الموسيقى والانزياح في قصيدة الإيقاع (قصيدة النثر)

"دراسة في الإيقاع، والصور، والدلالات "

Music and displacement in the rhythm poem (prose poem), A study in rhythm, imagery and semantics

أ. د. يوسف طارق السامرائي

Prof.Dr. Yousif Tariq Al-Samrrai

كلية الإمام الأعظم الجامعة

Alimam Aladham University college

E-mail: Dr.yousif.alsamaraai@gmail.com

الكلمات المفتاحية: الموسيقى، الانزياح، قصيدة، الإيقاع.

Keywords: Music, displacement, poem, Rhythm.

الملخص

قد اعتنى البحث بنقاط الالتقاء، والافتراق؛ بين الأنواع الشـــعرية المختلفة؛ فحينما تخلَّى الشعر الحرُّ عن الوزن، والقافية؛ تمسك مؤقتا بالتفعيلة، ثم جاءت (قصيدة النثر)– مثلما اصطلح عليها–؛ فكان التطور في الصـور، والرمز، والإيقاع والبناء الدرامي؛ مع أهم الثيمات الأسـاسـية؛ التي ينماز بها هذا النوع الشعري؛ وكان أوَّل اهتمامنا – في هذا البحث – هو التخلِّي عن تسمية قصــيدة النثر؛ التي تكاد تســحق مفهوم الشــعرية في هذا النوع الشــعري – ولاســيما عند غير المتخصصين –؛ مؤسسين مسمى الإيقاع؛ الذي يقترب من حقيقة هذا النوع الشعري.

Abstract

The research is concerned with the points of convergence and difference between the different poetic genres. With the most important basic signs that characterize this poetic genre, and our first interest in this research is to abandon the name of the prose poem, which almost crushes the concept of poetics in this poetic genre, especially for non-specialists, establishing another name that approaches the truth of this poetic genre.

المقدمة

هل تُعد – مثلما تسمى – قصيدة النثر أرقى أشكال الشعرية – كما يقول أدونيس –، أم هي نكوص عن الشـعر الموزون المقفى؛ ثم هل هي ثورة على الأشـكال الشـعرية، أم هي مجرد تطور في النوع الأدبي الواحد.

إنَّها أسئلة؛ حاول البحث الإجابة عنها؛ مع تأطير شكل، ومضمون هذا النوع الإبداعي؛ الذي كان المحطة النهائية للشعر الأوربي.

إنَّ الأجناس الأدبية؛ ربما تداخلت فيما بينها؛ كون الإبداع الإنســـاني متوجها نحو جمهور متقارب في الرؤى، والأفكار ؛ وبذلك تتفرق سبل الإبداع؛ ما بين نثري، وشعري؛ باختلاف الأهداف، والمغازي؛ فلكل جنس، أو نوع أهداف ورؤى فالخطابة تختلف عن القصـة، أو المسـرحية، والشـعر يختلف في أنواعه ما بين حر، وعمودي، أو إيقاعي (غير منمذج)؛ باختلاف مبدعيه، ومتلقيه مع تغير الزمان، والمكان.

من هذه الرؤية؛ انطلق البحث ليناقش التطور ؛ الذي أصاب الشعر العربي بفعل المتغيرات، والتطور ات؛ التي ألقت بظلالها على حياتنا الاجتماعية في حمَّى متصـــاعدة، وفي زمن المتغيرات المطَّردة؛ فظهرت أنواع شعرية؛ استهلت بالشعر الحر، ثم قصيدة النثر - مثلما اصطلح عليها - و إنْ كانت بوادر نشأتها تأثرا بالأدب الأوربي؛ ولاسيما الفرنسي، ثم انسلت إلى الأدب العربي بفاعلية أدائها، وسهولة تداولها، ومناسبتها للذائقة العربية في عصر المتغيرات الطارئة.

وقد اعتنى البحث بنقاط الالتقاء، والافتراق؛ بين الأنواع الشـــعرية المختلفة؛ فحينما تخلَّى الشعر الحرُّ عن الوزن، والقافية؛ تمسك مؤقتا بالتفعيلة، ثم جاءت (قصيدة النثر)– مثلما اصطلح عليها–؛ فكان التطور في الصـور، والرمز، والإيقاع والبناء الدرامي؛ مع أهم الثيمات الأسـاسـية؛ التي ينماز بها هذا النوع الشعري؛ وكان أوَّل اهتمامنا – في هذا البحث – هو التخلِّي عن تسمية قصـــيدة النثر ؛ التي تكاد تســحق مفهوم الشـــعرية في هذا النوع الشـــعري – ولاســيما عند غير المتخصصين –؛ مؤسسين مسمى آخر ؛ يقترب من حقيقة هذا النوع الشعري.

قصيدة الايقاع أم قصيدة النثر

إنَّ الشـعراء ممن التزم بالشـعر العمودي والقافية على امتداد القصـيدة – في يومنا هذا – قد فقد معظمهم ميزة النفس الشـــعري الطويل؛ مع إنَّني لأعتقدُ جازما أنَّ الأمَّة ولَّادة؛ وتغصُّ بشعراء مبدعين؛ سوى أنَّ المتلقي صار يضيق بالقصيدة التقليدية.

وإنَّنا إذ نعي البرزخ الفاصـل بين الشـعر، والنثر ؛ فإننا نؤكد أنَّه لا يقتصـر على الوزن، والقافية؛ فشـعرُ التفعيلة قد أهملهما؛ واعتمد التفعيلة من البحر ؛ ومن ثم خرج على وحدة تفعيلات البحر – مثلما سـنرى–، ثمَّ ما اصـطلح على تسـميته (قصـيدة النثر)، وما نسـمِّيه (قصـيدة

الإيقاع)؛ وإن كان الجدل مازال قائما على النوع الأدبي؛ الذي تنتمي إليه؛ ما بين مهاجم ثائر؛ ينال من كلِّ ما هو غير تقليدي؛ وبين من عدَّ ذلك حتمية تأريخية في تطور الفنون الأدبية.

غير أنَّ السؤال؛ الذي يُطرح : هل من ((ضرورة لتصنيف كل عمل أدبي ضمن السلسلة الأدبية؛ لكي يتم تحديد وضعه التاريخي، ودوره وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبية))(١).

فهذا عبد الملك مرتاض يقول: ((بيد أنَّنا...نؤثر أنْ يظل الإيقاع في أي شـــكل من أشكاله، إحدى الخصائص الخطابية الأولى للشعر؛ إذ لا نخال، ولا ينبغي لنا، أن يكون أي كلام بارد فج شعرا؛ بادعاء أنَّه شعور جديد، أو إنَّه شعر منثور، فلمَّا كان هذا الشعر المزعوم منثورا؛ إلاَّ بعد أن فقد صلته بالشعر فقدانا يكاد يكون كاملا)) (٢).

