قصيدة النثر العربية: جنسها وإيقاعها.

م.د.حسان ناصر حسين الزبيدي.
كلية الإمام الكاظم الجامعة/ أقسام واسط.
lhsan.naser@alkadhum-col.edu.iq

الملخص :

ظهرت قصيدة النثر العربية كنتيجة حتمية للنقلة الموسيقية التي حصلت من شعر البحور إلى شعر التفعيلة فضلا عن النقلة الشكلية التي طرأت على شكل القصيدة العربية من البيت إلى الشطر الشعري. هاتان النقلتان أنذرتا بولادة نوع شعري جديد مغاير ومختلف لما هو سائد ومتداول يتمرد على القيود الشكلية الكلاسية ويهدف إلى الخروج عن السنن الشعرية التي التزم بها الشاعر العربي منذ الجاهلية وحتى عصرنا الحاضر والاستعاضة عنها ببدائل تلبي رغبة الشاعر في الانطلاق نحو فضاءات رحبة خالية من القيود وأطواق الصرامة.

الكلمات المفتاحية: قصيدة، النثر، الوزن، الأدبية،الايقاع.

Abstract

The Arabic prose poem appeared as an inevitable result of the musical shift that occurred from hair to hair foot seas as well as the formal shift that occurred in the form of Arabic poem from home to the poetic part. These Anakltan Ondhirta the birth of my new hair differently and different type of what is prevalent and trader rebel against the formal restrictions classical aims to depart from the poetic Sunan committed by Arab poet since ignorance and even our present and replace them with alternatives to meet the desire of the poet in the move towards spaces spacious free of restrictions and hoops rigor

Keywords: poem, prose, meter, literary.

توطئة:

منذ ستينيات القرن الماضي وإلى وقتنا الحاضر تثير قصيدة النثر– بوصفها وافدا غربيا – جدلا واسعا وحراكا نقديا محتدما بين النقاد والباحثين العرب مثلما انبثقت حولها نقاشات وخلافات في مهدها الأول (الآداب الغربية)، فقد انقسم الدارسون إزاء هذا النوع من الكتابة بين مرحّب بها ورافض لفكرة تبنيها وإدخالها إلى دائرة الشعر رفضا قاطعا.

وممَّا لا شك فيه أن الخلاف حول قصيدة النثر بين النقاد العرب المعاصرين تعود جذوره إلى النقد العربي القديم ومحاولته غير الموفقة في التفريق بين الشعر والنثر، إذ عُدّ التزام الشعر بالوزن والقافية معيارا حاسما وركنا مهما يميّزه عن النثر، وأحاط هذا المعيار بهالة من القداسة، ووظّف كلّ إمكاناته في الدفاع عنه. ممَّا جعل عملية إبداع الشعر تخضع لقواعد تعليمية يمكن للشاعر أن يستنبطها عبر عملية استقرائية لنصوص شعراء سابقين ويكون مجبرا على الالتزام بها، وصب إبداعاته في قوالب جاهزة مسبقا. فإذا كانت تلك هي نظرة النقد إلى التفريق بين جنسي الأدب فمن الطبيعي أن يحارب الأشكال الأدبية التي تحاول المساس بتلك القواعد والأنظمة، أو محاولة عبور الأسوار الفاصلة بين الشعر والنثر، فكيف أذاً وقصيدة النثر تحاول تهديم تلك الأسوار ومزج الشعر بالنثر؟ وهذا ما يوضحه اسمها الاستفزازي المثير للدهشة والحيرة (قصيدة/نثر)، فقد كانت ولادة نوع أدبي يحمل صفات الشعر والنثر أمرًا جديدًا لم تألفه الذائقة العربية التقليدية ممَّا ولَّد إرباكا نقديا إزاء هذا المولود الوافد وحراكًا نقديًّا لم ينته ولن يتوقف –على الأقل–في القريب العاجل؛ ولهذا سنحاول –فيما يلي–من صفحات أن نتلمَّس تأريخ هذا الخلاف وجذوره في مقاربة تأريخية مقتضبة.

مقاربة تاريخية:

يبدو أن الحديث عن تأريخ ظاهرة أدبية ما "أشد ما يكون استعصاءً على من يريد التدقيق في حصرها، وتحديد وقتها؛ لأنها لا تظهر إلا بعد مقدمات عدة يتوافق بعضها على فعالية بعض، ومن هذا التوافق والتغالب تنتج الظاهرة الأدبية" (حسين، ١٩٦٣، ٣٩).

وعلى الرغم ممَّا يكتنف البحث عن أولية الظواهر الأدبية من صعوبات إلا أنه ينبغي القيام بمحاولة البحث وتذليل تلك الصعوبات. ومن هنا نشرع بالحديث عن نشأة قصيدة النثر العربية التي صار من مسلّمات القول: إنها جنس أدبي أو الأصح هي شكل لجنس أدبي وفد على

الأدب العربي (محمد، ٢٠٠٥، ٥٤)، ونشأ في أحضان الصراع بين المتن والهامش، بل "يمكننا أن نحدد قصيدة النثر طبقاً لوظائفها الأيديولوجية بوصفها قصيدة الهامش التي قامت بالضد من المركز الذي يضمن له حضوراً ميتافيزيقياً يعطيه في آن معاً قيمة حضورية وكياناً مغلقاً على نفسه ويمنحه قيمة يقينية ثابتة لها القابلية على إبعاد كل شكل مغاير ومخالف" (بدر، ١٩٩٩، ١٣). ويبدو أن المحاولات الأولى لكتابة القصيدة النثرية او بالأحرى كتابة نص شعري خارج الوزن تعود إلى نهايات القرن التاسع عشر؛ إذ (بدأت تظهر في نهايات القرن التاسع عشر كتابات تحمل من خصائص الشعر المنثور ما جعل بعض الدارسين يعتبرونها بدايات لهذا النمط من الكتابة) (سليمان، ١٩٩٠، ٩٥)؛ لما احتوته من محاولات كتابية في الخروج عن الأطر الشعرية التقليدية متأثرة بالرومانتيكية الفرنسية، ونصوص الإنجيل المقدس، إلا أنه لا يخفى على المتتبع أن هذه المحاولات لا تعدو أن تكون مجرد إرهاصات نفسية ذات صبغة دينية واضحة (محمد، ٢٠٠٥، ٦١-٦٢). إنما البداية الحقيقية لكتابة الشعر المتحرر من الأوزان التقليدية كانت مع نصوص (أمين الريحاني)؛ إذ كتب نصا شعريا بعنوان (الحياة والموت) ونشره عام ١٩٠٥ في مجلة الهلال، وقد أطلق عليه رئيس التحرير جرجي زيدان (الشعر المنثور) (موريه، ٢٠٠٤، ٣٧٥) إلا أن هذه التسمية لم يكن يقصدها الريحاني مطلقاً؛ إذ ذكر صراحة عام ١٩١٠ أنه كان يحاول كتابة شعر حر على طريقة الشاعر الأمريكي والت ويتمان (محمد، ٢٠٠٥، ٦٥).

وعلى الرغم من أنّ الشعر المنثور شيء وقصيدة النثر شيء آخر إلا أنّ "قصائد النثر للريحاني مؤسسة على (تجربة) مهمة في الاتجاه الصحيح أكثر من أنها قدمت (نموذجا) يحتذيه عدد من المعجبين الكبار" (خوري، ١٩٩٠، ٣٨)، وبعد كتابات الريحاني نجد من يصف كتابات جبران خليل جبران أنها قصائد نثر، فذكر "أن صعوبات الشكل قد ذللها إلى حد كبير (الأسلوب الجبراني) الذي أبدعه في نثره الشعري وقصائد نثره، وأثبت أنه انعطافة ليس في تاريخ الشعر العربي فحسب، بل في الأدب العربي عموما" (خوري، ١٩٩٠، ٣٨)، ففي الوقت الذي لا ننكر فيه الأهمية التجديدية التي جاء بها جبران فيما يتعلق في الشكل، فأوجد ما عرف باسم (النثر الشعري) إلا أنه لم يكتب قصائد نثر، ولم يحدث فيها انعطافة في تاريخ الشعر العربي فالنثر الذي جاء به، هو نمط "ليس شعريا مقاربا في

خصائصه ...لقصيدة النثر" (عبدالله، ١٩٩٦، ١٨)، ولم تكن هذه المحاولات إلا بدايات تحررية شجّعت كثيراً من الشعراء داخل الوطن العربي، وفي المهجر على تقليدهم، والسير على طريقهم حين تخلوا عن الوزن الشعري التقليدي في قصائدهم.

ومع تتبع الوثائق النصية المحتفية بقصيدة النثر تصادفنا مجلة (الأديب) الصادرة في بيروت عام١٩٤١، فقد أصبحت تلك المجلة حاضنة لمجموعة من الشعراء منهم: بشر فارس، وثريا ملحس، ونيقولا قربان، وفؤاد حداد...وغيرهم (خيربك، ١٩٨٦، ٦٠)؛ إذ أسهمت هذه المجلة في إعادة تشكيل الخريطة الأدبية، وصار بالإمكان كتابة الشعر خارج أطره التقليدية بقواعد جديدة تضمن للشعر استمراريته (محمد، ٢٠٠٥، ٦٧-٦٨).

وفي الخمسينيات من القرن الماضي ظهرت مجموعة من الشعراء الذين كانوا يكتبون الشعر المتحرر من القوافي والتعقيدات العروضية، تبنّت هذه الجماعة تسمية الشعر الحر – وهي ليست حركة الشعر الحر التي ظهرت في العراق– دعت إلى مساندة الحركات التحديثية، ومن أهم هؤلاء جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صائغ، ومحمد الماغوط، وإبراهيم شكرالله، ورياض نجيب الريس، وكمال أبو ديب. ونجد أنَّ النصوص التي كتبها هؤلاء الشعراء كانت على درجة عالية من النضج والبناء المحكم، فضلا عن أنهم تركوا أثرا كبيرا في الساحة الأدبية. وفي عام١٩٥٤ صدر للشاعر توفيق الصايغ ديوان شعر ضم ثلاثين قصيدة نثرية، امتلكت الكثير من العناصر البنائية، والشروط المطلوبة، إلاّ إنها لم تُقدّم بوصفها قصائد نثر.

