

A Study of the Stylistics of Prose Divans of Iraqi Poet Yahya Samawi (Audio Level)

Yahya Maroof*

Tooraj Zinivand**

Jahangir Amiri***

Behnam Bagheri****

Abstract:

The audio level is one of the domains of the stylistics approach, and it gives importance to the role played by rhythm in the text, because the audio elements as well as rhythm and repetition and the delicate music and the sound effects that are hidden in it help to enrich the text. Accordingly, prose elegy, one of the new poetic forms, is not free from rhythmic elements, and these rhythmic elements have several forms that give rise to the aspect of the poetry and the beauty of the poem. The current essay seeks to investigate the structural mechanisms in the elegies of Iraqi poet Yahya Samawi. This research uses an analytic descriptive method and is done based on a detailed analysis of its rhythmic elements to extract its semantic value and its aesthetics. Through this research it became clear that the proverbial narratives of Samawi are full of original rhythmic elements, and have a function of illusion and beauty that invokes the reader and enhances the poet's poetic experience. Thus, these poems are followed by a poem. The most important rhythmic forms of the poet in his elegies are: contradiction rhythm, counting, types of repetitions, audio density, puncture, and harmony of sound. These modes, in total, form the rhythmic and phonic rhymes of the poet's prose elegies, and invoke and influence the reader.

* Professor of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran
(Responsible author) y.maroof@gmail.com

** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran
t_zinivad56@yahoo.com

*** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran
gaamiri686@gmail.com

**** Ph. D. Student of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran
bbagheri75@yahoo.com

Received: 17/11/2017

Accepted: 10/11/2018



Keywords: Stylistics, Audio Level, Yahya Samawi, Prose Elegies, Rhythm.

References:

- Abual-Adous, Y. (2010). *Stylistic vision and application*, 1st ed, Amman: Dar Al Masirah for Publishing and Distribution.
- Abdulmutalleb, M. (1999). *Difficult text; Writing a critique*, 1st ed, Cairo: General Organization of Culture Palaces.
- Abu Hamada, A. (2001). The rhythmic structure in Mahmoud Darwish's jedaria, *Journal of Al - Quds Open University for Research and Studies*, 25, pp. 90-57.
- Adonis. (1960). *In the prose poem*, poetry magazine, Beirut: dar majala, No. 14.
- Alani, S. H. (1983). *Phonetic composition in Arabic*, 1st ed, Jeddah: literary cultural club.
- Al-euni, M. (2010). *The homeland in the poetry of the Yahya al-Samawi*, within the book of the manifestations of nostalgia in the tribute of the poet Yahya al-Samawi, Majid al-Gharabawi, volume 1, Damascus: Dar alyanabie.
- Al-Ghaniem, I. A. R. (1996). *The artistic image in Arabic poetry; example and criticism*, Cairo: Arab Publishing and Distribution Company.
- Al-ghorfi, H. (2001). *The rhythmic movement in contemporary Arabic poetry*, 1st ed, Casablanca: East Africa.
- Al-jindi, A. (no date). *The art of pun, Rhetoric, literature, criticism*, Cairo: Dar alfekr alarabi.
- Al-qudat, M. A. (2009). Stylistic phenomena in the Mahmoud Darwish's jedaria. *University of Sharjah Journal of Humanities and Social Sciences*, 6(2), Pp. 245-291.
- Al-Rabai'ah, M. (1998). *Reading the poetic text of Aljahili*, Jordan: Dar Al-Kindi.
- Al- Rawashdeh, S. (1998). Parallel in the poetry of Youssef Alsayegh, and its impact on the rhythm and significance, *Yarmouk Research Journal*, 16(2).
- Al-Samawi, Y. (1993). *jurh biatissae alwatan*, 1st ed, Jeddah: Abdul Maqsoud Mohammad Saeed Khoja.
- Al-Samawi, Y. (2008). *Masbihat men kharz alkalmatm*, 1st ed, Damascus: Dar Takween for the composition, translation and publishing.
- Al-Samawi, Y. (2009). *Shahidat alqabr men rokham alkalemat*, 1st ed, Damascus: Dar Takween for the composition, translation and publishing.
- Al-Samawi, Y. (2012). *Manadil men harire alkalemat*, 1st ed, Damascus: Dar Takween for the composition, translation and publishing.

-
- Al-Samawi, Y. (2017). *Hadiqat men zuhure alkalemat*, Sydney: Almothaqaf Arabic Association.
 - Al- Sawy Al- Gawayny, M. (1985). *In the Arab rhetoric of reconciliation and renewal*, munsha'at almuearif.
 - Al-shuwabake, M. A. & Anwar, A. S. (1991). *Glossary of prosody and rhymes*, Jordan: Dar al-Bashir.
 - Al-Waji, A. R. (1989). *Rhythm in Arabic poetry*, 1st ed, Damascus: Dar alhasad.
 - Alwan, M. A. (2008). *Poetry of modernity, study in rhythm*, Dar Al-Elm and Al-Eiman for publication and distribution.
 - Bashir, T. (2009). Levels and mechanisms of stylistic analysis of poetic text, *Journal of the college of Literature and Humanities and Social Sciences*, 5.
 - Bernard, S. (1993). *Prose poem from Baudelaire to our days*, Translated by Zayer Majeed Maghamis, Baghdad: Dar Al-Maamoon for Translation and Publishing.
 - Bishr, K. (2000). *Phonetics*, Cairo: Dar Ghraib for Printing and Publishing.
 - Hassan Al-Shaikh, A. W. (1999). *Albadie and Parallel*, 1st ed, Egypt: The Library and the Radiation Printing Press.
 - Hinuni, R. (2014). *Rhythm in the prose poem : al-Maghout poetry model*, almuqif aladaby, Syria :the Arab Writers Union, No, 516, pp: 91- 104.
 - Jaber, Y. H. (1991). *Issues of creativity in prose poem; studies in the texts of the poem*, 1st ed, Beirut: Dar alhadathat.
 - Jafar, A. R. (1998). *A study in the substantive and artistic structure of modern emotional poetry in Iraq*, 1st ed, Baghdad: dar alshuwuwn althaqafiat aleamat.
 - Jacobson, R. (1988). *Poetic Issues*, translation: Mohammed AL Wali and Mubarak Hanoon, Casablanca – Morocco: Toubkal Publishing House.
 - Obaid, M. S. (2001). *Arabic poem between semantic structure and rhythmic structure*, Damascus: Arab Writers Union.
 - Qabbani, N. (2000). *Labt bitkan wha hi mfatihi*, 1st ed, Beirut: Nizar Qabbani Publications.
 - Rahmani, L. (2015). *The rhythmic structure of the sacred flame of. Moufdi Zakaria*, (PhD thesis), Algeria: University of Abu Bakr Balqayd.
 - Shartah, E. (2005). *Stylistic phenomena in the poetry of Badawi al-Jabal*, Damascus: Publications of the Arab Writers Union.
 - Shartah, E. (2011). The scope of of the poetic experience of Yehyah AlSamawi, 1st ed, Damascus: Dar alyanabie.
 - Zaghoul Salam, M. (1961). *The influence of the Koran in the development of literary criticism*, 1st ed, Egypt: Dar Al Ma'arif.

- Zarrouqi, A. (2012). *The methods of repetition in the poem "Sarhan, drinking coffee in the cafeteria by Mahmoud Darwish: stylistic approach*, (Master's Thesis), Algeria: University of Haj Lakhdar.

دراسة أسلوبية في الدواوين النثرية للشاعر العراقي يحيى السماوي المستوى الصوتي^١

- ❖ يحيى معروف
- ❖❖ تورج زيني وند
- ❖❖❖ جهانگیر أميري
- ❖❖❖ بهنام باقري

الملخص

يعدّ المستوى الصوتي مجالاً من مجالات المنهج الأسلوبي، وهو يهتم بمعرفة الدور الذي يلعبه الإيقاع في النص، لأن المادة الصوتية وما تتضمنه من إيقاع وتكرار وموسيقى عذبة وما تحويه من تأثيرات صوتية تسهم في جمالية النص وإثراء المعنى. بما أن قصيدة النثر بوصفها واحدة من أشكال الكتابة الشعرية الجديدة لا تخلو من العناصر الإيقاعية التي تتلون أشكالها وتتعدد مصادرها وتؤتي القصيدة قوتها الإيحائية والجمالية، فتحاول هذه الدراسة أن تلمس أساليب التشكيل الإيقاعي في القصائد النثرية للشاعر العراقي يحيى السماوي. وقد اتبع البحث منهجاً وصفيّاً تحليلياً، وذلك باستقراء القصائد النثرية وتفكك عناصرها الإيقاعية لاستخراج أسلوب الشاعر الإيقاعي وقيّمته الدلالية والجمالية. وقد تبين من خلال هذه الدراسة أن قصائد السماوي النثرية مشحونة بطاقات إيقاعية فذة، مما يؤدي دوراً دلاليّاً وجماليّاً لإثارة المتلقي وإثراء تجربته، وبذلك تنتمي إلى قصيدة التفعيلة وتكتسب صبغة الشعر. ومن أهم أساليب الشاعر الإيقاعية في قصائده النثرية هي: إيقاع التقابل والتضاد، وإيقاع التوازي، وإيقاع تعداد، والتكرار بكافة أشكاله، والتراكم الصوتي، والجناس، والتجانس الصوتي. إن هذه الأساليب جميعاً تسهم في تشكيل واقع الإيقاع الصوتي الذي تنهض عليه القصيدة وتسهم بقدرتها على الإثارة والتأثير في المتلقي.

المفردات الرئيسية: يحيى السماوي، قصيدة النثر، الأسلوبية، المستوى الصوتي، الإيقاع

رمز تصنيف أصفهان: ٩٥ ث

١- تاريخ التسلم: ١٣٩٦/٨/٢٦هـ. ش؛ تاريخ القبول: ١٣٩٧/٨/١٩هـ. ش.

Email: y.marof@yahoo.com

Email: T_zinivand56@yahoo.com

Email: Gaamiri686@gmail.com

Email: bbagheri75@yahoo.com

❖ أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي - كرمانشاه (الكاتب المسؤول)

❖❖ أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي - كرمانشاه

❖❖❖ أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي - كرمانشاه

❖❖❖ طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي - كرمانشاه

١- المقدمة

إنّ الأسلوبية منهج نقدي ظهر في العصر الحديث، يتناول النصّ الأدبي بالدراسة من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية. يرى أبو العدوس: «إنّ الأسلوبية نظرة نقدية شاملة تشمل النصّ بكلّ تكويناته الصوتية والمعجمية والدلالية والتركييبية، فالنظرة الأسلوبية قائمة أصلاً على فحص النصّ الأدبي في تركيباته اللغوية، للكشف عن قيمها الجمالية» (٢٠١٠ م، ص ٥٣). قد عمدت الدراسات الأسلوبية في تحليل لغة الشعر إلى توصيف مستويات النصّ وتمييزها لتخصيص فاعلية كل مستوى وأثره في إثراء النصّ. يعدّ المستوى الصوتي من أهم مستويات التحليل في الدراسة الأسلوبية والدلالية، فتهتم الدراسات الأسلوبية بالمستوى الصوتي في شتى مناحي العمل الأدبي ومكوناته من أصوات وإيقاعات خارجية وداخلية وظواهر إيقاعية لما تحدّثه من أثر على المتلقي للنصّ الأدبي.

وهذه الدراسة تقصد دراسة المستوى الصوتي في الدواوين النثرية للشاعر العراقي يحيى السماوي، وذلك بحسب ما يتيح النصّ الشعري دون أن يتحول ذلك إلى عمل آلي يفقد النصّ جماليته الشعرية. مما لا شك فيه أن الشعر العربي تطور تطوراً كبيراً في العصر الحديث في مضمونه وشكله. لعل تفكك البنية العروضية للقصيد العربية هو أول مظاهر التحديث في الشعر العربي. مفهوم قصيدة النثر بوصفه شكلاً شعرياً جديداً قد أنكر على نحو تام قوانين العروض وأثار جدلاً كبيراً في أوساط النقاد والشعراء بين مؤيد ومعارض لهذا الشكل الشعري. ولكن استقرت قصيدة النثر وأصبحت ظاهرة في الشعر العربي الحديث، حيث تخلت عن التعبير التقليدي والأوزان العروضية. لكن ذلك لا يعني انعدام الصلة بين قصيدة النثر والموسيقى؛ فبما أن قصيدة النثر تخلت عن العروض القديم فهي تحاول تكثيف الموسيقى عبر الإيقاع الداخلي.

