الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر

المدرس المساعد
زينب عباس عبد الله

The inner rhythm in prose poem

Assistant Instructor
Zainab Abbas Abdullah

ملخص البحث

أن قصيدة النثر خرجت من النثر لا من القالب الوزني المعد سلفاً، وهذا يعني أنها خرجت من الحياة لا من الذهن فخرجت من الواقع لا من نخبة صناعية اقترحتها الأوساط الأدبية آنذاك، وقد ألمحت سوزان بيرنار إلى صيغتين لقصيدة النثر، هما القصيدة الشكلية التي تفرض على الوقت بنية وأشكالاً إيقاعية منتظمة وإذا ما ألغيت الطرائق الخاصة في النظم الشعري فسوف نلحظ مباشرة تلك الطرائق التي هي بحوزة قصيدة النثر لكي تفرض على المد الزمني بنية وشكلاً تنحصر في نوعي التقسيم إلى مقاطع شعرية والتكرار الذي يشمل اللازمات لاستعادة الكلمات أو المواضيع، والتناظرات من كل نوع وهذه الطرائق كلها كانت مستخدمة فعلاً في وقت مبكر جداً عند شعراء قصيدة النثر، أما الإشراقية التي تمحو حدود المكان والزمان[١]. وهي تقطع الجسور على أشكال المدة الزمنية كلها (المكان، الزمان، الاستنتاج المنطقي) وتحرر نفسها إلى الزمن وترفضه وبذلك فإن سوزان بيرنار قسمتها إلى نوعين محافظ وهي القصيدة التي أسمتها الشكلية أو الصورية أو الدورية، ومتمرد وهي الإشراقية وبذلك فإن الزمن لعب دوراً مهماً في جعل قصيدة النثر محافظة ومتمردة فالالتزام بإيقاعات الزمن ومنطقة يجعل منها محافظة والخروج على إيقاعات الزمن، ومنطقة يجعلها متمردة وهذا يشير بصورة أو بأخرى إلى ما نسميه (الإيقاع الداخلي) لقصيدة النثر[١].

Abstract

The prose poem came out of the prose, not from the prepared mold, This means that it came out of life, not from the mind. It came out of reality, not from an industrial elite that was proposed by the literary circles at the time ،Suzanne Bernhard has adapted two versions of the prose poem: the formal poem, which is imposed on time with regular rhythmic structure and form, and special methods in poetic systems We will note directly those methods that are in the possession of prose poem to impose on the time extension structure and form limited to the two types of division into poetry sections and repetition, which includes crises to recover words or topics ،And the analogies of each kind were all used very early in poets of the prose poem ،The Ashurqiyah, which erases the limits of space and time. It cuts the bridges on the forms of the whole time period (place time logical conclusion). And liberate itself to time and defeat, so Susan Bernard divided into two types ،A conservative is a poem that I called formal or visual or periodic ،And the rebellion is Alsharkip thus time played an important role in making the prose poem conservative and rebellious commitment to the rhythms of time and the region makes them Governor and out on the rhythms of time. And an area that makes them rebel and this refers one way or another to what we call the inner rhythm of the prose poem.

المقدمة

حاوّل كتّاب قصيدة النثر تثبيت بعض المفاهيم الأولية في أذهان الشعراء والنقاد والقراء على حد سواء فإن قصيدة النثر شكل شعري مستقل وليس مجرد تطور وتجديد في الحركة الشعرية بل هي ثورة جذرية على كل ما سبقها من الأشكال والمفاهيم، وإذ خرجت من حشود النصوص النثرية في منتصف القرن التاسع عشر على انها وحدة واحدة مركزة متمتعة بالضغط والوحدة والاختزال وعدم هدر اللغة، فعرفها أي. جالو "بأنها قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية موحدة وممضغوطة كقطعة من البلور تتراءى فيها مئات من الانعكاسات المختلفة[١]، وهناك إذاً كلية التأثير والمجانية والكثافة معاً والعالم المسوّر المغلق على نفسه المكتفي بذاته وهناك أيضاً الكتلة المشعة المشحونة بحجم صغير بلا نهاية من الإيحاءات كما تقول سوزان بيرنار[٢].

ولا شك أن قصيدة النثر خرجت من النثر لا من القالب الوزني المعد سلفاً، وهذا يعني أنها خرجت من الحياة لا من الذهن فخرجت من الواقع لا من نخبة صناعية اقترحتها الأوساط الأدبية آنذاك، وقد ألمحت سوزان بيرنار إلى صيغتين لقصيدة النثر، هما القصيدة الشكلية التي تفرض على الوقت بنية وأشكالاً إيقاعية منتظمة وإذا ما ألغيت الطرائق الخاصة في النظم الشعري فسوف نلحظ مباشرة تلك الطرائق التي هي بحوزة قصيدة النثر لكي تفرض على المد الزمني بنية وشكلاً تنحصر في نوعي التقسيم إلى مقاطع شعرية والتكرار الذي يشمل اللازمات لاستعادة الكلمات أو المواضيع، والتناظرات من كل نوع وهذه الطرائق كلها كانت مستخدمة فعلاً في وقت مبكر جداً عند شعراء قصيدة النثر، أما الإشراقية التي تمحو حدود المكان والزمان[٣]. وهي تقطع الجسور على أشكال المدة الزمنية كلها (المكان، الزمان، الاستنتاج المنطقي) وتحرر نفسها إلى الزمن وترفضه وبذلك فإن سوزان بيرنار قسمتها إلى نوعين محافظ وهي القصيدة التي أسمتها الشكلية أو الصورية أو الدورية، ومتمرد وهي الإشراقية وبذلك فإن الزمن لعب دوراً مهماً في جعل قصيدة النثر محافظة ومتمردة فالالتزام بإيقاعات الزمن ومنطقة يجعل منها محافظة والخروج على إيقاعات الزمن، ومنطقة يجعلها متمردة وهذا يشير بصورة أو بأخرى إلى ما نسميه (الإيقاع الداخلي) لقصيدة النثر[٤].

ويرى الأستاذ فاضل ثامر إنّ التجارب التي تبنتها مجلة "شعر" اللبنانية منذ مطلع الستينات كانت تحاول أن تنسخ الأوربية، وبشكل خاص الفرنسية دون اعتبار الخصوصية العربية ونظامها الإيقاعي فقد تخلى شعراء قصيدة النثر عن النظام الموسيقي أو الإيقاعي نهائياً[٥]. وفي العراق كان الأمر مختلفاً عما هو في لبنان فقصيدة كل من جبر إبراهيم جبر، وفاضل العزاوي، وصلاح فائق، وسركون بولص وآخرين كانت تنطلق من المنطلقات الفكرية نفسها إلا إنها تختلف بعض الاختلاف في الأسلوب وفي طريقة الصياغة عند شعراء مجلة "شعر" وعلى هذا فإن الوزن ليس وحده المقصود في تجربة "شعر" اللبنانية على وجه الخصوص لأن كثيراً من الشعراء كتبوا قصيدة النثر خارج الإطار (الآيديولوجي) لمجلة "شعر" وهم وإن وافقوا وأبدوا هذه الحركة التجريدية إلا إنهم اكتفوا بالتجريد الذي يعني توسيع حركية الحركة في التعبير من خلال استبعاد الأوزان إلا إنّ تجربة (شعر) في عمومها أوسع وأهم من الوزن إنها اللغة[٦].

فضلاً عن الإيقاع الداخلي الذي هو إيقاع ليس وزنياً داخلياً أو خارجياً بل شكلي وبلاغي يعتمد على التكرار والتوازي والتشابه والإيقاع المضموني الذي يتلاعب بطبقات الفكرة بطريقة مدروسة وهي ليست تنويعاً موسيقياً جديداً كما كان الشعر العربي يتماوج في تنويعاته من العمود إلى التوشيح إلى البند إلى التفعيلة، بل هي الشعر أولاً دون مداخلة موسيقية خارجية (تفعيلة) ودون شكل هندسي موسيقي مرتب (عمود أو منشطر أو مسطر) إنها أول القول والأكثر براءة وحرية، وينبع الشعر فيها من أغوارها ومما تحدثه من مخلفات وتراتيب وتناوبات في الصور والأخيلة والمعنى[٧]. ويصف سامي مهدي (الإيقاع الداخلي) بأنه إيقاع وهمي لا وجود له والموجود بدلاً من أصوات نثرية، أصوات موجودة في النثر العادي حتى في المقالات الصحفية وكل ما قيل عن الموسيقى الداخلية في قصيدة النثر قد وصفه بالهراء[٨].

ويرى الدكتور كمال نشأت في كتابه "شعر الحداثة في مصر" إن الإيقاع الداخلي غير موجود أصلاً في هذا الشكل الذي ينفي عنه صفة الشعراء أو تسمية القصيدة[٩]، أما يمنى العيد فترى إن لكل نص مكوناته الأساسية أي دعائمه أو ما تنتهي به بنيته، وما هو إلا جذر مشترك تلتقي فيه دلالات عدة في النص غير أنّ القصيدة الحديثة تركز إيقاعها على حركة هذه المكونات ويتكثف الإيقاع في حركة النحو، وفي نسيج العلاقات الناهضة بين هذه المكونات،

ويلف الإيقاع هذا النسيج بدور فضاء النص حين يتخذ الإيقاع شكل التوتر المتجول في النص ككل، ثم تشير إلى أن حقول الدلالات في النص لم تعد منضدة، أو مفروزة على قاعدة الموضوع المشترك بل هي متداخلة، ومتشابكة، إذ يبدو النص كلاً معقداً، ومن ثم غامضاً وعلى ذلك يرتبط الإيقاع الداخلي بمفهوم الكلية للنص فيشكلان معاً نسق النص الحديث[١٠].