ومع أهمية هذه الجهود وعظم خطرها إلا أنّها لم ترتق بقصيدة النثر العربية إلى مصاف القصيدة العمودية كما فعلت جهود شعراء مجلة (شعر) البيروتية الصادرة في لبنان عام ١٩٥٧م، والتي حملت لواء المنافحة والمدافعة عن شرعية قصيدة النثر، فكانت مؤثلا لشعراء الحداثة الشعرية في الأدب العربي الحديث؛ إذ بدأت ظاهرة (قصيدة النثر) في خريف ١٩٥٧عندما نشرت المجلة في باب (أخبار وقضايا) ما يأتي: "ولأنسي الحاج نتاج شعري من نوع جديد نشر إنموذجا منه في عدد (الأديب)، وفي صفحة النهار الأدبية التي يتولى تحريرها، وهو ينوي محاولة هذا اللون الذي يجد راحة في التعبير به عن خلجات نفسه وفكره. ولم يكن هذا (النتاج الشعري) سوى محاولته الأولى التي أطلق عليها فيما بعد اسم قصيدة النثر" (مهدي، ١٩٨٨، ٨٤). ولقد وجد الشعراء المنضوون تحت لوائها، إمكانية

الكتابة الشعرية خارج الحدود التقليدية القديمة، وسعوا منذ نهاية الخمسينيات إلى منحها حق الإقامة في مدينة الشعر مثل: أدونيس، وأنسي الحاج، ويوسف الخال، وغالي شكري، وجبرا إبراهيم جبرا... (سليمان، ١٩٩٠، ٥٨)، فقد حاولت المجلة -ومنذ أعدادها الأولى- تقديم نماذج شعرية تخلو تماما من الوزن والقافية. كما دعت إلى الحرية في الشكل الشعري، وافترضت مبدأ (العلو على الشروط الشكلية) ليكون الأساس الذي تستند إليه في بحثها عن الشكل، لتــقر بأن القصيدة الحديثة لن تسكن في أي شكل، وهي مجاهدة في الإفلات والهروب من كلّ أنواع الانحباس في الأوزان، والإيقاعات الجامدة والمحدّدة (أبو سيف، ٢٠٠٥، ١٥٩). لقد كانت جهود الأدباء والشعراء المنضوين تحت لواء المجلة تمثّل الحلقة الأهم في التأسيس لقصيدة النثر العربية، فقد كانت على درجة كبيرة من الوعي في تبني الأنموذج، وفي التنظير له بحماسة ملحوظة من أجل ترسيخه في الأدب العربي، فهذا أدونيس يصادفنا بتصريح له عام ١٩٦٠يزعم فيه بأنه أول من كتب قصيدة النثر عام ١٩٥٨ بعد أن سنحت له فرصة ترجمة قصائد لــ(سان جون بيرس) والتي كشفت له عن طاقات وأساليب تعبيرية لا يتأتى للوزن أن يحقّقها (محمد، ٢٠٠٥، ٧٢). كما أنّ دراسته (في قصيدة النثر) تعدّ بياناً شعرياً لجهود جماعة شعر (عبدالله، ١٩٩٦، ٣٣).

ولم تكن جهود أدونيس الوحيدة في هذا المجال، بل كان لجهود أنسي الحاج دور مهم في بلورة المنظومة المفهومية والاصطلاحية لقصيدة النثر عبر مقدمته لمجموعته الشعرية الأولى (لن)؛ إذ يقول فيها: "النظم ليس هو الفرق الحقيقيّ بين النثر والشعر... ومــا دام الشــعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثــر. لكن هذا لا يعنى أن الشعر المنثور والنثر الشعريّ هما قصــيدة نثرــــ إلاّ أنّهمــــا والنثــر الشعريّ الموقّع على وجه الحصرــ عنصر أوّلي فيما يسمّى قصيدة النثر الغنائيّة" (الحــاج، ١٩٨٢، ١٠)، ويلحظ هنا أن مقالتي أدونيس وأنسي الحاج قد رسمتا نظرية مبسطة لمحــاور ارتكاز قصيدة النثر، أهم هذه المحاور هي قصيدة النثر شكل شعري مستقل عــن الأشــكال الشعرية الأخرى، ومنقطع عنها جميعاً موزوناً أو غير موزون، وأنها ليست مجرد تطــور أو تجديد في الحركة الشعرية، بل هي ثورة جذرية على الأشكال الشعرية السابقة كلها. وفي العام ١٩٦٤ توقفت مجلة (شعر) عن الصدور، وكان هذا التوقــف الأول لهــا، ولكنهــا عــاودت

الصدور بعد ذلك عام١٩٦٧ لتتوقف نهائيا١٩٧٠، إلا أن المبادئ التي سنّها التجمع والتي استلهمها أصلاً من أطروحة (سوزان بيرنار) وما ورد فيها من أفكار عن قصيدة النثر، استمرت تلك المبادئ حاضرة في نتاج الشعراء الذين ركبوا الموجة الجديدة.

إن قصيدة النثر على الرغم من حداثة سنها، وقوة الاعتراضات ضدها، إلا أنها أنتجت وما زالت تنتج نصوصا رائعة تعتمد على إيقاع عروضي جديد بعيد عن البحر والقافية، فضلا عن اعتمادها على تشكيل علاقات جديدة بين ألفاظ النص وتراكيبه، ممَّا يعطيها دينامية وخصوبة مانحة المتلقي لذَّة خاصة لم تكن تتوافر للذائقة الشعرية من قبل.

جنس قصيدة النثر:

يبدو "أن تحديد مفهوم النوع الأدبي شرط لازم لأي نمذجة أنواعية، وبدون ذلك لن نجنب أنفسنا الوقوع في خلط المفاهيم والمساعي التصنيفية المتنافرة وحشر ظواهر غير أنواعية ضمن الأنواعية" (يحياوي، ٢٠٠٣، ٢٧٨)، وهذا يقودنا إلى مفهوم الجنس الأدبي بوصفه مجموعة من الخصائص التي تحكم الممارسة الإبداعية (عبد العال، ٢٠٠٦)؛ ولأن تجنيس قصيدة النثر يساعد على ضمان هويتها، كان لابد من حسم إشكالية التجنيس هذه.

تحافظ كلمة جنس في الآداب الأوربية على شكلها الفرنسي gender وتعني النوع، وهي المشتقة من الكلمة اللاتينية genus واستعملت بذلك الشكل الفرنسي في الكتابات النقدية الأوربية، ويعزى الاهتمام في استخدام مصطلح الجنس الأدبي في الدراسات الغربية الحديثة إلى ظهور أجناس جديدة من التأليف الأدبي في اللغات الأوربية، وذلك في بواكير النهضة الأوربية في القرن الثالث عشر في إيطاليا ليتوسع فيما بعد إلى نظرية الأجناس الأدبية التي تترجم بالفرنسية Liter Aires genres يقابلها في الانكليزية Literary speies ثم عدلوا عنها إلى Literary genres (زكي، ١٩٨٠، ٢٥-٢٦).

ويعدّ (نورثروب فراي) التقسيم الثلاثي الذي وضعه القدامى: الملحمي والدرامي والغنائي، هو المنطلق لنظرية الأجناس الأدبية (جينيت، ١٩٨٦، ص١٨)، ويقترح (هيغل) إقامة منظومة حقيقية للأجناس خاصة بالأدب ترتكز على مقولاته الفلسفية الأساسية التي من خلالها يمتلك الأدب منظومته الدلالية الخاصة به؛ إذ لا تستطيع هذه المنظومة أن تسكن اللغة كما هي، بل تكون مرتبطة بمجموع فرعي من الممارسات اللغوية عبر جوهر خاص. وهكذا أصبحت نظرية الأجناس المكان الذي يتم فيه تحديث مجال الأدب وتعريفه (شيفير، ١٩٩٧، ١٤-١٥).

تعد قصيدة النثر شكلاً من أشكال الكتابة نشأ من حيثيات أخرى واكبت التحولات الكبرى للحياة الإنسانية وما جرى في أتونها من اهتزازات وتغيرات وثورات في المعرفة ونظرة

الإنسان إلى العالم الحديث والحياة الصناعية وغير ذلك من التحولات. فأصلها ليس مختلفا بالمرة عن الأجناس الأدبية الأخرى، بل تستعير منها وترتكز عليها لتحويلها إلى لبنة في بنائها المدهش، وهذا ما عناه تودوروف وهو يسأل عن أصل الأنواع الأدبية: "من أين يأتي الجنس الأدبي؟ ببساطة متناهية، من أجناس أخرى، فالجنس الجديد هو تحويل جنس سابق، أو بضعة أجناس، دائما: بقلبه، بإزاحته، بالارتباط به" (تودوروف، ٢٠٠٢، ص٢٤)، فليس صوابا القول: إن قصيدة النثر كجنس أدبي حين خرجت عن التحديد والموضوع صارت أقرب إلى اللاتجنيس، فهي جنس لقيط وخلاسي، تتجه منذ بدايات القرن العشرين إلى التهجين؛ ولذلك امتزجت العناصر الغنائية بالعناصر السردية والدرامية من خلال القناع والشخصيات والمونولوغ... (الموسى، ٢٠١٠، ١٣٧).

