Quarterly Journal of Contemporary Literature Studies **Volume 17, Issue 66**
Islamic Azad University in Jiroft **September 2025**
https://sanad.iau.ir/journal/cls/ **pp. 59-82**

Research Article

The Aesthetics of Rhythmic Formation in the Poetry of the Poet "Ali Mahmoud Taha"

Shahrzad Amirsoleymani[1*], Roghayeh Rostampour Maleki[2]

Abstract

The rhythm is a regular succession of sets of elements. and poetic rhythm is a set of particular system that encompasses all levels of language, including musical, phonological, morphological, syntactic, and psychological. the rhythm is created by the fusion of all these levels. The rhythm occupies the first place among the distinguished features of the poem.The rhythm can be considered one of the most prominent elements of poetry, an important element that magnifies the beauty of the text.

Ali Mahmood Taha is one of those poets who took along musical expression of internal states. He mused upon the music that represents the finest vibrations of the human nervous system. This distinctive feature renders the poetry of Ali Mahmoud Taha afertile ground for analyzing the role of rhythm in modern Arabic poetry, making it a worthy subject of in depth exploration from this rich and meaningful perspective. Relying on a descriptive-analytical methodology, this study delves into the rhythmic dimensions of Taha`s poetry on both external and internal levels. The findings related to external rhythm reveal that the poet, in additional to employing classical meters, sought to createa sense of metrical flexibility by diversifying the traditional prosodic patterns. While he often adhered to a monorhyme structure in many of his poems, he did not refrain from introducing variety in rhyme when it served the poetic purpose. Furthermore, the research indicates that internal rhythmic elements appear frequently throughout Taha`s poetry. Among these are paronomasia, repetition, anadiplosis, Rhythmic congruency, phonetic harmony, rhythmic indication.

Keywords: Ali Mahmoud Taha, rhythm, internal rhythm, external rhythm, poetry of Ali Mahmoud Taha

How to Cite: Amirsoleymani S, Rostampour Maleki R., The Aesthetics of Rhythmic Formation in the Poetry of the Poet "Ali Mahmoud Taha", Quarterly Journal of Contemporary Literature Studies, 2025;17(66):59-82.

1. Ph.D in Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba`i University, Tehran, Iran
2. Professer of Arabic Language and Literature ,Alzahra University, Tehran, Iran

Correspondence Author: Shahrzad Amirsoleymani **Email:** shahrzad.soleyman@yahoo.com

فصلنامه علمی دراسات الادب المعاصر
دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت
https://sanad.iau.ir/journal/cls/

دوره ۱۷، شماره ۶۶
تابستان ۱۴۰۴
صص: ۸۲-۵۹

مقاله پژوهشی

تحلیل زیبا شناختی ریتم در دیوان "علی محمود طه"

شهرزاد امیرسلیمانی[۱]*، رقیه رستم پور ملکی[۲]

چکیده

ریتم توالی منظم مجموعه ای از مؤلفه هاست که با یکدیگر ترکیب شده اند. ریتم شعری، مجموعه ای از یک نظام معین است که همه ی سطوح زبانی مانند سطح موسیقایی، آوایی، صرفی، نحوی، معنایی و روانشناختی را شامل شده و از تراکم و اختلاط تمام سطوح زبانی حاصل می شود. ریتم در میان ویژگی‌های شاخص شعر جایگاه نخست را به خود اختصاص می دهد؛ چرا که ریتم از برجسته‌ترین مؤلفه های شعر به شمار رفته وبه منزله ی ستونی است که شعر بر آن استوار است، عنصری که زیبایی متن را دو چندان می کند. علی محمود طه از جمله شاعرانی به شمار می رود که از موسیقی برای بیان حالات روحی استفاده می کرد و موسیقی ای را که بیانگر لطیف ترین ارتعاشات عصبِ انسانی است، را تحسین می نمود. واین ویژگی، شعر علی محمود طه را به عرصه ای پربار برای بررسی نقش ریتم در شعر معاصر عربی مبدل ساخته وآن را سزاوار مطالعه ای ژرف از این منظر ازشمند قرار می دهد. این پژوهش با تکیه بر رویکرد توصیفی - تحلیلی به واکاوی جنبه های مختلف ریتمِ شعرِ علی محمود طه در دو سطح داخلی وخارجی می پردازد. یافته های پژوهش در سطح ریتم خارجی، نشان داد که شاعر تلاش کرده که افزون بر بهره گیری از اوزان کلاسیک، با تنوع بخشی به بحور عروضی، نوعی انعطاف وزنی در ساختار شعر خود پدید آورد. وی هر چند در بسیاری از قصائد به قافیه ی واحد پایبند بوده است، در مواردی نیز از تنوع در قافیه بهره گرفته است. همچنین، نتایج تحقیق حاکی از آن است که عناصر ایقاع داخلی با بسامدی چشمگیر در اشعار علی محمود طه حضور یافته اند که از جمله ی آن ها می توان به جناس، تکرار، رد العجز علی الصدر، هماهنگی وزنی، هارمونی صوتی وتداعی آوایی اشاره نمود.

واژگان کلیدي: علی محمود طه، ریتم، ریتم داخلی، ریتم خارجی، دیوان علی محمود طه

ارجاع: امیرسلیمانی شهرزاد، رستم پور ملکی رقیه، تحلیل زیبا شناختی ریتم در دیوان "علی محمود طه"، دراسات ادب معاصر، دوره ۱۷، شماره ۶۶، تابستان ۱۴۰۴، صفحات ۸۲-۵۹.

۱. دکترای زبان وادبیات عرب، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
۲. استاد گروه زبان وادبیات عرب، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

نویسنده مسئول: شهرزاد امیرسلیمانی ایمیل: shahrzad.soleyman@yahoo.com

دراسات الأدب المعاصر
جامعة آزاد الإسلامية فی جيرفت
https://sanad.iau.ir/journal/cls/

السنة ١٧ ، العدد ٦٦
الصيف ١٤٤٦
صص: ٨٢-٥٩

المقالة البحثية

جماليات التشكيل الإيقاعي في ديوان الشاعر"علي محمود طه"

شهرزاد اميرسليماني[١]*، رقية رستم پور ملكي[٢]

الملخّص

الإيقاع هو التتابع المنتظم لمجموعة من العناصر مجتمعة مع بعضها البعض. والإيقاع الشعري هو مجموعة من منظومة معينة تجمع كل مستويات اللغة: الموسيقية والصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية، والنفسية، وهو ناتج من تكاثف وتمازج جميع المستويات. يحتلّ الإيقاع موقع الصدارة بين الخصائص المميزة للقصيدة الشعرية؛ إذ يمكن عدُّه من أبرز عناصرها والقاعدة الأساسية التي تقوم عليها وهو عنصر مهم لزيادة الجمالية في النّص.

يعتبر علي محمود طه من الشعراء الذين كان يستغلُّ الموسيقى في التعبير عن الحالات النفسية ويُعجبُ بالموسيقى المترجمة عن أدقّ اهتزازات العصب الإنساني. ويجعل هذا شعرَه ميدانا خصبا لدراسة فاعلية الإيقاع في الشعر العربي الحديث وجديرا بأن يُعالَج من هذه الزاوية الفنية المهمة. تعني هذه الدراسة بمعالجة الجانب الإيقاعي بنوعيه الخارجي والداخلي في ديوان علي محمود طه بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي. قد تبيّن من خلال هذه الدراسة أنّ الشاعر على مستوى الإيقاع الخارجي، قد حاول إلى تنويع البحور الشعرية وتوظيف الأوزان الكلاسيكية وفيما يخص القافية فإنّ الشاعر رغم التزامه بالقافية الموحدة، لم يتردّد في تنويعها. كما كشفت الدراسة عن حضور كثيف لظواهر الإيقاع الداخلي في شعر علي محمود طه مثل الجناس والتكرار ورد العجز على الصدر والمناسبة والتناغم الصوتي والإيحاء الصوتي.

الكلمات الرئيسة: علي محمود طه، الإيقاع، الإيقاع الداخلي، الإيقاع الخارجي، ديوان علي محمود طه

١. الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها، جامعة العلامة الطباطبائي، طهران، ايران
٢. استاذة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزهراء، طهران، ايران

