الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة باتنة 1
كلية الآداب و الفنون
قسم اللغة العربية وآدابها
ملحقةبريكة

البدائل الإيقاعية في القصيدة النثرية

في ديوان يوم إضافي للقيامة ل:عدالة عساسلة

مذكرة تدخل ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

التخصص : أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبين :
إبراهيم خورصي
علي خليفي

إشراف الدكتور:
علاوة كوسة

لجنة المناقشة:

الأستاذ : طارق ثابت جامعة باتنة (رئيسا)
الأستاذ: علاوة كوسة المركز الجامعي ميلة (مشرفا)
الأستاذ : صالح غيلوس جامعة مسيلة (ممتحنا)

السنة الجامعية

1436هـ-1437هـ /2015م -2016م

مقدمة

لقد فرضت الحداثة الشعرية على شعراء العصر الحديث والمعاصر أنماطا شعرية لها اختلاف جذري عن الأنماط المعهودة والسائدة منذ عقد من الزمن، فحاولت إحداث ثورة في جانب الأوزان وكسر تقاليد النظام الخليلي القديم، لكن ثورة التغيير هذه لم تخرج كلية عن خارطة النظام العروضي وإن حاولت ذلك، فإن هذه المحاولة أثمرت أنماطا شعرية أفلحت في تغيير الشكل وعجزت عن تجاوز قيد الوزن، فبات لزاما على الشعراء التفكير في ثورة لها آليات أنجع، فكانت ثورة التجاوز، والتي حملت أفكارا ومبادئ رافضة بشكل قطعي لنظام الوزن القديم، بل رفضت حتى فكرة التعديل أو التغيير وأصرت على تجاوزه نهائيا، هذه الثورة وإن ظن البعض أنها عقيمة وليس لها القدرة على إنتاج شيء يضاف إلى رصيد الإبداع الشعري، إلا أنها خالفت كل التوقعات وأظهرت لنا نمطا غريبا منذ الوهلة الأولى في شكله ونظامه ومعالمه، اصطلح عليه قصيدة النثر، هذا النمط الشعري الجديد –وإذا كان التحفظ على انتسابه للشعر سائدا– قد بين قدراته على الحياة خارج حيز الوزن الشعري، وقطع صلته بالإيقاع العروضي لكن من المؤكد أن تواجده ضمن تصنيفات الشعر وباعتباره نمطا من أنماطه فإن الالتزام بالإيقاع أمرا أكثر من ضروري، ذلك بأن الشعر بشكل خاص والحياة بشكل عام قائمة على دعامة الإيقاع، لا حياة دون إيقاع، لكن إن تخلت قصيدة النثر عن الإيقاع العروضي، فأي ثوب إيقاعي ارتدت؟ هذا التساؤل كان المكون الأساسي لعنوان البحث الموسوم بالبدائل الإيقاعية في القصيدة النثرية، والذي أفرز عديد الإشكاليات منها: ما طبيعة قصيدة النثر؟ كيف أمكن لها الجمع بين الشعر والنثر في قالب واحد؟ ما علاقة قصيدة النثر بالإيقاع؟ إن كان الإيقاع العروضي غائبا في هذا النمط، فيما البديل الإيقاعي الذي تواجد مكانه؟

هذه التساؤلات كانت الدافع الأبرز للبحث في هذا الموضوع، إضافة إلى الرغبة في اكتشاف هذا اللون الشعري الجديد ومحاولة البحث في كينونته. لقد اكتسى البحث أهمية بالغة من خلال تطرقه لمسألة الإيقاع التي شكلت محورا هاما في عديد الدراسات، إلا أن هذا البحث حاول إيجاد العلاقة بين الإيقاع وقصيدة النثر وتعيين البدائل الإيقاعية التي عوضت غياب الإيقاع العروضي.

ولقد تعين أن موضوع البحث يفرض جملة مناهج بحسب الحاجة والاقتضاء حيث سيعتمد البحث المنهج التاريخي اقتفاء المنهج التحليلي من خلال تحليل الآراء التي تناولت الإيقاع ونشأة القصيدة النثرية، كما سيعتمد من ناحية أخرى عب مراحله.

وفي ظل هذا التصور المنهجي جاء البحث موزعا على فصلين حيث كان الفصل الأول بعنوان الإيقاع العروضي والقصيدة العربية يندرج تحته مبحثين، المبحث الأول النقد العربي واشكالية الإيقاع، أما المبحث الثاني فتناول الإيقاع العروضي في الشعر العربي، والفصل الثاني عني بالجانب التطبيقي تحت عنوان القصيدة النثرية والإيقاع البديل احتوى على مبحثين، المبحث الأول القصيدة النثرية والبنية الإيقاعية، والمبحث الثاني الإيقاع البديل في ديوان يوم إضافي للقيامة.

ولقد عوّل البحث على عديد المراجع والمصادر التي احتوت ما يماثل الموضوع ومن أهمها كتابي الأدونيس في مقدمة للشعر العربي وزمن الشعر ومقاله الذي حمل عنوان في قصيدة النثر، إضافة إلى كتاب محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاته، وكتاب الكافي في العروض والقوافي للتبريزي دون نسيان مقال الدكتور مسعود وقاد قصيدة النثر وشعرية التجاوز.

أما عن الصعوبات التي واجهت الصعب فتمثلت في قلة الدراسات حول إيقاع قصيدة النثر بالإضافة إلى الغموض الذي شاب ولا يزال يشوب هذا اللون الشعري بخلاف الألوان الشعرية الأخرى التي يكون فيها دراسة الإيقاع سهلا وواضحا فصراع قصيدة النثر مع إشكالية إثبات الهوية والانتماء للتصنيف الشعري كان عائقا أمام دراسة هذا الصنف من القصائد.

ولا يسعني في ختام هذه المقدمة إلا أن أحمد الله على ما أمدني به من قوة وصبر، شاكرا أستاذي المشرف الدكتور "علاوة كوسة" الذي لم يدخر جهدا ولا وقتا بنصحه وسداد توجيهه إلى أن وصل البحث غايته المرجوة، وبالله التوفيق.

