حوليات آداب عين شمس المجلد 51 (عدد أكتوبر – ديسمبر 2023)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

الإيقاع الداخلي بوصفه ضرورة جماليّة
دراسة تحليلية لقصيدة النثر السعودية

د.حمدان محسن الحارثي*

كلية الاداب والعلوم الانسانية جامعة الباحة
Dr.hamdaan@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/07/13
تاريخ قبول البحث: 2020/09/01
تاريخ النشر: 2023/12/30

المستخلص:

في ظل سعي قصيدة النثر الدائب إلى تمكين تجربتها الشعريّة ووعيها الجمالي الخاص يأتي إيقاعها الداخلي كضرورة جماليّة تحكي راهنها المغاير والذاهب بعيداً عن مشابهة السائد والمألوف، وهو مايعني ضرورة جماليّة بالقدر نفسه.

ينهض البحث على تلمّس الشعرية التي تسعى القصيدة النثريّة لتحقيقها عبر جماليّات وأساليب متعددة من خلال تناول مسألة الإيقاعات الداخليّة وماهيتها بمنهج تحليلي يلتقي مع الدراسات النصيّة القائمة على إخضاع النص للتحليل دون النظر لما هو خارجه، ويجري الحديث حول (الشعريّة) ومفهومها عبر مهاد يليه طرح نماذج شعريّة لشعراء سعوديين لهم تجاربهم المتنوّعة والمتباينة رؤيوياً.

إن تساؤلات من أمثلة ماهي الإيقاعات الداخليّة لقصيدة النثر، وكيف تُسهم في تحقق شعريّة النّص؟، وكيف وظّف شعراء قصيدة النثر السعوديّة الإيقاعات الداخليّة؟ وما حدود تلك التجربة ؟ وهل يمكننا الحديث عن قصيدة نثر سعوديّة ذات صوت خاص ومتفرّد؟

يقارب البحث تجربة مجموعة من شعراء قصيدة النثر السعوديين ممن يملكون استمرارية لنشاطهم الشعري، كما يعود الاختيار لحرية الباحث في اختيار النموذج، ولكون هذه النماذج تمثل تنوعاً فنياً واضحاً مع عمق الأفكار ونضوج متفاوت لماهية قصيدة النثر.

ينهض البحث على ثلاثة محاور أساسية الأول: (تمهيد حول الإيقاع بشكل عام والإيقاع الداخلي لقصيدة النثر على وجه الخصوص ودوره في تخليق الشعرية، ويتناول المحور الثاني (الشعريّة باعتبارها منطلقاً للنص وجمالياته على تنوّعاتها والإيقاع واحد منها).

أمّا المحور الثالث فيتناول الإيقاع الداخلي عبر أنماط محددة هي **(إيقاع التكرار /الحرف، الكلمة المفردة/ الجملة)، ايقاع التضاد التقابل، التوازي (التركيبي والصرفي)، النبر، الإيقاع الدلالي (التشاكل والتباين)، إيقاع السرد، إيقاع البياض والتشكيل)** ومراقبتها من خلال مجموعة من النصوص لعدد من الشعراء السعوديين المهتمّين بقصيدة النثر،يُصار بعدها إلى خاتمة تلخّص نتائج البحث وتوصياته.

الكلمات المفتاحية : الشعريّة – الشعر – النثر – الإيقاع.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2023.

مدخل:

لم يعد الفعل الإبداعي الحديث في ظل حضور مكثف للوعي الجماليّ التجريبيّ عملاً مجازيّاً، بل يُصار إلى فعل تركيبي تكويني يحتاج إلى قراءة واعية بتلك الصيرورة الدلالية لاكتشاف توالدها وتناميها بغية مواضعات تأويليّة مفتوحة، كما يصبح الإيقاع الداخلي فعلاً يرقى لمستوى الحتميّة الجماليّة.

يستطيع الشاعر أن يخلق رؤيته التي تنهض على مفهوم جماليّ وفلسفي جديد، حيث يشكّل الإيقاع جزءاً مهمّاً منها، كما يشكّل ضرورة شعريّة لتحقق الشعرية على مستويي الإيقاع الخارجي على طريقة القصيدة البيتية التقليدية، وكذا قصيدة التفعيلة أو على المستوى الداخليّ على طريقة قصيدة النثر الحديثة.

فإذا كانت القصيدة التقليديّة قد اختطت لنفسها البحر الشعريّ بأوزانه متضافراً مع القافية لتشكيل موسيقى خارجيّة وتابعتها قصيدة التفعيلة في ذلك، فإن قصيدة النثر الحديثة قد تجاوزت الإيقاع الخارجي مبتكرة إيقاعاتها الداخليّة المتنوّعة لتحقيق الشعريّة من جهة، وللتمرّد على قيود التقليد من جهة أخرى.

ولمغادرة النثريّة فإن لقصيدة النثر خصائص شعريّة " كالشفافية، والتوتّر، و الإيجاز، و استخدام الصورة الشعريّة، و التشبيه وما إلى ذلك مما هو معروف، و لا تخلو قصيدة النثر من نوع من الإيقاع الداخلي الذي يختلف في شدّته بين شاعر و آخر، فهو إذن إيقاع شخصي لا قواعد له ينتج من تزاوج الكلمات وتركيب العبارة"[1].

وتنظر قصيدة النثر إلى الشعر كتجربة حرة غير قابلة للتأطير ورسم الحدود باعتبارها نظرة شخصيّة للحياة وللأشياء.

وبالتالي فقد "مثّلت في عمقها وفي عديد من أصواتها الجادة قطيعة معرفيّة على مستوى اللغة والإيقاع، بينما ظلت بنية المجتمع العربي منقادة إلى ميتافيزيقا محافظة على العقل الثابت ولغة النظام والحسابات وإيقاع الأذن للوزن والقافية، وكأن هذه التجربة الشعريّة الجديدة دخيلة بالفعل، لأنها رفضت الانصياع والمهادنة والتكرار، رفضت أن يرتبط الإيقاع بتوقيت أو مكان، مستوعبة كل التجارب الشعريّة العربيّة التي عاشت إيقاع عصرها بالوزن والقافية وعبّرت بصدق وعفوية عنه... منتمية بيسر إلى إيقاع الغموض حسب ضرورة التحوّل"[2].

إن الحديث عن تأسيسات قصيدة النثر ومرجعياتها غير وارد لكون هذه الأمر حظي بالكثير من البحث والتنقيب والجدل، وبالتالي فإن اجترار تلك المقولات لا يضيف شيئاً ذا قيمة للبحث الذي يسعى إلى مقاربة الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر السعودية لدى مجموعة مختارة من النماذج عبر إيقاعات محددة، هي (إيقاع التكرار /الحرف، الكلمة المفردة / الجملة)، ايقاع التضاد التقابل، التوازي (التركيبي والصرفي)، النبر، الإيقاع الدلالي (التشاكل والتباين)، إيقاع السرد، إيقاع البياض والتشكيل).

إن تناول الإيقاع ورد ضمن دراسات لقصيدة النثر كما في كتاب (قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، عبد العزيز موافي) وكتاب (إشكاليات قصيدة النثر، عزالدين المناصرة)، وكتاب (البنية الإيقاعية المعاصرة في الجزائر) عبد الرحمن تبرماسين، وكتاب (قصيدة النثر وتحوّلات الشعرية العربية) محمود إبراهيم الضبع، وناقش المؤلفون العديد من قضايا قصيدة النثر تضمّنت مسألة الإيقاع الداخلي، مع تركيز الأخير على خصوصية التجربة الجزائرية،كما أن الكتابة

حول قصيدة النثر يستدعي مواضعات سوزان برنار(Suzanne Bernard) في كتابها المؤسِّس (قصيدة النثر: من بودلير حتى الوقت الراهن)،كما يُعدّ كتاب الدكتور عبدالناصر هلال (قصيدة النثر العربية: بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة: دراسة في جماليات الايقاع) مرجعاً مهمّاً،حيث ناقش فيه المؤلف كثيراً من المصطلحات المتعلّقة بالنواحي الجمالية و مكوناتها الايقاعيّة الناتجة عن معطيات ثقافيّة، ومعرفيّة وجماليّة، وتناول الكتاب في الجانب النظري لقصيدة النثر بين الرفض والقبول، والمصطلح بين الهويّة والدلالة، وقصيده النثر واستراتيجية التلقي، وفوضى المصطلح، ومواجهة الفراغ، ويقوم بمعالجة لبعض النصوص المنتقاة.

إضافة إلى كل ذلك اقتراحات (مجلة شعر) التي مثّلت نافذة لمقولات أدونيس وأنسي الحاج وغيرهم، ولاشك بوقوع الإفادة من كتابات متنوّعة حول قصيدة النثر سيتم الإشارة إليها في مواضعها، غير أن قصيدة النثر السعودية عانت من شح واضح في التناولات النقديّة باستثناء مقالات يغلب عليها القراءة العابرة في المجمل، وهو ما دفع إلى كتابة هذا البحث لعلّه يُمهّد مع غيره للالتفات للتجربة السعودية التي تمتلك أدواتها وخصوصيتها.

إن الهدف هو تلمّس الشعرية التي تسعى القصيدة النثريّة لتحقيقها عبر جماليّات وأساليب متعددة من خلال تناول مسألة الإيقاعات الداخليّة وماهيتها، وكذلك الحديث عن (الشعريّة) ومفهومها عبر مهاد بوصفها آلية مهمّة، ويليه طرح نماذج شعريّة لشعراء سعوديين لهم تجاربهم المتنوّعة والمتفاوتة فنياً.

إن تساؤلات من أمثلة ماهي الإيقاعات الداخليّة لقصيدة النثر، وكيف تُسهم في تحقق شعريّة النّص؟، وكيف وظّف شعراء قصيدة النثر السعوديّة الإيقاعات الداخليّة ؟ وما حدود تلك التجربة ؟ وهل يمكننا الحديث عن قصيدة نثر سعوديّة ذات صوت خاص ومتفرّد؟

مع قلة الدراسات النقديّة في قصيدة النثر السعوديّة وإيقاعاتها تأتي خصوبة الموضوع وقابليته للإنقراء دافعاً للبحث في طرح المزيد من الأسئلة التي تشجع على تناول التجربة الشعريّة السعوديّة.

يقارب البحث تجربة مجموعة من شعراء قصيدة النثر السعوديين عبر **منهج تحليلي يلتقي مع الدراسات النصيّة** القائمة على إخضاع النص للتحليل دون النظر لما هو خارجه، وهم (عبد الله ثابت في ديوانه (الهتك)، ومحمد خضر في(منذ أول تفاحة)، وعيد الخميس في(كنّا)، وعبد الله الهمل في (يطفو كحبّات الهيل)، وإبراهيم زولي في ديوانه (حرس شخصي للوحشة)، ويعود الاختيار لحرية البحث في اختيار النموذج، ولكون هذه النماذج تمثل تنوعاً فنياً واضحاً مع عمق الأفكار ونضوج متفاوت لماهية قصيدة النثر.

ينهض البحث على **ثلاثة محاور أساسية الأول:** (تمهيد حول الإيقاع بشكل عام والإيقاع الداخلي لقصيدة النثر على وجه الخصوص ودورة في تحليق الشعرية، **ويتناول المحور الثاني** (الشعريّة باعتبارها آليّة للشعر وجمالياته على تنوّعاتها، والإيقاع واحد منها).

أمّا **المحور الثالث** فيتناول الإيقاع الداخلي عبر أنماط محددة هي (**إيقاع التكرار /الحرف، الكلمة المفردة / الجملة)، ايقاع التضاد، التقابل، التوازي (التركيبي والصرفي)، النبر، الإيقاع الدلالي (التشاكل والتباين، إيقاع السرد، إيقاع البياض والتشكيل)**، ومراقبتها من خلال مجموعة من النصوص لعدد من الشعراء السعوديين المهتمّين بقصيدة النثر، مع

إدراكنا لوجود إيقاعات أخرى، لكننا أخذنا بالمضطرد والمتواتر لدى النماذج، كما أن تلك الإيقاعات يصعب استيعابها في بحث محدود المساحة كهذا، والأمر في ذلك كله ليس استقصاء وإنماء يقوم على الكفاية والممكن.