نويسنده مسئول: شهرزاد اميرسليماني
ايميل: shahrzad.soleyman@yahoo.com

المقدمة

إنّ البنية الإيقاعية والموسيقية من العناصر التي اهتم بها الشعراء المعاصرون اهتماما بالغا. «إنَّ الموسيقى هي مجموعةُ الأصوات التي يَتألَّفُ من ضرباتها الموقعة نغمٌ يُثيرُ الشاعر ومن إيقاعها لحنٌ يَهزُّ أوتارَ القلوبِ.»(زكي العشماوي ،١٩٨٣م: ١٨٥) «تنقسمُ موسيقى الشعر إلى ما يُمكنُ أن نُسمّيه بالموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية وتعتمدُ الأولى على الوزن والقافية، أمّا الثانية فيدخل في مجالها الجرسُ الصوتي للكلمة والتناسبُ الداخلي بين الكلمات بعضها وبعضٍ.»(طه بدر، ١٩٩١م: ٢٧٠). إنَّ الصورة الموسيقية في الشعرِ العربي القديم تَمَثَّلَت في بحورِه وقوافيه.(غنيمى هلال، لاتا: ٤٦٨)«وكانت صورتُه الموسيقية تتكوَّنُ من الوزن والقافية إلى جانب بعض التلوين الموسيقى الداخلي الذي لم يَلتفت إليه النقادُ الكلاسيكون.»(الورقي، ١٩٨٤م: ١٦٥) أمّا الإيقاع، «فهو عبارة عن رجوع ظاهرية صوتية ما، على مسافات زمنية متساوية أومتجاوبة.»(مندور محمد، ١٩٨٨م: ٢٥٧) إنّ الإيقاع «ليس حلية خارجية يضاف إلى الشعر وانما هو وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدره على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه»(عشرى زائد، ٢٠٠٨م: ١٥٤) «إنَّ الشعر الجديد لم يُلغ الوزن ولا القافية لكنّه أباح لنفسه أن يُدخل تعديلاً جوهرياً عليهما لكى يُحقّق بهما الشاعرُ من نفسه وذبذبات مشاعره ما لم يكن الإطارُ القديمُ يُسعفُ على تحقيقه.» (اسماعيل، ١٩٨٨م: ٦٥-٦٤)

يحاول هذا البحث دراسة الإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي في ديوان علي محمود طه بغية الكشف عن الوحدات الدالة والناجمة عن الترديدات الصوتية والجمالية فيه ويُحاول ربط كل ذلك بالجانب الدلالي والكشف عن الحالة النفسية والطاقة الشعورية للشاعر. كما أنّه يهدف إلى تحليل مظاهر التكرار، التجانس الصوتي، المناسبة، والوزن والقافية في نصوص الشاعر، للكشف عن دورها في تشكيل البنية الإيقاعية للنص. ومن جهة أخرى، يطمح البحث إلى تسليط الضوء على العلاقة بين الإيقاع والمعنى، وأخيرا تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تقوم بسدّ فجوة في الدراسات الأدبية المعاصرة، إذ لم تُخصص للإيقاع دراسات كافية في شعر علي محمود طه. وبناء على ما تقدّم من أهداف، يطرح هذا البحث أسئلة يسعى للإجابة عنها:

١- ما هي الخصائص الفنية التي تميّز الإيقاع الخارجي في شعر علي محمود طه؟

٢- كيف يوظّف الشاعر عناصر الإيقاع الداخلي لإثراء التجربة الشعرية؟

للإجابة على هذه الأسئلة قمنا بإستقراء ديوان علي محمود طه وتفكيكها واستخراج قيمها الإيقاعية الخارجية والداخلية، وتحديد أهمّ الملامح البارزة التي تفرد بها علي محمود طه ليفتح لنا الإيقاع الباب على مصراعيه للغوص في أعماق النص وسبر أغواره وكشف غموضه وخباياه.

وستوضح الدراسة أهمية الإيقاع في بناء نص أشعار لعلي محمود طه ومدى إسهامه في تماسك وحدات النص وانسجامه.

منهج البحث

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، حيث تقوم الباحثة أولا برصد الظواهر الإيقاعية البارزة في ديوان علي محمودطه، ثم تحليلها من خلال قراءة نقدية تبرز الأبعاد الجمالية والدلالية لهذه الظواهر. إذن يسعى هذا المنهج إلى الربط بين الشكل والمضمون من خلال تحليل العلاقة بين الإيقاع والمعنى، وكيفية تأثير الموسيقي الشعرية في التعبير عن العاطفة وتعميق التفاعل الجمالي لدى القارئ.

خلفية البحث

تمّت الدراسات العديدة حول الايقاع وأشكاله في الأدب العربي. لكنّ شعر علي محمود طه المدوّن في ديوانه فقط، ما حظى بدراسة من حيث الموسيقى والايقاع في ايران رغم اشتهار أسلوب الشاعر بالموسيقى الرنينة والخلابة إلّا في مقالة واحدة باسم "موسيقى الشعر عند الشاعر علي محمود طه بين الأصالة والمعاصرة" و إلّا في كتابٍ واحدٍ باسم "الإيقاع في شعر علي محمود طه". أمّا مقالة "موسيقى الشعر عند الشاعر علي محمود طه بين الأصالة والمعاصرة" لعمر بن نوح بن ثامر المطيرى (٢٠٢٢م) فتسعى إلى رصد التجددات التي أدخلها الشاعر علي محمود طه في شعره في الأوزان والقوافي، المتمثل في استخدامه صورا جديدة لم يقرها الخليل بن أحمد في النظام الموسيقى. لكنّ هذا البحث يقتصر على التجديد الذي أدخله الشاعر في ديوانه "الملاح التائه". أمّا كتاب "الإيقاع في شعر علي محمود طه"لأحمد فراج العجمي"(٢٠١٩م)، فهو جزء من رسالته المعنونة بـ"علم الجمال وشعر علي محمود طه".توصل الباحث فيه إلى هذه النتيجة أنّ علي محمود طه اهتم بالايقاع اهتماما كبيرا في شعره. وأنّ شعره يتمتع بروعة الرنين الموسيقى. وأنّ قصائده تتفق مع المضمون في تشكيلات إيقاعية مع أنّها تخضع للشكل التقليدي للقصيدة العربية.

أمّا الكتب المألوفة حول علي محمود طه فتنطوي على:

الصومعة والشرفة الحمراء لنازک الملائكة (١٩٦٥):يقع هذا الكتاب في عدة أبواب. يتناول الباب الأول موضوعات شعر علي محمود طه، منها الشعر العاطفي الذي يشمل قصائد الوصف الغنائي، وقصائد العبث العاطفي، وكذلک الشعر الفكري، والقصائد الإنسانية والقومية وقصائد

المناسبات. فيما يأتي الباب الثاني تحت عنوان اسلوب الشعر ويتناول الظواهر الأسلوبية في شعر علي محمود طه مثل ظاهرة الموسيقى والصورة الشعرية والرمز والضوء واللون واللفظة الحية.

كتاب "علي محمود طه شاعر الجندول وشعره المجهول"لمحمد رضوان(٢٠٠٦م): قد تناول الأديب الناقد محمد رضوان في هذا الكتاب صفحات مجهولة من حياة علي محمود طه وشعره واستكشف من خلال منهجه النفسي جوانب شخصيته وسر حيرته وقلقه في رحلة بحثه الطويلة في بحار الحب والفن والجمال. ويكشف الكتاب بدايات علي محمود طه الأولى وأشعاره المجهولة التي تضئ سيرة حياته وفنه.

كتاب "علي محمود طه حياته وشعره"للسيد تقى الدين السيد(لا تا): تطرّق المؤلف في هذا الكتاب إلى حياة علي محمود طه وبيئته وتراثه الأدبي والصورة الشعرية عند علي محمود طه وكلام النقاد عنه وفنونه الأدبية الممزوجة بالغنائيات والملحمة والمسرحية.

مقالة"علي محمود طه شاعر الأداء النفسى"للأستاذ أنور المعداوي (١٩٤٩م): يبيّن الناقد أنور المعداوي أنّ الموسيقى في أشعار علي محمود طه هي الموسيقى التصويرية التي تصاحب المشهد التعبيري. كما أنّها تعبّر تمام التعبير عن حالة شعورية خاصة طبعت بطابع صوتي خاص نلمسه في انسياب النفس الشعري أو تهدجه، في إسراعه أو إبطائه.

أمّا هذا البحث الذي يشكّل جزءا من رسالة الباحثة المعنونة بـ"الرومانسية في شعر علي محمود طه"(١٣٨٨ش) فيتميّز عن دراسات سابقة من عدة جوانب: فمنها، يعتمد هذا البحث على نماذج شعرية متعددة ما يمنحه شمولية واتساعا في التناول ومن جهة أخرى، يقوم هذا البحث على مقاربة مقارنة بين علي محمود طه وبعض شعراء جماعة أبولو في عدد من التقنيات الموسيقية والإيقاعية المشتركة أو المختلفة، مما يُثري الرؤية التحليلية ويوسّع الأفق النقدي في تناول البنية الصوتية داخل هذا التيار الشعري الرومانسي.

التعريف بالشاعر علي محمود طه

ولد علي محمود طه في منصورة في أسرة عربية كان منزلها محلّ اجتماع الادباء والمدرا والقضاة.(السيد تقي الدين، لاتا: ٢٣) هناك اختلافٌ في تحديد السنة التي وُلد فيها علي محمود طه. يقولُ البعضُ إنّه وُلد في سنة ١٩٠١م).(رضوان، ٢٠٠٦م: ٢٥؛ السيد تقي الدين، لاتا: ٢٥) ويقولُ الآخرُ: إنّه وُلد في سنة ١٩٠٢م. (عبد الصبور، ١٩٧٨م: ٥؛ نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٥؛ أيوب، لاتا: ص «ي »؛ نازك الملائكة، ١٩٧٩م: ٣٥؛ مندور، ١٩١٧م: الحلقة الثانية، ١١٤). أتمّ علي محمود طه دراسته في الكتّاب بالنجاح ومن الكتّاب انتقل إلى المدرسة الابتدائية ثم التحق بالمدرسة الثانوية سنة ١٩١٥م.(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٥) لكنّه ترك دراسته في المرحلة الثانوية.