الفصل الأول:الإيقاع و العروضي القصيدة العربية

المبحث الأول: النقد العربي و إشكالية الإيقاع

المبحث الثاني : الإيقاع العروضي في الشعر العربي

تمهيد :

يعد التعبير عن مشاعر الإنسان من الأمور الفطرية فيه، على رغم اختلاف أشكال وصور التعبير تلك فهي قد خصت بمسمى فن فأصبح للفن أوجه وأشكال متعددة منها الشعر فهو "(فن من الفنون الجميلة مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت، وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان، وهو جميل في تغير ألفاظه، جميل في تركب كلماته، جميل في توالي مقاطعه، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما)"[1]، وهذه الخصائص التي تعد لُبَّ الشعر تحيلنا إلى التسليم بفكرة أن "الشعر ليس مجرد رصف للألفاظ المنمقة أو العبارات المزخرفة، إنما هو روح بنا تسري، تسكننا فلا نعلم لها مقرا، ولا نجد لها فينا مستقرا، روح شاعرة لا تذكرها نفس شاغرة من الإحساس، تتداخل في بنائيتها إلى جانب العاطفة جملة من المسوغات، نذكر مقدمتها الإيقاع..." [2]، هذا يعني أن للإيقاع الدور الفعال في تبيين حدَّ الشعر، وهو العنصر الدال على العلاقة التي تربط بين الشعر والموسيقى، فالتعرف على طبيعة هذا العنصر بات ضروريا لفهم الشعر وتكوينه، لذا نحاول إعطاء مفهوم له وتتبع مساره داخل القصيدة العربية.

فما هو الإيقاع ؟ وكيف تشكل داخل القصيدة العربية رغم اختلاف أنماطها ؟

[1] – إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ط2، مكتبة أنجلو المصرية ، مصر ، 1952 ، ص 5 .

[2] – نجاة سليماني : التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث ، مذكرة ماجستير ، الحربي عميش ، كلية الآداب واللغات (قسم اللغة العربية وآدابها) ، جامعة حسيبة بن بو علي ، الشلف ، 1429/1428هـ – 2008/2007م ، ص 49 .

المبحث الأول: النقد العربي و إشكالية الإيقاع

أولا : مفهوم الإيقاع

1- المفهوم اللغوي:

حاولت المعاجم أن تضع مفهوما لغوياً لمفردة الإيقاع من خلال جذرها اللغوي، حيث جاء في لسان العرب أن الإيقاع: "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[1]، وورد في القاموس المحيط أن الإيقاع هو"إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[2]، أما في كتاب الإفصاح في فقه اللغة فلم يختلف مفهوم الإيقاع فيه عن سابقيه، حين ورد فيه أن الإيقاع يعني"حركات مساوية الأدوار لها عودات متوالية، وقيل: هو إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[3]. حيث يتضح من المفاهيم التي قدمتها أشهر المعاجم العربية التي ذكرناها والتي لم يتسنى لنا الوقت لذكرها لكثرتها، أنها أعطت مفهوماً متقاربا لمفردة الإيقاع وعُنِيَ بالإيقاع فيها الإيضاح والتبيين للألحان.

2- المفهوم الاصطلاحي:

عرف مصطلح الإيقاع حركة واسعة على عديد مجالات الحياة حتى قيل أن الإيقاع هو الحياة والحياة هي الإيقاع، فالإيقاع عنصر أساسي في تكوين الطبيعة والحياة بصفة عامة، كما هي أهميته أيضا في الشعر، إلا أن الرؤى اختلفت في تحديد مفهوم الإيقاع – في مجال الشعر- منذ تواجده منذ القدم وسنعرض فيما يلي أهم مفاهيم الإيقاع عند العرب قديما وحديثا في إطار المنظور النقدي.

ثانيا : الإيقاع في النقد العربي

1-في النقد العربي القديم :

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، ط3، دار صادر ، 1994 ، مادة وقع ، المجلد 8 ، ص 408.

[2] – الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، 1999 ، ص 127 .

[3] – حسن يوسف وعبد الفتاح الصعيدي : الإفصاح في فقه اللغة ، ج2، ط2 ، دار الفكر العربي ، ص 1003 .

لقد تناول النقاد العرب القدامى مصطلح الإيقاع برؤى مختلفة، حيث يعد ابن طباطبا أول المستخدمين لهذا المصطلح حين قال: "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويُردُ عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله، واشتماله عليه، وإن نقص جزء أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[1]، هنا قد وضع ابن طباطبا مفهوم الإيقاع موازيا لمفهوم الوزن بل اعتبر أن الإيقاع هو الوزن، وأنه الجزء المهم من أجزاء الشعر التي بتمامها تساعد على فهم الشعر وإدراك مقصده ومعناه، وإن نقصان الإيقاع أو نقصان جزء آخر كان نقصان لفهم الشعر أو إنكاراً له كما قال.

ونلاحظ عند قدامة بن جعفر ذكره ضمنيا للمفاهيم العامة لمصطلح الإيقاع في حديثه عن البلاغة، يقول:"أحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن..."[2] يفهم قولُ قدامة بقصد محاولة تبيين جودة البلاغة وارتباطها بما يتوفر به النص من عناصر، فالبلاغة الحسنة في اعتقاده تكمن في توافر عناصر عدة وترابطها بما في ذلك ما يشير إلى الإيقاع.

أبو هلال العسكري يرى هو الآخر أن الحديث عن الإيقاع هدفه التفريق بين النثر والشعر يقول:"الألحان التي هي أهنأ اللذات، إذا سمعها ذَوُوا القرائح اللطيفة لا تتهيأ صنعتها إلاّ على كل منظوم من الشعر، فهو لهم بمنزلة القابلة بصورها الشريفة"[3].

يتضح من مقال أبي هلال العسكري أن الإيقاع أو الألحان كما أراد له أن يسميه لها الأثر على ذائقة القارئ لكل منظوم من الشعر أو المستمع إليه، فلا تتهيأ أو تتضح هذه الألحان إلا على ما ينظم من الشعر وهذا ما استدل به على التفريق بين الشعر والنثر، فالألحان كما صور لنا في قوله لها وقعها الخاص على مَسْمَعِ وذائقة الإنسان.

---

[1] – ابن طباطبا : عيار الشعر ، تح : عبد العزيز ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر ، المملكة العربية السعودية، 1958 ، ص 21 .

[2] – قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، ط1، مطبعة السعادة ، مصر ، 1932 ، ص 3 .

[3] – أبو هلال العسكري: الصناعتين ، تح : محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة الحلبي ، د.ت ، ص 144 .

والحديث عن الإيقاع حين قال:"الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة فليس بالوزن ما كان الكلام ولا به كان كل كلام خيرا من كلام"[1]، قد يكون الإيقاع عند الجرجاني من خلال قوله ذاك معاكسا لما جاء به قدامة بن جعفر وذلك من خلال ربط هذا الأخير البلاغة بالإيقاع أو الألحان، فيما نفى الجرجاني هذه العلاقة، حيث يرى أن الإيقاع معنى وليس لفظا مجرداً والمتفق عليه في نظرية النظم لديه أن الألفاظ خدم للمعاني، ويرى أيضا أن الوزن والقافية مجرد شكل يتجلى فيه الإيقاع ولا يربط بهما ربطاً كاملاً.