إنَّ قوله هذا في محاسبة هذا النوع الأدبي، يصطدم بحقيقة أنَّ هذا النوع لم يكن عربيا؛ فهو لم يتطور عن القصـــيدة العمودية، ولم يكن وريث شـــعر التفعيلة؛ و إنَّما هو طارئ قد انتقل إلى الإبداع العربي عن طريق الترجمة؛ وأوَّل من قعَّد أســـســـه الفرنســـيون؛ ثم أصـــبح فنًّا عالميا متداولا.

ثم هاهو نفســـه يقول: ((ولعلَّ مدعيا يدعي علينا أنَّنا ندعو إلى الايقاع بمعناه الميزاني، كلا وإنَّما ندعو إلى الإيقاع العربي الصـــميم؛ الذي لا ينبغي أنْ يخلو منه كلام فني قح؛ إلَّا أنَّنا نميز بين الشعر الحق، والنثر الأدبي الحق أيضا، فكلاهما شعر أو شيء كالشعر)) (٣).

لاشـــك في أنَّ الدكتور عبدالملك مرتاض في هذا النص يناقض هجومه الســـابق على قصيدة الإيقاع (قصيدة النثر)؛ بأنَّه الآن يؤكد على أنَّ المسحة الفنية، أو الظلال الشعرية؛ وإن اختلفت بين النثر، والشـــعر إلَّا أنَّ الأندى، و الأفضـــل للبنى ذات التأثير الأوســـع – التي تدفع بالمتلقي إلى حدود الإبهار الشعري – ألا تكون حكرا على الشعر فحسب.

وهو إن كان يرى أنَّ النثر الأدبي شعرا، أو شبيها بالشعر؛ فلماذا ياترى يرفض عدَّ هذا الفن الأدبي نوعا شعريا، مع أنَّه ينماز عن النثر الفني بالإيقاع؛ وإن لم يكن وزنا، أو قافية؛ غير أنَّ فيه إيقاعا؛ يتلمَّسه المتلقي من غير قدرة على نمذجته.

و((من الضروري التأكيد – بداية– على أنَّ الأوزان، والقوافي وحدهما لا ينتجان موسيقى شعرية بالضرورة؛ فقد كتبت الملحمة من خلالهما وكذلك المسرح بل قواعد النحو في اللغة العربية وكثير من المنظوم العربي الحديث لايتجاوز القول النثري التقريري)) (٤).

إنَّ (قصيدة الايقاع) – مثلما اصطلحنا على تسميتها وليس قصيدة النثر–؛ تمنح منشئ النص مساحة إبداعية أوسع، مما يجعلها أكثر قربا من الجيل الناشئ؛ الذي ألِف الحياة – اليوم – بسرعتها وكثرة تعقيداتها، وسعة لهوها، وملاهيها؛ بعيدا عن الحشو، والتطويل، والضرورات

الشـــعرية؛ وتكلف اختيار القافية وتوقعها؛ ويتلاءم – كذلك– مع ثقافته المســـتمدة من واقعه المعيش؛ بما فيه من متغيرات وتكوينات؛ اعتمدت السرعة، والتململ من القديم.

الشعر الحر (شعر التفعيلة):

((إنَّ الشعرية العربية وبينما كانت تحاول تجاوز مصدرها... هاهي لأول مرة تجد نفسها أمام مهمات مابعد حداثوية تحاول إنتاج أشـــكالها؛ ذاتيا فيما تحاول مواجهة الواقع بما يمكن أنْ يحرك ركوده إذا لم أقل تغييره)) (٥).

الحقيقة إنَّنا قد نختلف مع الباحث – وإن كان يشـــير إلى ما بعد الحداثة – لأن الثقافة الشعرية العربية؛ حاولت الثورة على ملمح القصيدة المتوارث (عمود الشعر) في وقت مبكر جدا؛ فحينما تنفست الأمة العربية نفحات الحضارة؛ تغيرت رؤيتها، وسعت إلى التحرر من قيود الشعر من وزن، وقافية؛ وهذا ما نراه في العصـر العباسـي؛ حينما تمدَّن الإنسـان العربي؛ فخرج الشـاعر عن طوق القصيدة العمودية مبتكرا التشطير، والتخميس؛ والإكثار من المجزوء، والرجز؛ والأبحر القصيرة، بل اقترب من شعر التفعيلة؛ من ذلك ما قاله الشاعر عبد الصمد بن المعذّل:

قالت حيل
ماذا العمل
شؤم الغزل
هذا الرجل
حين احتفل
اهدى بصل

في الأبيات بشـــائر تهدي شـــعر التفعيلة؛ إذ اعتمد كل بيت في شـــطريه على تفعيلة (مستفعلن)؛ والشعر الحديث (الحر) يعتمد التفعيلة أساسا له – أيضـا –؛ غير أنَّ التجديد؛ الذي أحدثه بعض الشـعراء العباسـيين؛ لم يلق صـدى لدى الشـعراء الآخرين؛ فولِد ميتا؛ من غير أنْ يتطور إلى شكل جديد ينهض بالقصيدة العربية؛ كما حدث مع الشعر الحديث)) (٦).

إذ أنَّ شـــعر التفعيلة؛ كان معبرا حقيقيا عن حاضـــرهم، وتطلعاتهم، وعن ثقافتهم، وموسوعيتهم؛ بعيدا عن قوالب الشعر العمودي..

وهذا التحول كان مع أول ملامسة للتحول الحضاري في النصف الأوَّل من القرن العشرين؛ فولد الشعر الحر (شعر التفعيلة) مع السياب، ونازك في نهاية الأربعينات من القرن العشرين؛ حينما تحررا من قيود الشـــعر العمودي؛ إحســـاســـا بعدم قدرته على الإيفاء بأفكارهم، أو مواكبته لعالم متحول يعيشانه.

ومن يتتبع عصر هؤلاء الشعراء؛ ومن جاء بعدهم؛ يجد انتشار هذا النوع الشعري؛ بعيدا عن العمودي، والقافية الموحدة؛ بما فيها من الحشو والرتابة؛ يقول أدونيس : ((إنَّها التزامات كيفية تقتل دفقة الخلق، أو تُعيقها، أو تقسرها؛ فهي تجبر الشاعر أحيانا على التضحية بأعمق حدوسه الشعرية؛ في سبيل مواضعات، وزينة، كعدد التفعيلات،أو القافية))(٧).