وآثر الالتحاق بمدرسة الفنون التطبيقية يدرسُ فيها الهندسةَ، وقد تخرّج منها في عام ١٩٢٤م مساعد مهندس البناء. ارتبط علي محمود طه بالوفد ارتباطا وثيقا. بعد تقرّبه من الوفد، وبعد ارتباطه بالسياسة تمنّى أن يكون شاعر مصر الأول كشوقي.(السيد تقي الدين، لاتا:٢٥). ما مرّت سنواتُ حياة الشاعر على شكلٍ واحدٍ. فعندما شعر بقيود بيئة مصر المتزمّتة، أخذ يكثرُ من الرحلات الصيفية إلى اوروبا من سنة ١٩٣٨م. يجدرُ بنا الإشارةُ إلى أنَّ علي محمود طه قبل زيارة الاوروبا والتوغّل في مظاهر التبرّج واللهو والعبث فيها كان عاشقاً واله القلب، مفتون الروح وحارَّ الشعور.(نازك الملائكة، ١٩٧٩م: ٥٩)

لكن سرعان ما انطفأت شعلةُ عواطفه الملتهبة، وتحوّل علي محمود طه من شاعرٍ عاشقٍ إلى شاعرٍ لاهٍ متفرّجٍ يبحث عن التسلية العابرة والنشوة الحسيّة. هكذا انتقل علي محمود طه من الصومعة إلى الشرفة الحمراءِ أي من الروحانية والأخلاقية العالية التي تتجلّى في ديوانه الملّاح التائه إلى مظهرِ الانغماس في الأهواءِ والفتن الذي يلوحُ على بعض دواوينه التالية.(نازك الملائكة، ١٩٧٩م: ١١٢-١١١).

إنّه كان من أول الثائرين على نظام القصيدة في الشعر العربي ومن الذين دعا إلى وحدةٍ فنيةٍ ووجّه لومه على الشعر العربي عامةً والجاهلي خاصةً بسبب قصور الشعر العربي في ميدان وحدة القصيدة. سلكَ الشاعرُ مسلكاً جديداً هو وحدةُ القصيدة الفنية ووحدة الفكر والموضوع فيها، واتّساق معانيها وانتظامها وتلاؤمها وتسلسلها وإحاطتها بالدقة والموسيقى وعدم التقيّد بالقافية الواحدة.(أيوب، لات: "ث")

الإيقاع عند شعراء جماعة آپولو

إنّ شعراء جماعة آبولو ما أهملوا الشكل التقليدي (الوزن الموحّد)، بل أقبلوا إلى ذلک في كثير من أشعارهم بينما كان الوزنُ عندهم مصحوباً بلغة الانفعال كشأن سائر الرومانسيين في ذلك. وترتيب الأوزان التي استخدموها حسب أعلى مراتب شيوعها هو:الكامل-الخفيف- الرمل- البسيط- الطويل-المتقارب- الوافر- المجتث-السريع-الرجز-المتدارک-المنسرح ثم الهزج ولعلَّ أقربَ الشعراء إلى هذا الترتيب هو علي محمود طه.(سيد البحراوي، ١٩٩١م: ٤١)

«إنّهم رغم الاعتماد على القالب الموحّد، حاولوا التحرّر من القافية بعد أن مهّدَ الشعراءُ السابقون كمطران وشكري والمازني والعقاد لهم الطريق للتحرّر منها، بيد أنّهم مُتفاوتون في نسبة استخدامهم للقافية الموحدة ممّا يمكننا ترتيبُهم حسب غلبة القافية الموحدة على شعر كلّ منهم على النحو التالي: أبو شادي، ناجي، الهمشري، الصيرفي، علي محمود طه، ثم صالح الشرنوبي.

فأقربُهم إلى الشكل التَقليدي أبو شادي وأبعدُهم عنه هو صالح الشرنوبي.»(سيد البحراوي، ١٩٩١م: ٦٥)

«إنَّهم للتخلّص من القافية الموحدة، اعتمدوا على القالب المقطعي كالموشّحات والمزدوج الذي يتألَّفُ من ازدواج شطرات كلّ زوجٍ على قافية واحدة تُخالفُ بقية القوافي، والمربّع الذي يتألَّفُ من مقاطع، يتَكوّنُ كلُّ مقطع من بيتين وقد يكون بين شطرَي الأول والثالث اتفاقٌ في قافية وبين الآخرين اتفاقٌ في قافيةٍ أخرى وأحياناً تكون الشطراتُ الأربعُ متحدة القوافي تُخالفُ فيها بقية المقاطع، وفي بعض الأحيان تتَّحدُ ثلاثةُ أشطر فقط في القافية وهي الشطرات الأولى والثانية والرابعة، أمّا الثالثة فتكون حرةً.»(عبد المنعم خفاجي، ١٩٨٩م: ١٦١)

أقبل أيضاً شعراءُ جماعة آبولو إلى استخدام الوزن ومجزوئه أو مجزواته في القصيدة الواحدة(سيد البحراوي، ١٩٩١م: ١٣٢). «لكنَّ هولاء تجاوزوا عن ذلك ومزجوا بين بحور الشعر العربي في القصيدة الواحدة.»(نازک الملائكة، ١٩٧٩م: ١٨٨)

الإيقاع في شعر علي محمود طه

لعلَّ أبرز ما يُلفتُ نظر القارئ أو الدارس في ميزات شعره الفنية، كانت الموسيقى. ربّما يعود هذا إلى نوع الأوزان والألفاظ التي يستفيدُ منها الشاعرُ في قصائده.

الإيقاع الخارجي في شعر علي محمود طه

إنّ الإيقاع الخارجي هو«عصب الشكل الشعري أو الصفة الخاصة التي لابد من توافرها حتى يكون الكلام أمامنا شعرا وليس مجرد كلام»(إسماعيل، ١٩٧٨م: ٦٥)

أمّا فيما يتعلَّقُ بالموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) عند علي محمود طه فيمكن تلخيصُها:

التزم علي محمود طه النظام الوزني التقليدي في كثير من شعرِه، وشأنُه شأنُ سائر شعراء آبولو فإنّ الأوزان التي تغلبُ على أشعاره الكامل والرمل«ومن أهمّ سمات هذين الوزنين هو وحدة التفعيلة ويدلُّ هذا على وضوح الإيقاع في ذهن الشاعر وحرصه على التناسق الدائم في شعره.» (وادى، ١٩٩٤م: ٧٤) ووزن الخفيف حيث نظم الشاعرُ ٧٥ قصيدة من ديوانه على هذه الأبحر الثلاثة غير أنَّه ما أهمل البحور الأخرى مثل البسيط والطويل والمتقارب وسائر البحور الخليلية.

أمّا الخفيفُ فموقعُه في ديوانه الأول "الملاح التائه" يُلفتُ النظر، ليس في نسبته العالية (١٣قَصيدة) فَحسبُ، وإنّما في علاقته بمعانى القَصائد وموضوعها. بما أنّ علي محمود طه شاعرٌ وجداني، غلبت كثيراً النزعةُ الوجدانيةُ على ديوانه الأول لهذا اختار«بحرَ الخفيفِ الذي بسبب اضطرابه وتلوّنه وإغراءه بالانسياب مرةً والتأمّل البطئ مرةً يُصلحُ لغناء الذات والتعبير عن الوجدان.» (علوان، ١٩٧٥م: ٤٩٥-٤٩٤)

لكنَّ البرودة في عاطفة الشاعر شاعت منذ ديوانه الثاني "ليالي الملاح التائه" وتغيَّر معها نسيجُ الشاعر وحرفيتُه فقد بدأ الشاعرُ في هذا الديوان يُفارقُ تلك الروح الغنائية الأصيلة وذلك الوجدان الرومانسي الذى طلع بهما على القرّاء في ديوانه الأول.

«ومن الطبيعي أنَّ نسبة الخفيف التي شكلّت أعلى درجاتها في الديوان الأول، تنخفضُ بشدةٍ في الديوان الثاني، ثمَّ يتوقّفُ الشاعرُ في التعامل مع الخفيف ليتّجه إلى المتقارب والكامل ومجزوء الرمل الذي يجدُ فيه الطيش والرعونة ولاسيما مجزوء الكامل الذي يصلُ إلى أعلى نسبة في ديوانه "زهر وخمر"، بينما هي بحورٌ تتَّفقُ مع رحلة الشاعر في الحياة وانتقاله للبحث الدائب عن اللذة والمغامرة في أجواء أوربا ومباهجها.»(علوان، ١٩٧٥م: ٤٩٨)

فيلاحظ أنّ ديوان علي محمود طه الثاني، الذي يضمّ ٢٧ قصيدة، يحتوي على خمس قصائد نُظمت على بحر الخفيف، في حين يخلو الديوانان الثالث والرابع اللاحقان للشاعر من هذا البحر تماما. ويُفهم من ذلك أنّ الشاعر كان في هذه المرحلة يُجرّب مساحات جديدة من الإيقاع، ساعيا إلى نوع من التجديد والابتكار في اختيار الأوزان، مستلهما في ذلك نهج أحمد زكي أبو شادي في تنويع البحور ضمن القصيدة الواحدة. وقد تجلّى هذا الاتجاه بوضوح في قصيدته "منها" التي جمع فيها بين وزنى السريع والمتقارب، في تجربة تعبّرُ عن رغبته في تجاوز النمط التقليدي في البناء العروضي:

وحيدة وَيـــحي!بـــلاراحـــــــــةٍ ما بينَ مـوجٍ طاغـيات قـواه
نمت زهرةٌ في غُضون الخـــــريفِ كَحلمٍ من المـــاءِ والخـضر

(نبيل طريفي، ٢٠٠١ م: ٣٠١)

بناء على ذلك، فإنّ قصيدة "منها" تعدّ نموذجا واضحا لهذا المزج الوزني، حيث جاء البيت الأول على البحر السريع، بينما نُظمَ البيت الثاني على البحر المتقارب، في تركيبة عروضية غير مألوفة تُعبّر عن سعي الشاعر للتجديد الإيقاعي. وكذلك الأمر في قصيدة "ألحان وأشعار"، حيث نلاحظ دمجا بين بحرَي الرجز والبسيط، مما يدلّ على وعي الشاعر بالتنوع الموسيقي وقدرته على تطويع الأوزان لخدمة التعبير الشعري، دون الوقوع في التكلف أو الفوضى الإيقاعية.