الإيقاع:

جاءت القصيدة العربيّة محمّلة بالإيقاعات الخارجيّة والداخليّة، وبموسيقاها المتنوّعة التي تبدأ من الوزن عبر بحورها الشعرية الغنية ومروراً بقوافيها ووصولاً إلى تقنياتها الداخلية التي تتواشج لتحقيق شعريتها.

إذا كان الغربيون قد عرفوا الإيقاع منذ وقت مبكر فإننا لا نعدم تناولاً عربيّاً للموضوع من عدة جهات، فيعرّف ابن منظور الإيقاع بأنه " إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبّينها "[3]، ورغم ربط الخليل من أحمد الفراهيدي للشعر بالأوزان ومن ثم ابتكار البحور الشعرية إلا أنه لم يسمّها إيقاعاً مع أن البحور تقوم على الموسيقى، لكنّ مسمى الإيقاع ظهر لدى ابن طباطبا في تعريفه للشعر الموزون بأنه " إيقاع يطرب الفهم لصوابه " [4].

وإذا كانت المدوّنة النقدية العربية القديمة لم تشر للإيقاع صراحة فإنها بالغت في الاتكاء على الموسيقى الخارجية باعتبارها حداً فاصلاً بين الشعري والنثري و"المتمثّل بالوزن والقافية بعدّهِ جانباً مهمّاً في الحكم على جودة القصيدة".[5]

فيما يتجاوز مفهوم الايقاع الوزن والقافية باعتباره هندسة صوتية شاملة للقصيدة إلا أن القدماء ربطوه بالإيقاع الخارجي، مع عدم اغفال مواضعات واسهامات الفلاسفة المسلمين من أمثال ابن رشد وابن سينا والفارابي.

كانت قصيدة التفعيلة (الشعر الحر) قد ورثت الإيقاعات الخارجية للقصيدة البيتيّة وأضافت تنويعاتها الواضحة وتقنياتها الأخرى مما جعلها تشكّل تطوّراً شعرياً مهمّاً وملفتاً.

وقد تنبّهت قصيدة النثر كتطوّر منطقي للتجربة الشعرية الإنسانية إلى خلق فضاءات إيقاعية جديدة لا تخضع لما تراه قيوداً تكبّل شعريتها، وهي في الوقت نفسه تدرك قيمة الإيقاع باعتباره طريقاً من طرق تحقق الشعرية، فكان جزءاً أساسياً في بنائها الداخلي متخلّية بشكل نهائي عن الإيقاع الخارجي، باعتبار فكرتها تقوم على القطيعة التامة مع الجاهز والناجز والمؤطّر، وكل ما يكرّس مقولة "الشاعر الرائي "[6].

لقد شكّلت قصيدة النثر من خلال نماذجها صدمة للمزاج الشعري العربي السائد في ظهورها الأول، وهو ما يعود إلى (الإيقاع) في جزء مهم منه، ذلك لأن الأذن العربية اعتادت موسيقى شعرية مختلفة لأزمنة طويلة، بينما رأت القصيدة النثرية أن الإيقاع ليس مجرد صوت بل هو نوع من الانزياح في الخطاب، وأدركت أنّ للأصوات دوراً " بالغ الأهمية بوصفها المادة الأولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى بما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة"[7]، فالصَّوتُ لاينفصل عن (الإيقاع)، بل يُعد مكوّنه الأول نحو المدلول، فالكلمات "سلسلة من الأصوات ينبثق عنها المعنى"[8] والصوت ليس ظاهرة عددية وحسب، بل" فاعل بنائي في المضمون"[9].

لقد عرف العرب الإيقاع بصفته الصوتية تشير إلي الانتظام المتأني من (الرتم) Rythmus[10]، كحركة منتظمة وموزونة[11] ويري بنفيست أن الإيقاع متغير على مستوي التنظير " من الصعب تحديد مفهوم الإيقاع لتسربه وعدم ثبوته[12].

ويركزّ سوريو Etienne Souriau على عنصر التكرار فيري الإيقاع" هو تنظيم متوال لعناصر متغيرة[13]، وبالتالي يعود الفضل في نشأته إلى العناصر الصوتية وتكرارها مهما كانت درجة الاختلاف.

أما حديثاً فيري كمال أبو ديب أن " الإيقاع يعود للفاعلين والحركة"[14] ويري البعض أن الإيقاع " ليس مجرد وزن بالمعني الخليلي فهو ليس مجرد تكرار الأصوات والأوزان تكراراً يتناوب تناوباً معيناً، وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قراراً[15] وبالتالي فهو شعور يتعلق بحالة نفسية دستورية، فيما يري البعض خلاف ذلك فهو " تردد ظاهرة ضوئية – بما في ذلك الصمت – على مسافات زمنية متساوية أو متقاربة[16]

إن استقصاء تعريفات الإيقاع قد يوسع أفق النظر إلى الأمر، غير أن ذلك لا يخلو من تشابه ملحوظ لدى الدارسين[17] يكرر على التكرار باعتباره أبرز تجليات الإيقاع فهو " وحدة النفخة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم "[18]

ويري البعض أن اختلافاً بيناً بين الوزن والإيقاع لأن " الوزن يتأسس على التفاعيل التي تحكمها الحركات والسكنات بطريقة منتظمة بينما الإيقاع يمثل مفهوماً أكثر اتساعاً يشتمل على ظواهر بلاغية مثل الترصيع والتجنيس الداخلي، والتقسيم والمقابلة والمطابقة"[19].

الإيقاع الداخلي: إذا كان الإيقاع الخارجي يتجلّى في الوزن والقافية " فإن الإيقاع الداخلي لا يتمثل في الهيكل الماثل، وإنما يتجسّد في الصوت المنشد "[20]

وبالتالي فإن أبرز تمظهراته" في القوافي الداخلية، وضروب البديع، وحروف المد، أو الهمس، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جو القصيدة [21]

لا يأتي الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر من تناغم أجزاء خارجية وإنما من تناغم داخلي ناتج عن استثمار"التكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وتنافرها"[22] وبالتالي فإن إيقاع قصيدة النثر يظهر في " الحركة والصوت والموسيقى واللغة، أن الإيقاع في النص ليس هو الأوزان بمفهومها الخليليّ[23]

ويمكن القول إن قصيدة النثر تنفر من التقعيد والتأطير وتراها قيوداً غير مبررة، وهو ما يمنح الشاعر أفقاً رحباً لإنتاج نصه وإبداع إيقاعاته بحسب رؤيته الخاصة للحياة والأشياء، كما تختلف رؤاه حول الإيقاع فهي تنهض " على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية، تجربة أحالت التفجير محل التسلسل، والرؤيا محل التفسير.. فقصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعريّة الخاصة"[6].

أنماط الإيقاع الداخلي:

لا يمكن حصر قصيدة النثر وفق إيقاع واحد ولا حتى إيقاعات محددة لا تتجاوزها القصيدة، ولا بسياق واحد تنحصر فيه، فلكل نص خياراته التي تتولد من تجربة الشاعرة وخصوصيتها، ومن هنا فقد وقع اختيار البحث على مجموعة من الصور الإيقاعية لبلورتها تطبيقياً على النصوص ومن هذه الأنماط :

- **إيقاع التكرار** Repetition: تكرار الحرف / تكرار الكلمة / تكرار الجملة.

- إيقاع التقابل (التضاد).

يتضافر الإيقاع في قصيدة النثر مع الفكرة واللغة لإنجاز الشعرية، ويأتي الإيقاع مغايراً للسائد متمظهراً في التكرار بمستوياته لمنح النص بناه الإيقاعية المتولدة عن التناجر والتضاد والتوازي لخلق إيقاعها الخاص النابع من التجربة الشعورية لمبدع النص.

وهو ما يجعل الإيقاع الداخلي" مرتبطاً بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري[24]، فالتفاعل بين الانفعال الوجداني والنغم الصوتي، وبالتالي " فالإيقاع الداخلي يؤدي دوراً مهمّاً في تعميق الإيقاع النفسي، وفي خلق نغمات وإيقاعات تتوازي مع الإيقاع الخارجي[25]

إن الإيقاع يتجاوز مجرد الأصوات أو ترتيبها فحسب، بل يشمل ترتيب الأحرف والمعاني والكلمات ويمنحه العمق الدلالي والكثافة والتأثير النفسي وهو ما جعل الشكلانيين الروس يرون أن " الإيقاع مثله مثل الصور يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا أي المعني الكامن "[26] يتجاوز الإيقاع الوزن والقافية إلى "جملة من المكونات المتظافرة على عدة مستويات صوتياً ولغوياً وبلاغياً لإنتاج حركة نصية نوعية[27]

الشعرية (Poetics):-

إن الوصول للشعرية يتطلب انزياحات تركيبية ودلالية بشتى أنواع الصور، انزياحاً عن اللغة (المعيارية)، وإعادة تشكيلها وتفجير طاقاتها الكامنة بمختلف الصور الإيحائية والمجازية، " فا الشعرية مصطلح قديم حديث ومع تنوع المفهوم فإن فكرته هي البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع "[28]

يري (جون كوهين Jean Cohen) أن الشعرية هي أسلوبية و "علم موضوعه الشعر [29] ويبحث عن " البنية المشتركة بين الصور المختلفة، بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير، فكل صورة من هذه الصور تعمل في نظره بطريقتها الخاصة على حذف قانون اللغة، لكنها جميعاً تنتج الأثر الجمالي نفسه[30] ولا يقتصر موضوع الشعرية على الشعر بل يتجاوزه عند (تودوروف Tzvetan Todorov) فيري أنه ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما استنطقه هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي[31].

ومن منطلق الدراسات اللسانية يبني جاكبسون (Roman Jacobson) رأيه فيرى أن الشعرية هي " الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية [32]

فتصبح الشعرية عنده لغوية قائمة على النفعية ووظيفتها التواصلية المكونة من " المرسل / المرسل إليه / الرسالة / السياق / الصلة / الشفرة [33]

أما الشعرية لدى النقاد العرب فلا تخرج كثيراً عن مفاهيم النقد الغربي، ومع ذلك فهناك معالجات جادة لمصطلح الشعرية نجدها لدي البعض من أمثال (كمال أبو ديب) الذي يرى أن الشعرية " خصيصة من الخصائص العلائقية التي تتمثل سمتها الأساسية في أن كلاً منها قد يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخري لها السمة ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية ".[34]

ويستعمل (أدونيس) الشعرية بمعناها العام للدلالة على نظرية الشعرية عند العرب، ويجعل منها بحثاً عن الذات من خلال اللغة الشعرية، ومع ذلك تراوحت المسميات التي استخدمها النقاد والدارسون العرب بين مجموعة من

المصطلحات، لكنها ومع تعددها ظلت تدور حول مفهوم الشعرية الذي تناولته الدراسات الغربية والمرتبط بالدراسات اللسانية غالبا.

وقد اقترح النقاد العرب في دراساتهم حول الشعرية مسميات مثل " الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا، بوتييك). [35]

ومفاد القول إن " مفاهيم الشعرية مختلفة ومتنوعة، غير أنها اعتمدت على المجازات اللغوية بصورة عامة للكشف عن قوانين الإبداع في النصوص الأدبية، وبالتالي فإن شعرية النصوص سيبقي مجالاً خصباً لتصورات ونظريات مختلفة، ويبقي البحث عن الشعرية محاولة للعثور على بنية مفهومية هاربة" [36]

المبحث الثالث (أنماط الإيقاع الداخلي):

- تكرار الحرف:

لا تستطيع اللغة التعبير بشكل دقيق دون إيقاع صوتي لأن " الإيقاع هو المعني لأن اللغة لا تنتج المعني خارج تركيب إيقاعها الدلالي " [37]

ولا ينكر أحد ارتباط الصوت بالمعني ومنح الدلالة وجودها لأن " العلاقة بين الصوت والمعني، إذ لا يمكن أن يوجد أي معنى بدون صوت " [38]

فالحرف لا يملك دلالته الخاصة لكنة يدل في حالات التكرار باعتباره وحدة صوتية ومكوناً أساسياً للكلمة ومن ثم الجملة ولقد لعب الشعراء السعوديون على الايقاعات الداخلية ووظفوها بنسب متفاوتة.

