ومما زاد من طبيعة الانفصال هذه التزام الشكل التقليدي بصورة ثابتة، وزناً، وقافية وعدد أبيات، على مدار النص، ما أسهم في تقييد الانفعال، والتحكم بحركة انطلاقه ووقوفه.

الشكل الإيقاعي ينمو مع الانفعال، وليس العكس - كما أشرنا من قبل والانفعال ليس تنميطة، أو تحجراً، بل تغيراً، وتفجراً، ما يتطلب تلونا بالشكل، إذ كلما اتسعت حرية الشكل، والتعبير، تموج الإطار الخارجي للانفعال، وازداد تأثيراً. ويلوح لنا ذلك جلياً في قصيدة لعبد الإله الصائغ، (سنابل)، التي سنوردها كاملة، لملاحظة ما يطرأ على شكلها الإيقاعي الخارجي، من تغيير تبعاً للإحساس الشاعر وانفعاله

.. يا أم " هارون" هذا موسم الذهب...

. من أوقد النار بين الجد واللعب.. من

يا وجه عاصفة الألوان

خبأ السر في عينيك سيدتي....

وبين عيني أسراري بلا حجب...

بي سام.....

بالله يا وجهها القدسي اقتربي....

الزرقة البحر في عينيك تزدهني....

أثم بحر ..

هذا يوماً لمغترب...

زرقة أم سفر

دمعة أم سور

صوتها

عطرها

وجهها، شالها، ليلها، فجرها والمطر

أزرق كالقدر ...

"هارون" أسعد حظاً مني ومن كلماتي....

ينام بين كنوز تنوء بالبركات

وحين يصحو ندياً ، ومفعماً ك الحياة ...

يموء دفتنا وطلعا ...

فتسحتي حسراتي

"هارون" قلبي طير شراكه نظرتي(٣٧).

يشهد النص تناوباً إيقاعياً بالمفردات القرآنية، وهو تناوباً حراً، متصلاً مدمجاً متامياً، وقد تكون من ثلاث دفعات شعرية ينتظم الدفقة الأولى، الشكل التقليدي الملتزم بإيقاع البسيط، مبتدئاً من مفتتح النص ومنتهياً عند الشطر العاشر، ولم يستمر لتغيير الحالة الشعورية وطبيعة الخطاب الذي تحول من الحضور إلى الغياب، ومن الكشف الداخلي إلى الوصف الخارجي، مما دعا إلى شكل آخر من التعبير، والإيقاع، فكان الشكل الحر القائم على تفعيله المتدارك (فاعلن)، الذي ابتدأ من الشطر الحادي عشر وتوقف عند الشطر السادس عشر؛ لانفجار الدفقة الشعرية الثالثة بوزن المجتث متخذة الشكل التقليدي، ابتداء من الشطر السابع عشر، وحتى نهاية القصيدة ويأتي ذلك لتحول

الخطاب من الغائب إلى الحاضر، وتجدر الإشارة هنا إلى أن ، وفي ختامه، لم تتطابق في الوزن لبنية التقليدية الواردة في مفتاح النص والقافية، وعدد الأبيات، كما أنها لم تلتزم الصورة المكانية المعهودة للشكل التقليدي، ولا سيما في الجزء الافتتاحي، الذي قارب البناء الإيقاعي الجديد مكانياً، واحتفظ بالبناء الإيقاعي القديم زمانياً، والذي يمكن أن نطلق عليه بـ (الشكل التقليدي المنفتح) أو العمود (بشكل الحر) ، ولجوء الشاعر إلى هذا الأداء؛ يأتي لإلغاء التمايز ، بين البنيتين المعاصرة، والموروثة، مكانياً؛ وتعزيز الاندماج فيما بينهما والتعاضد، استجابة للحركة الداخلية، وليس للحركة الوزنية العروضية في المقياس.