ثم جاء تحول آخر في قصيدة مابعد الحداثة؛ إذ لم تعد التفعيلة هي محور السطر الشعري؛ لذلك تساءل نديم الوزة ((أمَّا ما هو وزن الشعر الحر : إنَّه ببساطة وزن لم يعد يعتمد على التفعيلة كما هو حالها في الشعر القديم، أو الحديث وإنما أخذ منحا تفكيكيا لهذه التفعيلة وأحيانا لفواصلها لكي يتجاوب وظواهر ما بعد الحداثة وآلياتها فيعتمد أسباب التفعيلة، وأوتادها وحدات لتركيب جمله الصوتية، ونبراتها أمَّا أنْ تنتج عن هذه الأسباب والأوتاد تفعيلات؛ فهذا لا يُفضي بالضرورة إلى أن تكون هذه التفعيلات متجانسة، أو منتظمة في بحور صافية، أو مختلطة، أو من الدوائر ذاتها؛ ولهذا يكتسب... الوزن حريته)) (٨).

إنَّ الباحث – هنا – يتحدث عن نوع شعري أقرب إلى قصيدة الإيقاع؛ منه إلى الشعر العمودي، أو الحر؛ فهذا النوع الأدبي الجديد؛ ليس فيه وزن، ولا قافية؛ ولا تسود فيه تفعيلة واحدة؛ وإنَّما يعتمد على إيقاعات تتناوب فيه السواكن، والمتحركات، والأوتاد والأسباب؛ وهي أقرب ما تكون إلى قصيدة الإيقاع؛ التي تعتمد على إيقاعات متنوعة؛ لا تنتظم في سلك واحد؛ وادونيس هو رائد في هذا الخلط؛ فلم يعرف حقا ماهي قصيدة النثر؛ بحيث اعتبر آيات سان جون بيرس(٩) الشعرية قصائد نثر؛ بينما هي مضبوطة ضمن إيقاع، ووزن واضح؛ لا علاقة له بقصيدة النثر؛ والجنابي هنا يتكلم عن التطور الطبيعي– كما يسميه – على قصيدة التفعيلة؛ حينما فُككت التفاعيل واختلطت الأبحر الشعرية؛ في محاولة لتليين الوزن مثلما يَدَّعِي؛ وليعبّر عن إيقاعية خاصة بالشاعر(١٠).

وبذلك تماهت الحدود بين قصيدة النثر بإيقاعاتها غير المنمذجة، وما تطورت إليه قصيدة التفعيلة من تفكيك للتفعيلة، واختلاط للأبحر الشعرية وهو تطور جديد أصاب الشعر الغنائي؛ مثلما أصاب سابقا ((الأدب العالمي بأجناسه المعروفة حاليا [اذ] كانت تكتب نظما فالرواية هي امتداد للملحمة؛ والمسرح لم يكتب نثرا؛ إلَّا في العصور الحديثة، وكذلك الحكاية القصيرة؛ ولم يترك الشعر سوى في القصائد الغنائية)) (١١).

إنَّ التطور؛ الذي أصاب هذه الأجناس الأدبية؛ يدعونا إلى تطوير رؤيتنا إلى الشعر؛ فإذا ما بقينا معتدين بآرائنا القديمة؛ محاولين فرض قيود عمود الشعر على شعر الحداثة، وما بعد الحداثة؛ فإنَّنا سنخسر معظم الجمهور الشعري؛ في حين لو تفهمنا الحتمية التأريخية للتطور، واختلافات الذائقة الجمعية؛ لاستطعنا أنْ نعُدَّ هذه الأنواع الشعرية نماذج مختلفة للشعر؛ تتلاءم

مع ذائقة معينة، وزمن معين؛ من غير أنْ نغفل أنَّ فئة ستظل متمسكة بالشعر؛ على وفق عموده؛ والأفضل للشعر – مثلما نرى – ألَّا يتعايب رواد الحداثة، وما بعدها؛ مع هواة القديم، وعموده.

ومثلما نعتقد: ليس من الصواب ربط عصور ازدهار الشعر مع عصور انحطاط الأمَّة؛ حينما تناومت عن أداء دورها ثوريا؛ بينما اتخذت منهجا ثوريا متمردا؛ حينما أفادت من المناهج الحديثة، ورعت ثورية الإبداع والسياسة؛ فسطعت أنواع شعرية جديدة(١٢).

غير أنَّ الوقائع لا تسلِّم لهذا الطرح؛ فأزهى عصور الأمَّة؛ وافق أزهى عصور الإبداع الشعري؛ ولاسيما مع العصر العباسي الأوَّل؛ بفذاذة شعرائه؛ وآفاق إبداعهم.

حد الشعر والخطابة

إنَّ الحد الفاصل بين الشعر والنثر؛ هو ذاته الذي يفصل الشعر عن الخطاب؛ وهذا الحدُّ ليس حديثا؛ فلربما كان من لدن أرسطو، وقد قيَّده وفصَّل في حدوده حازم القرطاجني في كتابه الثوري(منهاج البلغاء وسراج الأدباء)؛ يقول : ((وإنَّما صح أنْ تقع الأقاويل الصادقة في الشعر، ولم تصح أن تقع في الخطابة؛ مالم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق؛ لأنَّ ما تتقوم به صنعة الخطابة؛ وهو الإقناع مناقض للأقاويل الصادقة؛ إذ الإقناع بعيد من التصديق في الرتبة؛ والشعر لا يناقض اليقين ما يتقوم به وهو التخييل؛ فقد يخيل الشيء؛ ويمثل على حقيقته؛ فلذلك وجب أن يكون الكلام المخيَّل صدق، وغير صدق؛ ولا يكون في الكلام المقنع؛ مالم يعدل به إلى التصديق إلَّا الظن الغالب خاصة؛ والظن مناف لليقين)) (١٣).

ولاشك في أنَّ كلام حازم القرطاجني؛ يفصِل بين الشعري، والخطابي (النثري) بالتخييل الشعري، والإقناع الخطابي.

ويقول : ((فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة؛ فهو يعد قولا شعريا)) (١٤).

و((في سياق الفصل بين الخطابية والشعرية فحص بول ريكور بعمق عناصر الالتقاء وعناصر الافتراق بين الشعرية والخطابية...ورجع إلى مهدها الغربي؛ فوجد أنَّ الأساس في الخطاب هو الحوار؛ فالحوار هو مدخل نظرية الحِجاج الخطابي؛ لغزو مجال العقل التطبيقي حيث يقتضي اختيار الأحسن اللجوء إلى هدف المتداول سواء تعلق الأمر بالأخلاق، أو القانون، أو السياسة...ويظلُّ هدف الحِجاج الخطابي هو الإقناع)) (١٥).