وبذلك فإن قصيدة النثر إن خلت من الوزن والقافية فإنها ارتكزت على الإيقاع الداخلي الذي يعزف مع أوتار إحساس الشاعر في التعبير عن خلجات نفسه وإحساساته المرهفة، ولكل ظاهرة أدبية مبدعين وهناك من يخفق كما يقول الدكتور علي جواد الطاهر إن عدَّ قصائد حسين مردان النثرية شعراً "وليس ذنب حسين مردان إن أخفق الآخرون في قصيدة النثر لأنهم جاءوا إليها ناثرين ولم يأتوا كما أتى (شاعرين)"[١١]، ولم تكن كفة المبدعين هي الأرجح، وتألفت قصيدة النثر على هذا النحو ولأضمحلت وما بقي لها أثر، لكن الحديث الشعري كوعي نظري وإجراء في آليات كتابة هذا الأنموذج الحداثوي الجديد واجه الكثير من الإشكالات ليس بسبب هؤلاء الشعراء ونزعتهم في الخروج من ثياب الأب الرمزي، إنما بسبب مجموعة من المعطيات التي اقترنت بمجموعة من الرؤى الخلافية التي ظلت محور لأسئلة شتى، منها ما كان قريباً من اشتغالات الأجيال السابقة التي كانت تملأ المشهد الشعري حضوراً وحيوية شعرية وكارزمات* تحولت إلى نوع من المهيمنات على التفاصيل السياسية والثقافية والمواقف منها ما كان يقترن بطبيعة المهيمن المديني المركزي والانحياز إليه من خلال وجود المدنية والسياسية والإعلامية والثقافية التي أسهمت في خلق أنواع من المناخات الشعرية التي ألتف حولها العديد من الشعراء الذين وجدوا في إثرة بعض المؤسسات لهم تصعيداً لفعل وجودهم الشعري وذلك الذي أثار جدلاً واسعاً في الأوساط النقدية والشعرية العراقية والعربية[١٢]. وكان هذا صراعاً طبيعياً يخوضه جيل جديد بإبداعه ومفهوماته وحسم هذا الجيل الصراع لصالحه، أما المرحلة الراهنة فتكون تعبيراً بالأشكال المتاحة كلها تلبيةً وامتثالاً لدواع ذاتية، أو ظرفية أو نصية[١٣].

وبهذا فإنها جنس أدبي له ضوابط وجمالية معبرة ولها رواد ومناصرين وإن كان قد رفضها تيار المحافظين والناصرين للثوابت التي تحد من الإبداع في بعض الأحيان فانسياب الشعور العفوي دون أي قيد للتعبير عن شتى أنواع المشاعر، وكانت قصيدة النثر الأم المحتضنة

لتلك المشاعر بغض النظر عن التجارب التي قد تكون فاشلة عند البعض ومقياسنا هو الإبداع والروعة التي سنلتمسها من خلال تحليلنا النصوص الخاصة بقصيدة النثر.

الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر

الإيقاع لغةً: مشتق من الفعل وقع على الشيء، ومنه يقع وقعاً ووقوعاً، أي سقط، إذا وقعوا يقوم مثل أوقعوهم وأوقعوا به إيقاعاً، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل – رحمه الله – كتاباً من كتبه في ذلك لمعنى كتاب الإيقاع(١٤).

والإيقاع مصطلح موسيقي يدل على أوزان النغم والوزن انقسام عمل موسيقي إلى أجزاء جميعها ذات مرة واحدة، فهو تعاقب مطرد لأزمان قوية أو ضعيفة والإيقاع مركب موسيقي يتمثل على أزمان غير متساوية فالوزن صيغة آلية والإيقاع إبداع جمالي والإيقاع جانب الموسيقى في الشعر(١٥)، والإيقاع معنى عمومي يتصل بأي تتابع مستمر بين حالات متباينة كالصوت والضوء والنور والظلام(١٦).

إما الإيقاع الداخلي فهو الذي يعتمد على مكونات كاللغة والرمز والصورة والهيكل العام وعلاقات التماثل والتقابل والتوازي والتوازن من خلال الربط والتفاعل وخلق حالة التكامل والوحدة النصية، ولعل أهم ما يوفره الإيقاع الداخلي الجيد هو حركة التداخل وتفاعل المكونات حتى تغدو الوظيفة الجمالية وظيفة دلالية وبالعكس(١٧). ونجح الشاعر الحديث إلى حد كبير في فهم اللغة والموسيقى ومدى ارتباطهما معاً فاستغل الرؤى والظلال والإيحاءات والنبرة والصوت والهمس، فجاء البناء الموسيقي في القصيدة مركباً من نغمات تعلو وتخفت وتصطدم وتفترق وترق وتقسو وتهدأ وتنفعل مولدة من هذه الحركة الرائعة موسيقى داخلية قد لا نجدها في كثير من شعرنا القديم(١٨). فإن لفظة الإيقاع متداولة منذ ظهور قصيدة النثر بشكل لا يكاد يكون لافتاً إذا انتشرت اللفظة بشكل واسع يؤكد غموضها أكثر مما يفصح عن فحواها فظلوا يرددون لفظة الإيقاع ليس بشكل منهجي بقدر ما يكون بشكل إنشائي بطريقة شبيهة بما ورده ما لا رميه: (أعتقد أن كل حملة أو فكرة ذات إيقاع عليها أن تعطى هذا الإيقاع شكل الشيء الذي يتحدث عنه، وأن تنقل مجمل هيئة هذا الشيء عارية مباشرة كأنها تنبش من الذهن وهكذا يبرهن الأدب على قيمته: فلا مبرر آخر للكتابة على الورق فيعد بعض

الباحثين أنّ قصيدة النثر الحديثة نقلت الإيقاع من الخارج إلى الداخل ولهذا أوجدوا مقولة "الإيقاع الداخلي" وهناك من يرى أن ذلك أسطورة لأن الإيقاع لا يكون داخلياً[١٩].

ويقول (رولان بارت) إن في العهود الكلاسيكية يكون الشعر والنثر قمتين شامختين يمكن أن يقاس الفرق الموجود بينهما فليس أكثر من بناء رقمين مختلفين فالفرق بين الإيقاع الشعري والإيقاع النثري فرق في الكم وليس الجوهر أي فرق في درجة انزياح كل منهما عن المعيار فماذا لو اجتمع الشعر الشعر والنثر في لون واحد يمتزج بين الأصوات ليمتزج بلون شعري جديد بعيد عما ليس باستطاعة الأجناس الأخرى التعبير عنه وهو اللون المتحرر (قصيدة النثر)[٢٠].

ويميز فيبر غيدو في إطار الشعر بين نوعين من الإيقاع، إيقاع خارجي وهو المقصود بالعروض (الإيقاع الشعري)، وإيقاع داخلي ويرمز له ببلاغة الإيقاع الشعري الذي يمكن الشاعر من استرجاع إمكاناته الحرة بواسطة هذا الإيقاع لأنه يفسر كيف أنّ الفنان يلعب بنيران اللغة داخل كل سطر محدد بواسطة الوقفة[٢١]، ونعتني بالإيقاع ذلك المكون الذي يهب قصيدة النثر مزاياها الشعرية الخاصة فحركة الإيقاع الداخلي تنمو وتولد الدلالة عبر مكونات النص كلها ويرتبط مفهوم الإيقاع الداخلي بمفهوم تلبية النص استجابة لدعوة الحراثة الشعرية في الانتقال من الشفوية إلى الكتابة الشعرية إذ إنّ الإيقاع الداخلي قائم في حركة مكوناته وتبيح بقدر نا يكون بشكل إنشائي بطريقة شبيهة بما ردده مالارميه: (أعتقد أن كل جملة أو فكرة ذات إيقاع عليها أن تعطى هذا الإيقاع شكل الشيء الذي يتحدث عنه)، وإن تنقل مجمل هيئة هذا الشيء عارية مباشرة كأنها تنبثق من الذهن وهكذا يبرهن الأدب على قيمته: فلا مبرر وآخر للكتابة على الورق[٢٢]، فيعد بعض الباحثين أنّ قصيدة النثر الحديثة نقلت الإيقاع من الخارج إلى الداخل ولهذا أوجدوا مقولة "الإيقاع الداخلي" وهناك من يرى أن ذلك أسطورة [ن الإيقاع لا يكون داخلياً[٢٣].

ويقول (رولان بارت) إن في العهود الكلاسيكية يكون الشعر والنثر قمتين شامختين يمكن أن يقاس الفرق الموجود بينهما فليس أكثر من تباعد رقمين مختلفين فالفرق بين الإيقاع الشعري والإيقاع النثري فرق في الكم وليس الجوهر أي فرق في درجة انزياح كل منهما عن المعيار فماذا لو اجتمع الشعر والنثر في لون واحد مميز يمتزج بيم الأصوات ليخرج بلون

علاقات النص وهو مشروع فردي غير مقنن ووجوده ليس بفعل إنما بقوة فتمظهراته عصية إلا بقوانين طالعة من داخله ويمكن تلخصيها بما يأتي:

١. الالتفات إلا الأبنية الدلالية في النص.