إن تكرار الحرف سواء أكان في الكلمة نفسها، أو عبر مجموعة من الدوال يمنح المعني كثافة إيقاعية واضحة،" فالصوت "يجب أن يظهر متشكلاً بأسلوب حي، ومن الواجب اعتباره كهدف في حد ذاته، مهما اعتبر في الشعر كوسيلة خارجية ومن ثم يخضع لقواعد الإيقاع" [39].

وتحت عن عنوان (سقف) يتردد حرف (السين) منذ العنوان مخلّقاً إيقاعاً جديراً بالتأمل:

سماء بالية
تحمل أوهامها في سلة الأفكار
تسقط قطعاً صغيرة.
هذه السماء التي صارت
تشبه جذور الفطر عن قعورها
ليست لغزاً ولا حكاية
إنه سقف غرفتي [40]

فإذا كان الشعر انزياحاً في الخطاب، فإن الصورة الشعرية تؤثر في الانزياح الدلالي عبر جزئيات متعددة من أهمها الإيقاع بدءاً من الحرف وانتهاء بالجو العام للنص.

وتأتي " السين " متكررة مترددة هامسة لتعطي جوّاً من الألفة، فيتحدّث عن (سقف) غرفته الذي يمثّل له سقف العالم، فينظر له بحميمية وقرب، ويكرّس (السين) يعطي هذا المدلول، ومن خلال تكراره يُحدث في النص تأثيراً إيجابياً " شبيهاً بالتأثير الذي يحدثه لحن الموسيقى، وإن كان الأمر في الشعر أخفى "[41].

ويأتي السين هنا لنقل الشعور بالاسترخاء والطمأنينة والهدوء مع نقل إحساس القرب والالتصاق بالمكان.

فعبر دوال (سماء، سلة، تسقط، السماء، ليست، سقف) يمكن الحديث عن (بساطة) يشير لها النص:

ليست لغزاً ولا حكاية

إنه سقف غرفتي

حرف السين يقدّم إيقاعاً سهلاً بسيطاً في متناول الأذن لكون النص يسعى لايصال هذا المدلول السهل وغير المعقّد، كما أن نبرة النص كانت تنازلية مشابهة تماماً للصورة حيث تبدأ من (السماء) كمكان مرتفع وصولاً لسقف الغرفة، ولتحقيق هذا التدرج الإيقاعي فإن توظيف حروف الهمس أكثر تأثيراً من غيره.

وتحت عنوان (جذع مكسور) يتردد حرف (الحاء) عبر مجموعة من الدوال :

جذع مكسور

حين لا أجد أحداً على السري /أحمل نسل الرياح

إلى منحدر في البعيد

انتظر حتى يزهر النسيان

على الأصابع

ووجهك يصبح بوصلة العالم

حين لأجد أحداً..

أصحبك على ضوء القصيدة

وأقف كجذع مكسور

عند بابك[42]

يأتي الإيقاع هنا هادئاً ليعكس انفعالات الحزن والحنين التي يحملها النص من خلال دوال (حين، أحداً أحمل، الرياح منحدرة حتى، يصبح حين أحداً، أصبح أن خصائص الحرف وحدها لا تحمل أكثر من دلالته الصوت لكن تكراره عبر مجموعة من الدوال وتظافره مع غير يسهم بشكل واضح في تشكيل الإيقاع بلا شك.

والتكرار بشكل عام يتفاعل مع غيره من مكونات الإيقاع الداخلي كالتقابل والتضاد والتوازي ليشكل توتراً إيقاعياً، حيث " يقوم الشعر على التوتّر الذي ينظّم العلاقات، ويحقّق التفاعل والاندماج ".[43]

إن تكرار (الحاء) في النص السابق يكرس أجواء الحزن والحنين والانكسار، حيث يبدأ النص بها، وينتهي إليها، (وأقف كجذع مكسور/ على بابك).

كما يشيع جوّاً من الإحساس بالغربة (حين لأجد أحداً)، ويتردّد صوت الحاء مندمجاً مع صوت الريح والوحشة :

أحمل نسل الرياح

إلى المنحدر البعيد..

وهو ما يشير إلى "أن التّكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي"(44)

ويتكرّر حرف (التاء) منذ العنوان (استدراج) :

تأتين مثل دخان يهوّم الرأس

طيفك كان يحدّق بي

وروائحه خطواتي

وكائنات نفضت دمي

وتهدّمت

تندلع الكائنات ولا أتعثّر

حين يميد بنا الرصيف(45)

يتكرّر التاء عبر مجموعة من الدوال (استدراج، تأتين، خطواتي، كائنات، نفضت، تهدّمت، تندلع، الكائنات، أتعثّر)، يشارك تكرار الحرف في نشر جو الهدوء والحذر الذي يبدأ بانتشار الدخان وظهور الطيف لرسم حالة تخييليّة من الحضور الوهمي للمرأة، فهي مثل (دخان)، وحضور لا يتجاوز (الطيف) ورائحة الخطوات، فهد حضور متردد يشبه التأتأة، فيأتي الحرف لنشر الإيقاع والإسهام في تشكيل ظلال المعنى، غير أن الحرف كوحدة صوتية لا تملك ذلك إلا من خلال تكراره من جهة ومن خلال تعاضد الكلمات والجمل لتخليق الإيقاع من جهة أخرى.

ويتكرّر الحرف نفسه(التاء) في نص تحت عنوان نشاز محتمل :

فكلما زرت بيت صديقي

أحاول ألا تُسمع خطواتي

لا خوف

معتادون هم على صمتي

أسمع صوتاً لا يعجبني

ظنون..

لا تمنعني طرق الباب.(46)

يتكرر حرف (التاء) في الدوال(زرت، بيت، تسمع، خطواتي معتادون، صمتي، صوت تمنعني) يسيطر الصمت على أجواء القصيدة. وينتشر في أجزائها عبر حرف (التاء) الذي يدعم هذا الإيقاع الهادي، والساكن، " ويمثل الحرف المفرد بنيتها الإيقاعية، وليس مجرد تكرار الحرف داخل السطر الشعري هو الذي يولد الإيقاع، ولكن يشترط أن يخضع هذا التكرار للعامل الزمني حيث تتقارب – دون أن تتساوي المسافات الزمنية التي تفصل بين عدد مرات تردد الحرف "(47)

يلاحظ من خلال المقطع السابق هو ذلك التقارب في مواضع الحرف والذي يعمل على نقل صوت الخطوات الهادئة البعيدة عن الضجيج، ومحاكاتها إيقاعيّاً.

وفي مقطع من نص بعنوان (أيتها المدينة.. وأحترق) يتكرر حرف (الواو):

لا طرق على بابي /لا صوت للخطى ولا نسيم
وحدي / والأنا
والكبرياء
وعقلي
وإيماني الذي يمنعني [48]

يتكرّر حرف الواو في دوال (ولا نسيم، وحدي، والأنا، والكبرياء، وعقلي، وإيماني)، ونلحظ التوزيع المتقارب للحرف بهدف التسوية ومنح الإيقاع توازناً مع غيره من المقاطع التي تشكل القصيدة.

ومع بداية كل سطر شعري يتكرر الواو " فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ماليس بمتساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع [49] وتكمن عبقريّة التكرار في كونه "يحدث تيار التوقع ويساعد في إعطاء وحدة للعمل الفني ومن الأدوات التي تبنى على التكرار في الشعر: اللازمة، العنصر المكرر، الجناس الاستهلالي، التجانس الصوتي، والأنماط العروضية"[3].

ويدخل حرف (الواو) في بداية الجملة الشعرية على الأسماء ذات دلالة الثبات مما يعزز جو النص الساكن إذ أن " كل عمل أدبي فني – هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات يبحث عنها المعنى " [50]

إن رصد تكرار الحروف في النصوص الشعرية باب واسع والتأويل فيه لا يقف عند حد، لكن المتفق عليه هو كونه عاملاً حيوياً في صناعة الإيقاع المعتمد أساساً على "التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا "[2]، وهو أمر ينطوي على المشاركة في كتابة النص من قبل المتلقّي، وهو ما يسعى النص الحديث لتكريسه، من خلال تقنيات متعدّدة منها التكرار، مايسهم في تخليق مساحات وفجوات يمكن للمتلقّي التنبؤ بها وكتابتها.

تكرار الكلمة:

تكرار الوحدة المعجميّة أي تكرار الكلمة الواحدة في النص نفسه، وهو ما " يظهر نصياً من خلال إعادة وحدة معجميّة وظفت سلفاً في سياق مشابه [51]

وسواء أكانت الكلمة اسماً أو فعلاً فإن لها أثراً في صناعة الإيقاع الداخلي، مع اختلاف ذلك التأثير من صيغة لأخرى ومن نص لآخر.

من أكثر النصوص توظيفاً للتكرار نص تحت عنوان (قابل للكسر) :

تحيّة للجراح التي جفت من الحياد
تحيّة لنشرة الأخبار التي لا تنتهي
تحيّة للكناية في الأوجه الواضحة

تحيّة للشطرنج وهو يغسلنا من الوثن

تحيّة للصديقة التي علمتني أن الحنين بلا جهة

تحيّة لصندوق البريد الذي ناب عن حزني لليلة واحدة

تحيّة للمذيعة التي توعدتنا بالأحلام والمستقبل المضيء ثم لم نرها مجدداً.(52)

إن تكرار الاسم (تحيّة) يقوم بوظيفة جمالية وأخري دلالية " حيث إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة ". (53)

تكرار الدال(تحية) يؤكد على حالة الإحباط التي يعيشها الشاعر فكل ما حوله مؤلم ومحيط (الجراح، نشرة الأخبار، الكناية، الشطرنج، الصديقة، واختفاء المذيعة المتفائلة)، متبدد الأشياء بين مؤلم ومحبط ومخادع وتوظيف مفردة(تحية) لإظهار سخرية الشاعر من مظاهر الزيف والخداع والفشل المحيط بالشاعر.

كما تقوم المفردة بنشر إيقاعها السكوني لخدمة هدفها الجمالي وإيصاله للمتلقي.

كما أن " مساحة القول الشعري تسمح لنا بتجميع كم وافر من الظواهر الأفقيّة والرأسية، ذات الطبيعة التراكميّة، وهذا التراكم يولّد نوعاً من الإيقاع الداخلي والخارجي، على صعيد واحد لا يقل عن الإيقاع العروضي، إن لم يتجاوزه أحياناً كثيرة (54)

إن الحديث عن مقاربة للإيقاع لكل قصائد النثر لا يستقيم والتناول المنطقي، بل إن كل نص يمتلك آلياته لتحقيق إيقاعاته وأهدافه الإبداعيّة والجماليّة.

تتكرّر في نص (عادة مدرسية) كلمة رائحة :

كانت أصابعهم الأقاقة

تعرف رائحة غير مناسبة

رائحة تفيض منهم

رائحة تختال في أوردة الحجر

رائحة تقف بكبرياء حتى إشعار آخر

رائحة تتخلّى عن التصفيق، وما تبقي

من فوضى البرد(55)

إن الإيقاع الداخلي يتجاوز (التكرار) بأشكاله رغم كونه شكلاً يمكن للنص أن يكتب به أو أن يتجاوزه، إذ يري البعض أن الإيقاع الداخلي" يرتبط بالمعاني لا بالأصوات، ولا تتأسس على التكرار لكن على التبايع، وينتفي عينها التوقع ليتم شحنها بمبدأ عكسي هو كسر التوقع (56) ومع هذا الأمر فإن التكرار يُنظر له من حيث الأثر الجمالي الذي يتركه من جهة المدلول الذي يستهدفه، فنحن في التكرار نقترح استخدام التردّد باعتبار الحرف أو الكلمة أو الجملة تتردد بمدلولات مختلفة تتجاوز مجرد التكرار.