إنَّ البحث الحقيقي في الفرق بين النثري، والشعري؛ يجب أنْ يستمزج نظرية الشعر، وممَّا لاشكَّ فيه فإن الجاحظ يُعدُّ سيد هذا المجال؛ وهو القائل: ((فإنَّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير)) (١٦)؛ فهل انتظم النثر، ودخل في هذا التوصيف، مع بيان أنَّ

رأي الجاحظ ٢٥٥ هـ؛ هو سابق لعمود الشعر، الذي ظل أزمانا طويلة؛ وإلى وقتنا هو مقياس الشعرية، وإنْ رفض بعض شروطه عبد القاهر الجرجاني، وتنازل عن بعض خطوطه المحدثون. ونستطيع ((أن نزعم بأن نظرية الشعر لدى الجاحظ كانت أدنى ما تكون إلى عصرنا الحاضر منها إلى عصرها الغابر؛ وإنَّ نظرته إليها نظرة لسانوية؛ قبل أنْ تكون أيَّ شيء آخر؛ وتلك الرؤية النقدية لعلَّها أنْ تقترب ممَّا يُجمع عليه أصحاب المدرسة النقدية؛ حيث أنَّ الشعر لديهم شعر؛ لأنَّه أولا وقبل كل شيء كلام؛ فالشاعر إنَّما هو شاعر يحكم ما يقول لا يحكم ما يفكر، أو يحس. إنَّه مبدع للألفاظ، لا للأفكار فكل عقليته إنَّما تتجلى في إبداع الكلام)) (١٧).

يبدو أنَّ جان كوهن قد أفاد من هذا الرأي؛ وإن لم يُشر إلى الجاحظ؛((فكوهن لا يحفل بالمعاني فإن الشعر في رأيه ألفاظ؛ قبل أن يكون معاني، من حيث أنَّ الفلسفة معان، أو يجب أنْ تكون شيء من ذلك قبل أنْ تكون إذن الفاظا لدرجة أنَّ الفلاسفة يرفضون المجاز، والاستعارة؛ التي عدَّوها بديلا زغرُفيا غير دقيق لما يمكن أنْ يكشف عنه التفكير المستقيم بشكل موضوعي)) (١٨).

وهل يقصد الجاحظ بقوله: فإنما الشعر صناعة.....أنَّ الصناعة هي الوزن؛ وأنَّ الشعر لا يجب أنْ يخلو من الوزن والقافية؛ إنَّنا نعتقد أنَّ الجاحظ لم يتكلم في الوزن؛ لأن الوزن والقافية – بمفهومه – هما أمران بدهيان في الشعر؛ فلم يكن عُرف شعر التفعيلة وما تطور عنه، أو قصيدة الإيقاع (النثر).

الوزن في قصيدة الإيقاع

د.عبد الملك مرتاض؛ يقول : ((إقامة الوزن؛ والوزن الذي كان... [الجاحظ] يريده؛ هو الذي نطلق عليه اليوم نحن المعاصرين الإيقاع فأي شعر لا ينبغي له أن يكون إلَّا إيقاعا أساسا)) (١٩).

إنَّ الإيقاع في الشعر العربي؛ قام على مفهوم الشعر العمودي؛ فالخليل يحدُّه بأنَّه : ((حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية؛ والواقع أنَّ هذا المفهوم يكاد يكون صنو الصورة النظرية للأوزان لا أكثر؛ والغريب أنَّ المعاجم العربية القديمة ظلَّت محكومة بهذا التصور الضيِّق للإيقاع بطريقة أو بأخرى؛ و ((الميقع والمعيقة كلاهما المطرقة والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء؛ وهو يوقعها ويبينها)) (٢٠).

((فممَّا لاريب فيه أنَّ بنيته في أساسها وحدة متكاملة؛ لا انفصام فيها وأن تأثيره يقع بجملته الكيانية لا بسماته التميزية في انعزالها؛ لأنَّ حقيقة الإيقاع لا تبارح مجموع العلاقات الديناميكية التدلالية؛ بين العناصر المشكلة للنص الشعري، والذات والتاريخي؛ فالتوازن الكمي الهندسي المنتظم انتظاما حرفيا صارما؛ لا ينطق بحقيقة الإيقاع وجدواه؛ بقدر ما تجسدها

الثنائيات المتصـــارعة في الحيز النصـــي على غرار التقابل، والتناظر، والمعاودة، والاختلاف، والانتظام، والبتر)) (٢١).

((ذلك أنَّ الإيقاع ليس إطارا كميا يقف عمله على رصـف الألفاظ، وترتيبها ترتيبا معينا؛ ولكن له قيمة كيفية، وطاقات جمالية، وقدرات فائقة على التعبير؛ هي نصـيبه من المسـاهمة في الشعر)) (٢٢).

ويقول حـازم القرطـاجني : ((للنفس في النقلـة من بعض الكلمـة المتنوعـة المجـاري إلى بعض؛ على قانون محدد راحة شديدة، واستجداء نشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال؛ ولها في حسـن اطراده في جميع المجاري تأثير من جهتي التعجب، والاسـتلذاذ للقسـمة البديعية، والوضـع المتناســب العجيب؛ ومايتبعها من الحروف المصــوتة؛ من أعظم الأعوان على تحســس مواقع المسمعات من النفوس)) (٢٣).

هذا المفهوم ارتبط بما ادعاه كمال أبو ديب؛ حينما أعاد انتاج المقولة؛ من أنَّ : ((تناول إيقاع الشـعر العربي من حيث هو حيوية نغمية موسـيقية؛ ترتبط ارتباطا حميما بموسـيقية اللغة، وتركيبها الإيقاعي من جهة وبطبيعة التشـكلات الموسـيقية؛ التي نمَّتها الفاعلية الفنية العربية من جهة أخرى)) (٢٤).

وأضــاف مفهوم النبر؛ من حيث هو حيوية لغوية؛ غير أنَّه مع تنظيره ومقارباته المتعددة لم يستطع فرض النبر على الواقع الشعري العربي؛ مثلما هو ميزة أساسية في الشعر الغربي(٢٥) ونعد أنَّ محمد العياشي: هو صاحب أوضح رؤية في الإيقاع، فهو يذهب إلى أنَّ ((الإيقاع نتاج ثلاثة عناصــر أســاســية أولهم الحركة؛ لأن الإيقاع حركة وثانيهم الوقت؛ لأنَّ الحركة تقاس به، وثالثهم النظام؛ لأنَّ كل حركة نظام)) (٢٦).