المطلب الرابع: النمط المتداخل بإيقاع المفردات القرآنية

في حين احتفظ كثير من شعراء النجف المحدثين بالإطار البنائي القديم في كتاباتهم التقليدية، خرج آخرون عنه مكانياً وزمانياً واتبعوا الشكل الحر مع إيقاع المعجم القرآني. واتبع آخرون طريقاً وسطاً، فجمعوا بين التركيب المكاني الحديث والتشكيل الزماني القديم، أي تقسيم نظام التفعيلة القديم إلى فواصل غير متساوية الطول، ملتزمين بالعدد المحدد للفواصل في الوحدة الشعرية، ولكن بنمط مكاني حديث، مبتكر، غير تابع لشكل سابق، بحيث يصبح الشاعر مصمماً لنظامه الشعري الخاص في هذا النمط المتداخل ، يقول أحد الدارسين، في تعليقه على أحد المقاطع الشعرية لبدر شاكر السياب إن (القصيدة العامودية كانت تملي بصورة مسبقة على الشاعر هيئتها الطباعية أما هنا فإن الشاعر بات يبتكر بنفسه هذه الهيئة^(٣٨)، وبذلك أصبح التكييف المكاني للشعر التقليدي جزءاً من التجربة، إضافة إلى عناصر الإبداع الشعري الأخرى، لأن شكل الفضاء مستوحى من الداخل، فهو فضاء نفسي قبل أن يكون فضاء على صفحة الشعر^(٣٩)؛ ولذا فإن الوقفات العروضية، و الدلالية، غدت مرهونة بيد الشاعر، وطقوس تجربته الخاصة، وليس بالمقياس العروضي وقواعده المقررة وفي ذلك ما يجعل للفضاء الطباعي، في الصفحة الشعرية، قيمته الغنية. بالإيحاءات الدالة، التي تسهم في فتح آفاق واسعة للقراءة، والتأمل، فالقصيدة قد تحولت إلى تجربة معايشة بوساطة القراءة الشعرية في عصرنا الراهن البصرية، بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع^(٤٠). وجاءت ممارسة الشعراء لهذا النمط المتداخل (العمود بشكل الحر)، إما على شكل مقاطع داخل البنية العامة للقصيدة، أو على شكل قصائد مستقلة كاملة. ولجابر الجابري، تجارب متعددة بهذا الأداء منها قصيدة (لها) التي بني إطارها الإيقاعي الخارجي كاملاً بهذا الأسلوب:

حبيبي..

ليس عندي ما أبوح به

سوى هواك....

وهذا كل أسراري

كتمتها خوف أن تفشي...

فأظهرها،

صمتي

وساعده في البوح إنكاري

فأنت لي،

وطن..

أم ...

وصاحبة ...

يجف بين يديها بحر أشعاري

هل يمكن الجمر، أن يخفي الرماد له

وجها ليظهره من خلف أستار

فالجمر، جمر ...

وإن غابت ملامحه

وليس يحمل إلا صورة النار^(٤١).

يلتزم هذا النص، زمانياً، بإيقاع البسيط، ذي المقياس (مستعلن فاعلن مستعلن فعلمن). غير أنه لم يلتزم بالهيئة المكانية الموروثة لهذا البحر، فقد فتت وحداته البيئية الخمسة، ووزعت تفاعيله توزيعاً فضائياً جديداً، يتناسب، ودقات قلب العاشق، وما يريد أن يبوح، ويقرر من مقولات دالة، ذات جانب مؤثر في سياق التجربة وهذا ما أنتج مزيداً من الوقفات العروضية الدلالية، التي تجاوزت الوقفات المرسومة للأب يات الخمسة، في الميزان الخليلي، ما منح مساحات واسعة من البياض العلامي الدال، لا أظننا نجدها في التشكل القديم ذي الوقفات المحددة سلفاً، التي ينحسر فيها البياض، ويحتشد فيها السواد "الخط".

وإن كان الجابري في النص السابق، قد حافظ على انسيابية إيقاعه الخارجي، في تشكيله المكاني الجديد؛ لإبقاء الأضرب الأساسية (القوافي) للوزن في مواقعها المقررة، في نهايات الجمل الشعرية، متصرفاً بحشو الأبيات فقط، فإن الشاعر مهدي النهيري، يخترق هذه القاعدة، إذ يقول في (بوصلة العاشق)، ذات البناء العمودي الحر:

آنستني

من حيث وهجك نار

فيموت الظلام في ويصلى

.. ولأكن في هوك محض رماد

ألمي في الرماد

أن يتجلى بشرا

مشرق الجهات سويا

هز شباكك المقدس نخلا (٢).

فإن الشاعر، قد خرج على وزن الخفيف - وهو إيقاع النص - في الشطر السادس لوقوع ضربه المخبون (فعلاتن) ، المتمثل باللفظ الفعلي (يتولى) ، في حشو الشطر ، وقد سحب إليه سبب خفيف من تعقيلة (مستعلن) التابعة للشطر السابق (الخامس) ، في (أن)، وجزءاً من تعقيلة (فعلاتن) التابعة للشطر اللاحق (السابع)، (فعل) ، في لفظة (بشرا) ، ليغدو الشطر السادس من إيقاع وزني مختلف وهو (الرجز)، المصابة بتعقيته بزحاف الطي: حذف الرابع الساكن، وبه تصيح، مستعلن - مُستعلن، (مستعلن) ثم شمل هذا التخلخل والانحراف عن الوزن الأساس، الشطر التالي (السابع) ، في قوله : (شرف الجهات سويا) ، الذي جاء بالتركيب الزماني (فاعلن فعولن) المضطرب بين المتدارك والمتقارب، ولو أبقى الشاعر الأضرب الأساسية للقصيدة - وهي النهايات الإيقاعية التي أزم نفسه بها - في نهايات الجمل الموسيقية لكفانا، وكفى نفسه هذا الانزياح العروضي غير المقبول . فلو قال مثلاً:

ألمي في الرماد أن

يتجلى...