٢. الانتباه إلى إيقاع الفكرة والصورة والمضمون.

٣. استثمار تقنيات الكتابة الشعرية.

٤. استنباط الجملة الشعرية الكبرى التي يقولها النص.

٥. استخراج الشعر مما هو خارج النص[٢٤].

فقصيدة النثر أكثر صلاحية للقراءة من سواها ففيها نتعهد أنا الشاعر وأنا النص، والأنا الشعرية أو أنا العالم الخارجي (والأشياء) وعلى مستوى آخر نتدرج إيحاءات النص وتفسيرات القارئ التأويلية إن ذلك يحيل تلازمها النصوي ظاهرة مميزة بدءاً من عنوانها حتى آخر علاماتها ولعل سوء فهم قصيدة النثر هو الذي يدفع البعض إلى حذفها من التصنيفات النصية ويجعلهم لا يرون مزاياها وخصائصها النوعية الداخلية أنها قصيدة لا تعلن عن نفسها بل تترك للقارئ حرية اكتشاف منطقها الداخلي وإيقاعها وإيماءاتها وكليتها العضوية[٢٥]. إن خلق الإيقاع الشعري الحديث ليس عملاً مفتعلاً إنه حتمية تأريخية فبالنسبة إلى الإيقاعية التي تقوم عليها قصيدة النثر هي نسبة ذاتية خاصة تلغي كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية وتقوم على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية التي تفسر محل التسلسل والرؤيا محل التفسير فهي تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية وتجلي إيقاعها المتنوع في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج[٢٦] الحروف ويمكن إيضاح كل منها بصورة مستقلة.

التوازي:

مفهوم الشيء بلاغي يتعلق بنية العبارة دلالتها والخصوصية له، إنه تناظر بين جملة العبارة.

درس (رومان باكسبون) التوازي في النص الشعري فوجد إنه استعارة بقيم صوتية وتركيبية على شكل وحدات متوازية في أجزاء النص الشعري[٢٧]، ويرى الأستاذ (فاضل ثامر) أنّ التوازي ليس من مصطلحات البنيوية وإن كان قد طوره باكسبون[٢٨]، الذي راح

يتعمق في جميع مستوياته وعرفه بأنه "تسليط الضوء على أي متشابه وبأي اختلاف بدرجات بين الأزواج المتجاورة للأيات"[٢٩]، فيعد التوازي هو الأخذ (في الاعتبار) سلسلتين متواليتين أو أكثر للنظام الصرفي النحوي نفسه المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية ومعجمية دلالية[٣٠]. وإن التباين الدلالي في التوازي ينتج من طبيعة تباين تشكيل الصور وتضادها المستمد في شعر الحداثة، ونستطيع أن نرى التوازي الإيقاعي الذي يولد تكافؤاً صوتياً وتبايناً دلالياً واضحاً في القرآن الكريم كقوله تعالى: في سورة الرحمن: **((الرَّحْمَانُ * عَلَّمَ الْقُرْآنَ * خَلَقَ الإِنسَانَ * عَلَّمَهُ الْبَيَانَ * الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ * وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ))**[٣١].

فنلحظ إن هذا مبني على التوازي الإيقاعي الذي خلق ضروباً من الدلالة على الأشياء المذكورة بينما نلحظ اختلاف الصورة في الآيتين الأخيرتين فإن عمل التوازي في خلق الانسجام المتمظهر في تقنيات الفن الشعري لا يغايره كثيراً اشتغاله في فن النص أو السينما، إذ عدّ اتساق التناوب والتضمين والإرشاد والتداخل والمونتاج والتوليف من تقنية التوازي[٣٢].

إن ظهور النص بشكل متوازٍ وإن بدا متغاير البنى عصياً على الفم السريع، إلا إنّ أحد طرفي علاقة التوازي بين بناه فهماً وانسجاماً مهيمن، وعلى هذا يصبح التوازي "أداة رئيسة في نسيج اللغة تضمن دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة"[٣٣]، ويندرج ضمن نمطين: التوازي النحوي – العروضي، والتوازي القائم على التقابل الدلالي[٣٤]، كما يشير التوازي الإبداعي إلى نوعين من الاشتغال هما (التوازي المعقد)و (التوازي الحر غير المعقد)، ويعتبر الأول من الصيغ البنائية الثابتة في النصوص الشعرية (كالتكرار والوزن والقافية)، في حين يعتبر الآخر من الصيغ المتحركة (غير الثابتة) التي أفرزتها التجربة الإبداعية المعاصرة ولاسيما فيما يخص السمات الصوتية في الشعر[٣٥]. وهذا ما يعبر عنه صلاح فضل بقوله: "إن التوازي ينقسم على نوعين التقابل الواضح، والتقابل العابر الملون لكن النوع الأول هو الذي يمس بعمق بنية الشعر، فالإيقاع يعتمد على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة والوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات أو الأفكار وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوين أنغمته تولد عن توازٍ قوى بين

الكلمات والمعاني وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية إذ يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء[٣٦].

وإذا حاولنا رصد هذه الظاهرة في قصيدة النثر نلفظ أنواعاً من التوازيات كما في قول هادي الربيعي في قصيدة (حين سرنا معاً):

عيون المزارع تشرق بالحب
حين ترانا معاً
نهراً واحداً
هل رأيت عيون الصغار
تلامح بالفرح العذب
حين رأتنا معاً
هل رأيت أخضرار الحقول؟
في حدائقنا الورد يزهر
كل المسافات تصبح.. أقرب
كان الربيعُ
يجمع في راحتيه
الفصول[٣٧].

إن النظام الذي يندرج تحته هذا النص يمكن تلمسه من خلال التوازي الذي ظهر لدينا حين تكررت عبارة (حين ترانا معاً) كذلك عبارة (هل رأيت) محقق نوعاً من التوازي القائم على المشابهة والاختلاف الذي حدده بالجنس[٣٨]، ويقول الشاعر سلام كاظم في قصيدته (كأنه إبراهيم):

كل صحارى الله تقود غلى الغابة
والغابة خوف ومطر
كل الغابات
تعود إلى الريح [٣٩]

إذ نلحظ إن كلمة (الغابة) التي انتهى بها السطر الأول قد بدأ بها الشاعر سطره الثاني وهذا النوع من التوازي يسمى (توازي التضعيف)[٤٠]، تعيد الشاعر عن الأرض التي تعود إلى الغابة والغابة هما هم الناس الذي قد يصبحوا وحوشاً بتصرفاتهم وما قد يثيروه من خوف في نفوس الآخرين فقد وظف الشاعر في بناء هذا الهيكل المتوازي من الجمل التي تتداخل فيما بينها التتبع.

فهنا أصناف متعددة من المتوازيات التي تكسب القصيدة جرسها العالي والنغم الذي يحاول جاهداً شد أجزاء تلك المفردات المبعثرة ومحاولة لم شتاتها، وفي مقطع آخر يوظف التوازي في بناء معماري جديد في هيكل المتوازيات كما في قصيدة (ترويض الحصان) لسلام كاظم إذ يقول:

يا جرتي القديمة

يا أمي القديمة[٤١]

وهنا نلحظ خط التوازي بين السطرين الشعريين من خلال مفردتي (با) للنداء، ولفظة (القديمة) التي كررها الشاعر مع اختلاف التشبيهات فمرة يناديها بالجرة القديمة، وأخرى با أمي القديمة لوجود علاقة تشابه بين الأثنين فأمه هنا من عصر قديم فربطها بالجرة لقدمها أيضاً، وكما أن الجرة أداة لسقي الماء قديماً، فالأم أيضاً هي التي تشقي الحب والحنان والتربية والاهتمام.

التكرار:

التكرار هو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أم مختلفاً أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنيين الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد الأمر وتقديره في النفس، كذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الأتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين[٤٢].

وبحث القدماء في التكرار بكل أنواعه فمنهم من بحث تكرار الألفاظ أو تكرار المعاني والصور والأخيلة[٤٣].

وانطلق البلاغيون العرب سابقين النقاد في تحديد التكرار، بعدّه ظاهرة فهو عندهم (إعادة) لكلمة أو جملة أو عبارة وقد عاملوا التكرار باعتبار ما يضيف إلى المعنى من تقوية أو

تعزيز لذا كان المتكرر عندهم وحدة ملفوظة لغرض معنوي تعاب إن لم تفد معنى أو نحو آخر، وتقبل، إن أدت ذلك(٤٤).

فالتكرار مصطلح يشير إلى دلالة اللفظ على المعنى مرداً وإيصال ذلك المعنى إلى النفوس، وحثها على التيقظ والتنبه(٤٥).

وترى نازك الملائكة إنّ التكرار "إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من غايته بسواها"(٤٦)، وذلك بالتركيز على نقطة حساسة في العبارة والكشف عن أقسام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه(٤٧).

والتكرار في أحد جوانبه قائم على إعادة أفكار معينة ضمن عبارات وألفاظ متتابعة فهو بذلك يؤدي وظيفة إيقاعية.. كما يؤدي دوراً في بناء المعنى(٤٨).