فإنّه كبعض أعضاء جماعة آبولو قد لجأ إلى تقنية المزج بين البحر التام ومجزوئه. ويتجلّى هذا التوظيف بوضوح في قصيدته "لحن من فينا" المؤلفة من أربع مقطوعات، حيث جاءت اثنتان منها على الرمل التام في حين نُظمت المقطوعتان الأخريان على مجزوء الرمل المدوّر بلا تشطير:

يا فينّا سلسلي الأنغـــــــــامَ سِحـــرا فـي حنايا النّفـــــس لاجوَّ المكان
أو حقّا أنتِ ذي؟ أم أنتِ ذكري أم رؤيً تمـــــرحُ في دنيـــــــا الأغاني

وبنانٌ هزّت الأوتـارَ سكري أم شفاةٌ لمست روحَ الزمـان؟(المقطع الأول)
روحُـك الرّاقـص لم يَحـ فِـل بـــأرضٍ وقـتـالِ
طربـــــاً مازال يشـــدو بيـــنَ مـوجٍ وجـبـالِ
بِأســـــاطـيرَ وأحـلا مٍ ،وفـنٍّ و خيـالِ(المقطع الثاني)
يـا فـيـنّا هـل عـلـى غـا بـكِ لـلـشـمـلِ اجـتـمـاع
أم عـلـى فجـركِ نـــايٌ فـيـــه لـلـرّاعـي ابـتـداعُ(المقطع الثالث)
أم عـلـى أفـقـِك مِن نـــو رِالـــعَـشـيات التـمـاعُ
آه من أمـس! ومـــا جـ ـرَّ عـلـى الـنّـفـسِ الـوَداعُ
يا فيـنّا أسمعي الدنيا وهاتـي قصَّةَ الـغـابةِ والـفـلـسِ الـكَبـيـر
أيـنَ بالدّانوبِ شدوُ الذكريـات وصَـدى العشاق في الليلِ الأخـــير
رحلوا عنكِ بأحلامِ الحـيـاةِ غيـرَ قـلـبٍ في يـدِ الحـبِّ أسيـر!(المقطع الرابع)

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٣٦٨-٣٦٧)

ومن القصائد التي قام فيها الشاعر بدمج البحر التام مع مجزوئه أو أحد أشكاله، قصيدة "عاشقة"، حيث يُلاحظ فيها مزج بين مجزوء الرمل ومنهوكه، كما نجد في قصيدة " ليالي كليوباترا" تركيبا آخر، يتمثّل في الجمع بين مجزوء الرمل ومشطوره، وهو ما يضفي على النص نغمة متجددة تتناسب مع أجواء القصيدة. أمّا في قصيدتي"خمرة نهر الرين"و"لحن من فينا" فقد جمع الشاعر بين الرمل التام ومجزوء الرمل، مما يبرهن على رغبته الدائمة في التنويع الإيقاعي وميله إلى كسر النمطية العروضية من دون الإخلال بالتماسك الموسيقي العام للنص.

ولا تقتصر هذه التقنية على شعر علي محمود طه وحده، بل نراها أيضا عند بعض شعراء جماعة آبولو، ومنهم صديقه إبراهيم ناجي الذي قد وظّف الأسلوب نفسه في قصيدته الشهيرة "الأطلال"، حيث استهلّ النص ببحر الرمل التام:

يا فـؤادي رحم الله الـهـــــوى كان صرحاً من خيال فَهوى
اسقِني واشرب على أطلالِه واروعنى طالما الدمـــــعُ روى

(ناجي، ١٩٨٨م: ١٣)

وعندما يصلُ إلى المقطوعة الثالثة والعشرين يجعلُ الوزن مجزوءاً:

لـسـتُ أنسى أبداً ساعـةً فـي الـعـمـر
تحتَ ريح صَفّقت لارتقاصِ المطر.....

أيّها الشـاعرُ تغفو تذكر الـعـهدَ وتَصحو

(ناجي، ١٩٨٨م: ١٣)

«حاول علي محمود طه في إنهاضِ أوزانٍ عربية قلَّ استعمالُها في عصرنا، ويدلُّ هذا على فورة الإبداع والتدفّق والقدرة عند الشاعر وربّما فتحت هذه الأوزانُ له أبواباً جديدةً من المعاني والأجواء والأفكارِ، منها البحرُ المنسرحُ الذي تمثّلَ في قصيدةٍ عنوانُها "عاشق الزهر".»(نازک الملائكة، ١٩٧٩م: ١٩٨-١٩٧)

يا ليتَ لي كالفراش أجنحةً أهفو بها في الفـضـــاءِ هَيمـانـا
أدفّ ُلـلـنـــــــورِ في مـشـارقه وأغـتـدي من سـنـــــــــاهُ نَـشـوانـا

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٧٦)

كما لجأ علي محمود طه إلى البحر الكامل بصيغته ذات الضرب "فعلن" وهي صورة عروضية أقل شيوعا، وهي صيغة عروضية غير مألوفة تُضفي على النص نغمة متجدّدة، يجمع بين الأصالة والابتكار في آن واحد:

هـي حانةٌ شتّى عَجائبُها مـعـروشـةٌ بالزهـــــــــرِ والقَـــصَبِ
فـي ظلَّةٍ باتـــــت تُداعـبُها أنـفاسُ لـيـلٍ مُقـمـــــرِ الـسحبِ
وزهَت بمصباحٍ جـوانبُـها صافي الزُّجاجة راقصِ اللّـــهبِ

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٢٣٨)

فيما يخصّ القوافي في شعر علي محمود طه، يُلاحظ أنه كان يميل إلى توحيد نمط القافية في قصائده، حيث استخدم نوعا واحدا من القافية في ٩٥ قصيدة تقريبا، ما يظهر حرصه على خلق تماسك موسيقي بين النصوص. لكن اللافت في هذا السياق أنّ هذه القوافي على الرغم من تماثلها في الشكل العام، تختلف من حيث حرف الروي. فجاءت ٢١ قصيدة على روي الراء ثم ٢٢ قصيدة على حرفى الهمزة والميم و٩ قصيدة على حرف النون.

ومن أبرز القصائد التي التزم فيها الشاعر بالقافية الواحدة قصائد مثل: "البحر والقمر"، "حافظ إبراهيم" ،"راقصة الحانة" ، "مأساة الرجل" ممّا يدل على ميله إلى التناسق الإيقاعي والتماسك الصوتي داخل النص. غير أنّ التزامه بالقافية الواحدة لم يكن نمطا ثابتا في شعره، إذ نجد له أيضا قصائد اتّسمت بتنوع القوافي وتلوينها، ومن أبرز القصائد التي يمكن الاستشهاد بها نذكر قصائد "البحيرة"، "انتقام"، "فلسفة وخيال"، "عاشقة".

في إطار سعيه إلى التحرر من رتابة القافية الواحدة، قد لجأ علي محمود طه إلى استخدام المقطوعات الشعرية بدلا من نظام البيت التقليدي، فاعتمد في عدد من قصائده على صيغة "المربع" التي تُمكنه من تنويع القوافي داخل النص الواحد. وتعدّ قصيدة "قلبي" مثالا بارزا على هذا النوع من البناء، حيث يظهر فيها حرص الشاعر على التجديد الشكلي بما يتلائم مع التجديد الإيقاعي:

يَمرُّ بالأحـــــــداثِ مُبتسماً كالشمسِ حين يَلفُّها الغَيـم
زادَتـه علماً بالذي عَلِما دُنيا تـنـــــــاهَـى عـندها الوَهمُ

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٣٧)

غير أنّ اعتماد الشاعر على بناء المقطوعات لم يكن دائما وسيلة للتخفيف من وطأة القافية الواحدة أو الهروب من التزامها، بل نجد له أيضا مقطوعات رباعية حافظَ فيها على وحدة القافية في كل الأسطر، وتعدّ قصيدة "الشوق العائد" خير مثال على ذلك، حيث التزم الشاعر فيها بقافية موحدة داخل البناء الرباعي، وهو ما يعبّر عن سيطرة فنية على البنية العروضية:

أيُّها الشـوق خلِّ عنـكَ ودَعـني وامضِ لا خـادعاً ولا مخدوعـا
أين هذا الجمالُ أرعاهُ كالبـــر ـقِ خلـــوبـاً وأجـتـليهِ لـمـوعـا
أين لا أين ! مـا غـنائى بالذكـ ـرى وقد أصبح الوَهــوبُ مـنوعا!
عُدتَ يا شوقُ لى وعـادت لياليـ ـكَ ولكن وجـــدتَ قلبـاً صَريعـا
عُدتَ من بعد لـوعـةٍ أحـرقـتـهُ وجَـفـتـــه عـلى الـرَّماد ضَجـيعـا
عُدتَ يا شوقُ! فيمَ عدتَ؟ربيعُ الـ ـعمر ولّى! فـهـل تـعـيـــــدُ الربيعـا؟!