فإذا استثنينا الوزن والقافية فإن عوامل أخرى تبرز لتؤسس الإيقاع الذي يناسب هذا النوع الشعري. وفي الواقع، تخلي قصيدة النثر عن الوزن والقافية لا يعني نفي شعريتها. يقول يحيى السماوي: «الشعر عندي لا يعني الوزن والقافية، فرب جملة نثر تقول ما تعجز عن قوله قصيدة موزونة مقفاة طولها نصف ذراع، وقد تقول قصيدة نثر واحدة ما لا يقوله ديوان موزون مقفى» (٢٠١٧ م، صحيفة المثقف). فرضت التجربة الشعرية الجديدة مفهوماً آخر للإيقاع وأعطت دوراً مهماً للإيقاع الداخلي، فهو يتردد وفقاً للتشكيلات الدلالية والنفسية والإبداعية لدى الشاعر. يؤدي الإيقاع الداخلي دوراً فاعلاً في تكثيف المعنى وزيادة طاقاته التعبيرية من خلال انسجامه مع أجواء النصّ ومعانيها. أمّا «دور الشاعر في خلق هذا الإيقاع الداخلي، فهو دور الصانع الحاذق، والجوهري الخبير بمادة صياغته، العالم بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق، فهو باعث سرّ النغم، ينبش غوره، ويصل أعماقه» (الوجي، ١٩٨٩ م، ص ٨٠).

فالبحث هذا يحاول في فهم أساليب التشكيل الإيقاعي في الدواوين النثرية للشاعر يحيى السماوي، والتي تشكل المرتكز في إنتاج إيقاع يناسب الانفعال النفسي والحالة الشعورية والمعاني الدلالية التي انبثقت عنها. والدارس للتشكيل الإيقاعي في دواوين النثرية ليحيى السماوي يجد نفسه دارساً لأهم عناصر التجربة الفنية من فكر وعاطفة وجمال والتشكيل الفني. وهذه الآليات تساهم في بناء القصيدة وتؤلف نسيجها. ومن هذا المنطلق، أصبح من الضروري الاهتمام بدراسة المستوى الصوتي في دواوين يحيى السماوي النثرية. وبما أن نصوص الشاعر النثرية رغم تخليها عن الوزن تنتمي بروحها إلى قصيدة التفعيلة وأن قصائده النثرية بوصفها واحدة من النماذج الشعرية الحديثة لا تخلو من العناصر الشعرية ومنها عنصر الإيقاع الذي يؤدي دوراً خطيراً ومهماً في العمل الأدبي وتأثر القارئ من غير أن يكون مشابهاً لإيقاع القصيدة الخليلية، فستحاول هذه الدراسة أن تتوقف عند أساليب

التشكيل الإيقاعي في قصائده النثرية لتبين أهمية الإيقاع في بناء نصوصه النثرية ومدى تأثير الدلالة والتأثر بالبنية الإيقاعية بما تسهم في إغناء البعد الدلالي والإيقاعي لتجربة الشاعر.

ستبين لنا أننا أمام ظاهرة شعرية جديدة تختلف جوهرياً عما ألفنا من شعر؛ لكنها لا تبتعد عنه ابتعاداً كلياً. ونتمكن من الوقوف على هذه العناصر الشعرية في القصائد خلف البساطة في الشكل والتعبير. ومن هنا تكمن أهمية الدراسة وجدوى تسليط الضوء على هذه التجربة الشعرية. لقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي للوقوف على أساليب التشكيل الإيقاعي في دواوينه النثرية، وهي: جرح باتساع الوطن، ١٩٩٣م، ومسبحة من خرز الكلمات، ٢٠٠٨م، وشاهدة القبر من رخام الكلمات، ٢٠٠٩م، ومناديل من حرير الكلمات، ٢٠١٢م، وحديقة من زهور الكلمات، ٢٠١٧م، وتجلياتها في الخطاب الشعري للشاعر في تحقيق أهدافه. وتتكون الدراسة من مقدمة تحدثنا فيها عن قصيدة النثر ومفهوم الإيقاع في قصيدة النثر ثم تناولنا بالتحليل أهم أساليب التشكيل الإيقاعي في قصائده النثرية. وأما الأسئلة التي تطرح في هذه المقالة، فهي:

- ما هي أهم أساليب التشكيل الإيقاعي في قصائد سماوي النثرية؟

- كيف أثر هذا الإيقاع في إثراء بنية القصائد الدلالية؟

- هل تحتفظ قصيدة النثر بموسيقى وإيقاع القصيدة العربية؟

٢- خلفية البحث

إنّ شعر السماوي قد حظي بدراسات عديدة، منها: كتاب «الشعر العراقي في المنفى "السماوي" نموذجاً» (٢٠٠٨م) لفاطمة القرني التي تطرقت إلى دراسة تجليات المرأة في شعر السماوي واقعاً وحلماً وتوصلت إلى أن التوصل بالحلم لا يعني رفض الواقع أو الرغبة في إغائه كلياً، وإنما هو على نقيض من ذلك، ولم يكن السماوي فرداً مفارقاً لغيره من الشعراء المعاصرين بإفادته من الأبنية التراثية للصورة الشعرية. وكتاب «إشكاليات الحدائث في شعر الرفض والرتاء؛ يحيى السماوي نموذجاً» (٢٠١٠م) لحسين سرمك حسن الذي عالج الكاتب في الفصل الأول موضوع الرفض والرتاء في الشعر العراقي المعاصر من خلال تحليل قصيدة الشاعر شاهدة قبر من رخام الكلمات مستكشفاً ملامحها الجمالية. أما في الفصل الثاني فقد حلل الناقد خصائص التشكيل الصوري المشهدي الحركي، وحدته الموضوعية والدقة الفائقة في اختيار المفردة. ثم في الفصل الثالث، حاول الناقد رصد الآليات الخلاقة اللازمة للحفاظ على الضوابط الفنية والجمالية لقصيدة النثر التي تتصدى للمعضلات السياسية، واختتم الكتاب بملحق ضم نماذج تطبيقية من شعر السماوي في حقل شعر الرفض والرتاء دون أن يتطرق إلى موضوع الإيقاع في قصائده النثرية.

وكتاب «العشق والاعتراب في شعر يحيى السماوي "قليلك لا كثيرهن نموذجاً"» (٢٠١٠م) لجاهين بدوي الذي تناول تجربة الاعتراب والرمز الشعري في إحدى الدواوين من أعمال الشاعر وهي ديوان قليلك لا كثيرهن ووصل الكاتب في دراسته أن رؤية الشاعر تراوحت في هذا الديوان بين تجربة عشق الحبيبة - الوطن - والحبيبة - المرأة - وتجربة معاناة النفي والاعتراب، مصطبغة بغنائية عذبة ووجدانية رقيقة تفيض بها قصائده الشعرية. وهناك كتابان لـ "عصام شرتح" وهما: «آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي» (٢٠١١م) و«موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي» (٢٠١١م) الصادر عن دار الينابيع في دمشق. وقام الباحث فيهما بدراسة التقنيات الجمالية المهمة في قصائد السماوي كتقنية التفاعل والتماسك والانسجام وخصوصية التجديد الشعري عنده على مستوى التشكيل التصويري والتشكيل النصي. كما تناول الباحث من خلال دراسته بعض العناصر الموسيقية

كالتكرار والقوافي وبعض الخصائص الصوتية كالجهر والهمس في شعره دون أن يتطرق إلى دراسة عناصر التشكيل الإيقاعي في دواوين الثرية؛ ووصل الكاتب إلى أن أهم القيم الفنية والجمالية التي شكلت مفاصل دلالية موحية عززت جمالية قصائده وبؤرة إيجاءاتها الدلالية؛ وأن قصائد السماوي ليست ذات قالب تشكيلي ثابت جامد، وإنما حركية متغيرة في أنساقها اللغوية تبعاً لما تختزنه من رؤى ومداليل شعرية.

وكذلك كتاب «تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحيى السماوي» (٢٠١٠م) جمعة ماجد الغرباوي، ويشتمل الكتاب على عدة أبواب: دراسات نقدية، ومقالات، وحوار مفتوح مع الشاعر حول آرائه وتجربته الشعرية وحياته. وكتاب «دراسة أسلوبية في شعر يحيى السماوي؛ ديوان نقوش على جذع نخلة نموذجاً» (٢٠١٤م)، ليحيى معروف وبهنام باقري الصادر عن دار تموز في دمشق، حيث اعتمد الباحثان فيه على المنهج الأسلوبي لبيان جماليات النص ودلالاته لتبين رؤية السماوي الشعرية والأساليب التي ألح عليها الشاعر وعلاقتها بشخصية الشاعر وأفكاره ومشاعره في ديوانه الشعري *نقوش على جذع نخلة*؛ وهذا الديوان من الأعمال الشعرية للشاعر، حيث يتضمن قصائد عمودية وحرّة. أما في دراستنا هذه فنتناول دواوين الشاعر الثرية.

أما المقالات التي تناولت تجربة الشاعر كثيرة، فمنها: مقال «دراسة وتحليل للمضامين الشعرية للشاعر العراقي يحيى السماوي» (١٣٩٠هـ.ش) ليحيى معروف، نشر في مجلة اللغة العربية وآدابها. تناول المقال دراسة تحليلية للمضامين الشعرية للشاعر، منها: الحب والرومنسية، والألم والعاطفة، والحنين إلى الوطن، وتشجيع الناس على الجهاد والشهادة دون أن يتطرق إلى دراسة العنصر الإيقاعي. ومقال آخر له ولبهنام باقري في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، بعنوان: «عناصر الموسيقى في ديوان نقوش على جذع نخلة ليحيى السماوي»، (١٣٩١هـ.ش) تناول المقال الموسيقى بنوعها الداخلية والخارجية في الديوان ودراسة إحصائية لنسبة تواتر البحور ونسبة حروف الروي وحركاته وأنماط القافية في كلا النمطين (العمودي والحر)؛ وعلى صعيد الموسيقى الداخلية، فتناول ظاهرة التكرار ودورها الإيقاعي والدلالي في تماسك القصائد. كذلك أطروحة الدكتوراه بعنوان «الموتيف في شعر يحيى السماوي» لرسول بلاوي (١٣٩١هـ.ش) في جامعة الفردوسي بمشهد، حيث تناول ظاهرة الموتيف وتوظيفها في شعره وأبرز الموتيفات التي تطرق لها الشاعر في دواوينه ووصل الباحث إلى أن موتيف الوطن والمرأة موتيف الاغتراب وموتيف المقاومة والشهادة من أهم الموتيفات التي تشكل شعر يحيى السماوي.

ومقالنا «دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي» (١٣٩١هـ.ش) في مجلة إضاءات النقدية، و«استدعاء شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) في شعر يحيى السماوي» لرسول بلاوي ومرضية آباد (١٣٩٢هـ.ش) في مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، حيث تناولت الأولى اللون ودلالاته الرمزية في شعر الشاعر. وتشير نتائج هذا البحث إلى أن الشاعر وجد طاقات غنية في اللون لا يمكن إغفالها، فانخذ منه أداة للافصاح عن مشاعره أو تجسيد أفكاره. كما تناولت الثانية استدعاء شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) ودلالاتها في تجربة الشاعر وما تحمله هذه الشخصية من دلالات رمزية في شعر السماوي. وأهم النتائج التي توصل إليها البحث أن الشاعر استدعى هذه الشخصية كرمز خالد للتضحية الفداء من أجل الدين ورمز للعدالة ونصرة المستضعفين في وجه الجبروت. ومقال آخر بعنوان «موتيف الاغتراب في شعر يحيى السماوي» لرسول بلاوي وآخرين (١٣٩٢هـ.ش) في مجله العلوم الإنسانية الدولية. تناول المقال الموتيفات والرموز المتعلقة بالاغتراب بما فيه من القلق النفسي والحزن في شعر السماوي وتوصل إلى أن الإغتراب من أهم الموتيفات في شعره. ومقال «دراسة جمالية التكرار في ديوان "قليلك لا كثيرهن"، ليحيى السماوي»،

(٢٠١٤م) ليحيى معروف ونور الدين بروين في مجلة إضاءات نقدية. وتناول المقال جمالية التكرار وأتماطة في هذا الديوان ومن النتيجة التي توصل إليها أن ثمة تناغم واضح بين أسلوب التكرار ومحتواه.