لذلك أصبحت وظيفة غير التي كانت عليه نظراً لطبيعة النص المنفتح والأداء الحر إذ إنّ طبيعة التجربة الشعورية تفرض على الشاعر شكلاً خاصاً من التكرار، تنبع من أحسن اختياره للشكل التركيبي المؤثرة المستوفي لخصائص الدلالة، لكي يحقق بذلك الواقع الموسيقي المعبر عن تفاعله مع العناصر الأخرى في النص، ومن هنا يمكن القول إنّ البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً داخل كيان القصيدة يقوم هذا النظام على أسس نابعة من التجربة ومستوى عمقها وتراثها وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير في فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن معاً(٤٩).

ونرصد التكرار في قصيدة (أدغال) لكمال سبتي التي يقول فيها:

هل تقف؟

... ...

ليس في الأرض أقدامه

ليس في البحر

أو في السماء ..

هل تقف؟

... ...
ينحني جسداً ميتاً في الظلام
غريباً عن الأهل
يذعن للغرباء
مفاصلهم ترتجف
ورؤاهم وباء
هل تقف؟
... ...
ينحني قامةً
تتراخى
وتنحل جزءاً
جزءاً
يطأ الأرض بالرأس
يبكي
هل تقف؟
... ...
أين أقدامه(٥٠).

تتمحور هذه القصيدة حول الاستفهام في (هل تقف) التي كررها في بداية كل مقطع وبعدها مباشرة يضع عدداً من النقاط للدلالة على محذوف من الكلام وتنبني القصيدة عن أن هناك إيقاعاً خاصاً يرافق تكرار الكلمات وأراد بسؤاله أن يبين حالة الضياع التي يمر بها الشاعر فالذي يشعر أنّ أقدامه لا تقف لا على الأرض ولا على البحر ولا في السماء أليست حالة من الضياع داخل النفس في أقل تقدير، ثم أضاف الفعل ينحني في قوله (ينحني جسداً ميتاً في الظلام) فقد يكون الظلام دقيقياً أو ما تشابه من ظلمة الروح وحالة اليأس فهو غريب عن الأهل وكأنه ينهار بقامته جزءاً تلو الآخر ليصل رأسه إلى الأرض (يطأ الأرض بالرأس)، فاستخدم الشاعر تقنية تقوم على أساس حالة انهيار وضياع فيبدأ ويختم بمكررين.

أما في قصيدة حسين مردان التي بعنوان (الحقد) فيكون التكرار بشكل تراكمي أو لا شعوري إذ يقوم الشاعر بالاستغناء عن الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة[٥١] الثورة والبركان في داخله ضد الوضع السياسي فيقول:

علينا أن نتعلم الحقد

الحقد العاصف

الحقد العظيم المقدس

الحقد الذي يتعلق على جدران القلب

كالخفاش

الحقد الذي لا تقف بوجهه السجون

ولا يفعله الرصاص

علينا أن نتعلم الحقد الجبار

فبقوة الحقد سنصل إلى الهدف[٥٢]

فكرر الشاعر كلمة الحقد بأشكال متعددة لكنه يختلف عن الحقد المعروف حقد من نوع خاص أراد به الصبر والإصرار على بلوغ الهدف وهو الحصول على الحرية التي هي أثمن شيء ولا تتحقق إلا بالنضال الدؤوب لتحقيق حالة الثورة على الوضع السياسي القائم آنذاك فحقده حقد ثورة تحاول أن تغير الواقع بغض النظر عن صحة الفكرة أو طريقة التعبير، وهذا النوع من التكرار يتصف باستخدام مفردة واحدة أو أكثر تكرار بكثافة ملحوظة وفي ضيق من النص الشعري دون التزام واضح بموضع التكرار بالنسبة إلى السطر أو المقطع الشعري. ومن شأن هذه الصيغة المكررة أن تختزل شحنة مضمونية ولغوية وإيقاعية قادرة على التلون والتنوع والتفجير في سياقات النص من خلال دورانها المتكرر ظاهرياً والمتناسي داخلياً، وهو يمنح النص خصيصة الانفتاح على مضادات مختلفة، فحققا بذلك وحدة النص الإيقاعية[٥٣].

وإن القراءة التكرارية قراءة مرنة تصل إلى مفهومها عبر تجميع الوحدات أو العناصر ذهاباً وإياباً في النص نفسه على وفق ما يقتضيه التكرار أو ما ينبني عليه من أثر، فهناك نمط من التكرار اللفظي المسند إلى قيمة توكيدية لفظية أو معنوية لا مجاز فيها وهو تكرار بصفة بعض النقاد بأنه تكرار اللغو أو الثرثرة[٥٤].

وقد جاوزهم الإيقاع حداً لا يمكن تصوره إذ وقع كثير من الشعراء في الفوضى وتمادوا فيها، ولم يحققوا بتمردهم أية غاية فنية أو جمالية، كما لم يخلقوا الحالة الشعرية التي دعوا إليها وآدعوها[٥٥]، كما في العبث في قصيدة أغنية لمحمد حبيب مهدي إذ يقول:

الليل .. الليل .. الليل .. الليل ... الليل
الليل .. الليل .. الليل .. الليل
الليل .. الليل .. الليل
الليل .. الليل
الليل..
الـ..لـ..يـ..ل
ما أطول شعرك[٥٦]؟!

فكرر الشاعر لفظة الليل في القصيدة من أولها إلى آخرها بشكل تنازلي متناقص ففي السطر الأول خمس مرات ثم أربع ثم ثلاث ثم أثنين فواحدة ثم بشكل مقطع لحروفها ولكن ماذا يفهم المتلقي من هذه اللفظة فقصيدته مبهمة وتكاد تكون عبثاً لا هدف لها ولا مغزى بل هي مجرد تلميح لخوالج الشاعر ونفسه التائهة صدرت عن فكر مشتت لا يعي الأشياء فهي أقرب إلى الهلوسات الهستيرية التي لا يحكمها أي رابط فني سوى استخدام تقنية التوزيع.

النبر:

النبر **لغةً**: النبر بالكلام: الهمز قال وكل شيء رقع شيئاً فقد نبره والنبر صيحة الفزع ونبرة المعنى* رفع صوته عن خفض[٥٧].

أما **اصطلاحاً**: فهناك مصطلحات إنكليزيات يطلقان على النبر هما (Stress , Accent)، وكما يقول (Lodes Age) ليس من السهل تعريفه ومع ذلك سنحاول تقديم بعض ما قيل في تعريفه[٥٨]:

على القنوات الرئوية والتصويتية والنطقية.

- انطباع من طاقة زائدة في النطق للمقطع المنبور ينتج عنها نطق المقطع أعلى وأطول من المقاطع الأخرى في الكلمة نفسها.

- هو اسم يعطي للجهد العضلي الأقوى الذي يمكن أن تشعر به متصلاً ببعض المقاطع في مقابل مقاطع أخرى.
- هو البروز لبعض المقطع واحد، داخل ما يشكل الوحدة البروزية التي تطابق في معظم اللغات ما يسمى بالكلمة[٥٩].

فالنبر هو نشاط في أعضاء النطق كلها في وقت واحد فعند النطق بمقطع من منبور نلحظ أن أعضاء النطق جميعها تنشط غاية النشاط[٦٠] وهذه التعريفات جميعها تتفق على أن النبر يقضي طاقة زائدة أو جهداً عضلياً إضافياً ويقول جونز "المقطع المنبور بقوة المتكلم بجهد أعظم من المقاطع المجاورة له في كلمة أو جملة، فالنبر إذاً نشاط ذاتي للمتكلم ينتج عنه نوع من البروز لأحد الأصوات أو المقاطع بالنسبة لما يحيط به، أما الأثر السمعي المرتبط بالنبر فهو العلو[٦١]، وللنبر استخدام آخر "هو الدلالة على معانٍ إضافية كتأكيد أو انفعال ولو نطق المتكلم بدرجة أقوى من النبر يعني درجة أكبر من الالتزام المصحوب بانفعال، ولو نطقها ينقص النبر عن المعتاد فإن ذلك يعني الرغبة الملحة في هدوء الحالة[٦٢]، وبذلك فقد تحولت القصيدة الحديثة إلى ما يشبهه (السمفونية) إذ تتكون من حركات نفسية عديدة، تتعلق بل وتتناقص من حيث التروي.

والاندفاع والشدة واللين والقوة والضعف كما يتغير منى الإيقاع في السمفونية نتيجة تغير التجربة الشعورية للفئات الموسيقى فالشاعر أصبح يبحث عن الإيقاع المتماوج الذي يتغير طبقاً لتغير منحى التجربة الشعورية[٦٣]، وموضح النبر في الكثرة الغالبة من الكلمات العربية هو المقطع الذي قبل الأخير مثال ذلك قول هادي الربيعي في قصيدة (ولادة):

أجل..
يمكننا أن نولد
قبل هذا الزمنْ
يمكننا أن نولد
بعد هذا الزمن
يمكننا ذلك حقاً
حين تتحول إلى زهرة المعنى العميق[٦٤]

في هذه القصيدة استخدم الشاعر في المقطع قبل الأخير حروف النبر المجهورة وهي (ن، ل، ب، م، ي، و، ز) التي هي حروف اللين من ضمنها حيث حرف (ن) في الكلمات (يمكننا أن نولد) وقوله (بعد هذا الزمن) وقوله (حين تتحول إلى زهرة المعنى العميق)، وهذا يسمى النبر بالكلمات وهناك نوع آخر من النبر يسمى نبر الجمل وهو أن يعمد المتكلم إلى كلمة في جملته فيزيد في نبرها ويميزها على غيرها من كلمات الجملة رغبة منه في تأكيدها أو الآثار، إلى غرض خاص وقد يختلف الغرض من الجملة تبعاً لاختلاف الكلمة المختصة بزيادة نبرها(٦٥).