لم يخرج مفهوم الإيقاع الذي ارتبط بالوزن عند كثير النقاد العرب عن دائرة الشكل العروض فقد لوحظ هذا الربط عند الخليل ابن أحمد الفراهيدي الذي "يعرف الإيقاع بقوله:«إنه حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية»، يربط الخليل الإيقاع بتتابع وتتالي المتحرك والساكن بشكل متساو وللخليل كتاب يصب في هذا المعنى هو كتاب الإيقاع"[2]، وهذا يعني لأن الخليل قد أعطى مفهوم الإيقاع بحسب ما يتبين في البيت الشعري من حركات وسكنات للتفعيلة، غير أن هذا الربط يبدو تقصيرا في مفهوم الإيقاع الذي لطالما كان مرتبطا بالوزن لا معتمداً عليه.

فيما كان الإيقاع عند البعض يعني الوزن تارة وتارة أخرى على صفة الربط بينهما، كان من جانب آخر من يرى أن هناك ارتباط بين الإيقاع والتخيل إلا أن هذا الربط لم يعطى حقه، ولم يثبت به غير ما قد سبق، لأن محاولة حازم القرطاجني وإن"كان أكثر النقاد وعيا في الفصل بين الإيقاعين الشعري والموسيقي (الوزن)"[3]، لم تخرج عن دائرة الوزن في تقديمه لمفهوم الإيقاع بل إن أمكننا القول أنه قدم مفهوماً للوزن حيث قال:"والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفاوقا في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[4]، هذا المفهوم يعطي صورة واضحة عن آراء النقاد العرب عامة في

[1] – عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، تعليق محمود شاكر ، ط1 ، مطبعة المدني ، القاهرة ، 1991 ، ص 364.

[2] – نجاة سليماني: التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث ، مذكرة ماجستير ، العربي عميش ، كلية الآداب واللغات (قسم اللغة العربية وآدابها) ، جامعة حسيبة بن بو علي ، الشلف ، 1429/1428هـ – 2008/2007م ، ص 51 .

[3] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح: محمد الحسين بن خوجة ، د.ط ، دار الكتب الشرقية ، د.ت، ص 263 .

[4] – نجاة سليماني: التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث ، مرجع سابق ، ص 52 .

مسألة الإيقاع الذي لم يلبث أن انتشر في أوساط النقد العربي القديم وإن لم يصل به النقاد إلى مسكن واحد إلا أنهم تقريباً ربطوا الإيقاع بالوزن.

2-في النقد العربي الحديث :

واصل مفهوم الإيقاع توسعة في دائرة النقد وانتقاله من حقبة لأخرى تاركا لُبْسًا على كل من حاول التطرق إليه وإعطاء محاولة فهم تركيبه، لذا أخذ النقاد العرب خاصة على عاتقهم مسؤولية إعطاء مفهوم أقرب للإيقاع مما يتناسب والثقافة العربية، فقد جاء الإيقاع عند كثير من النقاد العرب المحدثين مغايرا في مفهومه عما ورد قديما، حيث قال عنه كمال أبو ديب:"إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة"[1].

يتضح من خلال هذا المفهوم أن أبو ديب قد صور الإيقاع على أنه فاعلية لها تأثير على المتلقي الذي يستشعر وجودها ضمن حركة داخلية متناسبة، وهذه الحركة تشكل وحدة من النغم العميق الذي يخضع لخصائص معينة تفرضها عناصر الكتلة الحركية والتي تختلف تبعا لعوامل معقدة أو كما قال أبو ديب.

فيما جاء مفهوم الإيقاع عند محمد غنيمي هلال مرتبطا بالحركات والسكنات في تتابع المقاطع الصوتية حيث قال:"الإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"[2]، وهذا مما يعني أن الإيقاع مجموعة نغمات منتظمة داخل وحدة كلامية معينة، حيث أن هذه النغمات ما هي إلا حركات وسكنات تتشكل بصفة منتظمة.

فيما قال عز الدين إسماعيل عن الإيقاع بأنه:"هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه، تقول

[1] – كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ط2 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص 230.
[2] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، ط1 ، دار العودة ، بيروت ، 1982 ، ص 461 .

«عَيْنٌ» وتقول مكانها «بِئْرٌ» وأنت في أمنٍ من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضا يصدر عن الموضوع، في حين بفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل وهذا من الخارج"[1].

يتضح من خلال هذا المفهوم لعز الدين إسماعيل أن هناك اختلاف بين الإيقاع والوزن، فالإيقاع أكبر من أن يحصر في تقطيعات البحر أو تفعيلاته لأنه لا يعتمد عليها بقدر ما هو حركة الأصوات الداخلية التي لها تأثر باللغة والألفاظ المستعملة، على عكس الوزن الذي ينبني على الألفاظ ولا يؤثر تغيرها فيه، كما بين الناقد في المثال لكلمة عين وكلمة بئر فلهما الوزن نفسه ولكن لا تعطيان الإيقاع نفسه.

أما أدونيس فقد سار على رؤى النقاد القدامى في تصوير مفهوم الإيقاع حيث قال عنه:"هو نظم أزمنة الانتقال على النغم في أجناس وطرائق موزونة تربط أجزاء اللحن، وتتعين بها مواضع الضغط واللين في مقاطع الأصوات"[2]، هذا المفهوم يشير إلى ربط الإيقاع بالغناء واللحن فلم يخرج أدونيس على فكرة القدامى واعتبر أن الإيقاع يختص بنظم اللحن بكيفيات خاصة.

المبحث الثاني : الإيقاع العروضي في الشعر العربي

أولا : الإيقاع و القصيدة العمودية

ارتبط الإيقاع في الشعر العربي بالعروض وهو علم يدرس الأوزان داخل القصيدة المنظومة وهو يعتبر ميزانا للشعر في نظر الأقدمين، ولاشك أن ارتباط الإيقاع بالأوزان كما أشرنا سالفا يحيل إلى ارتباط الإيقاع بالعروض فعلا،"ويرجع رجال التراجم الفضل في نشأة علم العروض إلى الخليل كان إمامًا في علم النحو، وأنه هو الذي استنبط علم العروض وأخرجه إلى الوجود وحصر أقسامه في خمس دوائر يستخرج منها خمسة عشر بحرا، ثم زاد الأخفش بحراً واحداً.وسماه الخبب، كما يذكر أن الخليل كان له معرفة بالإيقاع والنغم، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض، فإنهما متقاربان في المأخذ"[3]، وقيل أيضا عن

[1] – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3 ، دار الفكر العربي ، 1974 ، ص 376.
[2] – أدونيس: الشعرية العربية ، ط1 ، دار الآداب ، بيروت ، 1985 ، ص 21 .
[3] – عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1987 ، ص 7 .