كذلك مقال «المرتكزات الجمالية في قصائد يحيى السماوي النثرية» لعصام شرتح (٢٠١١م)، في موقع ديوان العرب، والذي تناول المقومات الجمالية، منها: الحياكة الفنية، ومسرحة الرؤية، وتبشير الرؤية بالتأملات الصوفية، وبلاغة الأسئلة وانفتاحها التأملي، والشفافية الرومانسية، وخصوصية الفكر، وبعد التأمل. ولم يهتم الكاتب بدراسة العناصر الإيقاعي في دراسته. ومقال «الخيوط الشعري في مسحة يحيى السماوي النثرية» (٢٠٠٩م) لذياب شاهين في صحيفة المثقف الإلكتروني. تناول المقال مفاهيم ومضامين الحب والوطن في ديوان دون أن يتناول العناصر الإيقاعي فيه. لكن أصحاب هذه الدراسات كلها لم يتطرقوا إلى دراسة «أساليب التشكيل الإيقاعي في دواوينه النثرية». وعلى الرغم من كثرة الأبحاث والدراسات في شعره، إلا إنها تؤدي غايات منفصلة ولكل منها منهجه الخاص، ولم تتطرق إلى هذا النوع من البحث. فهذه الدراسة قدمت في شكل مختلف عن غيرها من الدراسات في المجال نفسه، وهو أمر مردود إلى طبيعة المادة التي قامت عليها والمحاور التي تناولتها هذه الدراسة. كما أن إيقاع قصيدة النثر هو إيقاع خاص ومتنوع ومختلف عن إيقاع دواوينه الشعرية. فالدراسات التي تناولت شعر يحيى السماوي لم تفرد دراسة مستقلة لهذا الموضوع، إذن يمكننا القول إن هذه الدراسة هي الأولى التي تختص بدراسة أساليب التشكيل الإيقاعي في القصائد النثرية للشاعر.

٣- المستوى الصوتي في الدراسات الأسلوبية

إنّ المستويات التي تدرس في المنهج الأسلوبية أربعة، وهي المستوى الصوتي والدلالي والصرفي والنحوي. يعدّ المستوى الصوتي من أهم المستويات في الدراسات الأسلوبية. وهو الذي «يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر إتقان الصوت ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك؛ النغمة، والتكرار، والوزن، وما يبثه المنشئ من توازن ينفذ إلى السمع والحس» (بشير، ٢٠٠٩م، ص ٢٧١). تتابع الدراسة الأسلوبية الظواهر الصوتية تكررهما وتمحورها لتكشف عن أثرها الفني والجمالي من خلال تفاعلها مع النص، خاصة في التعبير الانفعالي للشاعر. فتتعمق الدراسات الأسلوبية في هذا المستوى بمعرفة الدور الذي تلعبه الأصوات في المعنى اللغوي. ففي هذا المستوى، يدرس الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله وأثرها في التشكيل العام للموسيقى من خلال دراسة إيقاع الخارجي والداخلي والدلالات الموحية التي تنتج عنه. ويهدف هذا البحث دراسة المستوى الصوتي في الدواوين النثرية للشاعر العراقي يحيى السماوي.

٤- مفهوم الإيقاع في قصيدة النثر

إنّ قصيدة النثر هي نتيجة حركة الحدائث العربية في الشعر وموضوع قصيدة النثر من الموضوعات التي نالت اهتمام الباحثين منذ ظهورها حتى الآن. لقد ظهرت قصيدة النثر العربية بعد مدة قصيرة من ظهور شعر التفعيلة أو ما أطلق عليه الشعر الحر. ولا شك أن ظهورها أثار من جديد أجواء الحدائث والإبداع، وهي «الكتابة التي لا تقيد بوزن أو قافية وإنما تعتمد الإيقاع والكلمة الموحية والصورة الشعرية، وغالباً ما تكون الجمل قصيرة محكمة البناء مكثفة الخيال» (الشوابكة، ١٩٩١م، ص ٢٠٩). وتذهب سوزان برنار إلى أنّ قصيدة النثر هي: «قطعة نثرية موجزة بما فيه من الية، موحدة، مضغوطة، كقطعة من بلور، خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً

عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إجماعه لا نهائية» (١٩٩٣م، ص ١٦). ومن أبرز رواد قصيدة النثر هم محمد الماغوط، وأنسي الحاج، وأدونيس، وتوفيق الصايغ وغيرهم. ومع ظهور مصطلح "قصيدة النثر" ثار جدل حوله، فقد رأى عدد من الباحثين أن هذا المصطلح يحمل معه متناقضات؛ إذ يجمع بين جنسين أدبيين هما القصيدة والنثر. وقد تجمعت مجموعة من المصطلحات على صلة موضوع قصيدة النثر مثل: الشعر المنثور، والقصيدة المنثورة، والشعر المنطلق وغيره من المصطلحات. لكن هذه المصطلحات لم تلق الترحيب من قبل النقاد والشعراء. وفي هذا الإطار تجنباً من إيراد المصطلح، كتب يحيى السماوي تحت عنوان دواوينه أنها "نصوص نثرية" ويقول:

«إنني لا أولي المسمّى اهتماماً، فأنا أغرس وردتي وأمضي تاركاً الرأي للفراشة والنحلة أن تقررا نوع الرحيق: أشعراً كان أم نثراً؟... أنني من قراء قصيدة النثر ولي فيها نصوص كثيرة، وقد بلغ إعجابي بقصيدة النثر حدّ أنني زرت ذات دمشق، الصديق الشاعر الرمز محمد الماغوط قبل زيارتي الصديق الشاعر الكبير سليمان العيسى. فالشعر عندي لا يعني الوزن والقافية، فرب جملة نثر تقول ما تعجز عن قوله قصيدة موزونة مقفاة طولها نصف ذراع. وقد تقول قصيدة نثر واحدة ما لا يقوله ديوان موزون مقفى» (٢٠١٧م، صحيفة المثقف).

مازال مصطلح قصيدة النثر هو الأكثر استعمالاً وشيوعاً في النقد المعاصر من غيره من المصطلحات التي أطلقت على هذا النمط الأدبي. فإن الباحث في قصيدة النثر يجد نفسه أمام نص مختلف عما ألفه الذوق العربي شكلاً وإيقاعاً. ويرى الكثير من النقاد أن قصيدة النثر قد استعاضت عن الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية بالإيقاع الداخلي.

إن القول بانتفاء الإيقاع في قصيدة النثر أمر يحتاج إلى المراجعة؛ إذ من المستحيل أن تحقق هذه القصيدة جمالياتها الكاملة في غياب الإيقاع؛ لكن أنه إيقاع مختلف، فهو ليس إيقاعاً عروضياً. «قصيدة النثر لم تهجر الإيقاع تماماً، ولم تبعده عن منطقة عنايتها نهائياً، فللحدائين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة، وهي مناطق تندمج مع البنية اللغوية والدلالية اندماجاً كلياً، وفي هذه المناطق يتدخل الحس الصوتي ليكون بديلاً للإيقاع المحفوظ» (عبد المطلب، ١٩٩٩م، ص ٢٥). إن البحور والأوزان هي شكل من أشكال الإيقاع، ولا يمكننا أن نحصر الإيقاع في عروض الخليل. كما يرى الشاعر يحيى السماوي «الشعر ليس تمام العروض وسلامة اللغة، والآ لاعتبرنا ألفية ابن مالك ملحمة شعرية، إنه النبض المقفى، والروح المنعمّة، والينبوع العذب النابع من القلب، فربّ نثر يتمتع بحجم من الشعرية لا تتوافر في حزمة دواوين تضم عشرات المنظومات المرصوفة» (٢٠١٧م، صحيفة المثقف).

إذن فرغم اعلان شعراء قصيدة النثر عن عدم خضوعهم للإيقاع العروض، فلم ينكروا أهمية الإيقاع؛ لكن ليس بترتيبة الخليل والأوزان العروضية، بل من خلال مبادئ خاصة بها. «قد تكون قصيدة النثر خالية من نظام الموسيقى الذي ألفناه في القصيدة العربية ولكنها ليست خالية من الموسيقى بشكلها المطلق» (قباني، ٢٠٠٠م، ص ٢١٨). يبدو أنّ الموسيقى الداخلية في بنية قصيدة النثر لها دور بارز ومميز في إثراء النص والكشف عن الأبعاد الدلالية والتعبيرية للنص ويتمثل ذلك في الانسجام والتوافق بين عناصر هذه الموسيقى وبين الكلمات ودلالات النص. وهذا الإيقاع الداخلي يأتي غالباً تعويضاً عن الإيقاع الخارجي الغائب في هذه القصيدة، لأنّ إلغاء الوزن كلياً يطالبها بديل. ويتميز الإيقاع في قصيدة النثر أنها غير منتظمة في القصيدة الواحدة، «لأن عالم الموسيقى فيها عالم شخصي خاص ليس الشاعر فيه تلميذاً، بل سيد وخالق» (أدونيس، ١٩٦٠، ص ٨٥). إذن عناصر التشكيل الإيقاعي في قصيدة النثر تؤتي القصيدة قوتها الإيحائية والجمالية. وسندرك هذا بعد دراسة نماذج تطبيقية لاحقاً.

٥- أساليب التشكيل الإيقاعي في الدواوين النثرية ليحيى السماوي

١-٥- إيقاع التضاد والتقابل

يعدُّ التضاد أحد العناصر الإيقاع المعنوي في قصيدة النثر، وهو وسيلة من الوسائل التي ارتكزت عليها الإيقاع الداخلي. «تعمل الأضداد على متابعة النص، وما يتشكّل عنها من علاقات، تتحرّك في تواتر متجاذب وكأَنَّها شبكة تتابع خيوطها، وتتبادل مواقعها، وتشابك تطريزاتها على جسد النصّ. كما تقوم الأضداد بدور حيويّ فاعل في تأسيس الوجه الأهمّ في البنية الحركية في النصّ» (شريح، ٢٠٠٥م، ص ٤٦). والتضاد يعطي إمكانيات وقدرات تعبيرية وإيقاعية متنوعة ويعمل في النص رابطاً إيقاعياً، لأنّ «لها أثر فاعل في توجيه التماس المباشر بين لفظين متعاكسي الدلالة؛ الأمر الذي يخلق شدّاً ينعكس على الموسيقى» (جعفر، ١٩٩٨م، ص ٣١٨).

يمكننا أن نعدّ التضاد أحد عناصر الإيقاع الداخلي. فالتقابل الصوتي بين اللفظين المتضادين يمنح الإيقاع جمالية مؤثرة والإفصاح عن شعور قد عاشه الشاعر في لحظات حياته. «يهتم الشاعر بالبناء التقابلي للألفاظ لأحداث الأثر الدلالي والإيقاعي، ويحاول استثماره للتعبير عن الدفقات الشعورية، حتى يجسدها للمتلقّي في قالب جمالي متميز» (علوان، ٢٠٠٨م، ص ٤٩٠). فهو يمنح الإيقاع جمالية مؤثرة من خلال توارد اللفظة وضديتها بشكل متقارب. لأنه «من البنى البديعية، ذات التأثير الدلالي، عن طريق إبراز المغايرة والمخالفة، كما إنّ لها تأثيراً إيقاعياً وخاصة عندما تدخل في إطار من النسق الصوتي بفعل التماثل الصرفي بين طرفي التطابق» (المصدر السابق، ص ٥٩٠). من خلال دراستنا لدواوين يحيى السماوي النثرية، لاحظنا أنّ التضاد والتقابل بين السطور النثرية ورد كثيراً في القصائد وله أثر في إحداث جرسٍ موسيقيّ من خلال انسجام الألفاظ وتناغمها في تركيب النصّ ولعبت دوراً أساسياً في تفريغ انفعالات الشاعر وأحاسيسه كما كان لها دور واضح في إضفاء نغم موسيقي جميل للنصّ. من ذلك قوله: «كنتُ مَيّتاً محكوماً بالحياة / وحينَ خلعتُ أكفانَ عبوديّتي: / صبرتُ حياً محكوماً بالموت!» (١٩٩٣م، ص ٣٠).