ويضـيف أحمد الكوكي تعليقا على محمد العياشـي: ((وانطلاقا من هذه العناصـر الثلاثة انتهى إلى أنَّ الإيقاعات تتشـكل من مجموعات حركية أطلق عليها تسـمية التركيبات الإيقاعية؛ التي تختلف في عدد عناصـرها، ونظامها، وكمياتها بما تختلف به كيفياتها؛ وبناءً على ذلك حدد مفهوم الإيقاع بالحركة المتميزة؛ بما لها من الخصـــائص الكمية، والمميزات الكيفية، والمعاودة الدورية، وبما لها من قدرات التعبير، والتأثير.

وقد ســعى محمد العياشــي في متن مؤلفه نظرية إيقاع الشــعر العربي إلى إثبات جدوى نظريته؛ التي يمكن اعتبارها موسيقية بالأساس؛ وإنْ كانت تختلف في بعض الجوانب عن القوانين الموسيقية اختلافا فرضته طبيعة اللغة العربية؛ التي لا تبدأ بساكن)) (٢٧).

ولو أجرينا مقارنة بين قصيدة الإيقاع، والشعر العربي : بشقيه العمودي، والحر؛ لوجدنا اختلاف الكيفية بين النوعين؛ إلَّا أنَّ (قصــيدة الإيقاع)؛ وإن تخلَّت عن الوزن والقافية؛ غير أنَّها لم تتخلَّ

عن عناصـــر إيقاعية داخلية، من تقطيع، وتســـجيع، وتكرار، ومقابلة، وطباق؛ بل أنَّ قصـــيدة الإيقاع بالغت بـــتأثيرها الصوتي؛ فانحازت إلى جرس الألفاظ، وإلى البنية الصوتية، أو ما يسمَّى بجِرس الأصـــوات؛ في محاولة للتغطية على عجز قصـــيدة الإيقاع عن إدراك الشـــعر العمودي، والحر في الوزن، والقافية مع الأول؛ وفي التفعيلة، وأجزائها مع الثاني؛ فالشـــعر الحرُّ ((ليس معيَّنا او أوزان؛ كما يتوهم أناس وإنَّما هو أســـلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من الأبحر العربية الستة عشر المعروفة؛ وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت؛ وإنما يصـح أنْ يتغير عدد التفعيلات فيه من شـطر إلى آخر)) (٢٨)؛ وما حصـل بعد ذلك من تطور واستغناء عن التفعيلة إلى أجزائها؛ من دون التزام تفعيلات بحر واحد – مثلما قدمنا–.

و((لا ريب [في] أنَّ الشـعر يسـتعين بالموسـيقى؛ من أجل تحقيق تماسـك في نسـيج القصـيدة؛ يصـل بها إلى تشـكيل صـفات النوع؛ ومن دون ذلك تفقد صـفة النوع؛ الذي يضـمن هويتها؛ والقصيدة باستعانتها بالموسيقى التي تحقق لها التوازن تستعين بأقوى الطرق الإيحائية... وتقوم الأصوات في ذلك بدور بالغ الأهمية؛ بوصفها المادة الأولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى؛ بما يمتلكه كلُّ صـوت من صـفات خاصـة مستقلة، وبما يترشـح في تجاور صـوتين مختلفين... وكذلك ما يحققه التوافق الصـــوتي من وحدة حقيقية يفرضـــها على الفكر عن طريق صـــميمية العلاقة القائمة على الصوت والمعنى... إنَّ الكلمات عبارة عن مجموعات صوتية تقوم على بناء مزدوج؛ فالأصـــوات هي رمز للمعاني؛ ولا يمكن اقتناص المعنى من دون إدراكٍ لجوهر جِرس الأصوات)) (٢٩).

((يبدو أنَّ أسس البنية الصـوتية الداخلية، أو ما اصـطلح عليه جان كوهن في كتابه بنية اللغة الشـعرية بالتوازن [حينما عدَّ] الموازنات مع الوزن والأداء؛ أحد مسـتويي بنية اللغة الشـعرية؛ وهما الصـــوت والدلالة؛ وهي قســمة يوافقه فيها يوري لوتمان؛ الذي جعل التكرار، والاســتعارة : أسـين للبنية الشـعرية... إنَّ نظريات الأدب على كثرتها تؤكد قيام المنظوم على تكرار من أنماط شـــديدة الاختلاف تكرار وحدات تنغيمية ((إيقاع)) وتكرار أســـجاع متماثلة في نهاية الوحدات الإيقاعية (قافية)، وتكرار أصوات مجردة في النص (تجنيس)) (٣٠).

و((يمكن التأكيد أنَّ التكرارات الصـوتية الاختيارية، وكل أنواع البديع اللفظي ليس صـيغ تالية؛ يؤتى بها للتزيين، والتحسين؛ إنَّما هي جوهرية في لغة الشاعر؛ لا تحقَّق المادة الشعرية إلَّا بها؛ وإنَّ اختيار الكلمات المتشابهة جزئيا، أو كليا هي عملية مقصودة؛ يلجأ إليها الشاعر لتحقيق أغراض فنية محددة، وأهداف جمالية معينة)) (٣١).

إنَّ عملية المقارنة بين الشـعر؛ ولا سـيما بين الشـعر العمودي، و قصـيدة الإيقاع؛ يميل إلى الشـعر العمودي في منحى الوزن؛ وتبقى القافية هائمة إلَّا عند مبدعي الشـعراء؛ إذ أنَّ أغلب

القوافي؛ تأتي متكلَّفة، ومتوقَّعة، ويسبقها حشو كثير؛ مع نغمة صوتية تعتمد في رويها أصواتا؛ لها وقع مؤثر، تقترب من الإيقاع الشعري؛ فالمتلقي يتلمَّس إيقاعا (الرتِم) قريبا إلى النفس؛ من دون أنْ يُقعِّد ذلك الإيقاع (الرتِم)، أو يكشف أبعاده؛ فهو لا يتجاوز الإحساس العفوي بالرضا؛ والتأثر المتناوس مع ذات الشخص، ووجدانه.