هذه النظرة ليست بالجديدة فقد ساد في مفاهيم النقد العربي التراثي الفصل بين الشعر والنثر بوصفهما نوعين أدبيين مختلفين كان (الوزن) الفارق الأول الذي يمنح كل منهما هويته وتفرده عن الآخر، فهما أشبه ما يكونان بـــ"خطين متوازيين قدر عليهما أن لا يلتقيا مهما امتدا!!!" (الصائغ، ٢٠١٥)، وإن كان التطرف في الفصل والنزاع بين الشعر والنثر قد خفَّ وخمد، واتجه صوب إشكاليات أكثر دقة تستهدف مناطق الشعر والنظم ... (إسماعيل، ١٩٩٠، ٦٢). أي أن "الحد الذي يفصل النثر عن الشعر سابقا، قد انتقل إلى مكان آخر، وبالإزاحة الحالية لخط المتاخمة هذا من محور النثر/الشعر إلى محور اللغة الاعتيادية/اللغة الشعرية" (مورف، ٢٠٠٣)، ومع أن مسألة وضع حد فاصل بين الشعر والنثر ظلّت تأخذ حيزا مهما من دراساتهم، إلا أن الذي أثار جدلا واسعا في هذه القضية هو ظهور جنس أدبي جديد يأخذ سماته من الشعر والنثر لا يخضع لقواعد الأول ولا يلتزم بقوانين الثاني، وممَّا زاد في غموضه مصطلحه المراوغ المثير للتساؤل (قصيدة النثر).

والذي يراه بعض الباحثين مولودا مراوغا؛ كونه يواشج بين قولين متباينين يستفز ما تعارف عليه النقاد من سمات الشعر تلك السمات التي رسخها النقد الموروث واحترمها حد التقديس (إسماعيل، ١٩٩٠، ٦٢). أمّا عز الدين المناصرة فيرى أن البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر كانت من الشعر النثري الذي شكل المرحلة الأولى من مراحل تأسيسها (المناصرة، ٢٠٠٢، ٦٥)، وهذا ما ذهبت إليه من قبل سوزان بيرنار؛ إذ جمعت بين قصيدة النثر والنثر الشعري بقولها: "النثر الشعري هو الذي هيأ لمجيء قصيدة النثر بوصفها أول طابع للتمرد على القوانين القائمة والطغيان الشكلي" (بيرنار، ١٩٩٩، ٢٣).

إن تمرّد قصيدة النثر على ما هو سائد ومتعارف ومألوف من قواعد وقوانين متوارثة، ألّب عليها حركة رفض واسعة حاولت إبعادها عن منطقة الشعر، وحشرها ضمن أنواع النثر

(النثر الأدبي) إلا أنها بما تمتلكه من تقنيات خاصة، كالإيجاز مثلا فنَّد هذا الرأي "فقصيدة النثر يجب أن تتلافى الاستطراد في الوعظ الخلقي وما إليه ، كما عليها أنْ تتلافى التفصيلات التفسيرية كل ما قد يؤول بها إلى عناصر النثر الأخرى وكل ما قد يضر بوحدتها وكثافتها" (بيرنار، ١٩٩٩، ١٩)، ومن هنا ترى سوزان برنار أنّها تمثل نوعا لم يتجرأ منظّر على أن يضع قوانينه وأنّ يحدد هويته و معالمه (بيرنار، ١٩٩٩، ١٢)؛لان نظرية الأجناس الأدبية فرضت نفسها على أساس تصنيف النص وتجنيسه ثم الشروع في نقده .

يبدو أن جنسنة قصيدة النثر شكّلت مهمة شائكة وصعبة أمام الباحثين؛ لأنها مثّلت حالة من جمع المتناقضات على مستوى المفاهيم التي انبنت عليها، فهي لا تقبل بخصائص الشعر ولا تتهندم بلباس النثر، ممَّا حدا ببعض الباحثين الى السخرية منها، والمناداة بوضعها في منطقة وسطى بين الشعر والنثر، يقول أحدهم: "نجد أنفسنا أمام امرأة حلقت شعرها وشوهت ملامحها لِنُشدان خصائص الرجولة. فلم تصل إليها، أو أمام رجل رخو رقق صوته وتثنى في مشية بحثا عن خصائص الأنوثة، ولن يجد كلاهما نفسه إلا في دائرة الجنس الثالث" (أبو جهجهة، ١٩٩٥،١٢٥).

إنّ قصيدة النثر وإن كانت قد "استطاعت خلال العقدين الأخيرين أنْ تنتزع الاعتراف النقدي بها، ولكنها لم تستطع اختراق الذائقة الشعرية التي ما زالت تفصل فصلا تاما بين حقلي الشعر و النثر، مستندة في فصلها هذا إلى ضرورة وجود إيقاع وزني تستطيع الإذن أنّ تعرفه والتمتع بترديد صداه في الشعر" (صالح ، ١٩٩٦، ص١٤-١٦) إلا أن هذا الاعتراف لم يرسم الملامح الرئيسة لقصيدة النثر وظلّت "الكتابات النقدية العربية عن هذا النمط من الكتابة الشعرية مازالت تراوح مكانها منذ أنْ بشرت حركة مجلة شعر بقصيدة النثر بوصفها مخرجا لأزمة الحداثة الشعرية" (مخافي، ٢٠٠٩).

يبدو أنّ من أهم إشكاليات قصيدة النثر، خلوها من الوزن والقافية وابتعادها عن الشروط المتوارثة في كتابة الشعر، الأمر الذي دفع طائفة كبيرة من الباحثين إلى رفضها، ومنهم نازك الملائكة التي عدتها بدعة شعرية وأصحابها مدّعون؛ كونهم لا يفرقون بين الشعر والنثر، فضلا عن اعتمادهم على ما يسمونه الإيقاع الداخلي من دون الاحتفاظ بالوزن الذي لا يقوم الشعر من دونه (الملائكة، ٢٠٠٧، ٢١٣)، ولم يكن رأي (فاضل ثامر) مغايرا لما ذهبت إليه الملائكة، فقد رفضها للسبب ذاته، بل لم يعدّها تجربة إبداعية، ويرى أنها تنتمي للنثر لا للشعر (ثامر، ١٩٩٢، ٢٩٥)، ومن الدارسين من رأى في قصيدة النثر وهمًا تعيشه الثقافة والأدب العربيين، وما أصحابها إلا عملاء للثقافة الأوربية والأمريكية (عبد المولى، ٢٠٠٦، ٨٩).

ويبدو أن عصبية هؤلاء الباحثين لما هو متوارث من قواعد الشعر كانت الدافع الأهم وراء رفضهم الاعتراف بانتماء قصيدة النثر الى جنس الشعر، ولقد بيّن الباحث أحمد محبك أنّ قصيدة النثر هي نوع جديد –كما أشرنا سابقاً–داخل جنس الشعر بما تمتلكه من تقنيات ومفاهيم تعمل على تنوّع الإنتاج وتراكمه عبر الزمن، ومن خلال خبرات وتجارب متنوعة (محبك، ٢٠٠٨، ١٢).

ويذهب أحد الباحثين إلى أنّ قصيدة النثر "إنما تسير على حد فاصل ما بين الشعر والنثر الفني من أنّ تستلهم معطيات كل منهما في الصورة والمشهد واللقطات السردية فينجم عنها مزيج تشعيري مدهش في النماذج النثرية فحسب التي يقدمها شعراء يتمايزون في اتجاهاتهم التقنية داخل سياق قصيدة النثر" (صالح ، ١٩٩٦، ١٤–١٦) أي أنها جنس أدبي مستقل، يحمل مزيجًا من صفات الشعر والنثر.

ويرى خزعل الماجدي "أنّ ثورة الشعر الحقيقية تحققت بين يدي قصيدة النثر حين ترك الشعر الأبراج وأصبح فنا نثريا" (الماجدي، ٢٠٠٤، ٣٦٧)، أي عندما بدأ يأخذ مادته "من النثر حيث البساطة، والموضوعات العادية، والإيقاع البلاغي البسيط بدلا من الإيقاع الموسيقي الصارم، وترك الأسلوبية الفخمة المتعمدة" (الماجدي، ٢٠٠٤،٣٦٧)، فهذه القصيدة تشكل العودة "الحقة للشعر إلى النثر تتضمن إذن عودة الشعر إلى الواقع دائما في دورات صعود، وهبوط كبرى" (الماجدي، ٢٠٠٤،٣٦٨). إنّ قصيدة النثر كما يراها (الماجدي) هي الشعر أولا من دون مداخلة موسيقية خارجية (الماجدي، ٢٠٠٤،٣٦٨)، ولها صفاتها المحدّدة، وهي (الماجدي، ٢٠٠٤، ٣٧٤–٣٧٥):

١.الوحدة؛ إذ إنها متماسكة مكثفة، صلدة، تبدأ من المنبع حتى المصب دون أنْ تتفرع.
٢.الكثافة والإيجاز؛ إذ تحاول تنفيذ المعنى بأقل عدد ممكن من الوسائل اللغوية.
٣.الخيال المحسوب، الذي هو ليس غاية بحد ذاته، بل هو وسيلة من وسائل تحقيق المعنى.
٤.المعنى، فهو أساس قصيدة النثر.
٥.اللازمنية؛ إذ لا تتطور القصيدة إلى مراحل، وتذهب نحو هدف بعيد...أي أنّ قصيدة النثر قصيدة بنيوية بمعنى توقّف التاريخ، والتطور الزمني، والتتابع فيها.