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٢٨٦)

كانت كذا لعلي محمود طه قصائدُ ذات المقطوعة الثنائية التي تكون ضرباً من الموشح بما فيها من تنوّع القوافي واستقلال مقطوعاتها في الفكرة لكنّها تخلو من جزءٍ يتكرَّرُ في كلِّ مقطَعٍ، ومن قصائد علي محمود طه ذاتِ المقطوعة الثنائية قصيدتُه "الكرمة الأولى":

بـاللهِ مـن أنـبـاك بالـلـون والـطّـعـمِ
ومـا جَـنـتْ كفّاك يا غـارسَ الـكـرمِ؟
آدم أم حـوّاء أغراكَ بالـغـرسِ
يا شـاربَ الصَّهبـاء عـلّا بـلـا كأسِ؟

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٢٦٠-٢٥٩)

«لم يكن علي محمود طه أوّل من نَظمَ على هذا النسق في العصر الحديث لكنّ الشاعر بنشره فيه روحاً جديدةً فيها الغنائية والعمق والاسترسال بلغَ إلى مكانةٍ عظيمةٍ في هذا النسق بحيث طبع مقطوعته الثنائية بطابعه الذاتي. وهذا وأنَّ أغلب شعره المنظوم على هذا النسق يقع في إطار الشعرِ الفكري في نفس الوقت الذي هو قائمٌ على الموسيقى الجميلة والجوِّ الموحي.»(نازک الملائكة،١٩٧٩م: ٢٠٠-١٩٩)

إنّه نظم قصائد على نمط الموشّحات. يعتبر الموشحُ من القوالب التي تفوّق فيه الشاعرُ؛ لأنَّ المنهج الذي سار عليها الشاعرُ يختلفُ عمّا سلكه السابقون فنراه يكرّرُ في ختام كلِّ المقطوعةِ، لازمةً مصرَّعةً تكون مطلع القصيدة وهو ظاهرةٌ تختَصُّ بعلي محمود طه بينما تكرارُ المطلع المصرّع في الموشحات القديمة ما كان معروفاً، ومن قصائده التي على هذا المنهج قصيدة "أغنية الجندول" التي لازمتُه هذا المطلع:"أين من عينيَّ هاتيک المجالي يا عروسَ البحرِ، يا حلمَ الخَيال"(نازک الملائكة، ١٩٧٩م: ٢٠٢-٢٠١)

أينَ من عينيَّ هاتيکَ المجالي يا عروسَ الـبحرِ، يا حلمَ الخَيـالِ
أينَ عُشـــاقُـــــکِ سُمّار اللـيالي أينَ من وادِيـکِ يا مهـدَ الجَمال
مَوكِبُ الغيدِ وعـيـدُ الكـرنَفال وَسُرَى الجُندولِ في عرضِ القَتال
بينَ كأسٍ يَتشَهّى الكــرمُ خمرَه
وَحبيبٍ يَـتَـمـــــنّى الـكأسُ ثَغرَه
فَعرَفتُ الـحُبَّ مـن أول نظرَه
أين من عينيَّ هاتيکَ المجالى يا عروسَ الـبحرِ، ياحلمَ الخَيال

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م:١٠٩)

استخدم أيضا أحمد زكي أبو شادى هذه التقنية في قصيدة "نشيد النيروز" قائلاً:

مجدُ مصر القـديمُ وهو كــنــزٌ ثمــينٌ للحياةِ المعـادةِ
كَم له في النَّســيمِ من هوى أو حنينٍ وهو يَحيى بلادُه
راحَ عامٌكريمٌ وأتـــى غيرُه
هو مجدٌ مقيمٌ بيننا ســـرُّه
أقبــل النيــروزُ وهـــو بُشرى الجــديـــدِ هاتـفا بالربيـــعِ
هو عيدٌ عزيزٌ هــو عيــدٌ سعيـــدٌ كــالمليـــکِ الوديـــــعِ

راحَ عامٌ كريمٌ وأتَـــى غيرُه
هو مجدٌ مقيمٌ بَيننا ســـرُّه

(ابوشادي، ١٩٣٤م: ٦٤)

إضافة إلى ما سبق ذكرُه عن اللازمة في شعر علي محمود طه، يجب الإشارةُ إلى أنَّ «الشاعر في هذا النوع من الشعر نَهجَ منهجاً طيباً يجعله جديراً بالثناءِ لأنّه قام بتغيير لغة هذا الفنِّ كانت شائعةً في الشعر الأندلسي مثل الكلمات: بدر، شادن، غصن، عذار، دلال، ثغر، هلال، قدَّ.»(نازک الملائكة، ١٩٧٩م: ٢٠٤)

أمّا ما قاله النقاد منهم الدكتورُ شوقي ضيف حول هذه الأغنية أنّ«معانيها سطحيةٌ وهذه شعرُ الألفاظ فقط.»(ضيف، ٢٠٠٣م: ٢٠١) فهو صحيحٌ ولكنّه ليس صحيحاً تاماً لأنّ هذه الأغنية من الموشحات وهذا الفنَّ من الفنون الشعرية بسبب عودة اللازمة فيه ومقاطعة النغم وسرعة مجيء القافية يجعلُ الشاعر كي يُقبل إلى الصنعة والتأنّق للتعويض عن العمق والجلال وهذا طبيعة الموشح لهذا اختار الشاعرُ لموشحاته موضوعاتٍ غنائيةً لا تحتاجُ إلى عمق الشعور ولا كثافة الجوِّ بل ما يهمّها هو التعبيرُ عن معانٍ لاهيةٍ عابرةٍ تلائمُ الغناء.(نازک الملائكة، ١٩٧٩م: ٢٠٥-٢٠٦)

«ممّا أُخِذَ به علي محمود طه حرصُه على الموسيقى في الوزن أكثر ممّا يحرصُ عليها في القافية حسب قول طه حسين، فإنَّه يرى أنَّ القوافي يجبُ أن تُلائمَ السمع بينما القافيتان اللّتان اختارهما علي محمود طه في هذه القصيدة لا تأتلفان لمكان الجيم الساكنة من إحداهما والباء الساكنة من الأخرى.»: (طه حسين، لات: ١٦٦)

روحُک في روحـــــي تَبُثُّ الحياه نَزلتُ دنيـــــــــايَ علـى فَجرِها
فإن جَـفـــــــــاهـا ذاتَ يـوم سَـنـاه لاذت بليل الموتِ في قبرِها

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٤٧)

لكنَّ السيد تقي الدين السيد (السيد تقي الدين، لات: ٣٩٩) يَرى أنَّ طه حسين طبّقَ على شعر علي محمود طه نظريات النقد عند القدامى بينما فهمُ علي طه للغة ووظيفتها يختلفُ تمام الاختلاف عن فهم الأقدمين. ويرى كذلک أنَّ هذا لونٌ من نقد الفقهاء إذا أردنا تطبيقه على شعر علي طه فإنّنا نَظلم الرجل ونجنى على شعرِه.

الإيقاع الداخلي عند علي محمود طه

«أمّا الموسيقى الداخلية فتتمثّلُ فيما يتوافرُ في النص الشعري من قوافٍ داخليةٍ وضروب بديعٍ وحروف مدٍّ أو حلقٍ أو همسٍ وما إلى غير ذلك، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جوّ القصيدة

أو تجربة الشاعر أو نفسيته. يأتي الاختلافُ بشأن الإيقاع الداخلي بسبب خلوه من المعيارية واعتماده على قوانين النفس البشرية وبما ألّا يُمكن ضبطُ ما للنفس من خصوصية خفيةٍ فعلى هذا يختلفُ الإيقاعُ الداخلي بين قصيدةٍ وأخرى عند الشاعر كما يختلفُ الشاعرُ عن الآخر لاختلاف التجربة حالةً وشعوراً ورؤيةً. لهذا أُدرجَت ظواهرُ ايقاعيةٌ مختلفةٌ في إطار الإيقاع الداخلي فتلك حسب قول على عباس علوان التكرار، والمناسبة، والجناس، والتناغم الصوتي أوتوزيع الحروف المشاكلة.»(علوان، ١٩٧٥م: ٣١١-٣٠٧)

أمّا الظواهرُ الإيقاعية التي تُشكّلُ الإيقاع الداخلي حسب قول نازك الملائكة فهذه: التناغم الصوتي، المناسبة، التكرار، الجناس، ردّ العجز على الصدر.(نازك الملائكة، ١٩٧٩م: ١٥٩-١٤٧) وإنّ هذه الظواهر الإيقاعية التي تُشكّل الإيقاع الداخلي في شعر علي محمو طه نفسُ ما أيّدته نازك الملائكة.