عناصر شعرية غير الإيقاع

أمَّا عناصـر الشـعر الأخرى؛ وهي ما ذكرها القدماء في الشـعر عامة؛ فالجاحظ ذكرها بلفظة النسـج من تخير اللفظ، وسـهولة المخرج ((وهذا التخير اللفظي الذي يومئ [الجاحظ] إليه هو ما أطلق عليه نحن المعاصـرين البنية الخارجية للنص فالشـعر بنى والنثر بنى وعلى قدر امتلاك للماء الجمالي؛ أي المسحة الفنية الشاعرية، أو للظلال الشعرية الشفافة؛ بقدر ما يكون الشعر أجمل نسجا، وآنق حبكا؛ وأنضر تعبيرا، وأخصب صورة)) (٣٢).

يذهب د. محمد العمري إلى أنَّ ابن جني يرى: أنَّ عمل الشـاعر مغامرة فهو يتوسـع في اللغة لا عن ضـرورة، بل عن اختيار؛ حاله أشـبه بفارس بلا سـرج ولا لجام؛ فالشـاعر يمارس انحرافا هادفا عن أصل اللغة؛ فالأمر شجاعة لا مجرد مراوغة لغوية(٣٣).

وهي: تحولات المعنى إلى استعمالات استعارية، ومجازية للأسماء والأوصاف؛ ويمكن مناقشة التحولات المعنوية؛ بوصفها مسارات تداولية خالصة(٣٤).

فحين ((ترتفع الاسـتعارة [يقصـد هنا المجاز بأنواعه]من أفق النص اللغوي في مسـتواه الواضـح البسـيط إلى مدار الفكر الفلسـفي الملتبس؛ تُصـبح اللغة بكاملها جهازا من الاسـتعارات الخفية المتنكِّرة تحت قناع الحقائق؛ بعبارة متأخرة على تفكير ريتشـاردز؛ فإن الاعتباطية ليسـت بين الدال والمدلول كما هي لدى سوسير وأتباعه، بل هي في الأساس في انشقاق الدال نفسه إلى أكثر من مدلول))(٣٥).

إنَّ للنص الإبداعي محاسـن ناجمة عن ((التعبيرات المجازية والتراكيب الخارجة عن الحقيقة إلى الحقول المجازية محاولة الابتعاد عن الضـوابط العقلية والصـناعة المعيارية، والقوالب النحوية الثابتة مشيدة بذلك بناء يميز بين المنطقي، والخيالي؛ ويحفل بالمبالغة في التعبير))(٣٦).

هذه هي ميزة قصـيدة الإيقاع؛ فالتكثيف الدلالي يسـطع في سـماء المتلقي؛ والصـور والمجازات تترى في انسـجام يغذِّي النص؛ أمَّا اللغة فإنَّ الإبداع لا ينحسـر في الشـعر العمودي، ولا في قصـيدة الإيقاع وفي ميزان الصـور فالكأس المعلَّى في قصـيدة الإيقاع للصـور؛ فهي تترى وتنتظم لترسـم لوحات تأثير تفيض شـاعرية؛ مع رمزية، وأنسـاق شـعرية مبهمة؛ تُبهر المتلقِّي؛ حينما يتوصـل إلى كشـفها؛ فالغوص على المعنى لتلمس مكامن الإبداع، بعيدا عن التقريرية،

والمباشـرة الفجة، هو الذي يُضـفي على قصـيدة الإيقاع ذلك الوهج الخفي؛ بعيدا عن المتداول المحكي.

والمبدع هو من يصـل إلى مسـاحات الجمال الخفي عن ذهن ووعي المتلقي؛ وعلى ((القارئ أن يُعمِل عقله لسـبر غور العلاقة المركَّبة بين الدال والمدلول ويطرح معنى النصـ؛ معنى ليس بـالمعنى المطلق، أو الحقيقي، أو النهـائي للنص؛ وإنَّمـا هو معنى يقـارب الحقيقـة؛ وقابل للاختبار من قارئ اخر))(٣٧).

بينما يرى نيتشـه أنَّ قراءة النص ((ليسـت البحث عن معنى النص؛ وإنَّما هي في الواقع استيراد معنى من الخارج وفرضه على النص؛ فالنص مع انفصال الدال عن المدلول))(٣٨).

إنَّ الركون إلى رأي نيتشه – مثلما نرى – يفتح حدود النص على دوال مستحيلة؛ لم تكن في النص، ولم يردها المبدع؛ قد تدخلنا في الانقطاع؛ فالانزياح حسـب مفهوم بارت ليس الانقطاع؛ وإلَّا أصـبح غيابا عن الوعي؛ وربَّما هذا ما يعاني منه بعض مبدعي الشـعر الحديث؛ غير أنَّ ترك نوافذ صـغيرة في النص تصـلح للفُرجة؛ تتيح لكل قارئ الإطلالة على النصّ من نافذته الخاصـة؛ باحثا عن اكتشـاف دوالِّه؛ وكلما فُتحت نوافذ أصـغر؛ وأشـد عتامة؛ كلما أُغرق القارئ في لذة الاستكشاف.

إنَّ ميزة الانفتاح على قراءات متعددة؛ تُضـفي على قصـيدة الإيقاع مسـاحة جمالية من الإبهام اللذيذ؛ ومثلما يسميه عبد القاهر الجرجاني الغوص على المعنى، أو مثلما يقول : ((واعلم أنَّ من شـأن الاسـتعارة أنَّك كلما زدت إرادتك التشـبيه إخفاء؛ ازدادت الاسـتعارة حسـنا؛ حتى أنَّك تراها أغرب ما تكون؛ إذا كان الكلام قد ألف تأليفا؛ إنْ أردت أن تُفصـح فيه بالتشـبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس))(٣٩).

وكذلك فقصـيدة الإيقاع تسـتهوي المفارقة؛ وتكسـر أفق انتظار القارئ و((لقد طرح فكتور شـكلوفسـكي في مقال له تحت عنوان الفن كحيلة بارعة، ما سـمَّاه آلية إنتاج الغرابة؛ أي وسـائل إثارة الشـعور بالغرابة، والدهشـة لدى المتلقي، أو القارئ من خلال التعامل مع أشـياء مألوفة؛ لإنتاج ما يسميه (غياب الألفة) لدى القارئ))(٤٠).

((إنَّ القيمة الجمالية للعمل الأدبي؛ تتحدد من خلال انزياحه عن المعايير السـائدة، وإنَّ إعادة تشكيل أفق انتظار؛ عمل ما يسعى في تحديد طبيعة، ونوعية الأثر الذي يحدثه هذا العمل في الجمهور؛ إذا سمينا الانزياح الجمالي المسافة بين أفق الانتظار، وبين العمل الجديد))(٤١).