ولا يرى د.عبد الإله الصائغ غرابة في أن يضم الشعر قصيدة النثر في حاضنته؛ فثمة الشعرية التي تقر في ضمير النص بؤرة للجمال والابتكار، ويرى أنّنا لسنا مضطرين إلى تنصيص مصطلحها؛ فقد رأينا شعرا بلا شعرية مثل ألفية ابن مالك، وشعرية بلا شعر مثل

اللوحة التشكيلية (الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا، ١٩٩٩، ١٣)، وتمثل قصيدة النثر عند الصائغ "حالة مروق لا تشاكل الشعر ولا تشاكل النثر، وهي تأسيس يمثل جلداً متلفاً لجسم الشعرية الحي حتى زعم أنّ قصيدة النثر جنس مخنث أي (منفعل) بنفسه مثل الحية، فيها صفات الشعر وصفات النثر معاً...وتنبه الشاعر حسين مردان إلى هذه الإشكالية فأطلق على قصائده النثرية (النثر الفني المركز) وحين عاتبه مريدوه قال بسخريته المعهودة: هي بردعتي أضعها على أي حمار شئت!" (الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا، ١٩٩٩، ٩-١٠). أمَّا عز الدين المناصرة يتساءل لماذا لا نعدها جنسا أدبيا ثالثا لها جذور عربية وعالمية وكفى؟ كونها تمتلك أسباب الاستقلال بنفسها بعيدا عن الشعر والنثر (المناصرة، ٢٠٠٢، ٣٣)، ولكن هناك من يرفض أنّ تصنف قصيدة النثر بوصفها جنسا ثالثاً له جذور قديمة، ويصرّ على انتمائها إلى جنس الشعر "قصيدة النثر لها شكلها وإن كانت أكثر الأنواع الشعرية المعروفة قابلية على الإفادة مما حولها، لكنها في نهاية الأمر يجب أن تقنع قارئها أن ما يتلقاه شعر" (المناصرة، ٢٠٠٢، ٤٣٦).

إنّ وجود أشكال أدبية تقف في منطقة وسطى بين الشعر والنثر كقصيدة النثر، يجعل البحث عن فواصل بين الشعر والنثر في غاية الصعوبة والدّقة والحساسية، وهو ما يؤكّده يوري لوتمان؛ إذ يرى أنّ النظر إلى الشعر بوصفه كلامًا موزونًا مقفى، وإلى النثر بوصفه كلاماً عادياً، هو نظر يفضي إلى "استحالة تخطيط الحدود بين هاتين الظاهرتين (الشعر والنثر) إذ إن الباحث حيث يصطدم بوفرة الأشكال الفنية المتوسطة بين طرفي الشعر والنثر قد يكون مضطرا إلى استنتاج إقامة حدود معينة بينهما أمر غير ممكن على وجه العموم" (لوتمان، ١٩٩٥، ١١٢)، انطلاقا من عدم ثبات الأجناس الأدبية وتغيرها وتطورها بحسب ما تتعرض له من عوامل مؤثرة داخلية أو خارجية ،وهنا تكمن صعوبة تجنيس قصيدة النثر (شيفير، ١٩٩٧، ٤١).

أمَّا عبد القادر الجنابي، فيرى أن قصيدة النثر لم تتمرد على قوانين العروض والوزن والقافية، وإنما كانت نتيجة حتمية للتطور الاجتماعي الذي طرأ على النثر إذ إنها "لم تأت ضد الوزن وبالتالي ليست بديل الشعر الموزون إنما جاءت نمطاً أدبيا جديداً حتمه التطور الاجتماعي للنثر" (العباس، ٢٠٠٢، ٢٤)، وهذا يفرض علينا مسؤولية البحث عن ماهية النثر لا الشعر، ممَّا يتطلب منا جهودا مضاعفة؛ لأن مهمة تحديد معالم النثر شائكة وصعبة وهذا ما

أقرّه ياكوبسون، بسبب مساحة التداخل بين النثر والأجناس الأخرى أوسع من الشعر (ياكوبسون، ١٩٨٨، ٩).

ومن هنا فإن قصيدة النثر تذهب إلى إلغاء فكرة النوع النقي، وتعمل على رفع الحواجز، وإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، ممَّا يصعّب على الباحثين مهمة التمييز بين الشعر والنثر، وهذا ما ذهب إليه حسن ناظم بقوله: "ولنا أنْ نشير إلى أنّ ثمة يأسا أصاب بعض الكتّاب في إيجاد الحدود الفاصلة بين منطقة الشعر ومنطقة النثر ولاسيما بين القصة والرواية؛ نظراً لامتداد عناصر القصة والرواية بعضها إلى بعض...فالحدود مائعة بين الشعر والنثر ومحاولة العثور على تميز موضوعي ومقنع بينهما تنطوي على مصادرات كثيرة لاسيما ونحن نشهد ظهور تيارات شعرية كرست ميوعة الحدود بينهما وتخفيفها من القيود الوزنية والقوافي أو إلغائهما" (ناظم، ٢٠٠٣، ٨٣).

ومن الباحثين من يرى أن الأجناس الأدبية تتماهى فيما بينها، وليس هناك من حواجز صلبة تعزل الأجناس الأدبية عن بعضها إلا من الناحية الإجرائية، فالمسرح يتداخل مع الشعر وينتج لنا الشعر الممسرح، وهناك شعرية السرد والشعرية البصرية، فالنص العابر للأجناس الذي يأخذ تقنياته من الأجناس الأدبية إنما هو نص يتمتع بجماليّة عالية (العباس، ٢٠٠٢، ٢٥)، وهذا الرأي ينافي رأي من ذهبوا إلى رفض قصيدة النثر وعدم الاعتراف بها بحجة تمردها على قوالب الشعر الموروثة الموسيقية والشكلية، بل أن تودوروف يرى حجة هؤلاء ضعيفة؛ لأنه "أما أن يعصي العمل فيجعل جنسه معدوماً من الوجود. فهناك ما يدعونا إلى القول: ذلك باطل. السبب أولاً إنّ المخالفة بحاجة من أجل وجودها الى قانون سوف يخرق تحديداً، بل يسعنا أنّ نمضي إلى أبعد من ذلك. لا تغدو القاعدة مرئية–لا تحيا–إلا بفضل مخالفتها (تودوروف، ٢٠٠٢، ٢٣)، ومن هذه الناحية ليس الفن كالعلم، فإذا ما ظهرت قاعدة علمية أثبتت التجارب صحتها فإنها – بلا شك – تلغي القاعدة التي سبقتها، أمَّا قواعد الفن وقوانينه لا تلغي بعضها بعضا، بل يطور اللاحق منها الذي سبقه (علاق، ٢٠٠٥ ،٩٥)، وما أدونيس ببعيد عن هذا الرأي عندما قال إن: "مسألة الوزن والقافية، مسألة تاريخية ومسألة كلامية لا لسانية، ومسألة ترتبط بجانب محدود من الإبداع الشعري، لا بشموليته أو به كرؤية كلية. إذن من البداهة والصحة القول إن بإمكان اللسان العربي أنْ يتجسد شعراً من بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية أو إلى جانبها، وهذا مما يوسع في الممارسة، حـــــدود الشعر في اللسان العربي وحدود الحساسية الشعرية وحدود الشعرية" (أدونيس، ١٩٨٥، ١٥).

إن ظهور جنس أدبي في مجتمع ما واختفاءه من آخر، إنما يعود لأسباب ايديولوجية مرتبطة بالمجتمع ذاته؛ لإن "كل مجتمع يختار الأفعال التي تطابق أيديولوجيته الى أبعد حد

ويقننها. لذلك السبب كان وجود بعض الأجناس في مجتمع ما واختفائها من آخر كواشف لتلك الأيدلوجية...وليس المصادفة أنّ تكون الملحمة ممكنة في عصر مـــا، وأن تكون الرواية في عصر أخر" (تودوروف، ٢٠٠٢، ٢٩)، ولم يكن المجتمع العربي مخالفا لسنن التطور والتحولات التي شهدها ويشهدها العالم على عدّة مستويات منها المستوى الثقافي، وكان من نتائج هذا التطور أن تطورت الأجناس الأدبية، وتغيّرت بعض مفاهيمها الموروثة على يد ثلة من المبدعين الذين ثاروا "على المقاييس الموروثة في الشعر؛ لأنها أصبحت تحول دون تطور الشعر في مواكبة حركة الحياة الجديدة" (علاق، ٢٠٠٥، ٩٧)؛ لذا ذهب أدونيس إلى "أن ما نراه من الإلحاح النقدي الإيديولوجي على الواحد على النموذجية الوزنية المبسطة، على عالم مؤتلف متشابه يحيل الإنسان والشعر والعالم إلى مجرد قوالب وقواعد، وإلى مسلّمات و يقينيات جاهزة. وفي هذا ما يلغي التاريخ ويلغي الذات معاً، ويحوّل الممارسة إلى نوع من التدين منظَّم ومنظِّم وليس هذا نقيضا للإبداع والشعر وحسب، وإنما هو نقيض للإنسان أيضا" (أدونيس، ١٩٨٥، ١٥)، فالشعر هو ما يتيح للمبدع أن يعبر عن ذاته بحرية مطلقة لا تخنقها الأسوار العالية أو القوالب الجاهزة التي أصبحت بالية غير قادرة على مجاراة التطور الذي يشهده العالم.

واعتمادا على ما سبق يمكن القول: إن قصيدة النثر لا تنتمي إلى السياق الشعري المتوارث أو السائد، بل هي تحاول الجمع بين خصائص النثر والشعر في سياقهما العام عبر إمكانات شعرية خاصة استطاع توظيفها مجموعة من الشعراء معتمدين على مرجعيات ثقافية أوربية تكمن في القدرة على كتابة قصيدة شعرية من سياق النثر بعيدا عن قوانين الشعر الشكلية التي تجعل من الشعراء مجرد ناظمين للشعر يصبون إبداعاتهم في قوالب تعليمية جاهزة، فقصيدة النثر ولدت من أجل إيجاد نوع شعري قادر على تهديم تلك القوالب، يمتلك مرونة كبيرة وحرية أكبر، وممَّا لاشك فيه أن قصيدة النثر تشتمل على مبدأ فوضوي وهدام؛ لأنّها ولدت من تمردها على قواعد العروض وأحيانا على قواعد اللغة المعتادة (بيرنار، ١٩٩٩، ١٢).