ومثال ذلك قول خزعل الماجدي في قصيدة (الحصان):

يلتهب
وآخر المطر يهز زجاج الأفق
كانت الأجنحة تشق المشاعل
والشهوات تعلوه
حقل من الكمنجات القتيلة
وأنا وحيد في السيول أضع بذوري(٦٦)

ففي هذه القصيدة تعلو كلمةً ضمن السطر الواحد كما في أواخر المطر (يهز الزجاج الأفق) فتعلو (يهز الزجاج) وقوله (حقل من الكمنجات القتيلة) فتعلو كلمة الكمنجات ثم يقول (وأنا وحيد في السيول أقع بذوري) فتعلو كلمة السيول وفي السطر الأول كان حرف الجيم وهو من حروف الجر وروده مرتين جعلها مميزة في السطر وفي كلمة سيول إيقاعية حرف اللين (الياء) هي التي جعلت أعلاء لحرف السين المهموس وانتهاء الكلمة بحرف اللام المبهور وقد علت هذه الكلمات لوصف صورة الحصان الذي يسير تحت المطر يهز زجاج الأفق فهي صورة الحصان يسير في جو ممطر فهو صورة أسطورية للحصان.

الصوت:

تقسم الأصوات أو المنطوقات على أساس نوع النطق إلى قسمين:

١. العلل أو الصوائت.

٢. السواكن أو الصوامت.

ويتميز الساكن بنطق مقارب عن طريق عضو أو أعضاء بطريقة تعوق تيار الهواء ومن ناحية أخرى تسبب احتكاكاً مسموماً، أما العلة فتميز بنطق مفتوح وغياب أي عائق كما إن العلة بطبيعتها مصوتة أو رنانة أكثر من السواكن[٦٧]. فللصوت دلالة إيقاعية مهمة في الموسيقى كما للسكون أيضاً دلالة ومعنى وإيحاء في عالم الموسيقى (دنيا الشعر)، ورأوا أن في اللغة أصواتاً شديدة وأخرى رخوة، وأقاموا علاقة بين الأصوات والطبيعة البشرية فالبدو يميلون إلى الأصوات الشديدة لتلائم ما عرفت من غلظة وجفاء في الطبع فهذه الأصوات سريعة النطق بها حاسمة يتوافر فيها عنصر انفجاري ينسجم وسرعة الأداء، بينما يميل أهل المدن إلى الأصوات الرخوة لما فيها من لبونة[٦٨]، يتسم مع بيئتهم وطبيعتهم وإن علة طبقة الصوت أو انخفاضها يشكل جزءاً من المعنى فإن هذا الترتيب عليه أن المس في الشعر لا يعني ضعفاً أو انحداراً في قوة الشاعرية فقد يكون الهمس لدى الشاعر المبدع صوتاً خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة صادقة تصل إلى القلوب بلا جهداً أو تضيع، وقد يكون إحساساً بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشقائها مما نجد فالهمس لا يعني قصص الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية فالأديب الإنسان قد يهمس فيشير أفدتنا ولو كان موضوع حديثة للإنسان لا تمت إلينا بصلة[٦٩]، وإن الإيقاع يمكن في الصوت أو في اختبار الكلمة أو في دلالات الألفاظ وإيماءاتها أو في التكرار أو في الوقع اللحني الناجم عن تناغم بين الكلمات وهذا ارتباط وثيق بالصوت الذي يرتبط بعاطفة الفنان الكامنة التي يحاول أن يصهرها ليوحد بين الصوت والمضمون والإيقاع والوجدان وهذا يعبر عن داخلية المبدع وأحاسيسه ثم إيصال هذه الأحاسيس إلى السامع[٧٠]، وهو ما نجده جلياً في قصيدة النثر، فهناك تداخل بين إحساس المشاعر الداخلي وبين إيقاع القصيدة الداخلي ويظهر ذلك مترجماً في الصوت ذلك قول علي الطائي:

فوق همومك بسحقها وتسافر
تبقى تفتش عن فترة تحتويك
بلا شارةٍ للشجاعة تداخلها بالسنين
القديمة حيث الشوارع تلتف حولك
كاللذة المستباحة بين زوايا المدينة

والشجر المتشرخ جنب البيوت القديمة
أو في صبايا المحلات أو في صبايا[٧١]

فتوالي الحروف الشديدة في هذه القصيدة ذات الصوت الانفجاري يضيف إليها صوتاً إيقاعياً واضحاً، فقد ورد حرف انفا في بداية الكلمات فحول (تسامر، تبقى، انقشر، تحتويك وتداخلها، تلق)، فضلاً عن دورها في منتصف بعض الكلمات (فترة، السباحة، البيوت، المحلات) ناهيك عن بقية الحروف الشديدة الأخرى التي وردت كـ(الباء، القاف) ذات الصوت البارز في القصيدة هذا إن وردت في العوائق، أما إذا تحدثنا عن العراق أو الحروف المهموسة أو الرخوة كما سماها أصحاب اللغة فنورد مثالاً على ذلك قول زاهر الجيزاني في قصيدة (أنكسري يا عربة الغزاة):

أراه أيها الشجر
وأنت أيتها الساقية
يا أختي
أصعدي عالياً وكافحي با أحلام الفردوس
بساق نبتةٍ وحيدة
وأنت أيها الماعز
أيها النبع[٧٢]

فتوالي الأصوات الرخوة ذات الطابع المهموس وهي الغالبة على هذا المقطع من القصيدة نورد حرف السين في (الشجر)، والسين في (الساقية)، والخاء في (يا أخي)، والصاد في (أصعدي)، والعين في (عالياً)، والفاء في (كافحي)، والحاء في (أحلام)، وغيرها من الحروف الرخوة التي وردت كنغم عن الهدوء والسكون في أصوات القصيدة، وهذا إيقاع مهموس ذو كغزى سياسي هاد يخفي وراءه الثورة التي تخشى الظهور، فالهمس هنا قناع القصيدة للتخفي سياسياً.

حروف المد:

إن حروف المد ليست في الأمر إلا حركات طويلة لها ما للحركات القصيدة (أي الضمة، الفتحة، الكسرة) من خواص ومميزات مع فارق واحد هو فارق القصر والطول، وقد

اهتم بها علماء العربية اهتماماً ملحوظاً وعرضوا للميزات الصوتية بصورة تتفق في عمومها مع ما حدده علماء الأصوات المحدثون وذلك بعدم نسبها إلى أي مخرج في مخارج النطق، وجاء الخليل بأهم خاصية من خواص الحركات وهي حرية مرور الهواء حال النطق بها فلا يقف في طريقها عائق على وفق عبارته "لا يتعلق بها شيء" إنها في الهواء ولا يمنع هواؤها شيء إنّما يتصل إلى الخارج طليقاً وإذ كان نفسها إلى خبر ما نفسها إلى الهواء ووظفاها وهوائيته"[٧٣]، إن حروف المد ذات أثر إيقاعي في تنغيم الكلام فهي تفسح المجال لنزع النغمة الموسيقية للكلمة أو الجملة أنظروا للغة وإمكاناتها الصوتية ومرونتها مما يؤدي إلى أنسياب المعنى وتدفقه وكذا التحكم بالمدى الزمني للكلمات في حالة الانتشار[٧٤]، فيه المحدثون إلى أن لها وظيفة موسيقية إن تفسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية لكلمة واحدة أو جملة لسد إمكاناتها الصوتية ومرونتها[٧٥]. وفي ذلك يقول الشاعر هادي الربيعي في قصيدة (العابر):

أيها العابر
محاطاً بجلبة الاتباع
اتباعك يتعثون ارتباكاً
وأنت تمضي تحت الرايات السود
على جوادك الأسود المتوحش
وعيناك تحملان دائماً
مدناً لم يتم اقتحامها
سيأخذك الزهو بعيداً
وتتساقط الأمجاد راكعة على قدميك
ستدفعها وراءك وتمضي لالتقاط المزيد
ستتعالى أناشيد انتصاراتك[٧٦]

فلو رصدنا ظاهرة التكرار لحروف المد على وجه التحديد (الألف) بامتداد النص نجد أنها قد ترددت في التسلسل الأسطر طبقاً للنسب الآتية:

السطر الأول: ٢ مرة

السطر الثاني: ٣ مرات

السطر الثالث: ٢ مرة
السطر الرابع: ٢ مرة
السطر الخامس: مرة واحدة
السطر السادس: ٣ مرات
السطر السابع: ٣ مرات
السطر الثامن: مرة واحدة
السطر التاسع: ٣ مرات
السطر العاشر: ٣ مرات
السطر الحادي عشر: ٣ مرات

وهذه النسب التي ترد في الأسطر على الترتيب وتأخذ شكل أعداد متفاوتة أنما تعبر عن توازن إيقاعي طبقاً لمبدأ التكرار وإن النهج التحليلي الذي يصلح لقصيدة قد لا يصلح لأخرى وإن لكل قصيدة نفسها الإيقاعي الخاص بها(٧٧).

إذا تكرر حرف المد (الألف) بتوالي إيقاعي فكانت في منتصف القصيدة.