العروض أنه:"علم من علوم اللغة العربية غرضه تمييز صحيح أوزان الشعر العربي من فاسدها ... وقد سمي هذا العلم عروضا لأن الخليل بن أحمد وضعه في مكة التي تدعى (العروض)، فسماه باسمها تبركا تيمنا بالرحاب القدسية التي أوحت إليه بعلم يصون الشعر العربي من الخلل والفساد"[1].

وحديثا عن العروض هو حديث عن بحور الشعر العربي والتي تعتبر قاعدة علم العروض ومبناه، فمن المعروف لدينا أن هناك ستة عشر بحراً تتكون من تفعيلات وقبلها مفاتيح تضبط بها هذه التفعيلات وهذا ما سنذكره عن البحور باختصار، لأن ما يذكر عنها كثير من المواضيع، ولأن البحر في الأصل هو وزن شعري إلا أن"سبب تسميته الوزن من أوزان الشعر بحراً أنه شبيه بالبحر، فهذا يغترف منه ولا تنتهي مادته..." [2]

1- البحر الطويل:"وسمي طويلا لمعنيين، أحدهما أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، ولأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلا"[3].

وتفعيلات الطويل الأصلية هي: فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعيلن

0/0/0// - 0/0// - 0/0/0// - 0/0//

وغير أن التفعيلة الأخيرة مَفَاْعِيْلُنْ أصبحت مَفَاْعِلُنْ وذلك تناسبا مع مفتاح البحر الذي

هو: **طويل له دون البحور فضائل فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن**.

ونورد مثالا عن هذا البحر، قال امرؤ القيس في مطلع معلقته:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

0//0// - /0// - 0/0/0// - 0/0// 0//0// - 0/0// - 0/0/0// - 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

[1] ص

[2] ،

[3] – الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي ، تح: الحساني حسن عبد الله ، ط3 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، 1994، ص 22 .

2- بحر المديد : وثاني بحور الشعر العربي بحر المديد،"سمي مديداً لأن الأسباب امتدت في أجزائه السباعية، فصار أحدهما في أول الجزء والآخر في آخره...." [1].

وتفعيلاته وكذا مفتاحه على النحو الآتي:

لمديد الشعر عندي صفات فاعلاتن – فاعلن – فاعلن – فاعلاتن .

ونورد مثالا عن هذا البحر، قال المهلهل بن ربيعة:

يالبكرٍ أنشروا لي كليباً يالبكرٍ أين أين الفرارُ[2].

يالبكرنْ أنشرو لي كليْبَنْ يالبكرن أين أين لفرارُو

0/0//0/ -/0 /0/ - 0/ 0//0/ 0/ 0// 0/ -0//0/ - 0/0//0/

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلن

3- بحر البسيط : ثالث بحور الشعر العربي هو البسيط "وسمي بسيطا لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك بسيطا، وقيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه"[3].

وتفعيلات بحر البسيط الأصلية هي: مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فاعلن.

إلا أن التفعيلة الأخيرة قد تغيرت وفقا لمفتاح البحر فأصبحت فاعلن ⟵ فعلن

[1] – الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص 31 .

[2] – الخطيب التبريزي: المرجع نفسه ، ص 31 .

[3] – الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص 39 .

ومفتاح بحر البسيط وتفعيلاته كالتالي:

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن

ونورد مثالا عن ذلك، قال عنترة:

لا يحمل الحقد من تعلو به الرتبً ولا ينال العلا من طبعه الغضب

لاَ يَحْمِلُ لْحِقْدَ مَنْ تَعْلُو بِهِ ررتبو وَلاْ يَنَالُ لْعُلاْ مَنْ طَبْعُهُ لْغَضَبُوْ

0/// -0//0/ -0//0/ - 0//0/0/ 0/// - 0//0/ - 0//0/ - 0//0//

مستفعلن – فاعلن– مستفعلن– فعلن متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن

4- بحر الوافر : رابع بحور الشعر العربي هو بحر الوافر حيث"سمي الوافر وافر لتوفر حركاته...، وقيل سمي وافر لوفور أجزائه..." [1].

وتفعيلات بحر الوافر ومفتاحه كالتالي:

بحور الشعر وافراها جميل مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن.

ونورد مثالا عن بحر الوافر نحو قول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

يؤرقني التذكر حين أمسي فأصبح قد بليتُ بفرط نكسي[2].

يؤرقني تذككر حين أمسي فأصبح قد بليتُ بفرط نكسي

0/0// -0///0// - 0///0// 0/0// - 0///0// - 0///0//

مفاعلتن – مفاعلتن– فعولن مفاعلتن – مفاعلتن– فعولن

[1] – الخطيب التبريزي: المرجع نفسه ، ص 51 .

[2] – محمد علي يونس: المختار في العروض والقوافي للسنتين الأولى والثانية الثانويتين ، ص 24 .

5- بحر الكامل : خامس بحور الشعر العربي بحر الكامل وقد"سمي كاملاً لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره..." [1].

وتفعيلات بحر الكامل ومفتاحه كالتالي:

كمل الجمال من البحر الكامل متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن.

ونورد مثالا عن هذا البحر حيث يقول عنترة بن شداد:

رمت الفؤاد مليحة عذراء بسهام لحظ مالهن دواء

رمت لفؤاد مليحتن عذراءو بِسِهَامِ لِحْظِنْ مالهنن دواءُوْ

0/0/0/ – 0//0/// -0//0/// *0/0/// -0//0/0/ -0/0///*

متفاعلن – متفاعلن – متفاعل متفاعلن – مُتْفَاعلن– متفاعلْ

6- بحر الهَزَجْ : سادس أبحر اشعر العربي بحر الهَزَجْ من أقدم بحور الشعر وأشهرها وقد"سمي هزجا لتردد الصوت فيه، والتهزج تردد الصوت...، فلما كان الصوت يتردد في هذا النوع من الشعر سمي هَزَجًا..." [2].

وللهزج تفعيلتان على نسق مفتاحه على النحو التالي:

على الأهزاج تَسهيلُ مفاعيلن– مفاعيلن.