وكلمة (رائحة) في النص السابق تتردد لتكرّس دلالات مختلفة في كل سطر شعري لتتجاوز ذلك إلى نقل إحساس (الرائحة) للمتلقي، وهي روائح الطلاب، المصحوبة بالشهوة المكبوتة في دواخلهم وتردد الحكمة وتكرار يومىء إلى أن لكل واحد منهم رائحته المميزة، فهي (تختال) و(تقف بكبرياء) و(تتخلّى عن التصفيق)، فتكون روائح متعددة متنوعة وليست واحدة، كما أنها متمرّدة لا تخضع لقانون حتى على مستوى توصيفها، وهذا يشير إلى الحالة العمريّة التي تناسب المكان (مدرسة)، وهو ما ينقل التكرار هنا إلى حالة تنوع سردية كما أن التكرار هنا كان " حركة منتظمة، والتئام إجراء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة تمثل شرطا "[57]

وتتكرر كلمة (أناشيد) في نص (كحقائب السفر) : في تباطؤ، تجرحه الذكريات المكفهرة، لم أره وهو يحرض الأناشيد المتروكة، الأناشيد التي تنبض في حصي الكلام..

الأناشيد الساطعة بالضجر

الأناشيد التي ترفع قبضتها ولا تبالي

الأناشيد الخارجة بمفردها

مخفورة بالجوارح واللعنات [58]

تتكرر (الأناشيد) في النص السابق محاكية (ترديد) الأناشيد، كما أنها تمنح النص إيقاعه من خلال تكرارها في بداية كل مقطع وهو ما يسهم في نشر موسيقي الكلمة واستثمار دلالاتها وظلالها داخل النص للتأثير النفسي في المتلقي، كما ينوع من خلال ترويد الكلمة بين مدلولاتها، فهي صاخبة حيناً (ترفع قبضتها ولا تبالي)، وحرة أحياناً أخري (الخارجة بمفردها)، وهي مشرقة (ساطعة رغم الشجر والهزائم).

من خلال التكرار أسهمت قصيدة النثر في تجاوز الحواجز و الأنماط والقوالب والقيود التي تحول دون ديناميكيّة اللغة وحريّة التخييل، و توظيفها تقنية (التكرار) بالشكل الأنسب مشروط بأفق التلقّي للمبدع ووعيه بأدوات النص، وتحوّلات الإيقاع بعد وأثر الكلمة " إذا ما أرادت أن تبقى معنى وليس فقط كشكل ينسكب فيه الإيقاع يتمثّل في الحركة، ولذلك فإن مجالاً لانهائياً يقتحم ميدان الفعل"[59] ، وتتعمّق تجربة الشاعر بوعيه بنصه، وبحساسية الكلمة كونها مادة نصه وأداته الفاعلة.

تكرار الجملة:

من الرهانات الجماليّة داخل (التكرار) تكرار الجملة المنطوي على تردد الحرف والكلمة ضمناً، وتسعى (الجملة) في قصيدة النثر إلى المساهمة في تدعيم تصوّرات ورؤى النص الجديد لتأسيس شعريّة النص من خلال التجريب على مستويات اللغة، والبناء، وتشكيل الصورة، وتوسيع الحقول الدلالية المختلفة، وابتكار المعنى الشعريّ، وتخليق الإيقاع، فيغدو تكرار (الجملة) محفوف بمخاطر فنية كثيرة ليس أقلها الوقوع في الرتابة والعادية والمتوقع، وبالتالي فإن مكاسب تكرار الجملة رهان على كسر أفق التوقع من خلال استثمار المسافات والتوازن لتحقيق الأثر الجمالي للإيقاع.

ومع هذا فلا تخضع تلك الإيقاعات لتأثير واحد، ولا يمكن جعلها أنماطاً محدودة صالحة لمقاربة تلك النصوص باعتبارها قواعد ناجزة، كما أنها ليست لازمة لجميع النصوص" فكلّما اقتضت مستلزمات العصر تغيير إطار فني فسنقوم بتغييره، وقد تقتضي ظروف أخرى تغيير الشكل الفني الذي نستحسنه اليوم [60]

يعد تكرار (الجملة) في قصيدة النثر من الخيارات الفنيّة القليلة كونه يحمل إسرافاً لغوياً واضحاً على عكس ما تتبنّاه قصيدة النثر من ممارسة أعلى اقتصاد لغوي ممكن، ومع ذلك فهي تلجأ إليه أحياناً لغايات إيقاعية بالدرجة الأولى مع ما يتبعها من أهداف جماليّة أخرى.

ويشكّل تركيز النص على الإيقاع من خلال تكراره للجملة حرصاً على ما " يحققه التكرار من إيقاع، وبهذا يحقق التكرار وظيفته كإحدى الأدوات الجماليّة التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره ".(61) كما سعت قصيدة النثر إلى تحقيق إيقاعاتها من خلال " تقطيعات وفي توازنات لا متناهية في التقابل و التشاكل، في التكرار على أنواعه: التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها "[62] تعكس تحوّلات الشعرية الحديثة الراهن بتعقيداته، مما يجعل من كتابة قصيدة النثر شأنا إبداعيّاً غاية في التعقيد على خلاف التصوّرات التي تقوم على تسطيحه، ومن تعقيدات النص ميل المبدعين إلى " الموسيقى المركّبة منهم إلى الموسيقى البسيطة" "[63].

في نص (الولد) تتكرر جملة (الولد الذي خرج) لمرتين " الولد الذي خرج ذاهلاً :

دون أن يعلم أبواه عنه شيئاً

الولد الشبيه بجان في رواية شعائر الجنازة.

الولد الذي استوى شجراً في حقول التوجّس

الولد الذي خرج..

كان محتشداً بآثامه

ولم يعد يعرف طريقاً

إلى أهله[64].

يمثل النص هنا تمثيلاً" ا للدفقة الشعورية الواحدة، فتكون القصيدة النثرية مجموعة دفقات شعوريّة يسكبها الخيال الفني"[65].

إن تكرار عبارة (الولد الذي خرج) على هذا النحو من التوازن في المسافات يدفع بالأثر النفسي الفجائعي لخروج (الولد) وكأنه خروج متكرر، إضافة إلى النبر الصوتي لتكرار العبارة فإن نشر الأجواء السوداويّة يُسهم في بناء الإيقاع وإبطاء سرعته، وهو ما يناسب (التيه) الذي يعيشه (الولد)، كما أن زيادة العبارة وتداخلها مع دلالات أخرى مثل (محتشد بآثامه) يمنح التأويل أفقاً أخر ليكون الخروج هنا ليس خروجاً مادياً بقدر ما يكون (تيهاً) معنويّاً يتكرّس من خلال تكرار الجملة وإيقاعها الرتيب.

وتتكرّر جملة (كان صادقاً) في نص تحت عنوان (كأننا لم نكبر يوماً) :

كان صادقاً وهو يخبرنا

أن الموت قادم..

بأية طريقة

كلما توسلنا إليه..

أن يخفف من حاسة الكوابح.

كان صادقاً أيضاً في رحيله [66]

لتشكيل الإيقاع يصبح " انتخاب شطر شعري وجملة شعرية تشكّل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً من محاور القصيدة" [67] يتداخل السردي مع الشعري عبر تكرار (كان صادقاً) ليمنح النص إيقاعاً بطيئاً مقترناً بمدلولات الحزن التي يدور حولها مضمون القصيدة، ويكتفي الشاعر بتكرار الجملة لمرتين في جملتين متساويتين وعلى مسافة قريبة، وهو ما يعني وعي الشاعر بضبط الإيقاع وتوظيفه لخدمة الإيقاع العام لمقاطع النص.

مع أهمية التشابك مع الإيقاع السردي الذي يلعب دوراً مهماً في قصيدة النثر من خلال مساهمته في إبطاء أو تسريع الموسيقى الداخلية، كما استعانت النصوص بالتشكيل البصري ومساحات البياض، والتوازي، والتقابل للتأثير على الملتقّي وتوظيف ذلك لخلق إيقاع خاص لكل نص.

إيقاع التقابل / التضاد :

سعى بعض شعراء قصيدة النثر إلى استثمار بعض القضايا الأسلوبية لتخليق الإيقاع ليس لتعويض الأوزان الكلاسيكية وحسب، وإنما لصناعة آفاق جديدة للتعبير وتطوير أدوات شعرية مغايرة عن السائد والسعي " لخلق شبكة من المتنافرات التركيبيّة والأسلوبيّة، من خلال توارد زوج من الوحدات المعجميّة بالفعل أو بالقوة لارتباطهما بعلاقة دلالية " [68] فمن خلال شبكة العلاقات وتضادها وصراعاتها وتنافرها يرى البعض أن "الشعر يولّد المنافرة "، [69] وهو ما يحاول الاشتغال عليه نص تحت عنوان (قابل للكسر):

للجغرافيا صورة الأبيض والأسود.

للساحات ذاكرتها المؤودة.

للموتى أن يمسوا جنباً إلى جنب كل صباح

من صرخة الولادة

التي سمعتها لأول مرة [70]

تتقابل دوال(الأبيض والأسود، والموت والولادة) في النص لخلق إيقاع النص بالتظافر مع مكونات أخرى فيغدو التضاد تنبيهاً إيقاعياً للمتلقي من شأنه أن يدفعه إلى الإيقاع الذي يحاول النص صناعته منذ العنوان (قابل للكسر)، فتصبح هذه التضادات بمثابة أصوات الكسر، كما أنها تشكّل تهشيماً لرتابة الموسيقى و تُسهم في صناعة مدلولات ضديّة تهدف فرض إيقاع التقابل كواحد من حلول الإيقاع الداخلي.

يلعب التضاد بطبيعته دوراً في تهشيم الإيقاع الرتيب لبعض النصوص لغاية جمالية تسعى لصدم القارىء وإيجاد توتّرات شعرية مهمّة.

كما تحتضن فكرة التقابل على الجدليّة(الديالكتيك Dialectical) على مستوى الدلالة و الإيقاع من خلال خلق حالة توتّر وصراع لإنتاج صورة شعريّة جديدة.

وفي هذا السياق يسعى الشاعر لغاياته الجماليّة في نص تحت عنوان (عرض الشتاء).

وأنت تطلّ على حنينك البعيد
صاعداً على حافة الشهوات
تسقط من علوّ شاهق
وتكون عرضة للشتاء...
الشتاء أكثر دفئاً وإنسانية (71).

تُسهم مدلولات (صاعداً– هابطاً، تسقط، علو) في توتر شعري لبناء الصورة، كما أن إيقاعها القائم على التنافر والتقابل يمنح النص اختلافه، فهو يرفع الإيقاع من خلال مفردات الصعود لمفاجأة القارىء بالسقوط والسير على الحافة، ما يجعل المتلقي متحفزاً ودائم الترقّب لمدلولات مفاجئة لذائقته وأفق توقّعه، على أن مراقبة مجموعة من النتاج الشعري للشعراء السعوديين تشير إلى شح واضح في استعمالات تقنيّة (التقابل) لصناعة الإيقاع الداخلي وتوظيفها لإنتاج صور جديدة ومبتكرة.

ومن أمثلة التضاد، ما نجده تحت عنوان (طين الرأس السنة) :

مكالمة كرأس السنة
أولاً جاءت / جاءت أخيراً
تغيرت الخرائط.. أعمدة الضوء.. الأشجار
أنواع السيارات.. الليل
رقص يوسّع ضيق العالم (72)

من خلال الدوال (أولا، أخيراً، أنوار، الليل، وسع، ضيق) يمكن ملاحظة ما يحاوله الإيقاع من إحداث أثره الجمالي والإيقاعي فتصادم الدوال يفضي إلى تخليق الإيقاع وصناعة المفارقة الدلاليّة، كما يوظّف النص التضادات في شكل يخدم البنية الدلاليّة ويوحي بحالة الصراع الداخلي للشاعر الذي يستقبل مكالمة في رأس السنة مما يشكل صدمة له، ويقترب من هذا توظيف التضاد في نص (سحاب مفتوح) :

الضوء يمزق الظلام
أكره الشمس
أكره النوم
أكره نفسي
أكرهكم
حاول إقفال النافذة
والسحاب المفتوح (73).

تتولّد المفارقة في هذا النص متكئة على التضاد في دوال (الضوء، الظلام، نفسي، أنتم، اقفال، مفتوح) وفي رغبة الشاعر في فك حالة التأزّم التي يعيشها حتى أصبح له موقفه السلبي من نفسه ومن محيطه.