إنَّ قصيدة الإيقاع؛ تعتمد تكثيفا دلاليا؛ لا يخضع بهدوء إلى ((التأويل... على أساس أنِّه كون مفتوح؛ لأنَّه يطلق العنان لسـلسـلة من الإحالات اللامتناهية؛ إذ ليسـت هناك بؤرة مركزية؛

يتمحور حولهـا هـذا المعنى؛ ولكن هنـاك دائمـا لعـب حر للـدوال، ومن ثم قـابليتـه للتـأويـل النهائي))(٤٢).

لذا فمبدع قصـيدة الإيقاع؛ يعتمد على المعالجات الفنية من منحيي الصـورة، والبديع؛ مع لغة عالية التكثيف، والإمتاع، والغرابة؛ ليشـكِّل قصـيدته؛ التي تخلو من ملمحي القافية، والوزن؛ من ذلك قولنا في:

همس اللَّيل

في همسِ الليل نامَ السكون
نسجَ الحزنُ أطيافَ الشجون
على جرح أسبلتُ أجفاني
ذاك المكسورُ قلبي
طيرٌ بلا جناحين يرفرف
غصنٌ في شوق إلى الجذور
إلى نسماتِ الغروب
إلى دجلةَ والطيور
لا زمانَ
لا مكانَ
سِيقتِ الأيامُ شِياها مذبوحة
سقطت أقنعةُ الأيَّام
صِرتُ في كلِّ الوجوه أراكِ
صِرتُ لا أرى سواكِ

وصـف الذات في النص تشـي بألآم جمعية؛ تبرِّز همًّا إنسـانيا واحدا؛ هذا كله مع بناء حكائي درامي؛ يقترب من القصة في تسلسل أحداثها وبنائها الدرامي.

ثم أنَّك ترى الأحداث تتوالى في سـرد قصـصـي؛ بما فيه من حِبكة، وعُقدة، وحل؛ مع وصـف زماكاني، ورسـم للأشـخاص وزِيّهم؛ بأسـلوب مرمَّز؛ ومفارقة تشـدُّ ذهن المتلقي؛ وتفجأه بعيدا عن رتابة سرد الأحداث؛ ومثلما يقول نديم الوزة: إنَّ ((قصـيدة النثر هي كتلة سـردية بنائية خالية من الوزن، والقافية، ولا أتبنى في الوقت نفسـه مجانيتها، أو تشـابهاتها السـردية مع أشـكال الأجناس الأدبية النثرية الأخرى))(٤٣).

من ذلك قولنا في قصيدة:

اللسان
في صباحٍ أبيضَ جميل

أحضروا رسالة
عاد يرتدي بدلتَه الوحيدة
اقْتِيْدَ مهموما في الطريق
بناية يدخُلُها أوَّلَ مرَّة
سقط مرَّة تلو مرَّة
من استدعاك؟
نحن نحاكمُ لسانك
دع للسانِ الحديث
قال ما تهمتي؟
ضجَّ الحاضرون
سخِرت ونحنُ المتنفذون
تأتأَ اللسان
كان الدربُ ظلاما فسقطتُ مع الآثمين
لاعاصم اليوم...قد كنتَ من الساقطين!!
اتركْ لنا لسانك
قد كان من الخاطئين
من فوره عاد..خلع بدلته
واستسلمَ إلى نومٍ عميق
فما عادَ لهُ لِسانٌ ليَفِيق

الخاتمة

إنَّ السبح الطويل؛ الذي حاول تقليب قصيدة الإيقاع (ماسمِّيَ بقصيدة النثر)؛ على مدى عشرات السنين؛ وما أصابها من تبدل، وتحول؛ بفعل تطور المتلقي، وتغير ذائقته؛ وتطور الزمان، والمكان؛ فما كان يُعَدُّ سُبَّة على الشعر في السبعينيات؛ وماغصَّت به الصحف، والمجلات من منشورات في الثمانينيات؛ قد ارتبك في العقدين الأوَّلين من الألفية الثالثة، بحكم المزاج الإبداعي الذي يسود؛ وبفعل الثورة الرقمية، وتطور وسائل التواصل الالكتروني؛ ولذلك وجدنا أنَّ تسميتها (قصيدة النثر)؛ يُميت هذا النوع الشعري، ويحيله إلى تابع للنثر يتلفَّت؛ ومثلما أثبتنا فإنَّ الشعر ليس كلُّه وزن، وقافية؛ وإنَّما هي إيقاعات؛ تختلف؛ وتتجدد؛ وقد تطورت عن الشعر العمودي.

وإنَّ من بواكير التطور رأيناه عند عبد الصمد بن المعدّل؛ وكذلك الموشحات والمشطورات والمخمسات – وإن لم نتطرق إليها في هذا البحث– وما جاء في العصر الحديث من شعر التفعيلة؛ وما تمخَّض عنه من شعر ما بعد الحداثة؛ حينما تفككت التفعيلة واختلطت تفعيلات الأبحر الشعرية؛ مقتربة من قصيدة الإيقاع؛ ولو أنَّنا أدلينا بهذا القول قبل أربعين عاما؛ لكنَّا نخوض في غيبيات؛ إلَّا أنَّ ما بعد الحداثة؛ قد تشابكت خيوطها، وقطعت سبل الانحياز إلى ما هو أقدم من ذلك.

وإنَّنا بعد هذه الجولة في الأنواع الشعرية، والفرق بين الأجناس الأدبية؛ نذهب إلى أنَّ الإبداع الشعري ليس حِكرا على الشعر العمودي؛ وإنَّ النثر يفترق عن الشعر بشعريته؛ ومنها شعرية الإيقاع؛ وإن كانت غير منمذجة في قصيدة الإيقاع؛ إلَّا أنَّها اقتربت من التطور التالي لقصيدة التفعيلة؛ حينما تجزأت التفعيلات؛ واختلطت من أكثر من بحر واحد.

والقدماء لم يغفلوا عن الشعرية؛ ولاسيما أفذاذهم من أمثال: الجاحظ، وعبد القاهر، وحازم القرطاجني؛ فالشعرية عندهم تشمل البنى، والألفاظ، والإيقاعات، والتكثيف المجازي المرمَّز العميق؛ مثلما صرح بذلك عبد القاهر؛ أو التفريق الواعي عند حازم القرطاجني بين الأقوال الشعرية، والأقوال الخطابية، وأنَّ الأقوال الخطابية هدفها الإقناع؛ أمَّا الجاحظ : فهو المؤسس وأزعم لو أنَّ الأولين، والمتأخرين أخذوا بنظريته في اللفظ والمعنى، وقوله في الشعر أنَّه صناعة...؛ لما استسلموا لعمود الشعر؛ الذي قيد الشعرية العربية أكثر من ألف سنة.