والأصل فيه ثلاثة تفعيلات إلا أنه جاء مجزوءاً على نسق مفتاحه كما أوردناه وعلى نحو قول أبي العتاهية:

وما ظهري لباغي الضّي م بالظّهر الذّلول[1].

[1] – الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص 58 .

[2] – الخطيب التبريزي: المرجع نفسه ، ص 73 .

وَمَا ظَهْرِي لبَاغِضْضَيْ مِ بِظْظَهْرِ ذْذَلُولِي

0/0// - 0/0/0// 0/0/0// - 0/ 0/ 0//

مفاعيلن – مفاعيلن مفاعيلن – مفاعي

7- بحر الرجز : زمن أقدم بحور الشعر أيضا بحر الرجز وهو سابع بحور الشعر العربي وقد"سمي رجزاً لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذٌ من البعير إذا شدت إحدى يديه فبقي على ثلاث قوائم، وأجود منه أن يقال مأخوذ من قولهم ناقة رجزاء، إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء..." [2].

ولبحر الرجز تفعيلات ومفتاح وهما:

في أبحر الأرجاز بحر يسهل مستفعلن – مستفعلن– مستفعلن.

قال أحد الشعراء:

سِرْ طَالبًا غايتها إِمَّا تُرى فوق الثُّريَا أو تُرى تحت الثّرى[3].

سِرْطَا لبِنْ غاياتها إِمَّا تُرى فوق ثُّرِيَا أو تُرى تحت ثّرى.

//0/0/ - 0//0/0/ - 0//0/ 0/ 0//0/ 0/ - 0// 0/ 0/ - 0//0/0/

مستفعلن – مستفعلن– مستفعلن مستفعلن – مستفعلن– مستفعلن

[1] – محمود مصطفى: أهدى سبل إلى علمي الخليل العروض والقافية ، ص 60 .

[2] – الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص 77 .

[3] – محمد علي يونس: المختار في العروض والقوافي للسنتين الأولى والثانية ثانويين ، ص45.

8- بحر الرَّمَلْ : هو أحد البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المتكررة وقد"سمي رملاً لأن الرمَل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمى بذلك، وقيل سمي رملاً لدخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرَمَلَ الحصير الذي نُسِجْ..."[1].

وتفعيلات بحر الرَّمل ومفتاحه كالتالي:

رَمَلُ الأبحر ترويه الثقاتُ فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلاتن.

قال مفدي زكريا في نشيدنا الوطني:

يا فرنسا قد مضى وقت العتابْ وطويناه كما يطوى الكتابْ

يَاْ فِرَنْسَا قَدْ مَضَى وَقْتُ لْعِتَاْبْ وَطَوَيْنَاهُ كَمَا يُطْوَ الكِتَابْ.

00//0/ -0/0//0/ -0/0//0/ *///0/- 0/0/// -0/0///*

فاعلاتن – فاعلاتن- فاعلات فاعلاتن – فاعلاتن- فاعلات

9- بحر السريع : هو أحد بحور الشعر العربي أيضا"وسمي سريعا لرعته في الذوق والتقطيع، لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أسباب لأن الوتد المفروق أو لفظه سبب والسبب أسرع في اللفظ من الوتد، فلهذا المعنى سمي سريعا"[2].

ومفتاح بحر السريع وتفعيلاته هي:

بحرٌ سريعٌ ما له ساحل مستفعلن – مستفعلن – فاعلن.

قال أبو فراس الحمداني:

[1] – الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص 83 .

[2] – الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص 95 .

قد كنتُ ذا صبر وذا سلوة فاستشهدا في طاعة الحب[1].

قَدْ كُنْتُ ذَاْ صَبْرِنْ وَذَاْ سُلْوَتِنْ فَسْتَشْهَدَا فِي طَاْعَةِ لْحُبْبِي

0/0/ - 0//0/0/-0// /0/0/ *0//0/ -0// 0/0/ - 0/ /0/0/*

مستفعلن — مستفعلن– فاعلن مستفعلن— مستفعلن– فعلن

10– بحر المنسرح : ومن بحور الشعر العربي أيضا بحر المنسرح وقد"سمي منسرحا لانسراحه مما يلزم أضرابه وأجناسه..." [2]. تفعيلات المنسرح ومفتاحه هما :

منسرح فيه يضرب المثل مستفعلن – فاعلات – مستفعلن

قال أعرابي:

ما إن دعاني الهوى لفاحِشة إلا نهاني الحياء والكرمُ[3].

مَاْ إِنْ دَعَاْنِ لْهَوَىْ لِفَاحِشَتِنْ إِلْلاْ نَهَاْنِ لْحَيَاْءُ وَلْكَرَمُوْ

0/ //0/ - /0//0/ - 0//0/0/ *0///0/ - /0//0/ - 0//0/0/*

مستفعلن — فاعلات– مستعلن مستفعلن— فاعلات– مستعلن

11– بحر الخفيف : من بحور الشعر العربي بحر الخفيف وقد"سمي خفيفا لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات السباب فخفت، وقيل سمي خفيفا لخفته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب، والسباب أخف من الأوتاد..." [1].

[1] – مصطفى حركات: أوزان الشعر ، ط1 ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 1998م ، ص 120 .

[2] – الخطيب التبريزي : المرجع السابق ، ص 103 .

[3] – محمد عبد الرحيم: موسوعة روائع الأدب العربي– المودة والغزل عند العرب– ، دار الراتب الجامعية ، بيروت ، د. ت ، ص 121 .

وجاءت تفعيلات بحر الخفيف ومفتاحه كالآتي:

يا خفيفا خفت بك الحركات فاعلاتن – مستفعلن – فاعلاتن.

قال عمر بن أبي ربيعة .

مسحت كفّها بجيب قميصي حين طفنا بالبيت مسحًا رفيقا[2].

مَسَحَتْ كَفْفَهَاْ بِجَيْبِ قَمِيْصِيْ حِيْنَ طُفْنَاْ بِلْبَيْتِ مَسْحَنْ رَفِيْقَاْ

0/0//0/ -0// 0/0/ -0/0//0/ /0/ 0/// - 0// 0// -0/ 0///

فعلاتن – متفعلن- فعلاتن فاعلاتن– مستفعلن- فاعلاتن

12- بحر المضارع : من بحور الشعر العربي قليل الاستعمال ونادر الكتابة عليه وقد"سمي مضارعا لأنه ضارع الهزج بتربيعه[3] وتقديم أوتاده، ولم يسمح المضارع من العرب ولم يجيء فيه شعر معروف" [4].