التجنيس الداخلي:

ترد ظاهرة التجنيس الداخلي داخل النص الشعري –من خلال ثلاث صور أساسية تتحكم بالحركة الإيقاعية لقصيدة النثر ويمكن تقسيم أنماط التجنيس طبقاً لذلك إلى:

- التجنيس المتتالي
- التجنيس التبادلي
- التجنيس الترجيعي

ويعتمد النمط الأول من التجنيس على تكرار حرف واحد بامتداد نسق الدوال بحيث يتأسس الإيقاع داخل النص على تتالي الحرف بشكل شبه منتظم(٧٨).

يقول حسين مردان في قصيدة (الخوف من الحرب):

نحن لا نستطيع أن نبتسم
فإن الخوف يشل أسناننا
نحن لا نستطيع أن نغني

فالخوف يقبض على حناجرنا
الخوف من الحرب
الحرب هذه الكلمة البشعة
علينا أن نعمل لنقذف بها
وراء حدود الأرض[٧٩]

ففي هذه القصيدة ورد حرف النون مع أننا استبعدنا حرف الجر إذ ورد ١٨ مرة بشكل متوالٍ على الأكثر.

والنمط الثاني من علاقات التجنيس الذي ندعوه بـ(التجنيس التبادلي) الذي يعتمد على الإحلال والإبدال بين أنواع مختلفة من التجنيسات بين كلمتين أو أكثر وهذا النمط الإيقاع يمثل أفقاً أرحب وزخرفاً أقل وبذلك يتيح مساحة غير محدودة لتنوع الإيقاع داخل قصيدة النثر.

أما النمط الثالث من علاقات التجنيس الداخلي وهو ما نطلق عليه بـ(التجنيس الترجيعي) إذ يعتمد السطر على إيقاع أحد الحروف بنسبة أعلى وعلى إيقاعية حرف بنسبة أقل يمثل الحرف الأول ما يشبه (الصوت) ليقوم الحرف الثاني بدور الترجيع أو (الصدى)[٨٠] ولم يورد عبد العزيز موافي أمثلة للنمطين الثاني والثالث وتتجلى خصائص صوتية أخرى لتعويض الوزن الغائب باستخدام مظاهر تشكيلية كالفراغ أو البياض والقطع والحذف[٨١] وسنوضح ذلك كله إن شاء الله.

الفراغ أو البياض:

وهو إحلال البياض محل السواد وتعيب صوته وهو في حد ذاته صوت داخلي ينمو باتجاه الغيب لذا وجب قراءة البياض المتخيل على وفق ما رسمه السواد الغائب فالنقاط أو الفراغات هي كتابات غير مرئية لعوالم مرئية فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت وعليه فهو علاقة طبيعية إذ إن غياب الحروف يرمز إلى غياب الصوت[٨٢].

ويرى الدكتور عبد العزيز مقالح إذ تشكيل الفراغ المكاني هو جزء لا يتجزأ من إيقاع القصيدة التكويني فهو مستوى إيقاعي يفصح عن حركة الذات الداخلية ويتسم بالصراع الذي يقوم بين اللون الأسود (الكتابة) واللون الأبيض (فراغ الورقة)[٨٣].

كما يرى أحد الباحثين (إن الشاعر المعاصر يواجه الخطوط (اللون الأسود) بالقلق نفسه الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاس مباشر أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه)[٨٤] فأصبح توظيف الفراغ جزءاً متمماً لحيز الكتابة واستنطاق البياض ليكون صوتاً مقابلاً يدخل في حوار مع صوت الكتابة الذي هو صوت الذات الأساس وشكلها المحدد على بياض الورقة[٨٥].

ويمكن تقسيم الفراغ على ثلاثة أنواع:

١- الفراغ الأبيض

٢- الفراغ المنقط

٣- التقطيع

١- الفراغ الأبيض:

هو الذي يتركه الشاعر بين مجموعة أسطره التي يهدف من خلاله إلى دلالة ما وربما هذا البياض أو تبدل موقف يؤدي إلى تغير في الدلالة التي يريد الشاعر إيصالها (فالبياض بمثابة الوقف الذي لا يخلو من الإشارة إلى دلالات تركيبية تبين الوحدات المكونة للجملة)[٨٦]، ومثال ذلك قول علي الطائي:

في شفتيك المدينة صارت لعاباً

وأغلقت غرفتك الجبلية[٨٧]

فترك الشاعر فراغاً بين الكلمات في السطر الثاني كأن هناك كلاماً في ذلك الفراغ لا يريد أن يصرح به لكنه يعنيه وفي مقطع آخر يقول:

جنبك منفرداً سيدي ومندحراً

أتملاك تمسح.. عيناك فوق

الجدار الملون تقويمك المتلاشي

الشتاء إذن سيدي[٨٨].. ؟!

ففي هذا المقطع أيضاً ترك الشاعر فراغات لكلمات غير مصرح بها.

٢- الفراغ المنقط:

هو البياض المعلم بنقاط متجاورة التي تشغل حيزاً طباعياً وفراغاً تركيبياً[٨٩]. ومثال ذلك قول فؤاد العبودي في قصيدة (الطفل والقطار):

بصمت وحشي
يركض فوق التلال
ملوحاً
لقطار
يجتاز القرى والحقول
.. .. ..
.. .. ..
كم كان يحلم
لو يبصر من نافذة القطار
طفلاً
يركض فوق التلال
ملوحاً
لقطار
يجتاز القرى والحقول[٩٠]

ففي هذه القصيدة ترك الشاعر فراغات منقطة لثلاث أسطر إذ يصف قطاراً وسيره السريع مر بتلال والطفل يراقب سيره ملوحاً له ويجتاز القطار القرى والحقول ثم بعد ذلك وضع الشاعر النقاط كأنه بالفراغ يتحدث عن الأماكن الأخرى التي مر بها القطار من دون أن يذكرها فعوض عنها بهذه النقاط.

وفي ذلك أيضاً يقول حسين مردان في قصيدة (مقبرة الأقزام):

أسمعت؟
لقد أخذت أجفان العالم تتفتح

...

ستفهم قريباً كل شيء

يقولون أن الأرض ستنبع دماً في محل آخر

...

لقد أخذت عمالقة التراب تستيقظ

من رقادها العميق

وتنفض عن سواعدها الغليظة

غبار القرون(٩١)

...

ففي هذه القصيدة يترك الشاعر فراغات منقطة بين مقطع وآخر تنم عن انقطاع بين مقطع وآخر لتنهي إلى تصوير العالم الآخر.

٣- التقطيع:

هو تجزئة الكلمة وتفكيك وحدتها بحيث تظهر كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره على الرغم من اتصاله السياقي به(٩٢).

فيقول الشاعر رضا المحمداوي:

لموتنا بعد انطفاء الرغبات

بهجة الملائكة

وليس في العتمة سوى البياض

..

الوقت يرتحل

الوقت يضيع

الوقت

خ

ي

ط

د

م
أ ل
ط و خ
ق ت
ل ي م
و د أ

م
الوقت أ. أ خيط دم يسيل من جثة العمر القديم
الوقت.. يمضي
ولا يبقى في أجسادنا غير سم عقاربه الأليفة
نواجه أنفسنا بالسؤال
ما العمل
وكأننا نضرب بأكفنا على صخرة المحال
ونحن نقترب من ورود الصحارى[٩٣]

محاولة البحث عن بنية يستقر فيها العمر الضائع والوقت الذي أرتحل في مثل هذا التشكيل المتجاذب بين الفراغ والحروف إذ إن جمع الحروف على ورقة بيضاء كما يرى أدونيس لنوع هذا الجمع وكيفيته بعداً فنياً –إيحائياً ولا يمكن أن يعرفه الكلام غير المجموع وهذا البعد جزءاً جوهرياً من الكلام ذاته فالشاعر وظف تقطيع الحروف وهذه دلائل على الوقت الذي أضاع العمر وأصبح (الوقت خيطاً من الدم يسيل من جثة العمر القديم) وعندما قطع الحروف بهذا الشكل الذي وجدناه هو بحد ذاته إيقاع واضح للقصيدة وتأكيد أهمية العبارة إذ تعد مرتكز القصيدة والمعنى المكثف وهي تتمة لغوية توحي بلغة الفعل الدرامي وتوتر داخلي عجزت اللغة والأشكال المألوفة والكلمات الدالة والحروف المؤتلفة عن استيعابه والتعبير عنه. وقد سمى خزعل الماجدي هذه الأنواع من البياض والفراغ والتنقيط باسم الإيقاع البصري) إذ رأى إمكانية خلق إيقاع بصري متنوع[٩٤] عن طريق الفراغات والتنقيط والتقطيع.

وهناك نوع آخر من الإيقاع وهو إيقاع اللون والإيقاع البصري.

إيقاع اللون:

اللون معطى جمالي "يدخل ضمن معمار القصيدة ويتراصف مع جزيئاتها ليتشكل في نسيج خاص تتكامل وحدته وتتناغم في أداء فريد، وإن استعمال الألوان ضمن التعامل الجمالي مع مظاهر الحياة وظواهرها، ومن غير الممكن أن يكتب كاتب نصاً أدبياً ولا يتحدث عن الألوان أو يصفها ولا يسخرها في عملية البث أو التبليغ من حيث هي أدوات لتجميل نسيجه"(٩٥).