التوازي: هو الخطاب الذي " يكرّر كلاً أو جزءاً من الصورة الصوتية"[74] مما يؤدي إلى حراك إيقاعي واضح يمكن للمتلقي التقاطه، ويقوم على عنصرين أساسيين هما (التماثل والتباين) ملتقياً في ذلك مع الايقاع الدلالي، لكنّه أكثر اتساعاً وشمولية من (التكرار)، ويبدو الفصل بين التماثل والتطابق ملتبساً في كثير من الأحيان " فبعض الصور تصنّف ضمن أنماط التكرار تثيرنا بما فيها من تواز واضح، كما أن التكرار قد يكون أساساً في قيام الكثير من الصور التي نصنّفها ضمن أنماط التوازي". [75]

ويتقاطع التوازي كثيراً مع التكرارات الكلّية والجزئية في صور مختلفة كالطباق والسجع والتصريع والمقابلة وهي ترددات صوتية مهمة ومؤثرة.

ويعتبر التوازاي عاملاً إجرائياً ضرورياً لرصد أثر العلاقات النصية وأثرها في تحقيق الشعريّة، ويقوم التوازي على التشابه غالباً، والقائم على تماثل بنيوي داخل النص، ويقوم أحياناً أخرى على الاختلاف وهو الأقل حضوراً.

في نص (فصول الركض) :

في ذروة نشوته... يقذفني
يخرجني منه
... يدققني [76]

في توازي الترادف تأتي الأفعال (يقذفني، يخرجني، يدفعني) وهي بمضارعتها دالة على الاستمرارية والاندفاع، وقد أفاد منها الايقاع يجعله متواتراً وديناميكياً وفعالاً، وينوع النص من أسلوبه في (رئة تضيق، تتسع) فمنذ العنوان يعتمد النص التوازي بصيغة التضاد، لكنه يعتمد الأسماء بدلالتها السكونية.

ويتواصل استثماره التوازي في قوله :

بيضاء.. كليلة كالضوء
نقية كنفس نبي
شاردة كالصمت.. كنوايا دخان
وحيدة.. ليلة ريفية الحزن
ساحلية الروح ! [77]

تأتي دوال (بيضاء / نقية، شاردة، وحيدة، ساحلية) بصيغة المفرد، كما يوازي النص بين دوال (كالضوء، كنفس، كالصمت، كنوايا) في توازي تركيبي يعتمد التشبيه والإضافة، ويمكن الإشارة إلى كون التوازي إيقاعاً يكفي رصده والتنبيه اليه وتبقى دلالاته محكومة بالتلقي.

لقد منحت الأسماء بُعداً هادئاً وساكناً للايقاع الذي أثر بدوره في المعنى، فبدأ هذا الهدوء مناسباً ما يصف حالة حضور المرأة، وما عزّز ذلك من خلفيات (البحر، السماء، العزف)، كما يظهر التوازي التركيبي في نص (بعيدون) :

بعيدون

قلت اقرؤوا

كتبوا

قلت جاؤوا

...

وأحنو على من

وأرنو لماذا؟ (78)

يأتي التوازي تركيبياً في صيغة التشاكل حيناً والتضاد حيناً آخر، فجاء على صيغة الماضي لتكريس دلالة البعد الوارد العنوان (بعيدون)، وقد استثمر النص دوال (كتبوا / جاؤوا / أحنو / أرنو)، وقد تغيّرت الصيغة للمضارعة مع دلالات الانتظار والحنو.

وتحت عنوان (ص. ب) يوظف الشاعر التوازي التركيبي من خلال الجملة الأسمية (مبتدأ وخبر) في قوله:

وهذا الشتات الذي يستدل على عنوانه.

هذا الضياع الجميل بين الأسئلة والانسان.

هذا النشيد السري الذي يردده القراصنة

هذه الأبواب... (79)

يلعب التوازي بصيغة التشاكل دوراً لتأكيد دلالة الضياع مع وجود العنوان فتأتي دوال (هذا الشتات / هذا الضياع / هذا النشيد / هذه الأبواب) للدلالة على عبثية الحياة الذي يؤكده الشاعر (لا ذاكره ولا طريق / عنوان ليس أكيداً ولا محدّداً)، والمفارقة التي تنتج من خلال وجود(ص.ب)، لكن الشتات، والضياع،وانعدام الخرائط لا يوصل إلى أي مكان.

ويحضر التوازي الصرفي في نص (عديدة) :

صندوق أكبر الآن

يأكل الصدأ أركانه

تنمو الأشواك فيه بفوضوية.

امتلأ بقاذورات الحياة

أمي.. الأحزان تكبر أسرع منا

الأحلام...

تصغر.. تصغر (80)

يحضر التوازي التركيبي بصبغة التضاد في (تكبر / تصغر) والتوازي التركيبي بصيغة التشاكل، ويستثمر النص التوازي الصرفي في دوال (أشواك / أركان / أحزان/ أحلام) على وزن (أفعال)، وهو ما يمنح النص دلالات الحزن والتأوه من خلال المد في الحرف ما قبل الأخير في الكلمات، خاصة والخطاب عبارة عن بث الشكوى للأم.

إن التوازن التركيبي بنوعيه (ترادف وتضاد) يعتبر الأوفر حضوراً على مستوى الإيقاع الداخلي ولدى جميع النماذج، وهو ما يعني وعي الشاعر بما يضيفه للإيقاع الداخلي ومدى تأثيره على انتاج المعنى.

الإيقاع الدلالي:

يتحقق الإيقاع الدلالي على مستويين هما التشاكل والتباين،" ويعتبر مصطلح التشاكل وافداً من حقل الفيزياء نقله (كريماس Greimas) إلى تحليل الخطاب".[81]

فيما تنوع مفهومه عند البلاغيين العرب على صور الطباق، والمقابلة، والجمع، واللف، والنشر "[82]، ويعرّفه راستي بأنه " كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"[83]

ويعود الفضل لهذا التعريف لإخراج التشاكل إلى فضاءات أكثر رحابة تتجاوز المعنى لتشمل الشكل.

فالتشاكل وفق العديد من المواضعات يشمل تكرار الوحدات الصوتية والصرفية والتركيبية على المستوى السطحي والعميق للنص، وبالتالي سار النقاد العرب وفق تعريفات المدونة النقدية الغربية " فهو يتألف من مكررات، أو متواترات"[84]

نخلص إل أن التشاكل إجراء يقع عبر تكرار الوحدات التركيبية والدلالية، ويسعى لتحقيق الاتساق داخل النص، كما يقع على مستويات التعبير والمعنى والإيقاع، ويمكننا للخروج من حالة الالتباس مع التوازي والتضاد أن نعتمد الرأي القائل بالحقول الدلالية بالدرجة الأولى.

التباين: يلتقي مفهوم التباين عند البعض على معنى التناقض أو التضاد، وهو ما أسماه مرتاض باللاتشاكل[85] فيما يعرفه محمد مفتاح بقوله " التشاكل لا يحدث إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، ومعنى هذا أنه ينتج عن التباين، فالتشاكل والتباين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر"[86]، كما يمكن رصد حالات التباين في أساليب الخير والانشاء، الجملة الأسمية والفعلية، الخطاب والغيبة، الإثبات والنفي، ويرى البعض أن تعارض المكررات يفرز التبيان وهو "الاختلاف في التأليف اللغوي".[87]

إن الإيقاع ضمن الحقول الدلالية[88] يمكنه أن يكون متشاكلاً في اطار الحقل الواحد ومتبايناً في بعض إجزائه كالألوان على سبيل المثال، ومن هنا كان خيار البحث هو تتبع الإيقاع من خلال الحقول الدلالية لما يكشفه من اتساق وعمق، إضافة إلى ظهور وعي الشاعر، ففي نص " أمتعة " :

أرخ الشراع
قبلها.. عن موّالين مثل الصيادين
واصرخ كالأذان : سيدتي
مجدافان.. زورق.. أنا.. أنت والقمر
أما بوسعنا اقتراف الرحلة ! [89]

يعمد الشاعر إلى حقل يرتبط بالصيد والبحر يتكون من دوال (الشراع، الموال، الصيادين، زورق، القمر، الرحلة، مجدافان)، ويسعى النص من خلال شبكاته الدلالية إلى تكريس الهدوء وماله من دلالات سكون الرياح، وميل الأجواء إلى بعد رومانتيكي درجت عليه النصوص في توظيف دوال (الشراع، النهر، الزورق).

ويأتي نص آخر بإيقاع دلالي بصيغة التباين تحت عنوان (هذه ليست قصيدة) :

الأبيض كان شِراكاً

الأسودُ صفو

لنتحسس رائحة الرجل المُطفأ (90)

من حقل الألوان يأتي (الأبيض والأسود)، ويحملان صفة التباين أيضاً، وهو ما يشير إلى الحالة الشعورية المرتبكة للشاعر بين شراك الأبيض وصفاء الأسود، مع ملاحظة: أن (الصفاء) يقترن باللون (الأبيض) وإن الالتباس وعدم الوضوح مصاحب للأسود والرمادي عادة، لكن لعب الشاعر باللغة أدى إلى تكريس حالة الارتباك التي يسعى النص لإيصالها للمتلقي.

ويستثمر نص (كلام أكثر جدوى) مسألة الحقول الدلالية المرتبطة بالكتابة:

هب أنك لا تعرف أدوات الربط

من سيوثق أعضاء الجمل

التي لا محل لها من الإعراب

هب أنك لم تكمل النص

هل سيلعنك هذا الدفتر

أم سيدفر كمية البياض الفائض عن الحاجة

إلى كلام أكثر جدوى ؟ (91)

تجتمع دوال (أدوات الربط، الجمل، الإعراب، النص، الدفتر، ا لبياض، كلام) بروابط الكتابة وانتاج المعنى، وتمنح النص دلالات الكلام غير المجدي والعبثي، رغم توفر، أدوات تجعله أكثر تنظيماً وفاعلية، فيسهم ذلك في إيصال عبثية الحياة وأزمة الشاعر على المستوى النفسي الذي تصبح فيها الأشياء غير قادرة على ترتيب فوضاه الداخلية.

لقد وظفت النصوص الحقول الدلالية كإيقاع داخلي يمكنه أن يشحن الدوال برؤى مختلفة ومغايرة لانتاج معنى ومدلولات متنوعة، وهي (أي النصوص) في ذلك مختلفة في الأهداف وإن تشابهت الأساليب.

إيقاع السرد Narratology : (92)

واحد من الإيقاعات الوافدة من السردي تسهم في تطوير الشعري وتمنحه خلوصاً من الغنائي، وهو ما يمنح النص الشعري أفقاً جديداً عن طريق جماليات سردية كالحوار والوصف والتذكر.

لا يكاد نص يخلو من شكل من أشكال السرد ولو في أبسط حضوره المقتصر على الفعل الحامل ضمناً للحدث وفاعله.

تحت عنوان (قرابين):

كشفت عن ساق
فقيل يا أرض ابلعي رجالك
انبتي النعناع
يا سماء اقلعي.. وغيض الصبح !
ليلة الأرائك تجلت حضارة
أنجليتُ – أنا – بدواً[93]

بالتناص مع المقدس يأتي السرد بصيغة الماضي من خلال دوال (كشفت، قيل، غيض الصبح)، كما وظّف الشاعر صوت السارد (الرؤية من الخارج)، وهو الشكل الموضوعي للراوي، ويأتي أثر إيقاع السرد بتخليص النص من الغنائية من خلال توظيف السرد معتمداً الوصف، كما يفيد من خلاله من يعد نص (لوحة من خيوط الصوف) من أكثر النصوص توظيفا للسرد:

أوديسيس بحث عن الصوف الذهبي
في جزر الأساطير والنار والتمائم
كشرط واقعي ليكون نبيلاً ورجلا
أوديسيس قال لبينلوبي – زوجته التي تنتظر
سأعود يا حبيبتي ذات يوم
تركت له العهد والميثاق
بينلوبي التي قضت عمراً من الانتظار
تفكر كثيراً
....
الحياة في الانتظار مضيعة للوقت
وبدون التفكير في الخسارة
لا يمكننا أن نحب
كان محقاً..
ولم يعد أوديسيس إلى الأبد[94]

إن توظيف السرد لا يتعارض مع توظيف إيقاعات أخرى داخل النص إذا تتعاضد لخدمة الفكرة، وتشكيل المعنى، وعبر صوت السادر من الخارج يروى النص حكاية (أوديسيس) والانتظار مع حضور الأسطوري اليوناني، ويأتي الحكي واصفاً عبثية الفعل، ويأتي الايقاع السردي هنا كتأدية الغيبية والمينافيزيقي(القرابين) باعتبارها رمزاً للمقدس في مختلف الإيدلوجيات، وفي الأجواء نفسها يأتي نص (عناكب) :

ساحرة... تدفقت ذات تأثير

كطوفان لا نبوة فيه

غمرت المدائن، اقتلعت السقوف.