إيقاع قصيدة النثر:

يشكّل مصطلح الإيقاع ومفهومه معضلة أمام من يتصدى لتعريفه؛ فهو من الأشياء التي تحيط بها المعرفة ويقصرِّ عن حصرها الوصف. وممّا يزيد في صعوبة البحث عن مفهوم الإيقاع، خلو المعاجم العربية القديمة من أي ذكر للإيقاع؛ إذ لم يكن هذا المفهوم "واضحا في نفوس العرب، وإن من نتائج هذا الغموض أنه لم يرد في كلامهم لا في مستوى الكلام والفن ولا في مستوى الفكر، لفظ يدل على مفهوم الإيقاع وحقيقته" (إسماعيل، الأسس الجمالية في

النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ١٩٨٦، ٢٢١)، وربما يعود السبب في ابتعاد العرب عن مسألة الإيقاع إلى أنهم ظلّوا يدورون في فلك مفهوم الشعر ذاته بأنه الكلام الموزون المقفى، ذلك المفهوم الذي يمكن القول عنه: بأنه غير دقيق؛ إذ لا يمكن عدّ الوزن العروضي عنصراً جوهرياً وأزلياً في الشعر، وإنما التشكيل الإيقاعي هو الشرط الجوهري في الخطاب الشعري (شريق، ٢٠٠٣، ١٦)، "فالإيقاع الحر المفتوح والمتنوع هو الأصل، وهو أسبق من الوزن وأعم منه. والشعر ارتبط في بداياته الأولى، وفي أبسط صوره بالتشكيل الإيقاعي الواسع والمتعدد وليس بالأوزان والتفعيلات المضبوطة والقواعد الصارمة. ثم إن الوزن غير كاف للدلالة على انتماء النص للشعر، فكثير من النصوص والمنظومات موزونة ومقفاة ولكنها ليست شعرا" (شريق، ٢٠٠٣، ١٦)، فالنظرة الموروثة التي تفرّق بين الشعر والنثر بالاعتماد على الوزن والقافية فحسب، إنما هي وجهة نظر ضيقة ركّزت على التناوب الزمني للصوت وأهملت الحركة الإيقاعية – الإيقاع الداخلي– التي تضم بين طياتها أنواع البديع، والتكرار، والنبر، والتنغيم، والتوازي، والتشاكل، وحروف المد والهمس والجهر،...ومدى تآزر هذه الأنواع وتناغمها مع بعضها، فضلا عن تآلفها مع تجربة الشاعر. ومن هنا لا بدّ للشاعر من أن يركز على القيمة الصوتية للأحرف والكلمات مثلما يركز على القيمة الدلالية والبلاغية في سياق النص الإبداعي.

أمَّا في النقد العربي الحديث، فكان للإيقاع مساحة لا بأس بها من دراسات النقاد المحدثين مع تنوع في مرجعيات تلك الدراسات وتوجهاتها؛ لأنَّ الإيقاع ذو خاصية زئبقية – إن صح التعبير – لا يمكن القبض عليه بسهولة، انطلاقا من أن مفهوم الشعر غير ثابت، ويتغير مع الزمن، فهو من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا ليس عند العرب فحسب، بل عند الغربيين كذلك إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له (الصكر، ٢٠٠٤، ١١)، وتعد دراسة محمد مندور للإيقاع من الدراسات الرائدة في هذا السياق؛ إذ عمل على تأسيس مفهوم للإيقاع بعيدا عن دائرة الوزن والقافية التي ظلّت الدراسات النقدية العربية تحوم حولها لقرون طويلة، فوصف الإيقاع بأنه "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة" (مندور، ٢٠٢٠، ٩٣). أمَّا شكري عياد، فقد وسّع مفهوم الإيقاع، وذلك بربطه بالمعنى الشعري وإحساس المتلقي من دون إهمال للإيقاع الصوتي الذي حرّره من ثلاثة

عناصر هي: (المقاطع) ذات الصلة القوية بالزمن، و(التنغيم) الذي يلون الكلام بألوان من الأحاسيس، و(النبر) الذي يسهم في إظهار المقاطع المهمة في الخطاب (عياد، ١٩٨٢، ٥٧)، ويظهر أن السبب في الذهاب إلى التفكير في إنتاج جنس أدبي يستنبط خصائصه الشعرية من الإيقاع الداخلي بعيدا عن عروض الخليل كان بسبب الغموض الذي تلفَّع به الخطاب الشعري المعاصر، وضعَّف فاعلية النظام العروضي الموروث في تجسيد ومجاراة ما وصلت إليه التجارب الأدبية المعاصرة من نضج فني، فكانت الثورة "التي قامت بها الحداثة الشعرية في جانب هام منها رفضاً للأوزان الشعرية الجاهزة التي غلبت على مسيرة الشعر العربي. ومع ذلك ظلت القصيدة العربية خاضعة للنظام التقليدي، حيث لم تتعد الثورة مجرد تعديله ليتلائم مع التجارب الشعرية المعاصرة. لكن ثورة التجاوز أتت على كل القواعد والقوانين الجاهزة للقصيدة التقليدية، فكانت (قصيدة النثر) هي النتيجة الطبيعية لهذه الثورة" (وقاد، ٢٠١٢، ٢١)؛ إذ أضحت تلك القصيدة تمثل ما يشبع رغبات شعراء الحداثة في هدم الأسس والقوانين العروضية الموروثة (الوزن والقافية) متذرعين بأن موسيقاهما "موسيقى خارجية، ثم أنها مهما أمعنت في التعمق تبقى متصفة بهذه الصفة إنها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها وكان في عالم يناسبها وتناسبه، لقد ظلت هذه الموسيقى كما هي، ولكن في عالم تغير الإنسان تغير لإحساس جديد في الزمان الذي كان زمانها، لم تكن موسيقى الوزن والقافية وحدها ما يزلزل القارئ" (الحاج، ١٩٨٢، ١٢).

ممَّا لا جدال فيه أن الإيقاع العروضي متمثلا بالوزن والقافية – كان ولا يزال– مرتكزا أساسيا للشعرية العربية. ومن هنا كان التحدي كبيرا أمام شعراء قصيدة النثر؛ إذ يتوجب عليهم تقديم بدائل موسيقية وإيقاعية عمَّا هو سائد ومتجذر بعد أن استغنوا عن الوزن والقافية وهما الشكل الأكثر تجسيدا للإيقاع. ولكن هل الاستغناء عن الوزن والقافية يعدّ سبباً كافياً لإبعادها عن دائرة الشعر؟ إن أنصارها لا يرون في تخليها عن الوزن والقافية أي مسوّغ لإبعادها عن تلك الدائرة؛ فالعرب لما سمعت آيات القرآن وصفتها بالشعر "وهذا دليل على أن العرب لم يميزوا الشعر بالعروض، وإنما بالشعرية التي هي روح النص التي تشيع فيه" (عبدالله آ.، ١٩٩٩، ٩٣)، بل أن ابن سينا يرى أن هناك سمات في النثر تقربه من الشعر،

فهو يذهب إلى أن في النثر وزناً يختلف عن الوزن في العروض، وهو ما يسميه الفصل والوصل في الجمل (عبدالله آ.، ١٩٩٩، ٩٣).

وهكذا واصل أصحاب قصيدة النثر بحثهم في التراث عن إشارات تثبت لمناهضيهم أن الوزن العروضي ليس حدًّا فاصلا بين الشعر والنثر، محاولين التقليل من أهمية العروض، وإثبات شرعية شعرية قصيدة النثر، حتى تبين لهم أن هناك إيقاعا داخليا يكمن في "منطقة إيقاعية خارج دائرة الوزن الموروث، ولعل خارطة هذه المنطقة ترتسم داخل حدود اللغة ذاتها في أصوات الألفاظ وثرائها الدال وفي التفاعل الحاصل بين الكلمات في الجملة الواحدة، وفي ترابط أجزاء الجملة وتناسقها" (وقاد، ٢٠١٢، ٢٤)، ويتوسع (ادونيس) في وصف الإيقاع الداخلي فيقول عنه: "هو إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة– هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم" (أدونيس، في قصيدة النثر، ١٩٩٦، ٧٧). فقصيدة النثر لا تستسلم لسطوة الأنموذج السائد ولهيمنة المعايير الموسيقية التقليدية، بل راحت تؤسّس لنفسها بنية إيقاعية تنمو وتتطور بفعل التواشج بين مكونات النص الداخلية والتي تهدف إلى التأثير على الحالة الوجدانية لدى المتلقي.