إنّ التقابل في هذه السطور أعطى إيقاعاً معنوياً وصوتياً محققاً المتعة للقارئ. ففي هذا النموذج، نلاحظ التقابل بين "ميتاً محكوماً بالحياة" و "حياً محكوماً بالموت" خلق إيقاعاً جميلاً اكتسبه من التقابل بين هذه السطور وأضاف جمالية وعذوبة في المقطع. إضافة إلى ذلك، هذه البنية التقابلية تحمل دلالات مؤلمة، وهذا ما نلمسه جلياً في تعامل الشاعر مع الألفاظ "ميت، ومحكوم، وأكفان، وعبودية"، ويكاد الإنسان ينهار أمام وطأة الأحزان. إذن هذه المتناقضات الواردة في النص فضلاً عن إعطائها نغمة متراوحة في السطور وأنها يقوي جانب الإيقاع من خلال توفير جوّ موسيقيّ مؤثر في النص، تكشف عن الألم والمرارة التي يعانيها الشاعر. كذلك قوله: «وطني ليس زائدة دودية / لماذا يريدون استئصاله؟ / يا لغضب الموتى الأحياء / من الأحياء الموتى!» (٢٠٠٩م، ص ٧١).

هذا التقابل منح الإيقاع جمالية مؤثرة من خلال توارد اللفظة وضديتها بشكل متقارب. فالتضاد بين هذه الألفاظ خلق تناغماً موسيقياً جميلاً مما زاد جمالية ورنّة في هذه السطور. لأن «الجمع بين الضدين في نسق واحد يكسو الكلام جمالاً، ويزيده بهاءً، ورونقاً، فالضد يظهر حسنه الضد» (الغنيم، ١٩٩٦م، ص ٢٦٨). هكذا، التقابل يحقق توازناً نغمياً جميلاً ويؤدي دوراً أساسياً في تعزيز الترابط الموسيقي والانسجام والتكامل بين سطرين متواليين. لأن الضد حينما يجمع مع الآخر يكون قد يشحن السطر بموسيقى جميلة، وهي مؤثرة في المعنى، بحيث تقدم المعنى أكثر انسجاماً مع الأذن وتلعب هذه الثنائيات المتضادة دوراً أساسياً في تفريغ انفعالات الشاعر وحالته النفسية الثائرة والمشوبة بالغضب والتحدي. وهذا مناسب للحالته النفسية المتسمة بالأنين والشكوى والحزن إزاء الواقع المؤلم الذي يعيشه وطنه العراق. ويعمد الشاعر إلى خلق التعاكس والتقابل وعكس المداليل في النص، ومن ذلك قوله: «لا

أعرفُ مَنْ غرسَ بي / بذورَ القصيدِ / لكني / أعرفُ مَنْ هدَّبَ أشجارَ أجديتي / يومٌ قالَ لي: / السير بأقدامٍ صلبةٍ على أرضٍ رخوةٍ / أكثر أماناً / من السيرِ على أرضٍ صلبةٍ بأقدامٍ رخوةٍ» (٢٠١٢م، ص ١٠٧).

هذه التضادات والتقابلات عملت على خلق نغمات إيقاعية جميلة في النص بفعل الموسيقى التي أحدثتها في السياق النصي وأعطت جواً موسيقياً للقرائ. وهذه البنية التقابلية تقوم على عكس المداليل "السير بأقدامٍ صلبةٍ على أرضٍ رخوةٍ / أكثر أماناً / من السير على أرضٍ صلبةٍ بأقدامٍ رخوةٍ"، فتبدل الأشياء إلى النقيض بفعل التحول الذي ارتد من حالة إلى حالة. وهذا يُعدُّ قالباً جمالياً. والتقابل في نصوص يحيى السماوي الثرية يقوي جانب الإيقاع من خلال التوزيع المتقابل للنغم بين عنصرين متضادين، وهذا الاستخدام للتقابل والتضاد يمثّل سمة أسلوبية مميزة عند الشاعر وتنتشر في معظم قصائده الثرية.

٢.٥- إيقاع التعداد

إنّ الإيقاع في قصيدة النثر إيقاع متنوع. فهو ليس إيقاعاً عروضياً. تعتمد قصيدة النثر في تشكيل إيقاعها الخاص بالاستعاضة عن محور الخليل بانسجام داخلي من خلال مبادئ خاصة بها. ومن أشكال الإيقاع عند السماوي هو إيقاع التعداد. وفي هذا النوع من الإيقاع «يعتمد الشاعر على العد؛ أي تعداد الأشياء الكثيرة في تسلسل مطرد» (حينو، ٢٠١٤م، ص ٩٧). وإن فعل العد يفسح المجال للكلمات بأن تجد لها مكاناً في النص؛ الأمر الذي يؤثر في المتلقي، ويؤدي المعنى ويحدث موسيقى متوالية في النص. من ذلك قوله: «لي من نَفْطِهِ: السُّخَامُ ... / من حقوله: التِّينُ ... / من تَوْرِهِ: الرماد / من بَقَرَتِهِ: الرُّوثُ ... / من عَسَلِهِ: الشمع .. / من بحار خَيْرَاتِهِ: الزَّيْدُ ... / من سَمَائِهِ: الرُّعودُ ... / من واديه: السَّبْخُ ... / ومن شُرْطِيهِ: الصَّفَعَاتُ .. / عَجَباً !! / أكلُ هذا ويقولون: / العراقُ بخيلٌ؟!» (٢٠٠٩م، ص ٩٢).

إنّ فعل العد في هذا النص هو وسيلة إيقاعية يحدث إيقاعاً متوالياً في هذه السطور الثرية. وقد أعطى تتابع الكلمات وقعاً صوتياً ملحوظاً، وتتابع هذه الألفاظ الرقيقة الهادئة المرصوفة بشكل إيقاعي يعطيها بناءً موسيقياً يولد في النفس نشوة الإحساس بالمتعة. إضافة على تأثير هذا النوع من الإيقاع في انسياب النص وإبعاده عن الرتابة، تنتج منه علاقات دلالية تخدم الفكرة المركزية وتثري السياق لتنسجم مع حالة الشاعر الشعورية. إن السماوي لم يستطع غضّ النظر عن الواقع المأساوي الذي يمر بالعراق من عنف وعدوان ومآسي. هذا المقطع ممتلئ بمفردات مشحونة تنهض على تكثيف دلالي واضح، وهذا ما نلمسه جلياً في تعامل الشاعر مع الألفاظ "نפט: سخام - حقول: تين - تنور: رماد - بقرة: روث - عسل: شمع - سماء: رعود - شرطة: صفعات"، ونستشعر من خلال هذه العبارات الألم والمرارة التي يعانها الشاعر ورفضه لحقيقة وجود الاحتلال وعملائه في العراق. كذلك قوله: «سَيَنْفُضُ التَّارِيخُ مِنْ صَفْحَاتِهِ الْبَيْضَاءِ / السَّاسَةَ الَّذِينَ مَلَأُوا: / بطوننا: بالقرقرة .. / وأذانتنا: بالخطب .. / وأيامنا: بالوعود .. / وشوارعنا: بالينفايات .. / ومياديننا: بالميليشيات .. / وحرارتنا: بالملثمين .. / وبيوتنا: بالتحبيب .. / ومقاهينا: بالعاطلين عن العمل .. / والشوارع الخلفية: بالجثث المشوهة .. / وقصورهم: بالمعاهدات السريّة!» (المصدر نفسه، ص ٤٦).

يعمد الشاعر في هذه الأسطر المتوالية إلى فعل العد ليستمر في إفراغ شحنته الانفعالية التي تتسابق وتتسارع إلى التدفق لينساب الإيقاع في النص. وهذا يبيث روحاً تنظيمية رفيعة المستوى على إيقاع القصيدة. فضلاً عن ذلك، هناك ظاهرة أخرى تلفت النظر في تشكيل البنية الإيقاعية في هذا النص، وهي تكرار حرف المد (الألف) الذي هو جزء من تركيب "بطوننا أذانتنا -

أيامنا - شوارعنا - مياديننا - حاراتنا - بيوتنا - مقاهينا" فقد أثرى تكراره الإيقاع الداخلي للمقطع بسبب توالي حرف المد (الألف) بما يحمل امتداده امتداد الألم والحزن في صدر الشاعر. ففعل العد عند الشاعر إضافة إلى كونه وسيلة إيقاعية ، هو وسيلته للتعبير عن المعاناة التي يعيشها بلده من ظلم ودمار وقسوة إثر الاحتلال الأمريكي ونشأت الفوضى والدمار وتصارع القوى والأحزاب لأجل الوصول إلى غاياتهم وأميلهم التوسعية في العراق ؛ والألفاظ التي يعدها تعزز رؤيته الشعرية وإيقاعي النفسي الانفعالي الحزين إزاء ما يمر بالعراق الجريح من الظلم والمآسي.

٣.٥. إيقاع التوازي

هناك وسيلة أخرى شاركت في إشاعة الإيقاع في قصيدة النثر، وهي التوازي. وقد اختلف النقاد في تعريفهم للتوازي وتعيين خصائصه ؛ ولكن تعريفاتهم كانت غالباً تصب في اتجاه واحد. وهو «عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني» (حسب الشيخ، ١٩٩٩م، ص ٩). وقد عرفه ياكسون بأنه «متوالين متعاقبين أو أكثر لنفس النظام الصرفي - النحوي المصاحب بتكرارات أو اختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية دلالية» (١٩٨٨م، ص ١٠٨). بعبارة أخرى، هو «تأليف لغوي يقوم على تماثل بنيوي غير دلالي في موضع معين من النص مرتكز على التعادل في البنية وترتيبها» (أبو حمادة، ٢٠٠١م، ص ٧٢). يتولد عن أسلوب التوازي أثر موسيقي جميل الوقع، لأنه حركة إيقاعية ورنين موسيقي نغمي نتيجة لتماثل قرائنه في الصيغ الصرفية والعروضية وفي الحركات والسكنات. ويرى ياكسون «أن المسألة الأساسية للشعر تكمن في التوازي.. وقد لا نخطئ حين نقول إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر» (١٩٨٨م، ص ١٠٦ - ١٠٥). وظاهرة التوازي لا تقتصر على النقد الحديث، وإنما نجد كثيراً من مظاهره في الدراسات البلاغية القديمة، «وهناك عدة مفاهيم بلاغية تندرج تحت مفهوم التوازي ومن المفاهيم التي يمكن أن تدرس ضمنه نجد الترصيع، والتشطير، وتشابه الأطراف ورد العجز على الصدر، المناسبة والمماثلة» (الربابعة، ١٩٩٨م، ص ١٢٧). إذن نجد أن النقد البلاغي القديم قد اهتم بهندسة البيت الشعري اهتماماً كبيراً، فكانوا يبحثون عن الانسجام في بنية القصيدة العربية. وهذه الظاهرة تعوض القصيدة الحديثة شيئاً مما فقدته من نظام العروض التقليدي القائم على الشطرين والقافية الموحدة وتساوي الأجزاء وتشابهاً من أول القصيدة إلى آخرها. فالتوازي عنصر من العناصر التي تشكل بنية القصيدة ويقوم على تكرار أجزاء متساوية. والتوازي القائم بين أكثر من تركيب، وكون السطور متوازنة تركيباً أو صيغة، فإنها تحدث إيقاعاً من نوع معين في النثر ينتج عن تساوي الأجزاء وتماثلها ؛ لذا فإنه «يحتل موقعا مهماً في تشكيل النص، ويقع جزء الأساس من مسؤولية تحقيق المستوى الإيقاعي عليه، حين يستغل الشاعر ما تهينه اللغة وأنظمتها من فرصة لتحقيق البعد الإيقاعي في النص» (الرواشدة، ١٩٩٥م، ص ١١). يعمل التوازي على تحقيق وظيفة جمالية إيقاعية، سواء من خلال تجانسه الصوتي أو من خلال تجانسه الشكلي. فقد حقق التوازي في قصيدة النثر ليحيى السماوي نغماً موسيقياً له تأثير واضح على نفس المتلقي ومن تجلياته ما جاء في قوله: «يا أجبائي الطيبين / أرجوكم / لا تسألوا الله أن يملأ: / صَحْنِي خُبْراً... / وكوزي كوثراً... / وحسدي عافية... / وروحي حوراً... / فأنا بحاجة الآن إلى: / صَبْرِ رمالِ الصحراءِ على العطش» (٢٠٠٩م، ص ١٩).