فاللفظة اللغوية ذات الطبيعة الصوتية، هي الوسيلة التي تحمل تلك الشحنة اللونية البصرية في مضمونها فإن ثمة تداخلاً يحصل بالضرورة بين إيقاع الكلمة الصوتي الشكلي المهمل وإيقاع مضمونها الدلالي الداخلي المقصود على ((إيقاع)) الأذن الصائب والخارجي وهذا يعني أن الذات الشعرية الحديثة وجدت إيقاع اللون كواحد من مظاهر المجال التخييلي تعبيراً أكثر خفاء وأشد رمزية من إيقاع الصوت يناسب حركتها الداخلية السرية وإيقاعها التعبيري الصامت خاصة وإن إيقاع اللون قادر على تعويض إيقاع الصوت نظراً لارتباطها الحميم(٩٦).

ولاشك إن إيقاع اللون أكثر خفاء وداخلية من إيقاع الصوت وخاصة حين لا يصطدم بحاسة البصر الخاصة بالتقاطه والمكلفة بتحويله وترجمة ذبذباته إلى مركزه المخ إصداماً مباشراً بل عن طريق تخييلي وضمن علاقة إشكالية تتخذ من أصوات اللغة وسيلة تعبير أساسية وبذلك تعمل اللغة صوتياً ودلالياً على امتصاص الخصائص الفيزيائية المباشرة الملتصقة بمادة اللون الطبيعية وتحويلها إلى خصائص تخييلية مرتبطة بوظائف الشعر واللغة أساساً(٩٧). ونلحظ انتشار التوظيف اللوني وهيمنته على نصوص الشعر العربي الحديث بشكل ملحوظ وخاصة في قصيدة النثر من خلال ما تتركه من انطباعات على النصوص من خلال الدلالات المعنوية لألفاظ اللون إذ يمكن لهذه النصوص أن تخلق إيقاعاً لونياً من دون التصريح بألفاظ الألوان(٩٨).

فيقول سلام كاظم في قصيدة (أقفاص):

العصفور الأزرق...،
عصفور المنزل...،
أجمل أعدائي
وألذ المخلوقات..،
أنسل كما الرمح من الطعنة..،
والشمس..،
من الأفق[٩٩]..،

استخدم الشاعر اللون الأزرق وهو يحمل دلالات ترتبط بالغربة والانقطاع للون البحر بالإشارة المستمدة من الدلالة الواقعية المألوف، وقد نلحظ سطحية استخدام اللون لأنه منتظم في تكوين إيقاع متناغم إن هذا التكوين الإيقاعي اللوني على بساطته وسذاجته يمثل الأساس المتين وقد يكون حقيقي الذي قامت على قاعدة الإيقاع اللوني.

ويقول علي الطائي:

والخاتون تخلت عن شرفتها الأطيار
كما أذكر غير ملابسها الشاحبة
الصفراء المنشورة في الريح على السطح
لقد غادرني آخر حلم عن صيف
الجسد الوثني أيا بائستي يا بائستي:
مدن الحب الزرقاء الوردية والخضراء انفجرت
تحت الفجر وغادرها الطير وأنت تحطمت
ووحدي كنت ألم بقيا تمثالك فوق
العشب المحروق[١٠٠]

فوظف الشاعر الألوان في هذه القصيدة (عز ملابسها الشاحبة الصفراء) فالأصفر لون الغيرة والانتقام ثم قال (مدن الحب الزرقاء والوردية والخضراء) فالأزرق لون الغربة والصدق والوردي لون الحب والأخضر لون الحياة والزرع.

وأوردنا أنواع الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر فلا ننكر كسر نظام العروض فيها لذا كان لزاماً على الشعراء أن يجدوا بدائل وابتكارات فلجؤوا إلى اللغة في كل تشكيلاتها وأروع تجلياتها وكان اكتشاف الإيقاع الداخلي (الوهم، والواقع، والحلم) أسطورة الشكل الجديد إذ هيأ للمتلقي حالة من الاندماج والتناغم الروحي مع مظاهر هذا الإيقاع الجديد[١٠١] فكان هذا جهد لايجاد لغة قادرة على الحديث إلى الروح فهو جهد يخاطر بفعل العنفوان الروحي لتفجير الأطر الجاهزة ويستحق الأشكال المألوفة للغة والنظم[١٠٢]. لنرى بعد ذلك خروج هذا اللون الشعري الجديد الذي لا يخلو من الإبداع المشهود بغض النظر عن الحالات التي تنم عن الضعف والإساءة لهذا اللون الشعري ومع هذا فهناك مبدعون لهذا النوع من الأداء وآخرون رافضون لهذا النوع الأدبي وتبقى قصيدة النثر رهينة مبدعيها وقدرتهم على تقديم نماذج ترقى إلى مستوى الفن الإبداعي ولا علاقة لطريقة الأداء بقضية الإبداع في الفن.

هوامش البحث ومصادره

(١) قصيدة النثر من بولدلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٣: ١٥١.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٥١.

(٣) ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا: ١٦٢-١٦٣.

(٤) ينظر: العقل الشعري، خزعل الماجدي: ٣٧٣.

(٥) ينظر: الصوت الآخر، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢: ٢٧٨.

(٦) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: ٢٧٣، ٢٧٤.

(٧) ينظر: العقل الشعري، خزعل الماجدي: ٢٧٣.

(٨) ينظر: أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨: ١٠٦.

(٩) ينظر: قصيدة النثر، عبد العزيز موافي: ٣٢١.

(١٠) ينظر: قصيدة النثر، عبد العزيز موافي: ٣٣٨.

(١١) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: ٢٦٤.

* الكرزمة هي أكلة نصف النهار.

(١٢) ينظر: الشعرية العراقية، علي حسن فواز، منشورات الاتحاد للأدباء والكتاب في العراق، آفاق جديدة: ١١/ ٣١-٣٢.

(١٣) ينظر: قصيدة النثر في اليمن أجيال وأصوات، حاتم الصكر، مركز الدراسات والبحوث اليمني، ٢٠٠٣: ٢٣.

(١٤) ينظر: لسان العرب مادة (وقع).

(١٥) ينظر: المعجم الفلسفي، د. مراد وهبة، ط٣، ١٩٧٩م: ٦٧.

(١٦) ينظر: معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، لبنان، بيروت، ١٩٧٩م: ٧١.

(١٧) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، ط١، مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء، ١٩٨٥م: ١٠٤-١٠٥.

(١٨) المصدر نفسه: ١٠٥.

(١٩) أقنعة النص، سعيد الغانمي: ٦٩.

(٢٠) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الفرقي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩، ط١: ٦-٨.

(٢١) المصدر نفسه: ١٢.

(٢٢) قصيدة النثر، عبد العزيز موافي: ٣٢٢.

(٢٣) أقنعة النص: سعيد الغانمي: ٦٩.

(٢٤) ينظر: لا تؤديه الصفة،حاتم الصكر، ط١، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م: ٣٢-٣٣.

(٢٥) ينظر: حلم الفراشة، حاتم الصكر، إصدار وزارة الثقافة والسياحة، كتاب منشور على صفحات الانترنيت.

(٢٦) مجلة الموقف الأدبي للعدد ٨١ كانون الثاني ١٩٧٨، وينظر: قصيدة النثر، عبد العزيز موافي: ٣٣٢.

(٢٧) ينظر: الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل: ٢٧٨.

(٢٨) ينظر: مدارات نقدية، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية، ٢٣٠.

(٢٩) قضايا شعرية، رومان باكسبوت: ١٠٦.

(٣٠) ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٩٧م: ١١٧.

(٣١) الرحمن: (١-٦).

(٣٢) ينظر: السردية في النقد الروائي العراقي: أحمد رشيد الدرة، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ١٩٩٧م: ١٣٢.

(٣٣) التوازي في القرآن الكريم، وداد مكاوي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠١: ٨٢.

(٣٤) ينظر: اللغة الشعرية- دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني: ١٢٦.

(٣٥) ينظر: التوازي في القرآن الكريم، وداد مكاوي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات، بغداد، ٢٠٠١: ٥.