إن قصيدة النثر لم تخف رغبتها العارمة في التخلص من قيود الأجناس الشعرية المتوارثة وميلها إلى دحر قواعد النظم الكلاسية (الوزن والقافية) تلك التي خنقت الإبداع الشعري وقيدته، فضلا عن محاولتها هدم قواعد الأسلوب والنحو والمنطق تلك القواعد التي حتّمت على الشاعر أن يصب مادته الإبداعية في قوالب جاهزة؛ ممَّا حدا بها إلى رفض تلك القوانين العروضية والوزنية، ونزوعها إلى الفوضوية، وعدم الثبات، ورفضها المطلق للتقنين؛ ممَّا شكَّل صعوبة أمام من يحاول حدَّها وتعريفها، بل وحتى نقدها، وهذا يعني أن الشاعر المعاصر أصبح "يرفض وسائل الرقي الآلية جدا للشعر الموزون المقفى ويطلب مفاتن أكثر دقة من الكلمات نفسها، ومن التوافقات السرية في المعنى والصوت وبين الفكرة والإيقاع وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها" (بيرنار، ١٩٩٩، ٥٩) وصار الانفلات من أية قيود مسبقة، والتحرر من القوالب الفنية الجاهزة هي بغية الشاعر وضالته (وقاد، ٢٠١٢، ٢٤). "إلا أنّ هذه الحرية التي انبنت عليها قصيدة النثر هي ما جعلها تبدو معقدة أمام الشاعر والناقد

على حد سواء؛ لأن الإبداع في ظل القوانين الجاهزة والمحددة سلفاً أسهل بكثير من الإبداع في ظل الحرية التامة، وهذا لا يعني أنّها لم تسن قواعد معينة تلتزمها" (وقاد، ٢٠١٢، ٢٤) فالشاعر حينما "يرفض عناصر الشعر المتفق عليها كلها فعليه أن يعوض عنها بالصورة الأخاذة، ونمط من الإيقاع متنامٍ، داخلي جديد ورؤيا جديدة للحياة والوجود" (العلاق، ١٩٩٠، ١٢١) ومن أبرز هذه العناصر اختفاء النظام الإيقاعي، وهو ما دفع شاعر قصيدة النثر إلى التعويض عنها بعناصر فنية وجمالية ذات كثافة فائقة حاولت سوزان برنار حصرها في أربعة عناصر هي: الحصر، والإيجاز، وشدة التـــأثير، والوحدة العضوية (بيرنار، ١٩٩٩، ٢٤) إلا أن هذا التحديد جوبه بالرفض من لدن أنصار قصيدة النثر، مؤكدين أنها ذات مبدأ فوضوي هدام، فهي "نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية مدمرة، وفن منظم...ومن هنا يبرز بنيانها الداخلي وتنبع تناقضاتها العميقة الخطرة والغنية ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها" (بيرنار، ١٩٩٩ ،٣٣) وهذا الأمر لا يتحقق إلا لشاعر يمتلك موهبة فذّة يجعل من اللغة "هدفا للخلق وتجليا له، وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية حيث ينهض صوت الكلمة بدوره في تجسيد الدلالة، وتغدو الكلمة شكلا صوتيا للمعنى، أن صورتها الحسية أو وجودها الفيزيائي يصبح بما فيه من عثرة أو اكتظاظ او استطالة صورة مرئية لما تريد التعبير عنه" (العلاق، ١٩٩٠ ،١٢٣) وبذلك عُدَّت قصيدة النثر استثناء لا يقدر عليه إلا الشاعر المبدع، وهذه الصعوبة في إبداع قصيدة النثر تنسحب على محاولة نقدها كذلك؛ فليس من السهولة بمكان الإمساك بإيقاعها الداخلي؛ إذ لكل قصيدة نظامها الإيقاعي الداخلي الخاص بها الذي لا يمكن رصده إلا بعد لأي "ففي قصيدة النثر موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة" (أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ١٩٧١ ،١٦٦) وهكذا عملت قصيدة النثر على جعل الإيقاع الداخلي دالا عليها، وأخذت تصف كلّ شعر تهندم بالإيقاع الخارجي (الوزن والقافية) بأنه تقليدي قديم.

وبهذا يمكن القول: إن المعيار الشعري لقصيدة النثر صار أكثر دقة ووضوحا في تأصيل المصطلح، فخلوّها من الوزن لا يرمي بها خارج دائرة الشعر؛ لأنها "تلغي الوزن بإطلاق، معتمدة على تشكيلها الذاتي وكيفية استخدامها للغة، محققة شعريتها بالاعتماد على خرق العادة

اللغوية، وإقامة نسق جديد من العلاقات بين الألفاظ" (صالح ، قصيدة النثر العربية بحثا عن معيار للشعرية، ١٩٩٠، ٩٩). وقد ذهب أدونيس إلى أنّ ما يميّز الشعر عن النثر ليس الوزن، إنما هو طريقة استعمال اللغة (أدونيس، سياسة الشعر، ١٩٨٥، ٢٤) أي أن الطريقة التي يستخدم بها منطق النحو هي التي تميّز النثر من الشعر، فالشعر "هو اللغة التي تضحي إن كثيرا او قليلا بالنحو لحساب قيمة الكلمات الذاتية والتقاءاتها، والنثر هو اللغة التي لا يفقد فيها النحو حقوقه" (البيرس، ١٩٨٣، ١٢٧).

يبدو أن الرغبة في التغيرات التي طرأت على النظام الموسيقي القديم كانت نتيجة أسباب اجتماعية وتاريخية وثقافية، تمخّضت عنها هذه التغيرات، منها: الثورة العارمة في نفوس الشعراء الشبان على كلِّ شيء قديم؛ لأنهم يرون فيه سرّ تأخرهم؛ إذ يقيدهم بقيود لا قبل لهم بها، ولا يستطيعون التخلص منها، زد على ذلك التعبيرات الموروثة التي لم تخالط نفس الشاعر، ولم تلائم عصره، فضلا عن نظرة الشعراء الى الآداب العالمية في العصر الحديث. فأخذ الشاعر يفكر في نص ينفتح "على الانفعالات الطبيعية للناس البسطاء. وهذا يتناقض مع الشعر العمودي الذي كثيرا ما يخرج للنزهة بملابس وإكسسوارات تعين على خفاء المعنى ودس الحقيقة في جيوب الاستعارة والصور الشعرية...وهي كثيرا ما تفتقد للجلاء والدقة" (ويس، ٢٠٠٣، ١٠٨) فأصبح شغل الشاعر المعاصر كيف يصوغ أفكاره ومشاعره، لا كيف يحافظ على وزن معين وقافية موحدة وحرف روي مناسب (الماجدي، ٢٠٠٤، ٣٦٧)، ويرى (خزعل الماجدي) أن الثورة الحقيقية للشعر المعاصر إنما تحقّقت على يد قصيدة النثر، وعلى يديها تحقّق حلم كتابة قصيدة شعرية من مادة النثر بإيقاع بلاغي بسيط بدلا من الإيقاع الموسيقي الصارم (الماجدي، ٢٠٠٤، ٣٧٣)، ويرى أيضا أن قصيدة النثر ليست تنويعا جديدا، بل هي الشعر دون مداخلة موسيقية خارجية (الماجدي، ٢٠٠٤،٢٧٤-٢٧٥) "فقد تجاوزت قصيدة النثر الحدود الشعرية المرسومة، وأعلنت القطيعة الكاملة مع الشكل الإيقاعي القديم وزنا وقافية، رافضة كل التعقيدات النقدية والشروط المسبقة، راضية منها بمبادئ عامة هي أقرب إلى روح الشعر، كالحصر، والإيجاز، والكثافة، والتوهج، والوحدة العضوية" (وقاد، ٢٠١٢، ٢٥) ويؤكّد أحد الدارسين أن قصيدة النثر ألغت الموسيقى الخارجية الظاهرة في شكلها، واعتمدت على الإيقاع الداخلي الذاتي الخاص المرتبط بالتجربة الشعرية (الورقي،

١٩٨٤، ٢١٢). أمَّا عبد الكريم ناعم فيرى: "أن إيقاع قصيدة النثر يحتاج لأدلة قد لا يملكها؛ لأن اللفظة بمفردها مهما كانت مشحونة ومتفجرة لا تعطي الإيقاع بمعناه الموسيقي، وإن كان شحنها يفجر طاقتها التعبيرية والإيحائية" (ناعم، ١٩٨١، ٨١)، ولا يكتفي بهذا القول، بل يزعم أن بعض الذين كتبوا القصيدة النثرية كأنسي الحاج، لا يعرفون العروض (ناعم، ١٩٨١، ٩٤). وهذا رأي بعيد عن الصحة؛ لأن الشعراء الذين كتبوا في هذا الاتجاه كتبوا بالمقابل شعرا موزونا رائعا كأدونيس مثلا. ويرى باحث آخر أن قصيدة النثر على الرغم من خسارتها عنصر الوزن، إلا أنها استطاعت اكتشاف بنية إيقاعية جديدة عوضت عليها تلك الخسارة (عبيد، ٢٠١١، ٩٣)، وهناك باحث آخر يرى أن الأوزان العروضية الموروثة إنما هي قيد يحد من حرية الشاعر، وتعمل على التفريق بين الشعر والنثر الذي يرقى إلى مرتبة الشعر، بينما قصيدة النثر تمتلك إيقاعات داخلية تمنح الشاعر حرية واسعة (نشأة، ١٩٨٩، ٢٠٨).

ويبدو لي أن من الأسباب الملحة على ظهور قصيدة النثر، هو صعوبة الإيقاع الموروث وتعقيداته؛ إذ يقول أدونيس عنه: "إلزاماتٍ كيفية تقتل دفعة الخلق، أو تعيقها، أو تقسرها، فهي تجبر الشاعر أحياناً أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعاتٍ وزنية، كعدد التفعيلات أو القافية" (أدونيس، في قصيدة النثر، ١٩٦٠، ٧٦) ومن هنا طمعت قصيدة النثر في تشكيل نظام إيقاعي جديد خاص بها يغاير النظام العروضي القديم القائم على التفعيلة، والذي يشكل رافدا جديدا لقدرات ومهارات شعرية للقصيدة (عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ٢٠٠١، ٧٢)، فضلا عن ذلك فإنها تطمح في "إتاحة كل الحرية للفكر والخيال" (الحسين، ١٩٨٧، ٢٢٠– ٢٢١) وطموحها هذا هدفه القفز على رتابة الإيقاع الموروث (الخارجي) للقصيدة العربية وتأسيس حساسية شعرية جديدة (الصكر، ما لا تؤديه الصفة– المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ١٩٩٣، ١٤ وما بعدها) تقوم على الارتباط الوثيق بين تجربة الشاعر النفسية وإيقاع القصيدة الداخلي النابع من الحدس بتلك التجربة (موسى، ١٩٨٤، ٣٨٣).