يظهر التوازي واضحاً في هذا المقطع. حاول الشاعر أن يقيم بنية التوازي فأتى بتراكيب متعادلة. فالتماثل بين هذه السطور في هذا المقطع جاءت تماثلاً في التركيب. وهذا يمنح النص ترابطاً وتماسكاً وإيقاعية تشد المتلقي ويخلق توافقاً نغمياً متسقاً يشيع موسيقى داخلية في المقطع. وهذا التكرار التركيبي ينتج توازياً صوتياً. ولا يخفى على القارئ جمال الإيقاع الذي ينبعث من هذا التنظيم الخاص بين هذه السطور النثرية بواسطة تماثلات متكررة في تركيبها، وإيقاعها، وإكساب المقطع وتيرة إيقاعية منسجمة

أعطته رونقاً وجمالاً. وهذا يبعد القارئ عن الإحساس برتابة النص. كذلك قوله: «**قبل دُخولي بُستانك / كنتُ / قلماً دون مدادٍ / صلاةٌ دون وضوءٍ / ومحراباً دون قبلةٍ / حياتي قصيدةٌ من بيت شعرٍ واحدٍ / أنتِ مطلعُها!**» (٢٠١٢م، ص ٤١).

فالتماثل بين هذه السطور الثلاثة جاء تماثلاً تاماً في التركيب والتشكيل الكتابي البصري. وهذا التوازي بين السطور المتوالية خلق توافقاً نغمياً متسقاً أشاع موسيقى داخلية في بناء النص. هذه السياقات محدثة إيقاعاً داخلياً ناتجاً عن تناظر السطور من خلال تجانسه الشكلي. فهذا المقطع يشكل فقرة شعرية معتدلة بغض النظر عن طبيعة طول كل سطر. فالقارئ يمكنه أن يواصل القراءة لهذا السطور دون أن يشعر بالإرهاق، إذا توفّر شيء من الموسيقى الداخلية. وهذا اللون من التوازي يثير بصر القارئ المرهف الحس فيتلذذ ويستمتع بانتشاره في فضاء النص. وأحياناً يأتي التوازي بتكرار أكثر من متوالية تتوافق في بنائها النحوي والتركيبي والإيقاعي ثم يكسر الشاعر الإيقاع المتولد من هذا التابع في السطر الأخير. من ذلك قوله: «**كلُّ يذهبُ في حالِ سبيله: / النهرُ نحوَ البحرِ / السنابلُ نحوَ الثُّورِ / العصفورُ نحوَ العُشِّ / الألفُ نحوَ اللعنةِ / القلمُ نحوَ الورقةِ / الصلواتُ نحوَ اللهِ / الوطنُ نحوَ الصَّيرفةِ / وقلبي نحوُك!**» (٢٠٠٨م، ص ١٢).

والملاحظ هو اتكاؤه شبه الكلي على التوازنات في بناء إيقاعيته. فهيمن التوازي على النص فتتحقق التعادل والتوازن والتناسب في السطور. إن التوازي المتتالي في هذه السطور والمتعاقب بين سطر وآخر في المقطع يؤدي إلى انسجام لعناصر الإيقاع التي تنجت عن تساوق المنظم لبنية كل سطرٍ من تراكيب وجمل والتكرار المتوقع لبعض العناصر. فهذا التوازي يمنح الأسطر ترابطاً وتماسكاً وتدفع المتلقي لمتابعة النص وعدم الشعور بالتكلف، وإنما يجد نفسه أمام نص سلس عذب ذات تناغم. وهذه الظاهرة متفشية في دواوين يحيى السماوي النثرية والشعرية مما يؤهلها لأداء دور إيقاعي في تكوين النص.

٤.٥- التكرار

تعد تقنية التكرار من أكثر العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي. والشاعر إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده ويرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين. «إنّ البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابذة من صميم التجربة ومستوى عمقها وراثتها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود إمكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن معاً» (عبيد، ٢٠٠١م، ص ١٨٨ - ١٨٧). ولعل أبرز العوامل التي ساعدت على انتشاره وتوظيفه «هي الطبيعة الإنسانية بما فيها من تناقضات وأحداث وفصول، واللغة بطبيعتها وتركيبها القائم على التكرار والتماثل وإعادة الألفاظ لاستيفاء المعنى، وطبيعة الشعر بما فيه من تفاعيل وإيقاع وأنساق وموسيقى وفواصل تحتاج إلى التكرار لتخفيف التفاعيل، والانسجام والتأثير، ويضاف إلى ذلك الأثر النفسي؛ إذ يعد من أهم العوامل المسببة للتكرار» (القضاة، ٢٠٠٩م، ص ٢٦٦).

يأتي التكرار في إطار تعزيز التجربة الشعرية ويضفي ضربات إيقاعية مميزة ويؤدي دوراً مهماً في إغناء النص الشعري دلاليًا وإيقاعياً. يعتبر التكرار نسقاً تعبيرياً مهماً في بنية القصيدة النثرية ليحيى السماوي مما قد ظهر في قصائده النثرية بشكل واضح وقد تشكلت منه إيقاعات موسيقية متنوعة تجذب القارئ وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية. وهنا نقف عند أنواع التكرار في نصوصه النثرية محاولة لاستكشاف قدرتها في توكيد المعنى الذي ألح الشاعر على إظهاره، فضلاً عن دوره في البنية الإيقاعية والدلالية في القصائد. وهنا نقف عند أنواع التكرار في دواوينه النثرية:

١.٤.٥- تكرار الكلمة

من أنواع التكرار الذي لاحظنا عند الشاعر تكرار الكلمة، حيث كرر الشاعر الكلمة نفسها في أكثر من موقع بطريقة زادت في إثراء النص، سواء في الإيقاع أو في الدلالة ضمن الحالة النفسية للتجربة الشعرية. من ذلك قوله: «سأبقى خائفاً على وطني / طالماً بقي في "قصر الخلافة": / سياسي فاسدٌ واحٍ... / إنتهازيٌّ واحدٍ... / تاجرٌ دين واحدٍ... / إرهابيٌّ واحدٍ / عميلٌ واحدٍ... / ولصٌّ واحدٍ... / هؤلاء كالتحالب / سريعو الإنتشارٍ مثل بثورِ الجُدري!» (٢٠٠٩م، ص ٧٥).

يعدّ تكرار اللفظ من السمات الأسلوبية الواضحة والمهمة التي وظفها الشاعر في نصوصه النثرية. فتكرار لفظ "واحد" ست مرات في المقطع أحدث تجانساً صوتياً وإيقاعياً تلذ الأذن بسماعه ويشير بصر المتلقي بانتشاره في فضاء القصيدة. إن ما يحدثه تكرار كلمة "واحد" في النص النثري إضافة إلى الوظيفة الموسيقية التي أعطاها تكرار الكلمة لإمتاع الأذن من ترديدها ست مرات لهذه الكلمة، هو الإحساس بالحالة الشعورية التي يعانها الشاعر إزاء الوطن. كذلك قوله: «السَّفينةُ غرقتُ / لا ذنبَ للمبناءِ / إنه ذنبها! / لا ذنبَ لها / إنه ذنبُ المجاديف! لا ذنبَ للمجاديف / إنه ذنبُ السواعِد! لا ذنبَ للسواعِد / إنه ذنبُ الرأس! / آه! / كم مملكة عشقٍ اندثرتُ / لأنَّ رأساً واحداً / رمى الفتيلَ في الغابة / ليذيبَ الجليدَ المتجمِّدَ / في عُروقه!» (٢٠٠٨م، ص ٢٢).

إنّ تكرار لفظ "ذنب" بكامل حروفه واختلاف حركته من الفتح إلى الضم أثرى الإيقاع الداخلي للمقطع بسبب تكراره ثمان مرات وأعطى النص سلاسة وخفة وبعث في النفس شعوراً بالليونة والرفقة لما فيه من طلاوة الموسيقى الشعرية. وكان لهذا التكرار وقعه الخاص في نفس الشاعر، فهو يوحي بمأساة العراق والحزن والخراب والألم.

٢.٤.٥- تكرار الجمل والعبارة

يعد هذا النوع من التكرار من أكثر أنواع التكرار في شعر السماوي، بحيث يتخذ الشاعر من المكرر نقطة الارتكاز في نشر عواطفه وتأكيد فكرة محددة ويعدّ بمثابة مفتاح النص الشعري ويرفع درجة تأثيرها، ومن ذلك قوله: «أوشكُ أن أؤمِن / أن الله / يُجبُّ العبدَ / على قدرِ كراهتِهِ / لآلهةِ " البيت الأسود " في واشنطن.. / أوشكُ أن أؤمِن / أن جهنّم تبدأ من أروقةِ " البنتاغون.. " / أوشكُ أن أؤمِن / أن ال " c . I . a " هي الشيطان!» (٢٠٠٩م، ص ٧٩).

تكرار هذه العبارة في النص يحدث جرساً موسيقياً متناوباً في الأذن ويكثف الموسيقى الداخلية فيشد السامع ويتفاعل معه. أما التكرار هنا فليس للإيقاع فحسب، بل لتعميق الشعور الانفعالي الحزين إزاء ما تمرّ بالعراق الجريح من الظلم والمآسي. فجاء تكرار هذه الجملة منسجماً مع الجو النفسي والانفعالي للشاعر للتعبير عن المأساة التي يعيشها العراق. كذلك قوله: «اللهمَّ اجعلني عُشبةً في وطني / لا غابةً في منفي / اللهمَّ اجعلني ذرةً رملٍ عربيّةٍ / لا نجمةً في مدنِ الثلجِ والنحاسِ / اللهمَّ اجعلني عكازاً للضربِ / لا صولجاناً في يدِ قيصرِ بغداد / اللهمَّ اجعلني شريطاً لضفيرةِ عاشقةٍ قرويّةٍ / لا سوطاً يحملهُ الجلاذُ / اللهمَّ اجعلني حصاناً خشيئاً لطفلٍ يتيمٍ / لا كوكبةً ذهبيّةً على كتفِ أثقلتهُ الخطايا» (١٩٩٣م، ص ٦-٧).

هذا التكرار يساعد على تقوية الإحساس بوحدة القصيدة، لأنه يعمل على الرجوع إلى النقطة التي بدأ منها. وهذا يعزز موسيقى القصيدة الداخلية ويعطيها طابعاً خاصاً ويتفاعل معها المتلقي ويتذوقها. والعبارة المكررة بمثابة مركز لإشعاع الدلالات في القصيدة. فهي نقطة التلاقي بين الشاعر ووطنه وتبدي في عمق عاطفة الشاعر وحبّه الشديد وتقديسه لوطنه. «كما يتوحد الشأن الخاص بالشأن العام في شعر السماوي، يتوحد نثره وشعره في ترجمة التزامه بالعراق والإنسان فيه وارتباطه به ووطناً منشوداً، هذه الإبتهالات

والخواطر الثمرية مما يزيد في توضيح الخلفية الفكرية التي يتأسس عليها ارتباط الشاعر بالعراق وطناً منشوداً مثلما هو وطن موجود تألّبت عليه الخطوب والمحن والشدائد» (العوني، ٢٠١٠م، ص ٢٤٩ - ٢٤٨). إذن تكرر العبارة إضافة إلى بعدها الإيقاعي، يعبر عن حجم المأساة التي يعيشها السماوي ويضفي على القصيدة قوة التأثير وأثارة لمشاعر المتلقي.

٣-٤-٥. تكرار التجاور

من أنواع التكرار الذي لاحظنا وجوده في قصائد يحيى السماوي هي تكرار التجاور، وهو عندما تتجاور الألفاظ المكررة. يقوم هذا النوع من التكرار على أساس «التجاور بين الألفاظ المكررة، أي أن النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو التقريرية» (الغري، ٢٠٠١م، ص ٩٣). فهذا النوع من التكرار له وظيفة توكيدية تقريرية، ومن ذلك قوله: «أدورُ معصوبَ القلبِ كحصانِ الناعورِ / أركضُ... أركضُ... أركضُ / دونَ أن أجتازَ البئرَ!» (٢٠١٢م، ص ٦٦). إن تكرر كلمة "أركض" أعطى النص إيقاعاً داخلياً ويقرّع الأسماع، فوالشاعر يكرر كلمة "أركض" ثلاث مرات بشكل المتجاور. وهذا يعزز موسيقى القصيدة الداخلية ويعطيها طابعاً خاصاً ويتفاعل معها المتلقي ويتذوقها.