بشرا مشرق الجهات سويا

لسجل ذلك إيقاعاً موحداً، لوزن الخفيف، منسجماً، غير مضطرب مصحوباً بجانب من التحرر، يروق السمع.

من خلال ما سبق يتبين للباحثة: أن اعتماد الشاعر النجفي المعاصر على الوزن في الشعر النجفي المعاصر المقتبس من المفردات القرآنية لا يرجع إلى دوافع خارجية تملئها غريزة التقليد والمحاكاة، بل إلى اهتزازات داخلية يحددها الشعور والتجربة الوجدانية المتأثرة بمفردات القرآن، وما الظواهر الوزنية المذكورة في هذا البحث إلا مظاهر واضحة لما نحن بصده في نفس القصيدة (تنوع الوزن).

وقد حرص الشاعر النجفي المعاصر على إظهار التقلبات الداخلية للنفس، متخذاً من هذا النمط مؤشراً على ذلك التقلب، معبراً عن متغيراته من صعود وهبوطاً ظاهراً "التغير" في الشكل، التي لا تختلف جوهرياً من حيث المبدأ والمنطلقات الجمالية والدلالية والنفسية عن ظاهرة "التنوع" في الوزن، لتعزز مبدأ تكييف الشكل وانفتاحه على التجربة. فالوعي الشمولي للشاعر وسعيه الدائم لخلق نموذج شعري الخاص يعتمد على إطاره المستمد من الحالة الشعورية واللحظة الإبداعية. فكان العمود الحر جزءاً من التجربة مضافاً إلى عناصر الإبداع الشعري الأخرى، لأن شكل الفراغ مستوحى من الداخل، فهو خير نفسي قبل أن يكون فراغاً على صفحة الشعر .

- ١-ارتباط الإيقاع بذائقة المتلقي ويستند ذلك الى ارتباطه النفسي والاجتماعي .
- ٢-تأثير الوزن العروضي الواحد في قصائد مختلفة.
- ٣-تنوع الاوزان والقوافي داخل القصيدة الواحدة .
- ٤- تأثير الإيقاع القرآني للنص الشعري باستخدام الفاظه ومعانيه .
- ٥-بروز قوة التجاذب بين التراث والمعاصرة ويعودالسبب الى سعة الارشيف الشعري للنماذج الشعرية العربية القديمة واستقرارالقيم في نفوسهم
- ٦-تعددالموضوعات التي تطرق لها الشعراءولكن اغلبها يربط بين الواقع ومأساته وربطها بمعانٍ قرآنية كمشاهدالظلام والوحشية بالليل وغيرها