ويرى أنصار قصيدة النثر أن النظام العروضي الخليلي تمَّ استنباطه من تجارب شعرية سابقة، وأن القواعد لا توضع قبل ولادة النص الجديد، وهذا ما جعل الشعر يخضع لمعايير

محدّدة قيّدت التجربة الإبداعية، فكان لابد من تجاوزها وهدم أساساتها وإزالة حدودها. وهذا ما سعت إليه جاهدةً قصيدة النثر العربية (المناصرة، ٢٠٠٢، ٢١٠) إلا أن محاولتها كتابة الشعر بغير أوزان الخليل سبّبت لها إشكالية مهمة من وجهة نظر أدونيس؛ فـــ"ليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر، وبالمقابل، فأن قصيدة نثرية يمكن ألا تكون شعرا" (أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ١٩٧١،٢١٠) منطلقا من أن الشعر لا يمكن تميّزه عن النثر بالعروض فحسب. ومن الباحثين من يرى "أن الوزن لا يحدّد شعرية النص موزونا كان أو غير موزون، وهذا لا يعني نفي صفة الشعرية عن النص الموزون، فالشعرية يمكن أن تتحقق في الموزون وفي غير الموزون، والوزن بحد ذاته خصيصة تضاف للواقعة اللغوية، وتجعل من هذه الواقعة في حال كونها شعرية قصيدة ذات خصيصة صوتية" (الورقي، ١٩٨٤، ١٨٨). أمَّا يوسف الخال، فقد دعا إلى إعادة النظر في مسألة الإيقاع، والعمل الجاد على تطويره؛ إذ يقول: "إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم، هو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطاً سابقاً بل إمكانية بين غيرها من الإمكانيات، فهناك الموسيقى التي ترتكز إلى الأوزان الكلاسية، ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذي يروق له مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن" (الخال، ١٩٧٨ ،٧). ويبدو أن مصطلح الإيقاع "يفتقد في طروحات كثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، ويبدو انه لن يكتسب وضوحا مرموقا في القريب العاجل لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقدي فيه" (عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية–حساسية الانبثاقة الشعرية الاولى، ٢٠٠١، ١٥).

لقد شكّلت قضية الإيقاع في قصيدة النثر مركز الخلاف بين أنصارها ومناهضيها؛ إذ يعدّه الفريق الأول ميزة لها تميزها عن باقي الأنماط الشعرية، بينما يعدّه الفريق الثاني السبب الرئيس لرفضهم لهذا النمط الشعري مستندين في ذلك إلى أن الوزن والقافية أهم سمات القصيدة القديمة. وقد حاول أنصار قصيدة النثر أن يثبتوا لمناوئيهم أن قصيدة النثر تمتلك إيقاعا خاصا بها يتجلى في كثير من خصائصها وسماتها (أدونيس، في قصيدة النثر، ١٩٦٠، ٧٥–٨٠)، وهذا ما أشار له وأكّده الدكتور محمد صابر عبيد بأن قصيدة النثر تهدف إلى

"تشكيل إيقاعها الخاص بالاستعاضة عن بحور الخليل (بانسجام داخلي) لا يفتأ يتجدد ولا يخضع إلا لحركة الرؤيا والتجربة الشخصيتين" (عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية–حساسية الانبثاقة الشعرية الاولى، ٢٠٠١، ٨٠) فيكون ذلك التشكيل الإيقاعي بديلا عن الوزن الذي يشكل الركن الأهم في البناء الموسيقي لقصيدة التفعيلة (عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية–حساسية الانبثاقة الشعرية الاولى، ٢٠٠١، ٧٢).

إن ما قام به مناصرو قصيدة النثر من محاولات لإقناع الآخرين باشتمال هذه القصيدة على إيقاعها الخاص، جوبهت بالرفض من لدن عدد غير قليل من النقاد، كانت في مقدمتهم نازك الملائكة، التي حاولت جاهدة تسفيه محاولات أنصار قصيدة النثر في الدفاع عن إيقاع تلك القصيدة، فالملائكة تؤمن بأن "النشوة والموسيقى والدفء من مصاحبات الوزن" (الملائكة، ٢٠٠٧،٢٢٦) بل هي ترى أن من يكتبون قصيدة النثر ويدافعون عنها، إنّما يحاولون خداع الناس، وإيهامهم عندما يكتبون على أغلفة دواوينهم كلمة شعر "ويفتح القارىء تلك الكتب متوهما أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا وإنما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر" (الملائكة، ٢٠٠٧،٢١٣) وهذا الأمر يؤكّد إيمان (الملائكة) بأن الإيقاع والوزن متلازمان، وأيّما قصيدة تتخلّى عن الوزن إنّما تتخلّى عن الإيقاع، وبالتالي تخليها عن الشعرية التي لا تعترف نازك الملائكة بوجودها في النثر، وإنما تقصرها على الشعر فحسب (الملائكة، ٢٠٠٧،١٦١)، ولم يكن موقف (سامي مهدي) ببعيد عن موقف (نازك الملائكة)؛ فهو يرفض الحديث عن إيقاع شعري خارج الوزن، كما يرفض نقل فكرة الإيقاع من اللغة الفرنسية الى العربية؛ للاختلاف بين الخصائص الصوتية لكلتا اللغتين (مهدي، ١٩٨٨، ١٠٨–١٠٩).

وما كان هذا موقف المتشدّدين وحدهم، بل سايرهم حتى أولئك الذين كان لهم موقف معتدل من قصيدة النثر، فقد أكدّوا أن "مسألة الإيقاع في قصيدة النثر تظل مجرد افتراضات نظرية ليس إلا" (ثامر، ١٩٩٢، ٢٨٤). فهذا (فاضل ثامر) يرى أن عددا "من نماذج قصيدة النثر كتبها شعراء موهوبون، تمتلك توترا داخليا مذهلا، ولغة متوهجة" (ثامر، ١٩٩٢،

٢٩٣). لكنه يرى من جهة أخرى بأن قصيدة النثر تظل "تفتقد إلى تلك الشحنة السرية: الموسيقى والشعرية والإيقاع" (ثامر، ١٩٩٢، ٢٨٧).

وعلى أيّة حال، يبدو أن الرغبة في تجاوز ما هو سائد، ومخالفة التجارب المألوفة على مستويات الشعر والاجتماع والسياسة...الخ، تمثل علامة بارزة من علامات الحداثة في الشعر العربي الحديث الذي عمل "على تفجير اللغة وجعلها تضيف إلى نفسها، ومن داخلها عنصرا آخر هو الإيقاع، ويقوم ذلك الإيقاع، فيما يتولد عنها بإجبارها على التشكل على وفق ما يتطلبه هو نفسه من خرق للنمطية المعروفة في تشكيل الكلام" (اليوسفي، ١٩٨٥، ٢٥).

وممَّا لا يخفى على المتتبع أن الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر يقوم على خلق "التناسق بين أجزاء القصيدة في حركة بنائها نحو التكامل، وهذا الانسجام يكون بين الألفاظ من حيث تجانس حروفها، وبين الصور التي يخلقها الشاعر، ممّا يعطي تفّرداً. وهذه الألفاظ وهذه الصور تنمو في القصيدة بتكنيك خاص، بحيث تكون متجاوبة مع المعنى الذي يريده الشاعر، والتجربة التي يريد الإفصاح عنها" (علي، ٢٠٠١، ٢٤٦-٢٤٧).

وأخيرًا يمكن القول: إن قصيدة النثر تمثل نتيجة حتمية للنقلة الموسيقية التي حصلت من شعر البحور الى شعر التفعيلة، فضلا عن النقلة الشكلية والتغيير الكبير الذي طرأ على شكل القصيدة من البيت الى الشطر الشعري، هاتان النقلتان شكّلتا هزّة عنيفة خلّخلت ثوابت القصيدة العمودية، وأنذّرت بولادة قصيدة جديدة عنوانها المغايرة والاختلاف لما هو سائد ومتداول، فكانت ولادة قصيدة النثر، ذلك المولود المراوغ، والمتفرد، والمغاير، والمتمرد على قيود الشكلية التي قولبت الشاعر، ورسمت له خطوطا حمراء محرّم عليه تجاوزها، وحرمته من أن يكون متماهيا أكثر مع ما يكتب. إنّها ببساطة، محاولة الخروج على السنن الشعرية التي التزم بها الشاعر العربي منذ الجاهلية وإلى عصرنا الحاضر، والاستعاضة عنها ببدائل تلبّي رغبة الشاعر في الانطلاق نحو فضاءات رحبة خالية من القيود وأطواق الصرامة.

نتائج البحث:

- تعد قصيدة النثر نوعا شعريا يستعير من الأجناس الأدبية الأخرى، ويرتكز عليها، ويحولها إلى لبنة في بنائه المدهش.

– من المؤكّد أن قصيدة النثر تحاول رفع الحواجز الفاصلة بين الشعر والنثر، وتحارب فكرة النوع النقي، وتتمرد على قوانين العروض الموروثة، وعلى الشكل الكتابي للقصيدة العربية، بل وعلى قوانين اللغة في الكثير من الأحيان.

– تعد إشكالية تجنيس قصيدة النثر من أهم الإشكاليات التي أحاطت بقصيدة النثر؛ فقد تعدّدت آراء النقاد حول هذه القضية بين من عدّها نثرا فنيا، وبين آخر يراها نوعا شعريا – كما رجحناه في بحثنا – وبين من يذهب إلى أنها جنس ثالث إلى جانب الشعر والنثر.