وحدي على مائها كسفينة..

اخذتني لجزيرة من رخام ونوافير

ضمتني.. ضمـــ.. تني ثلث الليل الأخير حساءها[95]

يوظف الشاعر (الحكي) عن طريق الوصف لإبطاء تدفق الحدث، ويؤدي إلى ابتعاده عن الغنائية، كما يأتي صوت السارد بـــ (الرؤية من الخارج)، وبمضامين الفنتازي والغرائبي، المتمثلة في دوال (ساحرة، مـــدائن، جزيـــرة، رخـــام، نوافير، الليل) إن إيقاع السرد أياً كاتب صورة وتمظهراته يؤدي إلى ترويض الإيقاع، وتوقفه بفعل الوصف.

إن وظيفة إبطاء السرد ونفي الغنائية وهو ما تبحث عنه قصيدة النثر في سبيل خلوصها من الأنا الغنائيـــة، وكـــل أشكال المشابهة للتجارب الشعرية السابقة عليها، في إطار بحثها الدائب عن آفاق جديدة لإنتاج المعنى وتشـــكيل تجربتهـــا الخاصة.

لقد أفادت قصيدة التتر من توظيف الدرامي السردي، في تكوين إيقاعاتها الداخلية، وهي لا تركن إلى تكنيك نهـــائي أو قواعد محددة، إذا تعارض ذلك مع طبيعتها التي ترفض القيود، ناهيك عن صناعتها.

النبر Accent:

احتل النبر مساحة من التناول النقدي العربي قديماً وحديثاً، فلدى قدماء اللغويين العرب كان تناولهم لقضـــية النبـــر كظاهرة لغوية، لكننا لا نعدم تناولاً مفيداً من قبل الفلاسفة العرب، وعلماء اللغة، فيـــرى الفـــارابي أن " النغمـــات نغـــم قصار"[96]، ويرى القاضي عبد الجبار أن " النبرة رفع الصوت عن خفض "[97]، في حين ذهب ابن سيناء أبعد من ذلـــك معالجاً خصائص الصوت عن طريق تركيب الحدث الكلامي وهما المتموَج وحال المتموج [98]، كما قرن الكثير بين النبر والهمزة ولمس ابن جني قضية النبر فتحدث عن " التطويع، والتطريح، والتعظيم ".[99]

كما تناول المحدثون النبر بشكل أكثر تفصيلاً ووضوحاً فعرفه البعض بـــ" إعطاء مزيد من الضغط أو العلو المقطع من مقاطع متتالة"[100]، وعرّفه البعض بأنه "بذل طاقة معينة عن أداء الصوت أو المقطع" [101].

لا يخلو نص من النصوص من النبر، وتوظيفه إيقاعياً بهدف لفت السامع لوضعه، واستثمار ذلك دلاليـــاً، فتحـــت عنوان (ألم) :

الألم بقايا وردة على المنضدة،

عيون شبه مطفأة

الحقيقة التي لا تقبل الجدل

سهر الحراس تحت أعمدة النور

أثر المحاربين على الحدود،

غناء الغرباء

الألم ظل ظليل [102]

التركيز على (الهمز) باعتباره أوضح صور النبر في العربية يمنحنا أفقاً أوسع مع عدم إهمال صور أخرى للنبر، ومن خلال كلمة (ألم) يأتي النبر منذ العنوان فيظهر ايقاعها أعلى من غيرها، لم يرتبط دلالياً بالصوت المصاحب للألم عادة، مع دوال أخرى مثل (مطفأة، أعمدة، أثر، غناء، غرباء)، وهو ما يكرس الناحية الصوتية ودلالتها في تأكيد دلالات (الألم) كحقيقة ثابتة بحسب النص، حتى يغدو الألم كالظل الظليل في النهاية، فيجتمع تحته الغرباء والمحاربين والحراس.

لقد استطاع النص أن يعبر عن مدلوله عبر التأكيد على النبر وتكراره وتدوير تموضعه في النص وفي الدوال نفسها، وفي نص (امرأة لم تذكر برجها) :

تقرأ جريدة
وتوسع ابتسامتها
لعابر لم يكن يقصد شيئاً
أحياناً
تترك اللوعة للهواء
وتتمضي لا تلوي على شرء [103]

نبر (امرأة، تقرأ، شيئاً، أحياناً، الهواء، شيء)، ويمكن إضافة أشكال أخرى للنبر في (نترك، اللوعة، يقصد)، وهي بالتأكيد تختلف دلالياً وايقاعياً من كلمة لأخرى، ففي حين تأتي الهمزة للتنبه على مدلولات الانتباه في بداية النص تكون وظيفتها في خاتمته تدعم التلاشي، والفناء، وأما النبر في (تترك) فمركوز في (التاء) للتأكيد على الترك، وفي اللام في كلمة (اللوعة) مع ما في العين من نبر واضح للإيحاء بالحسرة والتفجّع، وهكذا يكون النبر مشابهاً لأثر الحرف وتنوّعه واختلافه وعدم تشاكل مخرجاته في انتاج الدلالة.

البياض والتشكيل:

تمثل مساحات البياض والفراغات أو الصوت والصمت شكلاً ايقاعياً ابتدعته القصيدة الحديثة عبر تشكيلات هندسية ذات مدلولات متعددة، ويهدف الإيقاع إلى نقل تجربة شعوريّة للمتلقي، وتعد مساحات البياض رمزاً للصمت، والسواد رمزاً للصوت، ويأتي التشكيل الهندسي لدعم المدلول والإيماء اليه، وتحت عنوان (شطب):

العذاب السرمدي..
اللحظة / الحلم
الرأس تضاريس... لمدينة تقتحم الشرايين..
الأمنية احتضار ! [104]

تأتي النقطتان بعد كلمة (السرمدي..) لتعطي مدلول الامتداد اللامتناهي للعذاب، كما يوظفها النص بعد (الرأس تضاريس) لتعطي النقاط، والمساحة البيضاء مدلول الطريق واستمراره باتجاه المدينة، ويوظفها النص في مواضع متعددة وبمقاصد مختلفة، حتى يغدو البياض توصيفاً لمساحات الألم في بداية النص، كما يظهر استمراراً للطريق للمدينة لينفتح

بعد كلمة (الشرايين) وهو ما يشير للنزيف وصولاً للموت، وتبدو المساحة بين (اللحظة / الحلم) تومىء للتوازن والرغبة في استمرار الحلم.

كما يوظفها نص (حياد) :

مثل من كان يفترض الحسرات

مثل أندلس هرمت

....

....

كان يقعي الصباح

على

العتبة [105]

يوظف النص البياض لمنح مساحات من الصمت التي تعقب (الحسرات) وتناسب شيخوخة المدن (أندلس)، كما يمنح التشكيل الرأس وضعية (الكلب) عندما (يقعي)، ويأتي البياض لإبطاء الايقاع لما تستلزمه الحالة النفسية والشعورية في حالة الحزن الشديد، وما يحيط بها من الإحساس بالوحدة والفراغ.

وفي نص (مشنقة) :

هو يتساقط كالسخافات

التي تقنعه أحيانا

ي

ت

س

ا

ق

ط

كخيالات ملعونة

بمحض إرادتها. [106]

يتم توظيف البياض مع هندسة الحروف في الفراغ لتكريس مدلول (التساقط) كما يلاحظ التوزيع الحروف بشكل متأرجح يحاكي الجثة المتدلية في حبل المشنقة، كما يسهم البياض وتشكيل الحروف في إبطاء الايقاع ورتابته بما يشبه الموسيقى الجنائزية ذات الطابع الرتيب والدرامي، ان تمازج البياض وملء بعض فراغاته بالتشكيل البصري للحروف يعد أسلوباً شائعاً في النص الحديث، في فترة زمنية سابقة، لكن الملاحظ هو عزوف التجارب الأخيرة عنه لأساليب جديدة تتفق القصيدة الجديدة التي لا تركن اله ثابت.

وفي نص (محبرة تكفي):

كان خائفاً أن تسقط بعض حروفه المعلقة

بخيط رفيع

:

:

:

فلن يتمكن من التقاطها

منتفخاً كنت..

بحجم الأسئلة

كسولاً

بإرادة النوم البغيض [107]

يزاوج النص بين التشكيل الهندسي متمثلاً في النقاط الرأسية (:)، وبين البياض في بقية النص، فتمنح النقاط مدلول التساقط والخيط الرفيع المتدلي والتي تتعلق فيه الكلمات، ويمنح (البياض) مدلول الانتفاخ وزيادة الحجم وامتلاء المكـــان، ويأتي البياض بعد كلمة (كسولاً) دلالة التمطي والاسترخاء الذي يسبق النوم.

كما يشير البياض إلى ما يسبق النوم من أحلام اليقظة وحالة الخدر الذي يصيب الإنسان في مثل هذه الحالة.

وعلى مستوى الإيقاع يلعب (البياض) والتشكيل الهندسي هنا دوراً في إبطاء الإيقاع ليتناسب والحالة الشعورية لمـــا قبل النوم.

لقد استثمر قصيدة النثر إمكانات البياض، والترقيم، والتشكيل البصري في سبيل تطـــوير رؤاهـــا الجماليـــة علـــى مستويي الإيقاع والدلالة، وهي في سعيها الدائب للتطوير لا تركن لشكل ناجز ولا لقاعدة ثابتة كون ذلك مخالفاً لقناعاتهـــا الجمالية.

إن صناعة الإيقاع لا تقوم عبر مكوّن واحد في الخطاب الشعري، وإنما تتضافر عبر مجموعـــة الآليـــات لتخليـــق الموسيقي الداخلية كقصيدة النثر.

كما أن القول بأن هذه القصيدة تعتمد هذا التكنيك دون غيره أو تعتمد على تكنيكات بعينها هو مناف لفكرة قصيدة النثر الرافضة للقوالب الجاهزة، والمتتبع لمسارها يدرك تجاوزها الدائم لاكتشافاتها، فهي في حالة تطوّر مستمر لا يكـــاد يقف عن حد، كما أن ما توظفه القصيدة من آليات وأساليب يختلف من نص إلى أخر ومن شاعر لآخر.

إن دراسة الإيقاع الداخلي لنصوص منجزة لا يعني بأي حال أن ذلك يسري على ما سيتم إنجازه لاحقاً ولا يتغيّـــا رسم طرق التغير لهذه النصوص، وإنما هي دراسة في بعض ما أنجزته قصيدة النثر السعودية.