(٣٦) ينظر: النظرية البنائية، صلاح فضل: ٣٩١.
(٣٧) ارتحالات، هادي الربيعي: ٦٢-١٦٨.
(٣٨) ينظر: قضايا الشعرية، رومانيا كينس: ١٧.
(٣٩) دخان المنزل، سلام كاظم، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، وزارة الثقافة والإعلام: ٢٠١.
(٤٠) ينظر: التقيد والأسلوبية، عدنان بن ذربل: ٢٨٢.
(٤١) دخان المنزل، سلام كاظم: ٢١٤.
(٤٢) ينظر: معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب: ٣٧.
(٤٣) ينظر: الجامع الكبير، لابن الأثير: ٢٠٩.
(٤٤) ينظر: كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، حاتم الصكر، ط١، دار الشؤون للنشر والتوزيع، ١٩٩٤: ٩٦.
(٤٥) ينظر: المثل السائر، لابن الأثير: ٣/ ٤٠١.
(٤٦) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣: ٤٠.
(٤٧) ينظر: المصدر نفسه: ٣٧٦.
(٤٨) ينظر: البناء الفني في الأدب الملحمي العراقي القديم، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤: ٤٠.
(٤٩) ينظر: القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عنيد: ١٨٣.
(٥٠) وردة البحر: كما سبقي: ٦٤-٦٥.
(٥١) ينظر: البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش، مجلة أبحاث اليرموك: ١٦٥-٢٨٧.
(٥٢) حسين مردان، الأعمال الشعرية الكاملة، د. عادل كتاب نصيف العزاوي: ٣٨٠.
(٥٣) ينظر: السكون المتحرك، علوي الهامشي: ٣٦١؟
(٥٤) ينظر: بلاغة التكرار، حاتم الصكر، جريدة الجمهورية، ٥ شباط ١٩٨٧، العدد (٦٣٥٧).
(٥٥) ف صيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، إيمان النا صر، ط٢، ممكلكة البحرين، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، ط١، مؤ سـ سة الانتشار العربي، ٢٠٠٧: ٨٠.
(٥٦) ذنوب، محمد مهدي، دار الشؤون العامة الثقافية، بغداد، ٢٠٠٢م: ١٣.
* النبر إضافة كمية من الطاقة الفسيولوجية لنظام انتاج الكلام موزعة.
(٥٧) لسان العرب مادة (نبر).
(٥٨) دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، ط١، عالم الكتب، بيروت، ١٩٧٦م: ١٨٧.
(٥٩) الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ط١، مكتبة الآنجلو المصرية، ١٩٧٥م: ١٦٩.
(٦٠) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ط٥، مكتبة الآنجلو المصرية، ١٩٧٥: ١٦٩.
(٦١) دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر: ١٨٧.
(٦٢) المصدر نفسه: ١٩٠.
(٦٣) قصيدة النثر، عبد العزيز موافي: ٣٥٩.
(٦٤) عربات الآلهة: هادي الربيعي: ٣١.
(٦٥) الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس: ١٧٢.
(٦٦) فيزياء مضادة، خزعل الماجدي: ٣٧.
(٦٧) ينظر: دراسة الصوت اللغوي: ١١٣.
(٦٨) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس: ٢٧.
(٦٩) ينظر: في الميزان الجديد، د. محمد منذور، ط٣، مطبعة هضة مصر: ٦٩.
(٧٠) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع: ٦٩.
(٧١) مائدة الحب ومائدة الغبار، علي الطائي، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨م: ٢٩.
(٧٢) أنكسري يا عربة الغزاة، زاهر الجيزلني، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦: ٤١.

(٧٣) الأصوات العربية، د. كمال بشير، مكتبة الناس، ١٩٨٧م: ٧٧.
(٧٤) ينظر: قصيدة النثر، عبد العزيز عوافي: ٣٧٤.
(٧٥) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. فتاح صالح نافع: ٥٨.
(٧٦) عربات الآلهة، هادي الربيعي: ٦٤.
(٧٧) ينظر: قصيدة النثر، عبد العزيز موافي: ٣٧٥.
(٧٨) ينظر: المصدر نفسه: ٣٦٦.
(٧٩) حسين مردان، الأعمال الشعرية الكاملة، د. عادل نصيف كتاب العزاوي: ٣٨١.
(٨٠) قصيدة النثر، عبد العزيز موافي: ٣٦٧.
(٨١) ينظر: مجلة الموقف الأدبي، العدد ٨١ كانون الثاني ١٩٧٨، موقع على الإنترنيت yaho.
(٨٢) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ٥٥.
(٨٣) نقلاً عن السكون المتحرك، علوي الهاشمي: ٤٣٨.
(٨٤) السكون المتحرك، علوي الهاشمي: ٣٣٨.
(٨٥) المصدر نفسه: ٤٥٩.
(٨٦) كتاب المنزلات منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٢، ١٠١.
(٨٧) مائدة الحب ومائدة الغبار، علي الطائي: ٢٣.
(٨٨) المصدر نفسه: ٢٥.
(٨٩) التشكيلان الإيقاعي والمكاني، كريم الواسطي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٦، ٨٩.
(٩٠) وسادة من الأرق، فؤاد العبودي: ٢٦.
(٩١) حسين مردان، الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٧٨.
(٩٢) ينظر: التشكيلان الإيقاعي والمكاني: ٨٩.
(٩٣) عشرة أصابع في عسل الوقت، رضا المحمداوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م، ١٩-٢١.
(٩٤) ينظر: أسمعي ريمادي أسمعي مو سيقى للذهب، مجلة أقلام، خزعل لماجدي، العدد ١٠، أيلول، ١٩٨٦، ٨٦. منشور على شبكة الإنترنيت.
(٩٥) نزار قباني دراسة في فنه الشعري، حكيم حسن محمد علي الجراح، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة البصرة، ٢٠٠٠م، ١٩.
(٩٦) ينظر: السكون المتحرك، علوي الهاشمي: ٤١١.
(٩٧) ينظر: السكون المتحرك، علوي الهاشمي: ٤١٢.
(٩٨) ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العربية الحديثة دراسة في شعرها بعد الستينات، كريم شغيدل، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٧م، ٣٠.
(٩٩) دخان المنزل، سلام كاظم: ١٣١.
(١٠٠) مائدة الحب ومائدة الغبار، علي الطائي: ١٧٦.
(١٠١) ينظر: قصيدة النثر العربية، إيمان الناصر: ٢١٣.
(١٠٢) ينظر: قصيدة النثر، سوزان بيرنار: ١٣٣.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- ارتحالات، هادي الربيعي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١م.
- الأصوات العربية، كمال بشر، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٧م.
- الأصوات اللغوية، الدكتور إبراهيم أنيس، ط٥، مكتبة الآنجلو المصرية، ١٩٧٥م.
- أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.
- أقنعة النص، سعيد الغانمي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
- إنكسري يا عربة الغزاة، زاهر الجيزاني، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦م.
- البناء الفني في الأدب الملحمي العراقي القديم، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.
- البيئة الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م.
- تداخل الفنون في القصيدة العربية الحديثة- دراسة في شعرها بعد الستينات، كريم شغيدل، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٧م.
- التشكيلان الإيقاعي والمكاني، كريم الوائلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٦م.
- الجامع الكبير في صناعة المنظور من الكلام والمنثور، ضياء الدين ابن الأثير الجوزي، تحقيق الدكتور مصطفى جود والدكتور جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٣٧٥هـ- ١٩٥٦م.
- حسين مردان، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، د. عادل كتاب نصيف العزاوي، دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٨.
- حلم الفراشة، حاتم الصكر، إصدار وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ت.
- دخان المنزل، سلام كاظم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.
- دراسة الصوت اللغوي، الدكتور أحمد مختار عمر، ط١، عالم الكتب، بيروت، ١٩٧٦م.
- ذنوب، محمد حبيب مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م.
- السكون المتحرك، علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٥م.
- الشعرية العراقية، علي حسن فواز، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، د.ت.
- صادف إنه عطر، ناجح ناجي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م.
- الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.
- عربات الآلهة، هادي الربيعي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م.
- عشرة أصابع في عسل الوقت، رضا المحمداوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، الدكتور عبد الفتاح صالح نافع، ط١، مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء، ١٩٨٥م.
- العقل الشعري، خزعل الماجدي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤م.
- فيزياء مضادة، خزعل الماجدي، ط١، مطبعة صفاء حسين ناصر، ١٩٩٧م.
- في الميزان الجديد، الدكتور محمد مندور، ط١، مطبعة نهضة مصر، د.ت.
- قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، إيمان الناصر، ط١، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، البحرين، ٢٠٠٧م.
- قصيدة النثر في اليمن أجيال وأصوات، حاتم الصكر، ط١، مركز الدراسات والبحوث، اليمن، ٢٠٠٣م.
- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ترجمة زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣م.

- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، عبد العزيز موافي، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣م.
- قضايا الشعرية، رومان ياكسبون، ترجمة محمد الوالي، دار توبقال للنشر، ١٩٥٨م.
- قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ط٢، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ١٩٧١م.
- كتاب الذات، دراسات في وقائعية الشعر، حاتم الصكر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.
- كتاب المنزلات منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.
- لسان العرب، للأمام العلام أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، بيروت، ١٩٥٦م.
- اللغة الشعرية- دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م.
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.
- مائدة الحب ومائدة الغبار، علي الطائي، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨م.
- ما لا تؤديه الصفة، حاتم الصكر، ط١، دار كتابات بيروت، لبنان، ١٩٩٢م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلق عليه الدكتور أحمد محمد الحوفي والدكتور بدوي طبانه، ط٢، دار النهضة، مصر، القاهرة، د.ت.
- مدارات نقدية، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- المعجم الفلسفي، مراد وهبة، ط٢، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩م.
- معجم المصطلحات في اللغة والآداب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩م.
- معجم النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، الدكتور صلاح فضل، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩م.
- وردة البحر، كمال سبتي، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الرشيد للطبع، بغداد، ١٩٨٠م.
- وسادة من الأرق، فؤاد العبودي، دار الشرون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١م.
- التوازي في القرآن الكريم، وداد مكاوي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠١م.
- نزار قباني دراسة في فنه الشعرين حكيم حسن محمد علي الجراخ، إطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة البصرة، ٢٠٠٠م.
- مجلة أبحاث اليرموك، م(٩)، ع(١)، ١٩٩١م، البنى الإيقاعية في مجموعة محمود (حصار لمدائح البحر)ن بسام قطوس.
- مجلة الأقلام، العدد ١٠ أيلول ١٩٨٦م، أسمعي رمادي اسمعي موسيقى الذهب، خزعل الماجدي.
- مجلة الموقف الأدبي، العدد (٨١)، كانون الثاني ١٩٧٨م.
- جريدة الجمهورية العراقية، العدد ٦٣٥٧، ٥ شباط ١٩٨٧م، بلاغة التكرار، حاتم الصكر.