بما أنَّ علي محمود طه ينتسبُ إلى مدرسة التعبير الفردي الذاتي التي قد لجأت إلى موسيقى خاصة تُحدثُها الألفاظ ولا تعتمدُ على الوزن ولكنّها موسيقى يُحدثها إيقاعُ الألفاظ في الأذن وطريقةُ تأليفها لهذا يهتم كثيراً الشاعرُ في أشعاره بالموسيقي الداخلية.(السيد تقى الدين، لات: ٣٩٣-٣٩٤) أمّا فيما يتعلّق بالإيقاع الداخلي عند علي محمود طه فيمكن تلخيصُها:

الجناس

هو تشابه اللفظين في التلفّظ (التفتازاني، ١٤١٦ق: ٢٨٨). يستخدمُ علي محمود طه الجناس استخداماً موفقاً في شعره. فإنّه يُعدُّ مركزاً موسيقياً في البيت يُقابله مركز موسيقى اخر يُضفيان على البيت تنغيماً داخلياً خاصاً من ذلك مثلاً:

بألوانِها الحمر جَمرُ الغَضا وفي نفحها لَفحاتُ العَذاب(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٢٠٥)

أحدثَ الشاعرُ تجنيسَه داخل الشطر الواحد، فإنَّ كلمة "جمر"في الشطر الثاني من البيت الأول، دون شكٍّ قد أعادت إلى ذهن القارئ صورةً موسيقيةً لكلمةٍ مرّت به قبل قليل يعنى"الحمر"، ومن ثمّ يؤدّي الجناسُ دوره في استرجاع وحدات موسيقية في ذهن القارئ. هذا النوع من الجناس الذي يُعرف بجناس التصحيف، قلّما نعثرُ عليه في أشعار علي محمود طه.

ومن النماذج الأخرى النادرة على جناس التصحيف في شعر علي محمود طه، ما نجده بينَ الظلِّ والطِّلِّ، حيث يُوحي التشابه الصوتي بين الكلمتين بوجود جناس خفي يُضفي على النص إيقاعا ناعما:

جَـرى في الضّفة الخَضراء خلـــفَ المـاء والظّلِّ
تعـالَي مثه نلـــهـــو بلـثمِ الـــوردِ والطّـــلِّ

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ١٤٧)

من بين أنواع الجناس التي قد استخدمها الشاعر، هو جناس اللاحق، وهو نوع من الجناس تتشابه فيه الكلمتان في جميع الحروف عدا حرف واحد. ومن الأمثلة البارزة على هذا النوع من الجناس في شعره ما نراه في التقابل بين كلمتَى"النجوم والرجوم" وكذلك "طريد ووريد"، حيث يمنح هذا التشاكل الصوتي، النصَ ثراء نغميا ودلاليا في آن واحد:

قِف تَذكَّرها على الأمسِ نُجوما وَ تَنظَّرها على اليوم رُجوما

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٣٣٢)

أو فَضَع منک على النَّصل وريدا فَدَمی يَخنقک اليومَ طَريدا!!

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٣٣٣)

وإلى جانب جناس اللاحق، نلحظ في شعر علي محمود طه ظاهرة جناس الاشتقاق، وهو نوع من الجناس تقوم العلاقة فيه بين كلمتين تنتميان إلى جذر لغوي واحد، مع اختلاف في الصيغة الصرفية أو الوزن. من أبرز الأمثلة على ذلك ما نراه في التلاعب بين "العاشق والمعشوق"و"أذهلني والذهول" و"القاتل والمقتول"، حيث تتقاطع الدلالة مع الإيقاع الداخلي لتُشكّل وحدة عضوية داخل البيت الشعري:

أرى طيفَ معشوقٍ أرى روحَ عاشقٍ أرى حُلمَ أجيالٍ، أرى وجهَ شاعرِ

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ١٧٣)

أزهوٌّ تَملَّكنی فَأذهَلَني ومن الذهول طرائفُ الملحِ

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ١٦٩)

ما هي إلّا صرخات وصيحةُ المقتول والقاتلِ

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٥٣)

التكرار

المراد بالتكرار«إعادة ذكر كلمةٍ أوعبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر ومواضع متعددة من نص أدبي واحد.»(شفيع السيد، ١٩٨٤ م: ٧) «والتكرار ظاهرة أسلوبية بمعنى"الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره.»(وهبة؛ المهندس، ١٩٨٤م: ١١٨-١١٧)

ومن الوسائل التي يستخدمها علي محمود طه في التشكيلات الصوتية داخل النسيج وسيلةُ التكرار اللفظي. «إنَّ التكرارَ في استخدامه الجيد يمنح القصيدة تناسقاً وتماثلاً ممتازاً و«يُولّدُ إيقاعاً معيناً يُهيمنُ على الفضاء السمعي ويُحرّكُ الفضاءَ البصري»(عبيد، ٢٠٠٦م: ٥٤)

فقد لجأ الشاعر إلى التكرار في عدد من قصائده، إذ نلاحظ تكرار بعض الجمل والكلمات في قصيدته "خمرة نهر الرين":

يا أخـا الرُّوح، دَعا الشـــــوقُ بنـــا فاسقِنا من خَمرةِ الرّين، إسقنا
فـاملأ الأقـداحَ من هذا الجَـنى واسـقِنا من خَمرة الرّين، إسقِـنا
فاملأ الكــأسَ على شدوِ المنى واسقِنا من خَمرة الرّين، إسقِـنا

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ١٥٩)

إنَّ هذا التكرارَ الذي جاء في الشطر الثاني من كل بيتٍ يُظهر فكرة الشاعر بوضوح، وفي الوقت نفسه يخلق نوعا من الإيقاع المنتظم الذي يجعل القصيدة أكثر انسجاما وجمالا.

ويتجلّى كذا التكرار في قصيدته"الشوق العائد"حيث يظهر تكرار عبارة"آهِ هيهات أن يعودَ ولو"كوسيلة فنية تُساعدُ على إبراز التصاعد العاطفي في الشعرِ، حيث تساهم في تعميق المعنى وتكثيفه:

آه هيهات أن يعودَ ولو أفنـ ـيتُ عمري تحرّقاً وولوعا
آه هيهات أن يعودَ ولو ذوَّ بتِ قـلـبي صـبابةً ودموعا

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٢٨٤)

أو كقوله:

هم الناسُ لايَعشقون الخيـالَ إذا لم يَكن حافـــزاً للطّـماع
هم الناسُ لايَعبدون الجمالَ إذا لم يَكن نُـهـــــــزةً لـلـمـتاع
همُ الناسُ لا يَألـفـــــون الحياةَ إذا لم تكن معرِضاً للخداع

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٢١٠)

إنّ تكرار عبارة "هم الناس"يؤدي وظيفة مزدوجة؛ فمن جهة يحدث إيقاعا موسيقيا يسهم في تنغيم النص، ومن جهة أخرى يعكس الحالة الشعورية للشاعر، مجسّدا مشاعر الأسى والتحسّر تجاه فئة من الناس الذين انغمسوا في اللذات الدنيوية وابتعدوا عن القيم العليا.

ويلاحظ هذا التوظيف المقصود للتكرار أيضا في بيت آخر، حيث يعمد الشاعر إلى تكرار الفعل "أرى" أربع مرات في أسلوب يجسّد انفعاله الداخلي ويُضفي على البيت طابعا إيقاعيا نابضا بالإحساس:

أرى طَيفَ معشوقٍ أرى روح عاشقٍ أرى حُلم أجيالٍ، أرى وجهَ شاعر

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ١٦١)

وتجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر يوظّف أسلوب التكرار أيضاً في إحدى قصائده الأخرى، حيث تتكرّر كلمة "الخمائل" مرّتين في بيت شعري، ويأتي هذا التكرار ليضفي على الصورة الشعرية، ويعزّز الإيقاع الداخلي للنص، ممّا يعبّر عن دقة الشاعر في اختيار الألفاظ وتناغمها مع البناء الشعوري العام:

نلقى الخمائلَ بالخمائلِ حولنا متعانقاتٍ سابغاتِ الفوف

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٩٨)

من هنا يتّضح أنّ علي محمود طه استخدم كثيراً ظاهرة التكرار في أشعاره. فإنّه استطاع بالتكرار أن يخلقَ إيقاعاً داخلياً وأن يزيدَ المعنى عمقاً في الدلالة ووضوحاً في القصد وثراءً في تدفّق الإيحاءات.