٤-٤-٥. تكرار البداية

نوع آخر من التكرار الذي لاحظنا وجوده في دواوينه الثرية هو تكرار البداية، ويقصد به تكرار اللفظ في بداية كل سطر من أسطر القصيدة ومن ذلك قوله:

أنا نجمة هاربة... فكن الفضاء

أنا وطن... فكن له العاصمة

أنا حنجرة... فكن الريح

أنا الأشعة المستبأة فكن

الموجة يا صديقي! (١٩٩٣م، ص ٣٢).

لقد كرر الشاعر لفظ "أنا" في بداية كل سطر في هذا المقطع. هذا اللفظ المتكرر يخلق إيقاعاً داخلياً ويعمل على ترابط وتلاحم السطور. ويتخذ الشاعر من المكرر نقطة الارتكاز في نشر عواطفه وتأكيد فكره. والتكرار هنا يؤكد تمسك الشاعر بالهوية ويجسد عشقه للوطن.

٥-٤-٥. التكرار الاشتقائي

يعتمد هذا التكرار على جذر ما تكرر من الألفاظ. وطبيعة التكرار الاشتقائي هو «أن تتولى مفردات لها جذر واحد حتى يكون هذا الإجراء أكثر قدرة على لفت انتباه المتلقي إلى ذلك، كما أن هذا اللون من التكرار يعمل على تركيز الدلالة في ذهن القارئ» (زروقي، ٢٠١٢م، ص: ٩٩). من ذلك قوله: «عبرتُ الحدودَ / لا بحثاً عن هويّةٍ جديدةٍ / ووطنٍ مُستعارٍ / إنما / كي لا أكونُ قاتلاً أو قتيلاً / فأنا لا أجيدُ مهنةَ القتلي / في وطنٍ باتَ مسلخاً» (٢٠٠٨م، ص ٥٧).

فتكرار "قاتل، قتل، قتل" يعود في هذه المواضع إلى جذر واحد والمفردات المكررة الجذر تعمق تلك المفردات في سياقه. والعلاقة بين تلك المفردات المكررة الجذر - قتل - تعكس صدى روح حزينة ونفس معذبة وتجربة مليئة بالجراح والآلام. مما يلفت انتباهنا هنا أن هذه الكلمات لا تتناقض مع واقع العراق الجريح، بل هي مستقاة من المحيط الذي يعيش فيه. وكذلك الكلمات فهي في حسن نظمها وتآلفها تشكل صوراً فنية وخيالات شعرية قادرة على التأثير في نفوس المتلقي. ويبلغ السماوي ذروة فنية

في التعبير عن فداحة القهر الذي سلّطته على العراق الفئة الحاكمة. إذن نجد هذا النوع من التكرار يحدث إيقاعاً موسيقياً في الأذن ويوثر في المتلقي كما يمثل لتعميق الدلالة وإشراك المتلقي في احتضان التجربة.

٥.٥- التراكم الصوتي

تعدّ ظاهرة التراكم الصوتي من العوامل المؤثرة التي تثير الإيقاع الداخلي ؛ «إنّ تكرار الحروف مباشرة ووفقاً لنواميس نظامية معينة يضيف على الإيقاع نوعاً من التمييز المثير للسامع لدأبه على استماع ترددات صوتية بعينها» (رحماني، ٢٠١٥م، ص ١٨٩). فللأصوات أهمية قصوى في الكشف عن التجاوبات الإيقاعية، ودونه لا يتم الكمال المرجو ولا يمكن أن تستقيم بالشكل الأمثل. «إنّ الأصوات تؤدي دوراً مهماً في تحديد جو القصيدة العام؛ وتتدخل في كثير من الأحيان في تجديد مغزاها الدلالي» (شرح، ٢٠١١م، ص ١٣٠).

فالأصوات لها فاعلية جمالية ومعنوية وتؤثر في النشاط الإيقاعي، حيث تقوم بتوصيل المعنى ولها أثر بارز في البناء اللغوي للنص. فقد حرص الشعراء على القيمة الصوتية للمفردات في قصيدة النثر تعويضاً عن العروض القديم وتعمل بدورها على إثراء حركة الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر. من خصائص لغة السماوي أنها تتخذ من الأصوات المتكررة وسيلة تزيد المعنى وضوحاً وتضفي على النص طابعاً جمالياً وموسيقياً متميزاً. وهي من العوامل المؤثرة في إزدياد الأثر الإيقاعي في قصيدة النثر وازدياد تأثيره على القارئ. من ذلك قوله: «فأشهرُ منديلَ عشقك الموشى بالعُشبِ / بوجهِ راياتهم الملطّخةِ / بوَحْلِ الفتنَةِ الطائِفيَةِ» (٢٠٠٩م، ص ٥٢). فإنّ تراكم صوت "ش" الذي ورد في السطر أربع مرات، وهو «صوت من الأصوات الصفير، يتميز بطول المدة الزمنية حين النطق به» (العاني، ١٩٨٣م، ص ٧٥)، قادر على منح المقطع نبرة إيقاعية هامسة ويلعب دوراً مهماً في رفق الإيقاع الداخلي للمقطع، فيتمكن الشاعر من خلاله توليد جرس موسيقي تطرب له الأذن. كذلك قوله: «بين عُجائتي وترئُيك علامةٌ تُعجِبُ... / بين قلقي وهُدُوك علامةٌ استفهام... / وفاصلةٌ بين ظنوني ويقينك / صُراخي صَمْتٌ مَسْمُوعٌ / وصَمْتُكَ صوتٌ أُخْرَسُ» (٢٠٠٩م، ص ١٠٩)؛ وكذلك قوله: «صَمْتِي / صُراخٌ أُخْرَسُ / وصُراخي / صَمْتٌ مَسْمُوعٌ! / وحدهُ حذائي يَسْمَعُ / حديثٌ قَدَمِيّ مع الأَرْضِفةِ / وأنا أتسكّعُ في بغدادَ / مُتَمَكِّزاً أضلاعي / حاملاً على ظهري / صُرّةُ السَمّاءِ وِقَا» (٢٠١٧م، ص ١٨٦)؛ وأيضاً قوله: «أما تُسمعين هُدُيري؟ / سَكُوتي أَكْثَرُ صَخِيّاً / من حَشْرَجَتِي! / عَيْناي لَيْسَتَا أكبرَ / من فُسْتَقَتَيْنِ خَضراوَيْنِ / كيفَ أُنْسَعَتَا / لِكَلِّ هذهِ الدُمُوعِ؟ / صَمْتِي ضَحِيحٌ أُخْرَسُ، لا يَسْمَعُهُ إلا الأصمُّ» (٢٠١٢م، ص ٤٩-٥٠).

كثرة توارد صوتي "الصاد والسين" في هذه السطور والتراكيب تعد ملمحاً إيقاعياً مميزاً. فتراكم هذا الصوت له دور في إثراء إيقاع النص. فقد استطاع الشاعر بتراكم الصوت في خلق نوع من التجاوب الموسيقي الجميل. ففي هذا المقطع، قد ظهر دور الصوت في تشكيل تنغيمات صوتية داخل البناء النثري من خلال التراكم الصوتي لحروف ذات الصفات الصوتية الموحدة (الهمس). «الصاد صوت لثوي احتكاكي مهموس مفخم. و"السين" صوت لثوي احتكاكي مهموس» (بشر، ٢٠٠٠م، ص ٣٠٢-٣٠١). فتراكم الصاد والسين المتماثلين في أنهما من الأصوات الاحتكاكية، يحقق جرساً موسيقياً يقوم بدور في تعزيز موسيقية النص النثري ويزيده هذا التراكم جمالاً وحسناً. زد على ذلك، تلعب ثنائية الصوت والصمت والتضاد الذي ينتج من هذه الثنائية، دوراً رئيسياً في رسم صورة شعرية تنقل التأثير الذي يريده الشاعر. وهذه الثنائية تحمل كل مكونات وعناصر المباشرة ويقف المتلقي أمامها

١. تتكون الأصوات الإحتكاكية بأن يضيق مجرى الهواء من الرئتين في موضع من المواضع ويمر من خلال منفذ ضيق نسبياً يحدث في خروجه احتكاكاً مسموعاً (بشر، ٢٠٠٩م، ص ٢٩٧).

مندهشاً؛ فصمته صراخ وصراخه صمت؛ لكنه مسموع. هذه العلاقة بين الصمت والصراخ، وبين الخرس والمسموع تحمل همًا ورحلة عمر وحلماً بالرجوع. فإنها تجربة واقعية عاشها السماوي وشعر بها، فهو يعرف أين يوظف المفردات في العبارة، وكيف يحكم صياغتها ووصفها، وأين يضعها في شعره، لأنه استوحى قصيدته من معاناة شعبه وجراحات وطنه.

٦.٥- الجناس

للجناس أهمية بارزة تتأتى من المنحى الجمالي الذي يضيفه على النص، ويعرفه مصطفى الصاوي الجويني بأنه «نوع من أنواع التنوع الموسيقي على اللحن الأساسي لتقارب مادي للفظتين من معنى واحد» (١٩٨٥م، ص ١٩٤). فالجناس له أثر ظاهر في إحداث التناغم الموسيقي، لأن الإلحاح الصوتي الناتج عن تكرار بعض الحروف يوقع نغماً جميلاً ويزيد الموسيقى تدفقاً. فللجناس هدفان: «الأولى صوتية، والثانية معنوية، وهي سرعة الاستدعاء اللفظي للمعنى المراد التعبير عنه» (زغلول، ١٩٦١م، ص ٧٤٤). يأتي الجناس في القصائد النثرية ليحيى السماوي في أكثر من موضع وقد ساهم في تنوع درجة الإيقاع. من ذلك قوله: «الفرق بين الحرية والحرية / نقطة واحدة... / بين البحر والبر / حرف واحد... / ومع ذلك / فإن شعوباً كاملة غرقت بالدم... / وأوطاناً شاسعة سقطت من خارطة العالم / نتيجة انزلاق نقطة من موضعها في كلمة» (٢٠٠٩م، ص ٥٢).

تجلى التجنيس بين كلمات "الحرية والحرية، والبحر والبر، وواحدة وواحد". ففي هذا التجنيس. فبلغت الموسيقى قوتها بتغيير حرف واحد وقد حقق التجانس انسجاماً غير متكلف ولا مبتذل وتنج عنه إيقاع صوتي محبب للنفس. كما نرى فضلاً عن ذلك، أن تكرار صوت "الحاء والراء" المشتركة بين كلمات "الحرية، والحرية، والبحر، والبر، وحرف، وواحدة، وواحد" يمنح النص إيقاعاً صوتياً ويحدث تنغيماً موسيقياً خاصاً كما تجاور وتجانس لفظتين "الحرية والحرية" يثير انتباه القارئ للفكرة التي بثها الشاعر؛ حيث تلعب النقطة دوراً مخيفاً. فالفرق بين "الحرية" و"الحرية" نقطة واحدة، مع ذلك شعوب كاملة غرقت بالدم! فتتحرك الصياغة نحو إبراز لون من العذاب الإنساني، لأن الشاعر لم يستطع غضّ النظر عن الواقع المأساوي الذي يمر بالعراق من عنف وعدوان، وهو يدرك أنّ الخراب والدمار قد عمّ وطنه ولم يبق له سوى الدمار والجراح. إذن هذا الجناس فضلاً عن دوره في بناء موسيقى النص، عمق دلالة الفكرة التي يقصد الشاعر إيصالها للمتلقي. وقوله: «القدم طفل / دميته الأرصفة / القلم طفل دميته الورقة / الشاعر طفل / دميته الكلمات» (٢٠١٢م، ص ٩٣).