الخاتمة

إن مقاربة الإيقاع الداخلي من خلال التكرار بأنواعه وكذا أساليب التضاد والتقابل لا ينفي وجود آليات أخرى لتخليق الموسيقى الداخلية في قصيدة النثر كتوظيف آليات سرديّة لكسر الغنائية والتأثير المباشر على الإيقاع من خلال توظيف تقنيّات سردية تقوم على الوصف لإبطاء الإيقاع أو اختزالات الزمن لتسريعه، وكذلك أفادت قصيدة النثر من ظاهرة التوازي أو حتى مساحات البياض وتنوّعات التشكيل البصري للنصوص، وعلى أية حال قفد حاولنا أن نخلص من خلال هذه الدراسة لعدد من النتائج أبرزها:

- قصيدة النثر كيان توجهه جملة من العلاقات المعقدة والمتداخلة والتناقضات البيّنة، ضمن استراتيجيات الشعر حيث " يتميّز بجملة من الخصائص التعبيرية، بفضل طابعه الوجداني، وكثافته، وميله إلى الغموض على خلاف اللا شعري " (103)
- تمارس قصيدة النثر السعودية حضورها عبر عدد من البنى العميقة أبرزها بنية التفاعل مع المنجز الشعري في التجربة العربية والعالميّة، وبنية التجاوز في إطار التجربة الذاتية للشاعر على مستويي الرؤيا والبنية.
- جاءت قصيدة النثر السعودية محملة بأسئلة الإبداع والقلق الشعري والجمالي.
- وظفت قصيدة النثر السعودية آليات تخليق الإيقاع الداخلي حينا وتجاوزته حيناً آخر.
- تفاوتت التجارب الشعرية في توظيف التكرار والتضاد، لاعتبارات تخص تجربة الشاعر الجمالية.
- اختلف الشعراء في توظيف الإيقاع الداخلي لخدمة الدلالة وتحقيق الرؤى المختلفة.
- هناك تنوّع واضح في إنتاج الإيقاع الداخلي، ليس فقط على مستوى مجموع الشعراء، بل على مستوى نصوص الشاعر نفسه.
- تسعى قصيدة النثر السعودية إلى تشكيل رؤاها الخاصة وسط راهن ثقافي يغلب عليه التحفّظ.
- لا تزال قصيدة النثر السعودية بحاجة إلى الدراسة النقدية الجادة لترشيد التجربة ومنحها أفقاً جديداً.
- قصيدة النثر السعودية لا تزال تمارس حضورها الشعري عبر انزياحاتها دلاليّاً وتركيبيّاً بفهم جديد للغة الشعريّة لكونها، فهي قصيدة مخادعة ظاهريّا تبدو ممكنة وشفافة وبسيطة في تناولها لليومي والهامشي، لكنها على مستوى الممارسة النقدية تتضمن مستويات متعددة من التاؤيل، وبالتالي لم تجد او متلقياً أو ناقداً يستطيع مقاربتها جمالياً.

Abstract

The poeticism of the inner rhythm of the Saudi prose poem

By Hamdan Mohsen Al-Harithi

Modern creative action is no longer "in the presence of intensive experimental aesthetic consciousness" a metaphorical work, but it becomes a formative structural act that requires conscious reading of this semantic process to discover its reproduction and development in order to open interpretive understandings.

The research rises on touching the poeticism that the prose poem seeks to achieve through various aesthetics and methods by addressing the issue of internal rhythms and its essence, as well as talking about poeticism and its concept through a preface, followed by the presentation of poetic models of Saudi poets with their varied and different artistic experiences.

Questions examples as what are the internal rhythms of prose poem, and how it contributes to the realization of poeticism of text? , And how poets of Saudi prose poem employed the internal rhythms? What are the limits of that experience? Can we talk about a Saudi prose poem that has a special and unique voice?

The research is approaching the experience of a group of Saudi prose poets who have continuity of their poetic activity. The choice is also free for the researcher to choose the model, and these models represent a clear artistic diversity with the depth of ideas and uneven maturity of the prose poem essence.

The research rises on three main axes: The first is: Introduction to the rhythm in general and the internal rhythm of the prose poem in particular, and its role in the synthesis of poeticism. The second axis deals with poeticism as a goal of poetry and its aesthetics in its variations and rhythm.

The third axis deals with the internal rhythm through specific patterns (rhythm of repetition / character, single word / sentence), and the (rhythm of contrast / corresponding) monitored by a series of texts by a number of Saudi poets interested in prose poem. Then It concludes with a summary of the research findings and recommendations

Keywords: poeticism - poetry - prose - rhythm.

الهوامش والمصادر

(1) قاسم، محمد أحمد، المرجع في علمي العروض والقوافي، جروس برس، لبنان، طرابلس، ط1(2002م)، ص:310.

(2) يرى محمّد الغزّي أن قصيدة النثر تقوّض الشفاهيّة في الشعر العربيّ الحديث، كما تدفع المبدع إلى البحث عن مغامرة شعرية جديدة، و آفاق جماليّة مختلفة عن السائد، لهذا تعد مختبراً شعريّاً يسعى من خلاله الشعر العربي إلى تجريب أشكال وأساليب مبتكرة، انظر : الغزّي، محمد، وجوه النرجس... مرايا الماء (دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربيّ الحديث)،دار مسكيلياني للتوزيع والنشر، تونس، ط1(2000م)، ص 32.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة وقع.

(4) بو منجل، عبد الملك، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، عالم الكتب، ج2، ط1(2010م)، ص17.

(5) حسين، عبدالكريم، عمود الشعر (مواقعه ووظائفه وأبوابه)، دار النمير للطباعة، دمشق،ط1(2003م)،ص 120.

(6) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، لبنان (بيروت)، ط3(1982م).

(7) السامرائي، إبراهيم، في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن (عمّان)، ط1(1973م)، ص 73.

(8) ويليك، رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة، محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1 (1987م)، ص 205.

(9) عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1(2001م)، ص 27.

(10) عبد الحميد، محمد، في إيقاع شعرنا العربيّ، دار الوفاء للنشر، ط1(2005م)، ص 2.

(11) تبرماسين، عبد الرحمن، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر، القاهرة ط1(2003م)، ص 80.

(12) السابق،ص 81.

(13) سوريو اتيين Etienne Souriau (عالم الجمال الفرنسي المعاصر) وفي اطار حديثة عن الصورة الفنية في الفن التشكيلي يرى أن الايقاع مهما كان شكله ينقسم إلى إيقاع رتيب وغير رتيب، وحر وعشوائي، وهو مايمكن اعتباره صالحاً للنصوص الكتابيّة على اعتبار الحديث عن الايقاع بشكل عام من جهة ومن باب تداخل الأجناس الأدبية من جهة أخرى. انظر : سوريو، اتيين، الزمان في الفنون التشكيلية، ترجمة : سعد عبدالمحسن، مجلة آفاق عربيّة، عدد 3، السنة الثالثة (1997م)، ص 94

(14) انظر : تبرماسين، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1(2004م)، ص 89،99.

(15) سعيد، خالدة، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار الفكر، بيروت (لبنان)، ط3 (1986م)، ص182.

(16) أحمد، محمد فتوح، الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)، دار غريب للنشر، القاهرة، ط1(2007م)، 342.

(17) الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، دار الوفاء للنشر، الأسكندريّة، ط1(2002م) ص 117.

(18) تعددت الرؤى حول التكرار والوزن والإيقاع، فيري البعض بأن الإيقاع كيان نصي مختلف عن الوزن المرتبط بالنظام، فأمام تغيّر الإيقاع يظل الوزن ثابتاً، وهو ما جعل الشكلانيين الروس يربطونه بالجوهر اللساني بعد أن يفقده صفته المجردة : فيما يري (هنري ميشونيك Henri Meschonnic) أن الوزن عنصر من عناصر الإيقاع، انظر :

- صابر، محمد عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، ط1 (2001م) وانظر:"
- ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ط1(1996م).
- بوسريف، صلاح، رهانات الحداثة (أفق لأشكال مختلفة)، دار الثقافة للنشروالتوزيع، ط1 (1996م).
- نصار، حسين، في الشعر العربي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1(2001م).

(19) موافي، عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلي للثقافة القاهرة، ط1(2004م)، ص118.

(20) مرتاض، عبد الملك، بنية الخطاب الشعري(دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، دار الحداثة، بيروت – لبنان، ط1 (1986 م) ص 200.

(21) سليمان، خالد، الجذور والأنساغ (دراسة نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة)، ط 1(2009م)، ص 38.

(22) أدونيس، في قصيدة النثر، مجلّة شعر، العدد(14)، سنة (1960م)، ص77.

(23) الضبع، محمود، قصيدة النثر وتحولات الشعرية الغربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1(2003م)، ص 315.

(6) جيدة، عبدالحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 317.

(24) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1(1995م)، ص 22.

(25) عيسي، فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، المعارف، مصر (د. ط)، (1997م)، ص 441.

(26) البحراوي، سيد، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، (1993م) ص 135.

(27) يرى الدكتور **رجاء عيد** أن الإيقاع ليس عنصراً محدداً، وإنما مجموعة متكاملة من السمات والتقنيات الداخلية بواسطة التنسيق الصوتي. بين الأحرف (1)، ويري أدونيس أن الإيقاع يتحقق من خلال التوازن والتكرار والنبرة والصوت (2)، ويعرفه المقالح تعريفاً شعرياً بأنه برق شعري كثيف(3)، ويري آخرون أنه " حركة تنمو وتولد الدلالة(4)» للمزيد انظر :

(1) عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي)، دار الفكر، بيروت ط1(1998م)، ص 112.

(2) أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت ع 14، (1960م)،ص 80.

(3) المقالح، عبد العزيز، أزمة القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، ط1(1985م)، ص 57.

(4) العيد، يمني، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط3 (1985م)،ص 105

(28) ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 (1994م)، ص 10.

(29) كوهين، جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة، محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال المغرب، الدار البيضاء، ط1(1986م)،ص 7.

(30) المرجع السابق،ص 48.

(31) تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، ط2 (1990م)، ص 23.

(32) المناصرة، عز الدين، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، (2007م)، ص 284.

(33) ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، دارسة مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1(1994م)، ص 10.

(34) أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1(1997م)، ص 27، ويري أن هذه الخصيصة هي الفجوة مسافة التوتر، وبالتالي فإن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة وهي مسافة التوتر بين اللغة والإبداع الفردي، بين اللغة وإعادة وضعها في سياق جديد بالكامل.

(35) تبني النقاد مجموعة من المصطلحات للتعبير عن الشعرية ويمكن إيجازها في :
(الشعرية) قال بها : محمد الولي، المسيري، شكري المبخوت، رجاء سلامة كاظم جهاد، أحمد مطلوب، الغذامي (الإنشائية) قال بها : حسين بكار، المسدي، فهد العكام، حسين الغزي، حمادي صمود.
(الشاعرية) سعيد علوش، عبد الله الغذامي، (علم الأدب) جابر عصفور، مجيد الماشطة، (الإبداع) جميل نصيف، محمد البقاعي، (فن النظم) فالح الأمارة، عبد الجبار محمد، (فن الشعر) عزيز، عليه عياد، (نظرية الشعر) علي الشرع، (بوطيقا) خلدون الشمعة، (نويتيك) حسين الواد، **للمزيد انظر** :
- ناظم، حسن، مفاهيم شعرية : دراسة مقارنة في الأصول والمنهج (مرجع سابق).

(36) ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية،ص10.

(37) الأحمد، أحمد سليمان، الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، الرياض عدد 183(1995م)،ص 32.

(38) عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص23.

(39) بنّيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2(1985م)، ص80.

(40) خضر، محمد، ديوان : منذ أول تفاحة، النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية، الدمام، دار أثر للنشر، السعودية، الدمام، ط1 (1434هـ)، ص 54، 55.

(41) عيّاد، محمد شكري، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2 (1968م)، ص 85.

(42) زولي، إبراهيم، ديوان: حرس شخصي للوحشة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط (2015م)، ص 11.

(43) ناصف، مصطفى، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1(1965م)، ص 72.

(44) عيد، رجاء، لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، دار المعارف الاسكندرية، ط1(1998 م)، ص 60.

(45) الخميس، عيد، ديوان، كنا، دار الجديد، ب. ت، ص 51.

(46) ثابت، عبد الله، ديوان الهتك، إصدارات وزارة الثقافة صنعاء، اليمن، ط1(2004م)،ص 39.

(47) موافي، عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1(2004م)،ص 301.

(48) الهمل، عبد الله، ديوان يطفو كحبات الهيل، الانتشار العربي للنشر، بيروت (لبنان)، ط(2011م)،ص37.

(49) لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ترجمة، محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1 (1999م)، 16.

(3) عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ط2(1995م)، ص390.

(50) ويليك، رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان (بيروت)، ط1 (1987م)، ص 165.

(2) أ..أ. رتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ترجمة : مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض،سهير القلماوي، المركز القومي للترجمة – القاهرة،(2005م).

(51) بوقرة، نعمان، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب للنشر، عمان، ط1(2009م)، ص 38.

(52) خضر، محمد، ديوان منذ أول تفاحة، ص 72.

(53) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة)، دار العودة، ط 3(1994م)، ص 166.

(54) عبد المطلب، محمد، النص المشكل (سلسلة كتابات نقدية)، هيئة قصور الثقافة، (1995م)،ص 217.

(55) زولي، إبراهيم، ديوان حرس شخصي للوحشة، ص 21، 22.