وتفعيلتا بحر المضارع ومفتاحه هما:

تعدُّ المضارعاتُ مفاعيلن – فاعلاتن.

غير أن "أصل تفاعيله هكذا: مفاعيلن – فاعلاتن- مفاعيلن – وهو تجزأ وجوباً..." [5].

قيل وقد وردت تامة شذوذا، ومثال تمامها:

بنو سعد خير قوم لجارات أو مُعانِ[1].

---

[1] – الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص 109 .

[2] – محمد عبد الرحيم: موسوعة روائع الأدب العربي ، ص 99 .

[3] – ضارع الهزج بتربيعه ، يعني ماثل بحر الهزج في عدد تفعيلاته وهي أربعة (أنظر تفعيلات بحر الهزج).

[4] – الخطيب التبريزي: المرجع السابق ، ص117.

[5] – محمود مصطفى: أهدى سبل إلى علمي الخليل العروض والقافية ، ص 83.

بنو سعدن خير قومن لجاراتن أو مُعانِي

0/ 0//0/ -0/ 0/ 0// 0/0// 0/ -0/0/0//

مفاعيلن – فاعلاتن مفاعيلن– فاعلاتن

13- بحر المقتضب : ومن بحور الشعر العربي قليلة الاستعمال أيضا نجد المقتضب وقد"سمي مقتضبا لأن الاقتضاب في اللغة هو الاقتطاع ومنه سمي القضيب قضيبا، وليس في دائرة من الدوائر بحر يفكُّ من بحر فيحصل في البحر الثاني الأجزاء التي في البحر الأول بلفظها وعينها إلاّ في هذه الدائرة، فلما كان يقع في هذه الدائرة المُنْسرح وهو مستفعلن مفعولات مستفعلن مرتين، وهذه الأجزاء بعينها على لفظها تقع في المقتضب، وإنما تختلف من جهة الترتيب فقط،فكأنه في المعنى قد اقتُضب من المنسرح إذ طرُح مستفعلن من أوله ومستفعلن من آخره وبقي: مفعولاتُ مستفعلن فسمي مقتضباً"[2].

وتفعيلات بحر المقتضب ومفتاحه كالتالي

اقتضب كما سألوا مفعولات – مستعلن

غير أن عديد الأبيات على هذا البحر لم تَرِدْ على شاكلة هذه التفعيلات نحو قول أبي نواس:

تضحكين لاهية والمحبّ ينتحب[3].

تَضْحَكِيْنَ لاْهِيَّنْ وَلِمُحِبْبُ يَنْتَحِبُوْ

0///0/ - /0//0/ 0///0/ - /0//0/

فاعلات – مستعلن فاعلات– مستفلن

[1] – محمود مصطفى: المرجع نفسه ، ص 84.

[2] – الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص 120 .

[3] – مصطفى حركات: أوزان الشعر ، ص 136 .

14- بحر المجتث : من البحور النادرة أيضا وقليل هم الشعراء الذين كتبوا عليه،و "سمي مجتثا لأن الإجتثاث في اللغة الاقتطاع كالاقتضاب...، فلفظ أجزائه يوافق لفظ أجزاء الخفيف بعينها، وإنما يختلف من جهة الترتيب فكأنه قد اجتث من الخفيف..." [1].

فتفعيلات المجتث ومفتاحه هما :

اجتثت الحركات مستفعلن – فاعلاتن .

قال محمد بن عبد الرحمان (العطوي):[2]

ما دنت بالحب إلا والحب دين الكرام

مَا دِنْتُ بِلْحُبْبِ إِلْلاْ وَلَحُبْبُ دَيْنُ لْكِرَامِيْ

0/0//0/ -0//0/0/ 0/0/ /0/ -0//0/0/

مستفعلن- فاعلاتن مستفعلن- فاعلاتن

15- بحر المتقارب : من البحور الشعرية المتداولة والصافية وقد"سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد..."[3].

ولبحر المتقارب تفعيلات ومفتاح هما كالتالي:

عن المتقارب قال الخليل فعولن – فعولن – فعولن- فعولن

قال إسماعيل صبري:[4]

أبثكِ ما بي فإن ترحمي رحمت أخا لوعة مات حبّا

[1] – الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص 122 .

[2] – محمد عبد الرحيم: موسوعة روائع الأدب العربي ، ص 125 .

[3] – الخطيب التبريزي: المرجع السابق ، ص 129.

[4] – محمد عبد الرحيم: المرجع السابق ، ص 44 .

أبثثكِ ما بي فإن ترحمي رحمت أخا لوعتن مات حببا

0// -0/ 0// - 0/ 0/ / -/0// 0/0//-0/ 0// -0/ 0// - / 0//

فعولُ- فعولن- فعولن- فعو فعولُ- فعولن- فعولن -فعولن

16- بحر المتدارك : وآخر بحور الشعر العربي هو بحر المتدارك، حيث "يقال إن الأخفش هو الذي اكتشف هذا البحر، وسمي متداركا لأنه تداركه عن الخليل..." [1].

غير أن الكثير اختلف في تسميته أو من باب التنوع فقد ذكر بحر الخبب وبحر المحدث وكلاهما على أجزاء المتدارك، لكن أكثر تسمية انتشارا هي: بحر المحدث فمفتاحه وتفعيلاته:

حركات المحدث تنتقل فعلن – فعلن – فعلن – فعلن.

قال الحصري في مطلع قصيدته المشهورة:

يا ليل الصّبّ متى غده أقيام الساعة موعده

يَاْ لَيْلُ صَبَبْبُ مَتىَ غَدُهُوْ أَقِيَاْمُ سْسَاْعَةِ مَوْعِدُهُو

0/// -0/// - 0/0/ -0/0/ 0/// - 0/// - 0/0/ - 0///

فُعْلُنْ – فعلن- فعِلُن- فعِلن فُعْلُنْ – فعلن- فعِلُن- فعِلن

رأينا فيما سبق كيف تشكل الإيقاع في القصيدة العمودية من خلال ارتباطه بالعروض الخليلي، والذي من خلاله حددنا تواجد الإيقاع داخل الأوزان الشعرية النمطية المعروفة، هذا وقد عرفت القصيدة العمودية تطوراً إن صحت تسميته على جانب الشكل الخارجي، فكانت أيام الأندلس تحمل نمطا جديداً من الشعر بل أنماطا عدة، تراوحت بين العامي والفصيح وهذا الأخير ما يهمنا، فظهر فيه ما يعرف بالموشح.

[1] – مصطفى حركات: أوزان الشعر ، ص 151 .

ثانيا: الإيقاع و الموشح.