ردُّ العجز على الصدر

«هذا النوع سمّاه بعضهم بالتصدير. وهو في النثر: أن يجعل أحد اللفظين المكررين، أعني المتفقين في اللفظ والمعنى أو المتجانسين وهما المتشابهان فى اللفظ دون المعنى، أو الملحقين المتجانسين، وهما اللفظان اللذان يجمعهما الاشتقاق أو شبهه، في أول الفقرة واللفظ الآخر في آخرها. وفي النظم على أربعة أقسام وهو: أن يقع أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه أو عجزه أو صدر المصراع الثاني، فهذه أربعة أقسام.»(المدني، لات: ٩٤-٩٥)

من وسائل علي محمود طه في إحداثِ النغم الداخلي استعمالُه لما يُسمّى في علم البديع بردّ العجز على الصدر كما في قول الشاعر:

وكنتِ نموذجَ فنٍّ الجمال أحبّك للفنِّ لا للجمالِ

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ١٩٩)

وقد تجلّى حرص الشاعر على الإيقاع الداخلي في البيت السابق من خلال ظاهرة "رد العجز على الصدر"، إذ كرّر لفظة "الجمال" مرّتين، الأولى في ختام الشطر الأول والثانية في نهاية البيت، على نحو يحقّق تقابلا صوتيا وتوازنا إيقاعيا داخليا. هذا التكرار الموزّع بين طرفي البيت لا يسهم في تعزيز الإيقاع فحسب، بل يرسّخ المعنى ويجعل من اللفظة محورا دلاليا:

ويُلاحظ أنّ الشاعر لم يكتف باستخدام هذا الأسلوب في بيت واحد، بل كرّره في الأبيات الأخرى مثل البيت اللاحق، حيث أعاد لفظة "أزهار" بين الصدر والعجز، فجاءت الكلمة في نهاية الشطر الأول وتكرّرت في نهاية البيت، مُحدثا بذلك ردّا صوتيا ينسجم مع الإيقاع الداخلي:

أنالته أجملَ أزهارِها فَأهدى لها شرَّ أزهارِه (نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ١٩٧)

وإن كان الشاعر قد اعتمد في الأبيات السابقة على تكرار الألفاظ في مواضع الختام، تحقيقا لردّ العجز على الصدر وتأكيدا للإيقاع الداخلي، فإنّه في هذا البيت قد نوّع في الأسلوب، فجاءت لفظة "أحبّا" في مطلع الشطر الثاني وختامه، بما يحدث تكرارا دائريا يحيط بالمصراع إحاطة صوتية تُعزّز الإيقاع:

لِيكن هاتفٌ من الصوتِ يتلو قد أحبّا وأخلصا ما أحبّا

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ١٠٤)

من هنا يدلّ تنوّع مواضع الألفاظ المكررة -تارة في ختام الشطرين، وتارة في مطلع العجز وختامه- على حسّ موسيقي دقيق وذوق فني رفيع.

المناسبة

يَملكُ شعرُ علي محمود طه ملامح موسيقية أخرى وأبرزُ هذه الملامح ما يسمّيه نقّادُنا العرب القدماء "بـالمناسبة" وهي تعني"الإتيان بكلمات متّزنات"(نازك الملائكة، ١٩٧٩م: ١٥٣نقلاً عن النابلسي شيخ عبدالغني، نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النبي المختار، ١٢٩٩ق)

وفي قصيدة "القمر العاشق" نلمس بوضوح اعتماد الشاعر على المناسبة كأحد عناصر الإيقاع الداخلي التي تُضفي على النص تناغما صوتيا جماليا. فقد حرص الشاعر على وضع كلمات متقابلة في الوزن والموقع داخل البيت، ممّا ساهم في خلق نوع من التوازن الموسيقي:

فَإنَّ لِضـوئــه قلباً وإنَّ لـِسـحـرِه جفنا
أرادَ فَلم يَنَل ثغراً ورامَ فَلــم يُصـــــب حضنا

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ١١٣)

ففي البيت الأول، قابل علي محمود طه بين"إنَّ"و"إنَّ" و"لضوئه" و"لِسحره"، ثمّ قلباً" و"جفنا" بطريقة تبرز التماثل الصوتي والانسجام البنيوي. كما يتكرّر هذا النمط في البيت الثاني حيث نرى تقابلا بين " أراد" و"ورامَ" و"فلم يَنل" و"فلم يُصب" وكذلك بين "ثغرا" و"حضنا".

التناغم الصوتي

أمّا التناغم الصوتي فهو إحساسُ الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً، بحيث تأتي في شعرِه متناسقة متجاوبة. إنَّ التناغم الصوتي، أبرزُ ملامح الموسيقى في شعر علي محمود طه وهي ظاهرةٌ فنيةٌ تدلُّ دلالةً أكيدةً على حسٍّ شعري مرهف يملكه الشاعرُ.(نازک الملائكة، ١٩٧٩م : ١٤٧ ومابعدها) كقوله:

أيُّ الملاحم بين أبطـــــالِ الـوغـي فَجئتكَ بالشـــــوق الملحِّ الـبـارحِ
فَقضيتَ ليلَك لاهدوءَ ولا كرى ووثبتَ في غسقِ الظلام الجانح

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٤١٦)

يلاحظ أنّ الشاعر قد كرّر حرف اللام ثمانية مرّات في البيتين، مما ساعد على خلق إيقاع داخلي واضح يُضفي نغمة موسيقية متميّزة على النص. أمّا تكرار حرف الحاء في الأشطر الثلاثة الأولى من خلال ألفاظ مثل"الملاحم، الملح، البارح، الجانح" وتكرار حرف الميم في كلمات مثل"الملاحم، الملح، الظلام" فقد ساعدا في تعزيز الإيقاع الداخلي للنص.

ولتوضيح أثر التناغم الصوتي في الإيقاع الداخلي، نشير إلى بيت آخر تتكرّر فيه حرف "السين":

وانفخ به من بأسِ روحک سورةً يَرمي سُطاها المستخفّ فَيُحجمُ(الديوان، ١٩٩٩م: ١٥٤)

لقد تكرَّر حرفُ السين اربع مرات في البيت، لكنَّ التناغم الصوتي الذي تَخلَّلَ البيتَ لا ينبع من مجرد التكرار، بل جاء نتيجةً لفصل السين في كلمة (بأس) عن كلمة (سورة) بكلمة كلُ حروفها بعيدةٌ عن مخرج السين (روحک). ثمَّ فُصل ما بين السين في (سورة) والسين في (سُطاها) بكلمة تكون حروفُها بعيدةً عن مخرج السين أيضاً (يَرمي)، من هنا ساهمت ظاهرةُ التناغم الصوتي وعلاقةُ المناسبة ما بين (البأس، السورة، السطوة) في تجميل الصورة التي نسجها خيال الشاعر، ورفع مستواها الفني.

ومثلُ ذلک قولُه:

وأذودُ عن عينيکِ ذكرى ليلةٍ شابت ونجمٍ شاحبِ الأضواء

(الديوان، ١٩٩٩م: ٣٧١)

ففي الشطر الأول من البيت، نلحظ أنّ الكلمتَين (أذود وذكرى) تشتركان في حرف الذال، وقد فُصل بينهما بكلمة أجنبية وحرف واحد، مما يولّد توزيعا صوتيا مدروسا يعمّق الإيقاع الداخلي. كما يتكرّر هذا النمط في الشطر الثاني من البيت نفسه، حيث تَرد الكلمتان(شابت وشاحت)، وبينهما كذلك فاصل مكوّن من اسم أجنبي وحرف. فهذا نموذج«تتصادى فيه الحروفُ المتشابهة ولكن على تداخل فني معين.»(نازك الملائكة، ١٩٧٩م: ١٥٠)

وقد يعمد علي محمود طه في بعض المواضع إلى تكرار حرف أو أكثر في كلمات متجاورة داخل البيت، حيث تتلاحق الأصوات على نحو متصل، ما يُضفي على البيت جرسا صوتيا متماسكا دون الحاجة إلى فصل بين الكلمات:

والثرى من نَفَس الروح الحَنون مهجةٌ تَهفو، وقلبٌ يَخفِقُ(نبيل طريفي، ٢٠٠١م:١١٧)

تتجلّى في البيت أعلاه موسيقى أخاذة تخطف السمع؛ لأنَّ الحروف تتجاوبُ بين كلماته تجاوباً خفياً دقيقاً. فيتكرّر في عبارة"الروح الحنون"حرفا الواو والحاء، فينساب وقعهما في الأذن بانسيابية رقيقة. ويلي ذلك تركيبان آخران: "مهجةٌ تَهفو"و"قلبٌ يَخفِقُ"، فالأول يتضمّن تكرار الهاء الساكنة، والثاني يقوم على اشتراك الكلمتين في حرفِ القاف. فتتوالى هذه التآلفات الصوتية لتعكس حس الشاعر الموسيقي وقدرته على مزج الحروف.

الإيحاء الصوتي

«إنَّ الإيحاء من أهمّ الوسائل التي يعتمدُ عليها الشعراءُ في تفجير الطاقات اللغوية ونقل المشاعر والأحاسيس إلى الملتقي، والإيحاء معنى يزيدُ عن المعني الأصلي للفقرة أو العبارة.»(الشيخ حمدي، ٢٠٠٥م: ١٢٤)

هناك وشيجة قوية بين الأصوات والمدلولات. فكل صوت يشير إلى دلالة معينة، بمعنى آخر يجسّد شكل المعنى، فيصبح الصوت شفافا مصورا للمعنى.(الزيدي، ١٩٧٨: ٣٤٣)

وقد استطاع علي محمود طه من خلال الإيحاء الصوتي وإيجاد التلاؤم والتجانس بين المعنى والجرس أن يُحدث موسيقى داخلية متجانسة تُضفي على النص بعدا جماليا يتجاوز المبنى الظاهري للكلام:

إنّا بـنـوك، وإن سُئلتِ فَأُمُّنا مهدُ الشموس وعرشُهنَّ المعرِق
عرشٌ لفاروق العَظيم، يَزينه هـذا الـشباب الـعَبقري المشرقُ

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م:١٤٦)

ففي ضوء الإيحاء الصوتي، نلحظ أنّ الحرف الغالب في هذين البيتين هو الراء؛ إذ يتكرّر مرات عديدة ويأتي هذا التكرار إلى جانب حرف القاف الذي يتكرّر بدوره أربع مرات، ممّا يوحي بوجود

صلة خفية بين هذين الصوتين والصورة الذهنية التي قد استحضر في لاوعي علي محمود طه استحضارها. ويبدو أنّ هذا التكرار ليس اعتباطيا بل يرتبط بشكل مباشر باسم "فاروق" الذي نُظمت القصيدة تخليدا لذكراه، فكأنّ الشاعر يستحضر الاسم من خلال موسيقاه الداخلية.