– إن ضعف فاعلية النظام العروضي الموروث في مسايرة التجارب الأدبية المعاصرة، والغموض الذي لف الخطاب الشعري المعاصر، دفع الشعراء إلى التفكير في إنتاج نوع شعري لا يعتمد على القواعد الموسيقية الموروثة الصارمة، بل على إيقاع داخلي بسيط يحقق للشاعر قدرا واسعا من الحرية.

– إن الثورة الحقيقية للشعر المعاصر، هي ما قامت به قصيدة النثر، التي كان من بين أهم نتائجها كتابة قصيدة شعرية من مادة النثر.

المراجع

أحمد زياد محبك. (٢٠٠٨). *قصيدة النثر في التسعينيات من القرن العشرين في سورية*. دمشق: اتحاد الصحفيين السوريين.

أحمد علي محمد. (٢٠٠٥). *مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث الأصول والتحولات (رسالة ماجستير)*. بغداد، العراق: جامعة بغداد، كلية الآداب.

أحمد كمال زكي. (١٩٨٠). *دراسات في النقد الأدبي* (المجلد الثانية). دار الأندلس.

أحمد محمد ويس. (٢٣ شباط/آذار، ٢٠٠٣). الشعر والنثر في نقد الغربيين (وردزوورث وكولريدج، سارتر وكوهين). *كتابات معاصرة*.

أدونيس. (١ أبريل، ١٩٦٠). في قصيدة النثر. *شعر*.

أدونيس. (١٩٧١). *مقدمة للشعر العربي* (المجلد الأولى). بيروت: دار العودة.

أدونيس. (١٩٨٥). *سياسة الشعر* (المجلد الأولى). بيروت: دار الآداب.

آصف عبدالله. (تشرين الثاني، ١٩٩٩). الحداثة الشعرية وقصيدة النثر. *الموقف الأدبي*.

أنسي الحاج. (١٩٨٢). *ديوان لن* (المجلد الثانية). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

تزفيتان تودوروف. (٢٠٠٢). *مفهوم الأدب ودراسات أخرى*. (عبود كاسوحة، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية.

جان ماري شيفير. (١٩٩٧). *ما الجنس الأدبي*. (غسان السيد، المترجمون) دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

جيرار جينيت. (١٩٨٦). *مدخل لجامع النص* (المجلد الثانية). (عبد الرحمن أيوب، المترجمون) الدار البيضاء: دار توبقال.

حاتم الصكر. (١٩٩٣). *ما لا تؤديه الصفة- المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية* (المجلد الأولى). بيروت: دار كتابات.

حاتم الصكر. (٢٠٠٤). *حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر* (المجلد الأولى). صنعاء، اليمن: منشورات وزارة الثقافة والسياحة.

حسن مخافي. (أبريل، ٢٠٠٩). الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (مرحلة التأسيس). *نزوى*.

حسن ناظم. (٢٠٠٣). *مفاهيم الشعرية* (المجلد الأولى). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

خالد سليمان. (كانون الثاني، ١٩٩٠). اليونيكورن في موطن الخيول-دراسة في قصيدة النثر العربية. *الأديب المعاصر*.

خزعل الماجدي. (٢٠٠٤). *العقل الشعري* (المجلد الأولى). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

خليل أبو جهجهة. (١٩٩٥). *الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد* (المجلد الأولى). بيروت: دار الفكر اللبناني.

خليل الموسى. (٢٠١٠). *آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر*. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

ر.م البيرس. (١٩٨٣). *الاتجاهات الأدبية الحديثة* (المجلد الثالثة). (جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت: منشورات عويدات.

رشيد يحياوي. (١٣ سبتمبر، ٢٠٠٣). مسألة الأجناس الشعرية. *علامات*.

رومان ياكوبسون. (١٩٨٨). *قضايا الشعرية* (المجلد الأولى). (محمد الولي، و حنون مبارك، المترجمون) الدار البيضاء: دار توبقال.

س. موريه. (٢٠٠٤). *أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث ١٨٠٠- ١٩٧٠* (المجلد الثانية). (شفيع السيد، و سعد ، مصلوح ، المترجمون) حيفا: مكتبة كل شيء.

سامي مهدي. (١٩٨٨). *أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة (شعر) بيئة ومشروعا ونموذجا* (المجلد الأولى). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

ساندي سالم أبو سيف. (٢٠٠٥). *قضايا النقد والحداثة* (المجلد الأولى). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

سرور عبد الرحمن عبدالله. (١٩٩٦). *قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر، الجهود الرائدة في العراق وسوريا ولبنان (أطروحة دكتوراه)*. بغداد، العراق: جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد.

سعيد الورقي. (١٩٨٤). *لغة الشعر العربي الحديث ومقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية* (المجلد الثالثة). بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

سوزان بيرنار. (١٩٩٩). *قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا* (المجلد الثانية). (زهير مجيد مغامس، المترجمون) بغداد: مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع.

شكري محمد عياد. (١٩٨٢). *مدخل إلى علم الأسلوب* (المجلد الأولى). الرياض: دار العلم للطباعة والنشر.

طه حسين. (١٩٦٣). *تجديد ذكرى أبي العلاء* (المجلد ٦). القاهرة، مصر: دار المعارف.

عبد الإله الصائغ. (١٩٩٩). *دلالة المكان في قصيدة النثر، بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا* (المجلد الأولى). دمشق: الأهالي للطباعة والنشر.

عبد الإله الصائغ. (١١ ٨، ٢٠١٥). تم الاسترداد من www.adonis.

عبد الكريم ناعم. (كانون الثاني، ١٩٨١). في قصيدة النثر من حيث الشكل. *الموقف الأدبي*.

عبدالله شريق. (٢٠٠٣). *في شعرية قصيدة النثر* (المجلد الأولى). اتحاد كتاب المغرب.

عز الدين إسماعيل. (١٩٨٦). *الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة* (المجلد الثالثة). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

عز الدين إسماعيل. (آيار، ١٩٩٠). قصيدة النثر. *أقلام*.

عز الدين المناصرة. (٢٠٠٢). *إشكاليات قصيدة النثر- نص مفتوح عابر للأنواع* (المجلد الأولى). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عزيز الحسين. (١٩٨٧). *شعر الطبيعة في المغرب* (المجلد الأولى). بيروت: منشورات عويدات.

علي بدر. (١٩٩٩). تاريخ قصيدة النثر العربية، مقاربة أبستمولوجية. *الطليعة الأدبية*.

علي جعفر العلاق. (١٩٩٠). *في حداثة النص الشعري-دراسة نقدية* (المجلد الأولى). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

فاتح علاق. (٢٠٠٥). *مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

فاضل ثامر. (١٩٩٢). *الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي* (المجلد الأولى). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

فخري صالح . (كانون الثاني، ١٩٩٠). قصيدة النثر العربية بحثا عن معيار للشعرية. *الأديب المعاصر*.

فخري صالح . (١٩٩٦). قصيدة النثر العربية: الإطار النظري والنماذج الجديدة. *فصول*(١).

كمال خيربك. (١٩٨٦). *حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر* (المجلد الأولى). بيروت: دار الفكر.

كمال نشأة. (١٩٨٩). *شعر الحداثة في مصر الابتداءات..الانحرافان..الأزمنة*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مارغوريت س. ترجمة. خالدة حامد مورف. (١٠ أكتوبر، ٢٠٠٣). تم الاسترداد من https://elaph.com.

محمد العباس. (٢٠٠٢). *ضد الذاكرة (شعرية قصيدة النثر)* (المجلد الأولى). بيروت: الدار البيضاء.

محمد صابر عبيد. (٢٠٠١). *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية-حساسية الانبثاقة الشعرية الاولى*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

محمد صابر عبيد. (٢٠١١). *صوت الشاعر الحديث* (المجلد الأولى). أربد، الأردن: عالم الكتب الحديث.

محمد عبد العال. (١٥ سبتمبر، ٢٠٠٦). *عن النقد وقصيدة النثر*. تم الاسترداد من https://m.ahewar.org

محمد علاء الدين عبد المولى. (٢٠٠٦). *وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا* (المجلد الأولى). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

محمد لطفي اليوسفي. (١٩٨٥). *في بنية الشعر العربي المعاصر*. تونس: سراس للنشر والتوزيع.

محمد مندور. (٢٠٢٠). *في الميزان الجديد* (المجلد الثانية). مؤسسة هنداوي.

مسعود وقاد. (٣١ مارس، ٢٠١٢). قصيدة النثر وشعرية التجاوز. *علوم اللغة العربية وآدابها*، الصفحات ٢١- ٢٨.

منح خوري. (كانون الثاني، ١٩٩٠). شعر النثر تحولات جذرية في الشعر العربي المعاصر. *الأديب المعاصر*.

منيف موسى. (١٩٨٤). *نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب* (المجلد الأولى). بيروت: دار الفكر اللبناني.

نازك الملائكة. (٢٠٠٧). *قضايا الشعر المعاصر* (المجلد ١٤). بيروت: دار العلم للملايين.

ناصر علي. (٢٠٠١). *بنية القصيدة في شعر محمود درويش*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

نعمان عبد السميع متولي. (٢٠١٣). *إيقاع الشعر العربي في -الشعر البيتي -الشعر الحر - قصيدة النثر* (المجلد الأولى). دمشق: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

يوري لوتمان. (١٩٩٥). *تحليل النص الشعري-بنية القصيدة-* (المجلد الأولى). (محمد فتوح أحمد، المترجمون) القاهرة: دار المعارف.

يوسف الخال. (١٩٧٨). *الحداثة في الشعر* (المجلد الأولى). بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.