جانس الشاعر بين "القدم والقلم" مما أدى إلى دعم المستوى الإيقاعي وحسن وقعه في النص. وفضلاً عن التجنيس الحاصل بين اللفظتين، أحدث تكرار كلمة "طفل" ثلاث مرات وكلمة "دمية" مرتين نغمة إيقاعية تثير انتباه القارئ. وكذلك قوله: «سقط الديكتاتور... / فمتى تسقط الديكتاتورية!؟» (٢٠٠٩م، ص ٣٦). نلاحظ أن الجناس الحاصل بين كلمات "سقط، تسقط - الديكتاتور والديكتاتورية" جناس اشتقائي، وهو «تجانس بين كلمتين من أصل معجمي واحد» (الجندي، بلا تا، ص ١١٤)؛ وله دور واضح في إضفاء نغم موسيقي جميل في السطر، حيث يأتي الجرس الموسيقي مكرراً في السطرين ويزداد قوة وعمقاً فيشيع تناغماً موسيقياً مما يضيف غنائية رائعة في النص. وهنا توظيف الجناس جاء مناسباً للمعنى المقصود للتعبير عن الشعور النفعالي الحزين إزاء ما يمر بالعراق الجريح من الظلم والمآسي. بناء على ما تقدم، أن هذه التجانسات أثرت من الجانب الدلالي للنص مثلما أثرت من حركتها الإيقاعية، انطلاقاً مما تنتجه التماثلات الصوتية للكلمات المتجانسة من جرس موسيقي يفعل حركية الإيقاع.

٧-٥. التجانس الصوتي

إن قصيدة النثر قد استعاضت عن الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية بالإيقاع الداخلي، وهو لا ينبع من تناغم من أجزاء خارجية، وإنما ينبع من التناغم الداخلي الذي يشكل جوهر الموسيقى في الشعر. يعتبر التجانس الصوتي مظهراً من مظاهر الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، وهو عبارة عن «ترديد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة» (عبيد، ٢٠٠١م، ص ٩٠) ومن نماذج هذا التجانس الصوتي قوله: «أيها الإمبراطور: / ما فائدة أن ترسم لنا في بياناتك / قوس قزح / إذا كنت ستطفئ خضرة الحقول / وتغتال زرقة السماء / ما بهجتنا بالحدائق / إذا كان دخان حرائقك / سيَسْمَلُ أحداً قنا؟ / ما ذنب مريانا / إذا كانت أحداً قنا مُصَابَةً بالرمد؟» (السماوي، ٢٠٠٩م، ص ٥٤).

إن التجانسات الصوتية بين كلمات "حقول، وحدائق، وحرائق، وأحداق" بالإضافة إلى حرف المد الموجود في هذه الكلمات تؤدي إلى تشكيل واقع الإيقاع الصوتي الذي تنهض عليه القصيدة. ويعمل هذا التجانس رابطاً إيقاعياً في السطور ليؤكد الانسجام الموسيقي بين الأسطر مما يؤدي إلى مد الصوت واستمرار وتيرة الإيقاع. وتوظيف الشاعر لتلك المفردات توظيف ينم عما في داخله من حزن أو ألم فجاءت هذه التجانسات لتُغني التجربة الشعورية وتؤثر في المتلقي وتؤدي المعنى وتحقق شعورية القصيدة. وكذلك قوله: «يا عباس / أفراحنا كأرغفة فقراء العراق / تُصغر يوماً بعد يوم.. / وأحزاننا كأرصدة اللصوص الجدد: / تكبر يوماً بعد آخر!» (المصدر نفسه، ص ٦٤).

إن هذا التجانس المنبعث في كلمات "أفراحنا، وأحزاننا، وأرغفة، وأرصدة" قد أعطى إيقاعاً متجانساً استدعت الحالة الشعورية المتألمة عند الشاعر من الواقع الراهن وأنتج هذا التجانس إيقاعية عالية زادت من توهج النص وأثرت أبعاده المعنوية وشحنت أحاسيس القارئ بإشعاعات المتعة النغمية. وهذا التجانس إضافة إلى دوره في خلق لون من التنظيم الخاص بين السطور بواسطة تماثلات وإيقاعها، يوحي بالحزن والألم والتفجع عند الشاعر. لقد استطاع السماوي أن يبدع من الألفاظ الشائعة السهلة "أفراح، وأرغفة الفقراء، وأحزان، وأرصدة اللصوص" بناءً جميلاً ليحقق لمحات نفسية وجمالية تزيد الصورة وتجعلها أكثر تأثيراً ووقفاً في النفس. إن إيقاع قصيدة النثر «كامن في حركتها الداخلية بالقدر الذي يظهر في حركتها الخارجية، وهو قائم على التناغم الذي تخلقه ردود الفعل تجاه الواقع والذي يكون مصدره نفس الشاعر المنفعلة أو الفاعلة» (جابر، ١٩٩١م، ص ٢٤٣). وفي هذا النموذج تحول حزنه إلى مأساة إنسانية في أوسع حدوده وينتشر الحزن في النفس. وهذا ما نلمسه جلياً في تعامل الشاعر مع الألفاظ. وبذلك يصبح الإيقاع محصلاً للعلاقات الداخلية في القصيدة وما ينتج عنها من قيم جمالية ودلالية مرتبطة بالنشاط النفسي للشاعر.

٨-٥. الوزن في دواوينه النثرية

لقد تبين أن إيقاع قصيدة النثر هو إيقاع متنوع وأنه يختلف عن الإيقاع القديم الذي يفرض على القصيدة. لكن من خلال التقطيع الذي مارسنا على بعض مقاطع دواوينه النثرية، تبين لنا أن بعض المقاطع عند يحيى السماوي تأتي موزونة، أي أنها مطابقة لأوزان العروضية. وفي ذلك دلالة على الإحساس العميق بموسيقى الشعر لدى الشاعر. فمن خلال الدراسة التي أجرينا على هذه الدواوين، تبين لنا أن ثمانية مقاطع من ديوان مسبحة من خرز الكلمات، ومقطع واحد من ديوان شاهدة القبر من رُخام الكلمات، جاءت على أساس الأوزان العروضية. والجدول التالي يبين ذلك:

جلول يبين المقاطع التي جاءت على أساس الأوزان العروضية في الدواوين النثرية

عنوان الديوان	الصفحة	الوزن	عدد الأسطر
مسيحة من خرز الكلمات	١٦ - ١٧	الكامل	١٧
	٣١	الرجز	٩
	٥٠	الرجز	٨
	٧٢	الرجز	٦
	٨٤	الرجز	٨
	٨٨	الرجز	١٣
	٩٩	الرجز	٥
	١٠٥	الكامل	٦
شاهدة القبر من رخام الكلمات	٢٦	الكامل	١٠

ومثالنا على ذلك من ديوان مسيحة من خرز الكلمات قوله: «قرب اللقاء / أما يزال الوعد حياً / في كتابك؟ / أم أنك استعذبت ذلّ توسلي / مستجدياً شفتيك / بعض ندىً وفيتاً من رحابك؟» (٢٠٠٨م، ص ١٠٥). لقد استخدم الشاعر في هذا المقطع تفعيلة مُتفاعِلُن ومشتقاتها مما بني على بحر الكامل، كما يبين من التقطيع التالي: مُتفاعِلُن - مُتفاعِلُن - مُسْتَفْعِلُن - مُسْتَفْعِلَاتُن / مُسْتَفْعِلُن - مُتفاعِلُن / مُسْتَفْعِلُن - مُتفاعِلُن - مُتفاعِلُن - مُسْتَفْعِلَاتُن.

كذلك قوله من ديوان شاهدة القبر من رخام الكلمات: «لو أن من شيعت / يفدى / أبذلت بالدارين لحدا / أو أن شق الثوب يُجدي / قد شققت عليك / جلدا / وأذبت شحم المقلتين / فنجعا ولطمت حدا» (٢٠٠٩م، ص ٢٦). جاء هذا المقطع على بحر الكامل كما يتبين من تقطيعه: مُسْتَفْعِلُن - مُسْتَفْعِلَاتُن / مُسْتَفْعِلُن - مُسْتَفْعِلَاتُن / مُسْتَفْعِلُن - مُسْتَفْعِلَاتُن - مُتفاعِلُن - مُتفاعِلَاتُن / مُتفاعِلُن - مُسْتَفْعِلَاتُن - مُتفاعِلَاتُن / مُتفاعِلَاتُن - مُتفاعِلَاتُن - مُسْتَفْعِلَاتُن. فبناء المقاطع على أساس الأوزان العروضية في دواوين النثرية للشاعر يدلنا على أن هناك نزوعاً طبعياً غريزياً إلى الوزن عند السماوي حتى لدى كتابة نص نثري وتسرب الإيقاع من لاوعيه لحظة الكتابة. وهذا يشير إلى مدى احتفاء الشاعر بالجانب الموسيقي كما أنها تسمح في الوقت نفسه بتعدد النغمات وتنوعها في الديوان. ونعتقد أن هذا النمط من التشكيل من شأنه أن يخلق الكثافة الإيقاعية الضرورية للقصيدة الحديثة وتجذب الرتبة فيها.

٩.٥- القافية في قصيدة النثر

إنّ القول بوجود القافية في قصيدة النثر أمر ينطوي على نوع من المفارقة، لأنها أعلنت رفضها المطلق للقافية والوزن أي العروض القديم وأن شعراء قصيدة النثر من أكثر الشعراء هجوماً على التراث الشعري العربي. لكن من خلال دراستنا شاهدنا أن القافية لا تنتفي انتفاء مطلقاً في قصائد يحيى السماوي النثرية، بل إنها أحياناً تحضر بشكل لافت. وهنا نتوقف عند حضور القافية في قصائد النثرية ليحيى السماوي وشاهد على ذلك قوله: «منذ ثلاثة وعشرين عاماً، / ونحن نشرب من كأس القلق... / نمارس طقوسنا في البراري - أو داخل / كهوف الخوف... / نُسمر عيوننا بمسامير الأرق، / نتنفس على وقع "جزمات" الحرس الليلي / وهم يجوبون

الطرق والأتقنا / هم يعنون سكارى .. / ونحن نبكي مرتجفين» (١٩٩٣م، ص ٨٠). وكذلك قوله: «الذين تعلموا لعب الكرة برووسنا .. / والملاكمة بوجوهنا .. / والبطولة بأطفالنا .. / والفحولة بأعراضنا .. / كيف نبدو وديعين كالحمام الداجن / حين نراهم في المقاعد الأمامية» (٢٠٠٩م، ص ٧٥). وكذلك قوله: «جلدها المطرّز بالشذر / لا تجري تحته قطرة دم زرقاء ... / قد يكون لون دوما أحمر / لكثرة ما شاهدت / من دم على الأرصفة .. / أو أخضر / لكثرة ما حملت من عشب .. / أو أصفر / لكثرة ما طحنت من سنابل / وحبرت من خبز .. / أو أسوداً لكثرة ما حدقت في ظلام العراق» (المصدر نفسه، ص ٢٧). وكذلك قوله: «هذا الذي يحفر إلى جانب الطريق / ربما / يحفر بئراً / لتنهّل منه القافلة / وهي تُفدّ الخطى / نحو المدينة الفاضلة» (٢٠٠٨م، ص ٥٦).

إن وجود القافية في قصيدة النثر يبدو غريباً جداً؛ لكن من خلال هذه الشواهد نرى أن القافية لا تغيب غياباً مطلقاً في قصيدة النثر. ولقد أوردنا هذه الشواهد لكي نبين أن القافية تنتشر على امتداد أسطر كثيرة، الأمر الذي يمنحها دوراً مهماً في توليد الإيقاع في النص. فالصفة الاختتامية التي تتميز بها القافية، سواء أكانت في البيت أم في قصيدة النثر، تضيف على النص تألفاً وانسجاماً مسموقاً على أعلى المستويات. وهنا، يث الشاعر إيقاع القوافي لإضفاء جو ترميمي لتعزيز سلاسة وعذوبة نصه. فالقوافي في هذه المقاطع "القلق، والأرق - ورؤوسنا، ووجوهنا - وأطفالنا وأعراضنا - وأحمر، وأخضر، وأصفر - والقافلة، والفاضلة"، تعتبر متكناً إيقاعياً هاماً يضيف على النثر طاقة موسيقية أكبر ويعطي مساحة واسعة للإشاد ويبعد القارئ عن الإحساس بالملل والرتابة. زد على ذلك، نرى في الشاهد الأول أن القافية "القلق، والأرق" تسهم في التعبير عن الزخم النفسي الشعوري الثوري في النص لتغدو القافية مرتكز الحركة الدلالية وكاشفة عن عمق التأمل وكثافة الانفعال لديه، لأنّ «القافية ليست مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية القائمة على تماس العواطف إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلالية» (عبيد، ٢٠٠١م، ص ٩١).