ظل ارتباط الإيقاع بالعروض قائما ولم يتأثر بالتغير الذي طرأ على القصيدة العمودية التي حافظت على شكلها إلى أن جاء الأندلسيون بنمط شعري جديد هو الموشح، هذا الأخير عبارة عن"فن من الشعر اخترعه الأندلسيون منذ القرن الثالث الهجري، لأن طبيعة بلادهم الجميلة، وحياتهم الإجتماعية التي عرفت نهضة الغناء ساعدتهم على ذلك، وقد سميت الموشحات بهذا الاسم تشبيها لها بوشاح المرأة، وهو ثوب جميل مزركش ...، وهكذا جاءت الموشحات أشعارا مزركشة جميلة، يراد بها الغناء والموسيقى قبل كل شيء...، فالموشحات تتألف من أقفال وأبيات: أما (الأقفال) القفل فهو الجزء الذي يبدأ به الموشح، ويُفصلُ به بين الأبيات، ولابد في القفل أن يكون مثقفا مع بقية أقفال الموشح...، وأما البيت فهو الأجزاء التي تتكرر في الموشح محصورة بين قفلين منه..." [1].

وفيما يلي نموذج عن موشح أندلسي، قال ابن زهر: [2].

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمعِ ← قفل.

وديم همت في غرّته
ويشرب الراح من راحته ← بيت
كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتّكا وسقاني أربعاً في أربعِ ← قفل

يظهر الإيقاع من خلال هذا الموشح مختلفا عن إيقاع القصيدة العمودية بشكل واضح، وذلك لأن الموشح خالف في شكله وبنيته الإيقاعية ما جرت العادة عليه في القصيدة العمودية وهذا التخالف ظهر من خلال القافية المتعددة بين القفل والبيت وإن كان بينهما بحر مشترك، ويتضح في هذا الموشح

[1] – محمد على يونس: المختار في العروض والقوافي ، ص 80 .

[2] – محمد على يونس: ا المرجع نفسه ، ص 80 .

اختلاف الروي فنجد روي العين وروي الهاء، غير أن حرف الروي في القفل لا يتغير بخلاف روي البيت.الذي يتعدد، وفيما يلي توضيح للإيقاع داخل هذا الموشح:

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

أييه سساقي إليك لمشتكى قد دعوناك وإن لم تسمعي

0// 0/ -0/ 0// 0/ -0/ 0//0/ *0//0/ -0/ 0/// / -0/0// 0/*

فاعلاتن — فاعلاتن – فاعِلن فاعلاتن — فاعلاتن – فاعِلن

وناديم همت في غرته

وناديمن همت في غررتهي

0/// -0/ 0//0/ -0/0///

فعلاتن – فاعلاتن – فعلن

ويشرب الراح من راحته

ويشرب رراح من راحتهي

0/// -0/ 0//0/ -0/0///

فعلاتن – فاعلاتن– فعلن

كلما استيقظ من سكرته

كللم ستيقظ من سكرتهي

0/// -0/ 0/ // -0/ 0//0/

فاعلاتن– فعلاتن– فعلن

جذب الزق إليه واتكا	وسقاني أربعاً في أربعِ
جذب زززقق إليه وتتكا	وسقاني أربعن في أربعي
0// 0/ -0/ 0//0/ -0/ 0///	*///0/ -0/ 0///0/ -/0/// -0/ 0///*
فعلاتن– فعلات– فاعلن	فعلاتن– فاعلاتن– فاعلن

يمكننا القول أن الموشحات ما هي إلا محطة من محطات القصيدة العربية، التي ظلت ملتزمة بالقافية الواحدة منذ فترة الجاهلية وصدر الإسلام،حتى أثر على الشعر رجز الشعراء الأمويين، فكان فن الرجز[1] بداية فعلية للتمرد على القوافي، إلى أن حط الشعر رحاله في أرض الأندلس واكتس حلة الموشح الذي عُدَّ ثورة في الأوزان والقوافي لا لسبب إلا ليواكب تطور الغناء في ذلك العصر، بعدما تمظهر الإيقاع في القصيدة العمودية من خلال العروض ورأينا تواجده في البحور ستة عشر، وبينا كيف انتقل الإيقاع إلى الموشح الذي خرج عن شكل القصيدة التقليدي حيث ظهر الإيقاع في أقسامه وهي الأقفال والأبيات والتي كانت مبنية على بحور الخليل إلا أن المختلف فيها كان عدم انتظام القافية، هذا ولم يتوقف تطور الشعر ها هنا بل شهد العصر الحديث ولادة نمط آخر من القصائد عرف بتسميتين الشعر الحر وشعر التفعيلة وهذه التسمية الأخيرة هي الأقرب إلى المفهوم الصحيح لهذا النمط الشعري، وسيتضح فيما يلي ارتباط الإيقاع بشعر التفعيلة.

ثالثا: الإيقاع وشعر التفعيلة.

شعر التفعيلة هو نمط شعري يعتمد على التفعيلة كأساس عروضي، ويتبع إيقاع الوزن الشعري العادي، لكن اعتماده على نظام السطر بَدَلَ البيت كان له الأثر في كسر نسق القافية،"فتحرر شعر التفعيلة من هذا النسق البيتي بسطره الشعري غير المحدد التفعيلات، فقد يأتي السطر من تفعيلة أو جزء

[1] – ينظر، جاسم محمد حسين: الرجز إلى العصر الأموي ، مجلة كلية التربية الأساسية جامعة بابل ، العراق ، العدد 11 آذار 2013 ، ص 526 إلى 539 .

من تفعيلة أو أكثر من ذلك، فالذي يتحكم بطول السطر أو قصره هو الحالة الشعورية والتدفق الشعري لدى الشاعر عند الكتابة..."[1]، وهذا ما اختلف فيه إيقاع شعر التفعيلة عن إيقاع القصيدة العمودية حيث أن"القصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة "[2].

ولربما اعتمدت القصيدة العمودية على جميع البحور ستة عشر ونظمت عليها وإن كثر في بعضها وقل النظم في البعض الآخر، إلا أن قصيدة التفعيلة لم يتناسب عليها جميع البحور الصافية التي تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة، وهذا بالأصل كان أساس قيام هذا النمط الشعري، لكن هذا لم يمنع الشعر من الكتابة على بعض البحور ممزوجة التفعيلة، فمن أمثلة البحور الصافية التي نظمت عليها قصيدة التفعيلة، بحر الرَمَلْ الذي تتكرر فيه تفعيلة فاعلاتن في قول محمود درويش في قصيدة ((عن الأمنيات)) التي يقول فيها: [3].