المصادر

• القرآن الكريم

- ١.أوزان الأبحان بلغة العروض ، د. أحمدرجائي دار ، الفكر ، دمشق ، ط 1 ، ١٩٩٩ م
- ٢.الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، د. ابتهام حمدان ، دار القلم حلب ، ١٥ ، ١٩٩٧ . . م
- ٣.الأسس الجمالية في النقد ، عز الدين إسماعيل ، بغداد دار ، الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦م
- ٤.الإيقاعات الوديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد الأحوال التكرار وتأصيل العناصر الإيقاع الداخلي، د. مصلح النجار ، وأفنان النجار : مجلة جامعة دمشق مج ٢٣ العدد ١ ، ١٤ ، ٢٠٠٧م
- ٥.الإيقاع في الشعر العربي من البيت التفعيلة ،مصطفى جمال الدين ال :مطبعة النعمان النجف ط ، 1974.٢ ،
- ٦.البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة السندباد نموذجاً ، د. هدى صحنوي : مجلة جامعة دمشق ، ١٧ ، ١٤ ، ٢٠٠١ م
- ٧.الشعوية العربية الحديثة تحليل نصي ،شوبل داغر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء -المغرب ، ط 1 ، ١٩٨٨.م
- ٨.الفن ومناهبه في الشعر العربي .د. شوقي ضيف دار ، المعرف ، مصر ، القاهرة ط ١٠ دت ،
- ٩.النقد الأدبي الحديث ،د محمد .غنيمي هلال دار ، الثقافة ودار العودة ، بيروت ط ، ٣ ، ١٩٧٣، م
- ١٠.المعجم الادبي ،جبور عبد النور دار ، العلم للملايين ، بيروت ط ، ١ ، ١٩٧٩ م
- ١١.بلاغة المكان ،فتحية كحلوش ، مؤسسة الأشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط ، ٢٠٠٨ م
١٢. دار الطراز في عمل الموشحات، القاضي السعيد أبو القاسم
- ١٣.هبة الله بن جعفر ابن سناء الملك ، تحقيق .د جودت الركابي دار ، الفكر ، دمشق ط ، ٢ ، ١٩٧٧ . م
- ١٤.ديوان الجواهري ، الأعمال الكاملة، محمد مهدي الجواهري دار ، الحوية للطباعة والنشر ، بغداد ط ، ٢ ، ٢٠٠٨ . م
- ١٥.ديوان مختارات، جابر الجاوي ، ١٩٧٨- ٢٠٠٨ ، مؤسسة آفاق للدراسات والأبحاث الواقية ، ط 1 ، ٢٠١٠ م
- ١٦.دير الملاك د. محسن ، اطيمش ،دت
- ١٧.ديوان الوائلي ، الدكتور الشيخ أحمد الوائلي د،ت.
- ١٨.سنابل بابل ، عبد الإله الصائغ د،ت.
- ١٩.شعوية الوزن الاختيار المشروط .د ، عبد الكريم جعفر ، مجلة آفاق عربية ع ١١-١٢ السنة /٢١ تشرين الثاني ١٩٩٦ . م
٢٠. شمس الحواح ، كاظم ستار البياتي د،ت.
- ٢١.ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، د. محمد فوح أحمد ، مجلة البيان ، الكويت عدد ، ٢٨٨ ، 1990.٢٢ ،
- ٢٣.عضوية الموسيقى في النص الشعري ،عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المناء الأردن ط ، ١ ، ١٩٨٥ . م
- ٢٤.قضية الشعر الجديد مكتبة الخانجي د. محمد ، النويهي، دار الفكر ط ، ٢ ، ١٩٧١ م

٢٥. كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي دار، الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨١، م ج ١٧٦/٢، مادة (وقع)

٢٦. لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، السعيد الورقي دار، المعرف، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٣ م

٢٧. لغة الشعر الحديث في العراق مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية. د. عدنان حسين العوادي، وزارة الثقافة والإعلام الجمهورية العراقية دائرة الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥ م.

٢٨. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان بيروت ط ٢، ١٩٨٤ م

٢٩. مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، ٣٢٤، سنة ١٩٩٣. م

(١) عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المناء الأردن، ط ١، ١٩٨٥ م، ص ٢٣.

(٢) د. عبد الكريم جعفر، شعرية الوزن الاختيار المشروط، مجلة آفاق عربية ع ١١-١٢ السنة ٢١/ تشرين الثاني ١٩٩٦ م، ص ٦٦.

(٣) د. أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٩٩٩ م، ص ١٤.

(٤) د. ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم حلب، ١٥، ١٩٩٧ م، ١٤، ٤٦.

(٥) د. مصلح النجار، وأفنان النجار، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد الأحوال التكرار وتأصيل العناصر الإيقاع الداخلي: مجلة جامعة دمشق مج ٢٣، ١٤، ٢٠٠٧ م ص ١٢٥.

(٦) د. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، القاهرة ط ١٠، د.ت، ص ٨٠.

(٧) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: مطبعة النعمان النجف، ط ٢، ١٩٧٤ م، ص ٧٠.

(٨) د. محمد فتوح أحمد، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، الكويت، عدد ٢٨٨، ١٩٩٠ م ص ٥٨.

(٩) د. هدى صحنوي، البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة السندباد نموذجاً: مجلة جامعة دمشق، مج ١٧، ١٤، ٢٠٠١ م، ص ٥٣.

(١٠) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨١ م، ج ٢/١٧٦، مادة (وقع).

(١١) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٣ م، ص ٤٦١.

(١٢) الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، ص ١٢٨.

(١٣) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٧٩ م، ص ٤٤.

(١٤) مجدي وهبة وكامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مكتبة لبنان بيروت، ط ٢، ١٩٨٤ م، ص ٧١.

(١٥) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦ م، ص ٤٧٤.