وتتجلّى أيضا هذه الظاهرة في هذا المثال الشعري، حيث يعيد الشاعر توظيف الأصوات لخدمة الدلالة:

أيُّ الملاحم بين أبـطـــالِ الـوغـى فجِئتكَ بالشـــــــــوق الملح البـــارحِ
فقضيتَ ليلَك لاهدوءَ ولا كرى ووثبتَ في غسقِ الظلام الجانـح

(نبيل طريفي، ٢٠٠١م: ٤١٦)

على هذا الأساس، فإنّ تكرار حرف الحاء في البيتين يعبر عن الحزن والأسى الكامنين في قلب الشاعر إثر استشهاد القائد السوري العظيم "يوسف العظمة" في معركة ميسلون فجر يوم ٢٤ يوليو سنة ١٩٢٠م، حيث يُوظَّف الصوت الهامس للحاء ليكون صدى داخليا للألم الموجع الذي يلفّ أجواء النص.

النتيجة

من خلال تحليل البنية الإيقاعية في شعر علي محمود طه، قد تبيّن أنّ الشاعر كان واعيا لأبعاد الإيقاع ودوره في تعميق البنية التعبيرية للنص. فعلى مستوى الإيقاع الخارجي يلفت النظر توظيف الشاعر الأوزان الكلاسيكية بطريقة مرنة وحرصه على التنويع في البحور الشعرية، بل لجوءه أحيانا إلى مزج أكثر من وزن والجمع بين البحر التام و مجزوءه ومشطوره داخل القصيدة الواحدة.

إنّه في استخدام الأوزان الكلاسيكية قد اتّبع طريقة سائر شعراء آبولو. إذن غلب على أشعاره الوزنان الكامل والرمل ومن أهمّ سمات هذين الوزنين هو وحدة التفعيلة ويدلُّ هذا على وضوح الإيقاع في ذهن الشاعر وحرصه على التناسق الدائم في شعره. فهو يميل أيضا إلى استخدام البحور المنبسطة التي تتألّف من تفاعيل عديدة. لكنّ علي محمود طه لم يكن منحصراً في نطاق ضيق من هذه البحور بل كان في محاولةٍ للتجديدِ في الشكل الدارج للشعر بحيث نراه يتّبع طريقةَ أبي شادي في المزج بين البحور الشعرية في قصيدةٍ واحدةٍ.

فيما يتصل بالقافية، فقد حافظ الشاعر على وحدة القافية. لكنّ التزام الشاعر بقافية موحدة في كبير من قصائده لا يمنعه من التنويع حين يقتضي السياق. ومما يلفت النظر أنّه سواء التزم بوحدة القافية أو اختار تنويعها، قد استطاع أن يحافظ على مستوى فني رفيع في كلتي الحالتين.

أمّا الظواهرُ الإيقاعية التي تسهم بشكل فعال في بناء الإيقاع الداخلي في شعر علي محمود طه فأبرزها: التناغم الصوتي الذي يتجلّى من خلال تكرار حروف محددة ذات صفات مميزة تُحدث تموّجاً صوتيا متناغما مع البنية الشعورية للقصيدة. ثم المناسبة التي تظهر في انتقاء ألفاظ متقاربة في الوزن والإيقاع داخل البيت أو المقطع، مما يمنح اللغة انسجاما طبيعيا دون تكلف. ويأتي التكرار كأداة إيقاعية ودلالية مزدوجة لتعميق الشعور أو لترسيخ صورة ذهنية ويتنوّع بين تكرار المفردات أو التراكيب. كما يلاحظ لجوء الشاعر إلى ظاهرة ردّ العجز على الصدر في عدد من أبياته، كآلية إيقاعية تُكرّس الإيقاع الداخلي بشكل فني متماسك. ويظهر أيضا الجناس بأنواعه المختلفة كآلية بلاغية صوتية تسهم في تنشيط البنية الإيقاعية وتثبيت العلاقات الصوتية بين الكلمات. وأخيرا يبرز الإيحاء الصوتي من أكثر الظواهر الإيقاعية بينما يسهم في خلق نوع من العلاقة بين الصوت والمعنى. فالصوت عند الشاعر ليس مجرد حروف منطوقة بل هو حامل لمعنى يستتر ما بين السطور.

المصادر و المراجع

أبو شادي، أحمد زكي (١٩٣٤م)، **الينبوع**، ط١، لامک: لانا.

اسماعيل، عزالدين (١٩٨٨م)، **الشعرالعربي المعاصر**، ط٥، بيروت: دار العودة.

اسماعيل، عزالدين (١٩٧٣م)، **الشعر العربى المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)**، ط٣، لامک: دار الفكر العربى.

التفتازاني، سعدالدين (١۴١۶ق)، **مختصر المعاني**، قم: دار الفكر.

الزيدي، كاصد ياسر (١٩٧٨م)، الجرس والإيقاع في التعبير القرآني، **مجلة آداب الرافدين**، العدد٩، ص٣۴٣.

السيد تقي الدين، السيد، (لاتا)، **علي محمود طه حياته وشعره**، مصر: نهضة مصر.

السيد، شفيع (١٩٨۴م)، «**اسلوب التكرار بين تنظيير البلاغيين وابداع الشاعري**»، مجلة الإبداع، العدد۶، ص٧.

الشيخ، حمدي (٢٠٠٥م)، **جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المصري المعاصر**، لامک:لانا.

المدنى، على صدر الدين بن معصوم (لاتا)، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تحقيق شاكر هادى شاكر، ط١، العراق: مكتبة العرفان.

الورقي، سعيد (١٩٨۴م)، **لغة الشعر العربي الحديث**، ط٣، بيروت: دار النهضة العربية.

ايوب، سهيل (لاتا)، **علي محمود طه شعر ودراسة**، لامک: دار اليقظة العربية.

رضوان، محمد (٢٠٠۶م)، **علي محمود طه شاعر الجندول وشعره المجهول**، ط١، دمشق-القاهرة: دار الكتاب العربى.

زكي العشماوى، محمد (١٩٨٦م)، **دراسات في النقد الادبي المعاصر**، بيروت: دارالنهضة العربية.

سيد البحراوي، (١٩٩١م)، **موسيقى الشعر عند شعراء ابوللو**، ط٢، القاهرة: دار المعارف.

شوقي، ضيف (٢٠٠٣م)، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة ١٠، لامک: دار المعارف.

طه بدر، عبدالمحسن (١٩٩١م)، **التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث**، لامک: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

طه حسين، (لاتا)، **حديث الاربعاء**، الجزء٣، لامک: دار المعارف.

عبدالصبور، صلاح (١٩٧٨م)، **علي محمود طه قصائد**، ط٢، بيروت: دار الآداب.

عبدالمنعم خفاجي، محمد (لاتا)، **الادب العربى الحديث**، ج٢، القاهرة: مكتبة الكليات الازهرية.

عبيد، محمد صابر (٢٠٠٦م)، **حركة التعبير الشعري (رذاذة اللغة ومرايا الصورة في شعر عزالدين المناصرة)**، ط١، بيروت: دار مجدلاوي.

عشرى زايد، على (٢٠٠٨م)، **بناء القصيدة العربية الحديثة**، القاهرة: مكتبة الآداب.

علوان، علي عباس (١٩٧٥م)، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق(اتجاهات الرويا وجماليات النسيج)**، لامک: وزارة الأعلام الجمهورية العراقية.

غنيمي الهلال، محمد (لاتا)، **دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده**، القاهرة: نهضة مصر.

مندور، محمد (١٩١٧م)، **الشعر المصري بعد شوقي(جماعة ابوللو)**، الحلقة ٢، القاهرة: دار نهضة مصر.

مندور، محمد (١٩٨٨م)، **في الميزان الجديد**، ط١، تونس: موسسات ع.بن عبدالله.

ناجي، ابراهيم (١٩٨٨م)، **ديوان ابراهيم ناجي**، بيروت: دار العودة.

نازک الملائكة (١٩٧٩م)، **الصومعة والشرفة الحمراء**، بيروت: دار العلم للملايين.

نبيل طريفي، محمد (٢٠٠١م)، **شرح ديوان علي محمودطه**، ط١، بيروت: دار الفكر العربي.

وادي، طه (١٩٩٤م)، **جماليات القصيدة المعاصرة**، ط٣، القاهرة: دار المعارف.

وهبة مجدى؛ المهندس كامل (١٩٨٤م)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان.

COPYRIGHTS

© 2025 by the authors. Licensee Islamic Azad University Jiroft Branch. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ارجاع: اميرسليماني شهرزاد، رستم پور ملكي رقية، جماليات التشكيل الإيقاعي في ديوان الشاعر"علي محمود طه"، دراسات الأدب المعاصر، السنة ١٧، العدد ٦٦، الصيف ١٤٤٦، الصفحات ٨٢-٥٩.