(56) موافي، عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 296.

(57) عياد، شكري، موسيقى الشعر، دار المعرفة، ط2 (1978م)، ص 57.

(58) زولي، إبراهيم، ديوان حرس شخصي للوحشة، ص 83.

[59] غيورغي، غاتشف، الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية) ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، العـــدد:146، الكويت، (1990م)، ص 68.

(60) يتحدّث عبد القادر القط عن قصيدة التفعيلة لكنه حديث يمكن أن يجري على الفنون التي من طبيعتها التطور الدائم، انظـــر : القط، عبد القادر، قضايا ومواقف، دار غريب للطباعة للنشر و التوزيع، القاهرة (2001م)، ص 17

(61) الجيار، مدحت سعيد، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر، ط2 (1995م)، ص 47، 48.

[62] العيد، يمنى، في القول الشعري (الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع)، دار الفارابي، ط1(2008م)، ص18.

[63] يونس، علي، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1(1985م)،ص 158، ويـــرى عز الدين إسماعيل أن الجملة الشعريّة بنية موسيقية مكتفية بذاتها، وربط ذلك بما أسماه الدفقة الشعوريّة، انظر: إســـماعيل، عـــز الدين، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3(1981م).

[64] زولي، إبراهيم، ديوان حرس شخصي للوحشة، ص 13، 14.

[65] المناصرة، عزّ الدين، إشكاليات قصيدة النثر (نصّ مفتوح عابر للأنواع)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنـــان، ط 1(2002م)، ص 263.

(66) خضر، محمد، منذ أول تفاحة،ص 48.

(67) عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العـــرب، دمشـــق،ط1(2001م)، ص 206.

(68) بوقرة، نعمان، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، ص 38.

(69) كوهن، جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 (1986م)، ص 207.

(70) خضر، محمد، ديوان منذ أول تفاحة، ص 70.

(71) زولي، إبراهيم، ديوان حرس شخصي للوحشة،ص 57.

(72) ثابت، عبد الله، الهتك، ص 62.

(73) الهمل، عبد الله، ديوان يطفو كبات الهيل،ص 75.

(74) كوهين، جون، بنية اللغة الشعرية، ص52

(75) كنوني، محمد، اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1(19971م)، ص116.

(76) ثابت، عبد الله، الهتك، ص8

(77) الهتك، ص75

(78) ديوان كنا، ص19.

(79) ديوان منذ أول تفاحة، ص39.

(80) ديوان يطفو كحبات الهيل ن ص 26.

(81) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 (1994 م)، ص19.

(82) انظر: مرتاض، عبد الملك، شعرية القصيدية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط 1، 1994 م، ص33

(83) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 20

(84) مرتاض، عبد الملك، شعرية القصيدة، ص 42

(85) نفسه، ص 39

(86) نفسه، ص21

(87) مداس، أحمد، التشاكل والتباين في الخطاب الشعري، الملتقى الرابع، السيمياء والنص الأدبي، بسكرة، 2006 م.

(88) الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي هو مجموعة من الكلمات التي تترابط دلالتها وتوضح عادة تحت لفظ عام يجمعها مثل كلمات الألوان، وأكثر التصنيفات التي تضم معظم المفاهيم ما اقترحه معجم Greek New Testamnt ويقوم على أربعة أقسام رئيسية هي الموجودات، والأحداث، والمجردات، والعلاقات، ويقع تحتها أقسام فرعية، انظر : عمر، أحمد، مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، ط 5 (1998) م.

(89) ديوان الهتك، ص 51.

(90) ديوان كنا، ص63.

(91) ديوان حرس شخصي للوحشة، ص108.

(92) بدأ الشكلانيون الروس تحليلهم للمتن السردي، للتفريق بين القصة والعقدة، أو بين الحوادث و نمط وجودها في النص الأدبي. وتعد مواضعات باختين (Bakhitin) في دراسته لدوستيفسكي الأبرز لصياغة رؤى نقدية معتبرة ومهمة، كما أسهم الفيلسوف الفرنسي (تزفيتان تودوروف) في صياغة مصطلح (علم السرد) لأول مرة عام (1969م) في كتابه (قواعد الديكامرون) وعرفه ب(علم القصة)، كما بذل كل من (بارت، وغريماس، وجينيت) وغيرهم جهوداً ضخمة لتطوير علم السرد المرتكز على الخطاب...للمزيد انظر : *عالم السرد – مدخل الى نظرية السرد / تأليف يان مانفريد / ترجمة : أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع (2011م). * عزّام، محمد، منهج التحليل البنيوي الشكلي (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق(2003 م).

(93) ديوان الهتك، ص125.

(94) منذ أول تفاحة، ص 57–59.

(95) ديوان الهتك، ص 127.

(96) الفارابي، محمد، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق : عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص1137.

(97) الزبيدي، محمد، تاج العروس، مجموعة محققين، دار الهداية، ج14، مادة نبر.

(98) ابن سينا، أسباب حدوث الحروق، تحقيق : محمد حسان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط1 (1982م)، ص59.

(99) بن جني، عثمان، الخصائص، تحقيق : محمد النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة،(1952 م)، ص 370.

(100) باريو، ماي، أسس علم اللغة، ترجمة : أحمد مختار، عالم الكتب، القاهرة، ط 2 (1983 م)، ص93.

(101) بشر، كمال، علم اللغة العامة (الأصوات)، دار الكتب، القاهرة، 1970م،ص210

(102) ديوان حرس شخصي للوحشة، ص 63

(103) منذ أول تفاحة، ص 64.

(104) ديوان الهتك، ص19.

(105) ديوان كنا، ص 23،24.

(106) ديوان حرس شخصي للوحشة، ص 110

(107) ديوان يطفو كحبات الهيل، ص 10، 11.

(108) حميد، رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، عـدد 2، ج1 (1996م)،ص 65، 96.

المصادر

- ثابت، عبد الله، ديوان الهتك، إصدارات وزارة الثقافة صنعاء، اليمن، ط1(2004م).
- خضر، محمد، ديوان : منذ أول تفاحة، النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية، الدمام، دار أثر للنشر، السعودية، الدمام، ط1 (1434هـ).
- الخميس، عيد، ديوان، كنا، دار الجديد،ط1(ب. ت).
- زولي، إبراهيم، ديوان : حرس شخصي للوحشة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط (2015م).
- الهمل، عبد الله، ديوان يطفو كحبات الهيل، الانتشار العربي للنشر، بيروت (لبنان)، ط(2011م).

المراجع

- الأحمد، أحمد سليمان، الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، الرياض عدد 183(1995م).
- أحمد، محمد فتوح، الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)، دار غريب للنشر، القاهرة، ط1(2007م).
- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط3(1982م).
. أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، دار مجملة شعر، بيروت ع 14، (1960م).
- أ.أ. رتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ترجمة : مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض،سهير القلماوي، المركز القومي للترجمة – القاهرة،(2005م).
- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة، دار العودة، بيروت، لبنان،ط3(1981م).
- باريو، ماي، أسس علم اللغة، ترجمة : أحمد مختار، عالم الكتب، القاهرة، ط 2 (1983 م).
- البحراوي، سيد، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، (1993م).
- بشر، كمال، علم اللغة العامة (الأصوات)، دار الكتب، القاهرة (1970م).
- بنّيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2(1985م).
- تبرماسين، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1(2004م).
- تبرماسين، عبد الرحمن، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر، القاهرة ط1(2003م).
- تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقـال، المغـرب، الـدار البيضـاء، ط2 (1990م).

- أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1(1997)م.
- حميد، رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، م ه عدد 2، ج1 (1996م).
- حسين، عبدالكريم، عمود الشعر (مواقعه ووظائفه وأبوابه)، دار النمير للطباعة، دمشق،ط1(2003م).
- بن جني، عثمان، الخصائص، تحقيق : محمد النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة،(1952 م).
- الجيار، مدحت سعيد، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر، ط2 (1995م).
- جيدة، عبدالحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1(1980م).
- السامرائي، إبراهيم، في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان(الأردن)، ط1(1973م). - بوسريف، صلاح، رهانات الحداثة (أفق لأشكال مختلفة)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1 (1996م).
- سعيد، خالدة، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار الفكر، بيروت (لبنان)، ط3 (1986م).
- سليمان، خالد، الجذور والأنساغ (دراسة نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة)، ط 1(2009م).
- سوريو، اتيين، الزمان في الفنون التشكيلية، ترجمة : سعد عبدالمحسن، مجلة آفاق عربيّة، عدد 3، السنة الثالثة (1997م).
- ابن سينا، أسباب حدوث الحروق، تحقيق : محمد حسان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط1(1982م).
- الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، دار الوفاء للنشر،الأسكندريّة، ط1(2002م).
- الضبع، محمود إبراهيم، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1(2003م).
- عبد المطلب، محمد، النص المشكل، سلسلة كتابات نقدية، هيئة قصور الثقافة، (1995م).
- عياد، شكري، موسيقى الشعر، دار المعرفة، ط2 (1978م).
- عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1(2001م).
- عبد الحميد، محمد، في إيقاع شعرنا العربيّ، دار الوفاء للنشر،ط1(2005م).
- عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ط2(1995م).
- العيد، يمنى، في القول الشعري (الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع)، دار الفارابي، ط1(2008م).
- عيسي، فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، المعارف (مصر (د. ط)، (1997م).
- عيد، رجاء :
. لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، دار المعارف الاسكندرية، ط1(1998 م).
. التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي)، دار الفكر، بيروت ط1(1998م).
- عيّاد، محمد شكري، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2 (1968م).
_ عزّام، محمد، منهج التحليل البنيوي الشكلي (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق(2003 م).
_- الغزّي، محمد، وجوه النرجس... مرايا الماء (دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربيّ الحديث)،دار مسكيلياني للتوزيع والنشر، تونس، ط1(2000م).
- غيورغي، غاتشف، الوعي والفن(دراسات في تاريخ الصورة الفنية) ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، العدد:146، الكويت، (1990م).
- الفارابي ن محمد، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق : عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.

- فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1(1995م).
- قاسم، محمد أحمد،المرجع في علمي العروض والقوافي، جروس برس، طرابلس، لبنان ط1(2002م).
- بوقرة، نعمان، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب للنشر، عمان، ط1(2009م).
- القط، عبد القادر، قضايا ومواقف، دار غريب للطباعة للنشر و التوزيع، القاهرة (2001م).
- كنوني، محمد، اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1(19971م).
- كوهين، جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال المغرب، الدار البيضاء، ط1(1986م).
- لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ترجمة، محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1 (1999م).
- مانفريد، يان، عالم السرد (مدخل الى نظرية السرد) ترجمة : أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع (2011م).
- مفتاح، محمد،تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1(1994)م
- المقالح، عبد العزيز، أزمة القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، ط1(1985م).
- المناصرة، عز الدين، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، (2007م).
- موافي، عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلي للثقافة القاهرة، ط1(2004م).
- مرتاض، عبد الملك :
*بنية الخطاب الشعري(دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، دار الحداثة، بيروت – لبنان، ط1 (1986 م).
* شعرية القصيدية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط 1(1994 م).
- مداس، أحمد، التشاكل والتباين في الخطاب الشعري، الملتقى الرابع، السيماء والنص الأدبي، بسكره، 2006 م.
- المناصرة، عزّ الدين، إشكاليات قصيدة النثر (نصّ مفتوح عابر للأنواع)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1(2002م).
- بو منجل، عبد الملك، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، عالم الكتب، ج2، ط1(2010م).
- موافي، عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1(2004م).
- ابن منظور، لسان ال عرب،دار صادر، لبنان،ط 3(1414ه).
- نصار، حسين، في الشعر العربي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1(2001م).
- ناصف، مصطفى، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1(1965م).
- ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية (دارسة مقارنة في الأصول والمنهج)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1(1994م).
- ويليك، رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان (بيروت)، ط1 (1987م).
- هلال، عبدالناصر، قصيدة النثر العربية: بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة (دراسة في جماليات الإيقاع)، نادي الباحة الأدبي، ط1 (2012م).
- يونس، علي، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1(1985م).