(١٦) محمد الهادي الطرابلسي، مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ٣٢٤، سنة ١٩٩٣ م، ٧-٢٢.

(١٧) عدنان حسين العوادي، لغة الشعر الحديث في العراق مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية دائرة الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥ م، ص ٢٩.

(١٨) د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط ٢، ١٩٧١ م، ص ٢٢.

(١٩) دير الملاك، د. محسن اطميش، ص ٢٨٥.

(٢٠) القاضي السعيد أبو القاسم هبة الله بن جعفر، ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق د. جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٩٧٧ م، ص ١٥٦، و ص ١٥٨.

- (٢١) د. محسن أطيّمش، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م، ص ٢٨٦ .
- (٢٢) محمد مهدي الجواهري (٢٦ يوليو ١٨٩٩م - ٢٧ يوليو ١٩٩٧م): شاعر عربي عراقي، يُعد من بين أفضل شعراء العرب في العصر الحديث. تميزت قصائده بالتزام عمود الشعر التقليدي. نشأ الجواهري في النجف، في أسرة أكثر رجالها من المشتغلين بالعلم والأدب. ودرس علوم العربية وحفظ كثيرًا من الشعر القديم والحديث ولاسيما شعر المتنبي. اشتغل بالتعليم في فترات من حياته، وبالصحافة في فترات أخرى، فأصدر جرائد «الفرات» ثم «الانقلاب» ثم «الرأي العام»، أول دواوينه «حلبة الأدب» ١٩٢٣م وهو مجموعة من المعارضات لمشاهير شعراء عصره كأحمد شوقي وإيليا أبي ماضي ولبعض السابقين كلسان الدين بن الخطيب وابن التعاويذي. ثم ظهر له ديوان «بين الشعور والعاطفة» ١٩٢٨، و«ديوان الجواهري» (١٩٣٥م و١٩٤٩م - ١٩٥٣م، في ثلاثة أجزاء). محمد مهدي الجواهري (١٩٣٥). ديوان الجواهري (ط. الأولى والثانية). النجف: مطبعة الغرى. ص. ٣.
- (٢٣) محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، الأعمال الكاملة دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط ٢، ٢٠٠٨م، ص ٩٢١-٩٢٠
- (٢٤) سورة الأنعام: ٩٧
- (٢٥) سورة الأعراف: ١٧٦.
- (٢٦) محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، الأعمال الكاملة، ص ٩٢٢-٩٢١
- (٢٧) كاظم ستار البياتي، شمس الجراح، مطبعة الغري الحديثة، نجف، ط١، ١٩٦٩م، ص ٣٣.
- (٢٨) كاظم ستار البياتي، شمس الجراح، ، ص ٣٤
- (٢٩) د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مصدر سابق، ص ٢٣١.
- (٣٠) الدكتور الشيخ أحمد الوائلي، ديوان الوائلي، مصدر سابق، ص ٢١٣-٢١٤.
- (٣١) د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مصدر سابق، ص ٢٤.
- (٣٢) جابر الجابري، ديوان مختارات ١٩٧٨ - ٢٠٠٨ ، مؤسسة آفاق للدراسات والأبحاث العراقية، ط١، ٢٠١٠م، جزء من المقطع الأول، ص ٣٦٠.
- (٣٣) جابر الجابري، ديوان مختارات ١٩٧٨ - ٢٠٠٨ ، المصدر نفسه، جزء من المقطع الثاني، ص ٣٦١-٣٦٣.
- (٣٤) جابر الجابري، ديوان مختارات ١٩٧٨ - ٢٠٠٨ ، المصدر نفسه، جزء من المقطع الثالث، ص ٣٦٢-٣٦٣.
- (٣٥) جابر الجابري، ديوان مختارات ١٩٧٨ - ٢٠٠٨ ، المصدر نفسه، جزء من المقطع الرابع ، ص ٣٦٥.
- (٣٦) ديوان جابر الجابري ، جزء من المقطع الأول، ص ٣٦٥.
- (٣٧) عبد الإله الصائغ، سنابل بابل، مصدر سابق، ص ١٠-٩
- (٣٨) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص ٢٩
- (٣٩) فتحية كحلوش، بلاغة المكان، مؤسسة الأشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١٠١.
- (٤٠) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٣م، ص ٢٣٣.
- (٤١) ديوان جابر الجابري ، ص ١٧٧ - ١٧٨
- (٤٢) مهدي النهيري، مواسم إيغال بخاصرة الأرض، دار الضياء للطباعة والتصميم، النجف الأشرف، ط١، ٢٠٠٩م ، ص ٨٤-٨٥.