إنّ المتأمل في هذا المقطع لا يخفى عليه تنظيم الكلمة والسطور النثرية وتنسيقهما في موضعها المناسب لها لكي تلعب دوراً بارزاً في تعزيز رؤية الشاعر. إنّ الأسطر جميعها تنسجم فيما بينها في الدلالة على إحساس الشاعر بمأساة بلاده العراق التي تعاني أنواع الأسى، والجراح، والآلام في ظل سيطرة النظام الديكتاتوري. فقد جاءت تركيب الإضافي "كأس القلق ومسامير الأرق" مع تراكيب "كهوف الخوف، وجزمات الحرس"، انعكاساً باطنياً لجراح الذات وآلامها من الواقع المؤلم الذي يعيشه وطنه العراق.

الخاتمة

أتضح مما سبق أنّ السماوي استطاع أن يبني قصائده النثرية على أساس التشكيل الإيقاعي مما يجعلها متناغمة شكلاً مكتملة إيقاعاً ودلالة لترقى أعلى مستويات الإثارة والإبداع. كشفت الدراسة أن الشاعر كسر الجمود الإيقاعي في القصائد عبر توزيع أساليبه الإيقاعية المتنوعة مما جعل إيقاعه الداخلي متنوعاً خادماً لانفعالاته المبثوثة في الكثير من نصوصه. فأضفت هذه الأساليب على قصائده النثرية جمالية متنوعة كسرت الرتابة. ومن خلال قراءتنا دواوينه النثرية، وجدنا نفساً شعرياً متميزاً ذات إيقاع قوي خاضعة لحركته النفسية والشعورية التي تؤدي دوراً دلالياً وجمالياً لإثارة المتلقي وإثراء تجربته الشعرية. واستنتجنا أن نصوصه النثرية بلغت مبلغاً عالياً من التنظيم والنضج الفني مما جعلها ذات خصوصية روح الشعرية العربية في الإيقاع. وقد ظهرت في نصوصه أساليب إيقاعية متنوعة من التوازي والتقابل والتضاد والتكرار بأنواعه المختلفة، وإيقاع التعداد، والتراكم الصوتي، والجناس، والتجانس الصوتي. وقد تشكلت منها إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيش الحدث الشعري

وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية. كما تبين لنا أن اهتمام السماوي بإيقاع قصائده الثرية خلق نوعاً من المفارقة في بث القافية في كثير منها لإضفاء جو ترنيمي لتعزيز سلاسة وعدوية نصه كما جاء بعض المقاطع في دواوينه الثرية على أساس الأوزان العروضية. وهذا يدلنا على أن هناك نزوعاً طبيعياً غريزياً إلى الوزن والإيقاع عند السماوي حتى لدى كتابة نص نثري. وكل هذا يدلنا أن نصوصه الثرية حتى لو أسقط الوزن، تنتمي بروحها وإيقاعها وشعريتها إلى قصيدة التفعيلة.



المصادر والمراجع

أ- العربية

١. آباد، مرضيه؛ ورسول بلاوي. (٢٠١٢م). «دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي». *إضاءات النقدية*. العدد الثامن. صص ٣٢ - ٩.
٢. أبو حمادة، عاطف. (٢٠٠١م). «البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش». *مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات*. العدد ٢٥. صص ٩٠ - ٥٧.
٣. أبو العدوس، يوسف. (٢٠١٠م). *الأسلوبية الرؤية والتطبيق*. (ط ٢). عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع.
٤. أدونيس. (١٩٦٠م). «في قصيدة النثر». *مجلة الشعر*. العدد ١٤. بيروت: دار مجلة شعر.
٥. بدوي، محمد جاهين. (٢٠١٠م). *العشق والاعتراب في شعر يحيى السماوي "قليلك لا كثيرهن نموذجاً"*. دمشق: دار الينابيع.
٦. برنار، سوزان. (١٩٩٣م). *قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا*. (ترجمة زهير مجيد مغاس). بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
٧. بشر، كمال. (٢٠٠٠م). *علم الأصوات*. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.
٨. بشير، تاوريريت. (٢٠٠٩م). «مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري». *مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية*. الجزائر. جامعة محمد خيضر. العدد ٥. صص ٢٨٢ - ٢٦٧.
٩. بلاوي، رسول. (١٣٩١هـ. ش). «الموتيف في شعر يحيى السماوي». رسالة الدكتوراه. جامعة فردوسي. مشهد.
١٠. _____؛ ومرضيه آباد. (٢٠١٢م). «موتيف الاعتراب في شعر يحيى السماوي». *مجلة العلوم الإنسانية الدولية*. العدد ١٩. صص ٩٣ - ٧٧.
١١. _____ (٢٠١٣م). «استدعاء شخصية الإمام الحسين (ع) في شعر يحيى السماوي». *مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها*. العدد ٢٧. صص ١٦ - ١.
١٢. جابر، يوسف حامد. (١٩٩١م). *قضايا الإبداع في قصيدة النثر؛ دراسات في نصوص القصيدة*. بيروت: دار الحدائق.
١٣. جعفر، عبد الكريم راضي. (١٩٩٨م). *رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٤. الجندي، علي. (بلا تا). *فن الجناس بلاغة، أدب، نقد*. القاهرة: دار الفكر العربي.
١٥. حسب الشيخ، عبد الواحد. (١٩٩٩م). *البديع والتوازي*. بلا م: مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية.
١٦. حينوني، رمضان. (٢٠١٤م). «الإيقاع في قصيدة النثر؛ شعر الماغوط أمودجاً». *الموقف الأدبي*. اتحاد الكتاب العرب في سورية. السنة الثالث والأربعون. العدد ٥١٦. صص ١٠٤ - ٩١.

١٧. الربابعة، موسى. (١٩٩٨م). *قراءة النص الشعري الجاهلي*. الأردن: دار الكندي.
١٨. رحمانى، ليلي. (٢٠١٥م). *البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي الزكرياء*. رسالة الدكتوراه. جامعة أبي بكر بالقائد. الجزائر.
١٩. الرواشدة، سامح. (١٩٩٨م). «التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة». *مجلة أبحاث اليرموك*. مجلد ١٦. العدد ٢. صص ٣٢-٨.
٢٠. زغلول سلام، محمد. (١٩٦١م). *أثر القرآن الكريم في تطور النقد الأدبي*. (ط ٢). مصر: دار المعارف.
٢١. زروقي، عبد القادر. (٢٠١٢م). *أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا، لمحمود درويش مقارنة أسلوبية*. رسالة الماجستير. جامعة الحاج لخضر. الجزائر.
٢٢. سرمك حسن، حسين. (٢٠١٠م). *إشكاليات الحدائث في شعر الرفض والرثاء؛ يحيى السماوي نموذجاً*، دمشق: دار الينابيع.
٢٣. السماوي، يحيى. (١٩٩٣م)، *جرح باتساع الوطن*. جدة: عبد المقصود محمد سعي خوجة.
٢٤. _____ . (٢٠٠٨م). *مسبحة من خرز الكلمات*. دمشق: دار تكوين للتأليف والترجمة والنشر.
٢٥. _____ . (٢٠٠٩م). *شاهدة القبر من رخام الكلمات*. دمشق: دار تكوين للتأليف والترجمة والنشر.
٢٦. _____ . (٢٠١٢م). *مناديل من حرير الكلمات*. دمشق: دار تكوين للتأليف والترجمة والنشر.
٢٧. _____ . (٢٠١٧م). *حديقة من زهور الكلمات*. سيدني: مؤسسة المثقف العربي.
٢٨. شرتح، عصام. (٢٠٠٥م). *ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٢٩. _____ . (٢٠١١م). *آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي*. دمشق: دار الينابيع.
٣٠. _____ . (٢٠١١م). *موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي*. دمشق: دار الينابيع.
٣١. الشوابكة، محمد علي؛ وأنور أبو سويلم. (١٩٩١م). *معجم مصطلحات العروض والقافية*. الأردن: دار البشير.
٣٢. الصاوي الجويني، مصطفى. (١٩٨٥م). *في البلاغة العربية تأصيل وتجديد*. بلا م: منشأة المعارف.
٣٣. العاني، سليمان حسن. (١٩٨٣م). *التشكيل الصوتي في اللغة العربية*. جده: النادي الثقافي الأدبي.
٣٤. عبد المطلب، محمد. (١٩٩٩م). *النص المشكل؛ كتابات نقدية*. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٣٥. عبيد، محمد صابر. (٢٠٠١م). *القصيدة العربية بين بنية الدلالية والبنية الإيقاعية*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
٣٦. علوان، محمد علي. (٢٠٠٨م). *شعر الحدائث، دراسة في الإيقاع*، بلا م: العلم والايمان للنشر والتوزيع.
٣٧. العوني، محسن. (٢٠١٠م). «الوطن منشوداً وموجوداً في شعر يحيى السماوي». ضمن كتاب *تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحيى السماوي*، لماجد الغرباوي، ج/١.
٣٨. الغنيم، إبراهيم عبد الرحمن. (١٩٩٦م). *الصورة الفنية في الشعر العربي؛ مثلاً ونقد*. القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع.
٣٩. الغرفي، حسن. (٢٠٠١م)، *حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر*. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.
٤٠. قباني، نزار. (٢٠٠٠م). *لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي*. بيروت: منشورات نزار قباني.
٤١. القرني، فاطمة. (٢٠٠٨م). *الشعر العراقي في المنفى "السماوي نموذجاً"*. الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية.
٤٢. القضاة، محمد أحمد. (٢٠٠٩م). «الظواهر الأسلوبية في "جدارية" محمود درويش». *مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية*. المجلد ٦. العدد الثاني. صص ٢٩١-٢٤٥.
٤٣. معروف، يحيى. (١٣٩٠ هـ.ش). «دراسة وتحليل للمضامين الشعرية للشاعر العراقي يحيى السماوي». *مجلة اللغة العربية وآدابها*. العدد الرابع عشر. صص ١٥٣-١٢٧.

٤٤. _____ ؛ وبهنام باقري. (٢٠١٤م)، *دراسة أسلوبية في شعر يحيى السماوي ديوان "نقوش على جذع نخلة نموذجاً"*. دمشق: تموز للطباعة والنشر والتوزيع.
٤٥. _____ . (١٣٩١ هـ.ش). «عناصر الموسيقى في ديوان نقوش على جذع نخلة ليحيى السماوي». *مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها*. العدد التاسع. صص ١٩٣ - ١٥١.
٤٦. _____ ؛ ونور الدين بروين. (٢٠١٤م). «دراسة جمالية التكرار في ديوان "قليلك لا كثيرهن"، ليحيى السماوي». *مجلة إضاءات النقدية*. العدد السادس عشر. صص ٣١ - ٩.
٤٧. الوجي، عبد الرحمن. (١٩٨٩م). *الإيقاع في الشعر العربي*. دمشق: دار الحصاد.
٤٨. ياكسون، رومان. (١٩٨٨م). *قضايا الشعر*. (ترجمة محمد والي ومبارك حنون). الدار البيضاء: دار توبقال.

ب- المواقع الإلكترونية

٤٩. السماوي، يحيى. (٢٠١٧م). «العراق». *صحيفة المثقف الإلكتروني*. العدد: ٣٩٦٣.
- <http://www.almothaqaf.com/nesos>
٥٠. _____ . (٢٠١٧م). «ست فساتل من بستان الصداقة». *صحيفة المثقف الإلكتروني*. العدد: ٣٩٦٣.
- <http://www.almothaqaf.com/nesos>
٥١. شاهين، ذياب. (٢٠٠٩م). «الخيوط الشعري في مسحة يحيى السماوي الثرية». *صحيفة المثقف الإلكتروني*.
- <http://www.almothaqaf.com/j/j1/8696>
٥٢. شرتح، عصام. (٢٠١١م). «المرتكزات الجمالية في قصائد يحيى السماوي الثرية». *موقع ديوان العرب*.
- <http://www.diwanalarab.com>