الهوامش والمصادر:

(١) مدارات القراءة تفسير القراءة من مداخل العلوم الانسانية، د.محمد مريني، دار كنوز المعرفة العلمية – تونس، ط١، ٢٠١٥م، ص٤٣.

(٢) بنية الخطاب الشعري، د. عبد الملك مرتاض، دار الحداثة – بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص٩.

(٣) المكان نفسه.

(٤) زلزلة الحداثة العربية من خلال الاداء التحرري لما بعد الحداثة في شعرية هاني دانيال، نديم الوزة، ديار للنشر والتوزيع – تونس، ط١، ٢٠١٧،ص٧٢.

(٥) زلزلة الحداثة العربية من خلال الاداء التحرري لما بعد الحداثة في شعرية هاني دانيال، نديم الوزة، ص٤٨.

(٦) مفهوم النقد عند الشعراء ١٣٢– ٢٥٦هـ، د.يوسف طارق السامرائي، دار دجلة – عمان، ط١، ٢٠١٨م، ص٦٨؛ والمقطوعة في ديوانه نظمت على الشكل العمودي، ينظر :شعر عبد الصمد بن المعذل، تح : زهير غازي، مطبعة النجف، (د.ط)، ١٩٧٠، ص١٥٣.

(٧) مستويات مفهوم حداثة الشعر عند شعراء قصيدة النثر، محاضرة للدكتور سامر فاضل عبد الكاظم جاسم. ٦/٥/ ٢٠١١، شبكة جامعة بابل الالكترونية.

(٨) زلزلة الحداثة العربية، ٧٦–٧٧.

(٩) الشعر الاوربي يعتمد النبر وهو نوع من الإيقاع؛ يُفرض على النص الشعري الغربي؛ يقابل الوزن والقافية في الشعر العربي؛ ولم يستطع كمال أبو ديب إثباته في الشعر العربي؛ وذلك في كتابه في البنية الايقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل؛ دار العلم للملايين – بيروت، ط١، ١٩٧٤م.

(١٠) ينظر : قصيدة النثر انطلوجيا عالمية صحيفة الخليج، ٧ / ديسمبر/ ٢٠١٥، ادونيس يشوه شكل قصيدة النثر؛ منقول عن عبد القادر الجنابي

(١١) قصيدة النثر انطلوجيا عالمية صحيفة الخليج، ٧ / ديسمبر/ ٢٠١٥، ادونيس يشوه شكل قصيدة النثر؛ منقول عن عبد القادر الجنابي.

(١٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ٥٧.

(١٣) منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص٧٠.

(١٤) المصدر نفسه، ص٦٧.

(١٥) البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، د.محمد العمري، افريقيا الشرق – الدار البيضاء، ط٢، ٢٠١٢، ص١٥–١٦.

(١٦) الحيوان، الجاحظ، دار الكتب العلمية – بيروت، ط٢، ١٤٢٤هـ، ٣/ ٦٧.

(١٧) بنية الخطاب الشعري، ص١٦–١٧

(١٨) المصدر نفسه، ص١٧.

(١٩) المصدر نفسه، ص٨.

(٢٠) نقلا عن : الإيقاع في غير العمودي والحر، احمد الكوكي، دار زينب – تونس، ط١، ٢٠١٦م، ص١٨، وهو في المخصص، ابن سيدة، دار الفكر – بيروت، ١٩٧٨، مادة وقع.

(٢١) الإيقاع في غير العمودي والحر، احمد الكوكي، ص٨٤؛ نقلا عن : نظرية ايقاع الشعر العربي، محمد العياشي، ص ٨.

(٢٢) الإيقاع في غير العمودي والحر، احمد الكوكي، ص ٨٣؛ نقلا عن : نظرية ايقاع الشعر العربي، محمد العياشي، ص ٨.

(٢٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح : محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي – بيروت، ط١، ٢٠٠٧م، ص٨٩.

(٢٤) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، ص٧٩.

(٢٥) ينظر: المكان نفسه.

(٢٦) ينظر: نظرية إيقاع الشعر العربي محمد العياشي ص٤٣ نقلا عن الإيقاع في غير العمود والحر، احمد الكوكي، ص٢٧.

(٢٧) الإيقاع في غير العمود والحر، احمد الكوكي، ص٢٧.

(٢٨) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين– بيروت، ط٨، ١٩٩٢، ص٧٩.

(٢٩) ينظر: في الوزن والتوازن دراسة مصطلحية في التراث النقدي، محمد التومي، دار التونسية للكتاب – تونس؛ سلسلة مساءلات، ٢٠١٢، ص٤١–٤٢.

(٣٠) المصدر نفسه، ص١٧ –١٨.

(٣١) ينظر: التكرارات الصوتية في لغة الشعر، د. محمد عبدالله القاسمي، عالم الكتاب الحديث إربد – الأردن، ط١، ٢٠١٠، ص٥٨.

(٣٢) المصدر نفسه، ص١٠.

(٣٣) ينظر: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص١٧٢.

(٣٤) ينظر : قضايا في السيمياء والدلالة، د.صابر الحباشة،دار كنوز المعرفة – تونس، ط١، ٢٠١٥، ص٦٤.

(٣٥) فلسفة البلاغة، آ.أ ريتشاردز، ترجمة سعيد الغانمي، د. ناصررحلاوي، أفريقيا الشرق – المغرب، د.ط، ٢٠٠٢، ص٨.

(٣٦) جمالية تحليل الخطاب، د. عبد النبي همامي، دار أفريقيا الشرق– المغرب، (د. ط)، ٢٠١٥م، ص٥٧.

(٣٧) نيتشة وجذور مابعد الحداثة، د. احمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي – بيروت، ط١، ٢٠١٠م، ص١٩٤.

(٣٨) نيتشة وجذور مابعد الحداثة، د. احمد عبد الحليم عطية، ص١٩٤.

(٣٩) دلائل الاعجاز في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، دار الكتب العلمية – بيروت،(د.ط)،(د.ت)،٣٤٦.

(٤٠) مدارات القراءة، د.محمد مريني، ص٥٥.

(٤١) المصدر نفسه، ص١١٤.

(٤٢) جاك دريدا ماالان ؟ ماذا عن غد ؟ الحدث، التفكيك، الخطاب، اشراف محمد شوقي، دار الفارابي – بيروت، ط١، ٢٠١١م، ص١٨٦.

(٤٣) زلزلة الحداثة العربية، ص٨٦ –٨٧.