لا تقل لي

ليتني بائع خبز في الجزائر

لأغني مع ثائر

لا تقل لي

ليتني راعي مواشي في اليمن

لأغني لانتفاضات الزمن

سنبرز الإيقاع من خلال هذا المقطع ومن خلال التقطيع العروضي له:

[1] – صالح علي صقر عابد : الإيقاع في شعر سميح قاسم – دراسة أسلوبية– ، مذكرة ماجستير ، عبد الله أحمد خليل إسماعيل ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية ، جامعة الأزهر ، غزة ، فلسطين ، 2012/2011 ، ص 54 .

[2] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ، ط3 ، دار الفكر العربي ، 1978م ، ص 63 .

[3] – محمود علي السمان: العروض الجديد – أوزان الشعر الحر وقوافيه – ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1983م، ص 77.

* لا تقل لي

لَاْ تَقُلْ لِي

0/ 0//0/

فاعلاتن

* ليتني بائع خبز في الجزائر

لَيْتَني بَائِعُ خُبْزِنْ فِلْجَزَائِرْ

0/ 0//0/-0/0/// -0/ 0//0/

فاعلاتن– فعلاتن– فاعلاتن

* لأغني مع ثائر

لِأُغَنْيْ مَعَ ثَائِرْ

0/ 0/ // - 0/0///

فعلاتن – فعلاتن

لاتقل لي

لَاْ تَقُلْ لِيْ

0/ 0//0/

فا عـلاتن

* ليتني راعي مواشي في اليمن

ليتني راعي مواشن فليمن

0//0/ -0/0//0/ -0/0//0/

فاعلاتن – فاعلاتن– فاعلن

* لأغني لانتفاضات الزمن

لأغنني لنتفاضات ززمن

0// 0/ -0/ 0//0/ -0/0///

فعلاتن– فاعلاتن– فاعلن

كما عرف البحور المركبة بعضها تواجداً في شعر التفعيلة، ومنها بحر البسيط، ومن شواهده قول محمدو دوريش في قصيدته ((سقوط القمر)):[1]

* تأتين يوماً

إلى جفني .. كالسهر.

* تأتين يوماً ،

تَأْتِيْنَ يَوْمَنْ

0/ -0/ / 0/0/

مستفعلن– فا

[1] – محمود علي السمان: العروض الجديد – أوزان الشعر الحر وقوافيه – ، ص 88.

* إلى جفني .. كالسهرِ.

إلى جَفْنِي .. كَسْسَهَرِيْ.

0/// -0/ 0/0/ -0//

علن- مستفعل- فعلن

الفصل الثاني التطبيقي:

القصيدة النثرية و الإيقاع البديل

المبحث الأول : القصيدة النثرية و البنية الإيقاعية

المبحث الثاني: الإيقاع البديل في ديوان يوم إضافي للقيامة

تمهيد :

المتتبع للتطورات التي طرأت على النسق الثقافي العربي يجد أنَّها بدأت في مطلع القرن العشرين، في دعوات وجهها شعراء تلك الحقبة للخروج عن دائرة ما يسمى بالقيود في الشعر العربي، فدعوا حينئذٍ إلى الشعر المرسل، والشعر المهموس، وغير ذلك، وهم في محاولاتهم هذه أرادوا قيادةَ دفة الريادة في كتابة قصائد تداخلت فيها بعض بحور الشعر، أو أنَّهم يتعمدون أحيانًا إحداث كسر في الوزن الشعري؛ للمحاولة بالخروج بشيء جديد قد يجذب انتباه النقاد، ولاحتسابها أيضًا ضمن محاولات التجديد.

توالت هذه المحاولات إلى أن وصلت في نهاية الأربعينات من القرن الماضي عند شاعرين من العراق، هما نازك الملائكة، وبدر شاكر السباب، في محاولتهما الرائدة في مجال الشعر الجديد كما سماه الدكتور النويهي: الشعر المعاصر.

وعليه، فقد عُدِّت هذه المحاولات من أولى المحاولات التي أعلنت وبشكل ملحوظ تمردها العلني عن أصول الشعر العربي، في محاولة منه أن يطلق يديه من أسر القيد، وعليه فقد كانت هذه المحاولات تداعب الزائقة الشعرية من خلال الإخلال بالنظام الكمي لشطر البيت العربي، دون أن يتجاوز كثيرًا على الشروط التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي .

وبعد هذه التجربة توالت المحاولات تلو المحاولات، حتى استطاعت في منتصف الخمسينات من هذا القرن أن تنهض بواقع الحداثة الشعرية، فتكللت الجهود بولادة قصيدة النثر العربية عند جماعة مجلة شعر اللبنانية في محاولة منهم للتمرد على قوانين علم العروض الذي وضعه الخليل بن أحمد ، حيث " **مثلت قصيدة النثر نتيجة طبيعية للرغبة في الهدم و التجاوز الدائم الذي اتسمت به الحداثة الشعرية وهي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على التمرد ، وقد ظهرت كنتيجة منطقية لما يصبو إليه شعراء الحداثة من قناعة الاستغناء عن الوزن والقافية ...**" [1]

[1] – مسعود وقاد: قصيدة النثر وشعرية التجاوز، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب و اللغات ،جامعة الوادي، العدد الرابع ،2012 ، ص 21 .

المبحث الأول:القصيدة النثرية و البنية الإيقاعية

أولا : نشأة القصيدة النثرية

في ظل التحولات البارزة التي شهدتها القصيدة العربية مع منتصف القرن العشرين ، والتي لم تشهد مثلها طيلة امتدادها التاريخي ،ظهرت القصيدة النثرية التي أعلنت تمردها على كل قوانين العروض الخليلي ، و هذا النمط الشعري الجديد كان عند الغرب قبل أن يظهر على حركة الشعر العربي ، حيث أطلق جون كوهين مصطلح **القصيدة المعنوية** على القصيدة النثرية وقال عنها : " **في قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر ، ليس هناك شك في أن الشاعر في قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي** " [1] .

يعود أصل مصطلح قصيدة النثر إلى ترجمة للمصطلح الفرنسي **poeme en prose** ، حيث عثر على هذا المصطلح " **في بعض كتابات رامبو النثرية الطافحة بالشعر** ..." [2] .

وقد أخذ أدو نيس مصطلح قصيدة النثر من كتاب سوزان برنار **قصيدة النثر من بود لير إلى يومنا هذا** ، حيث كان من أوائل المنظرين للمصطلح في مقال كتبه في مجلة شعر ، قال فيه : " **هي نوع متميز قائم بذاته ، ليست خليطا ، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة ، لذلك لها هيكل و تنظيم و لها قوانين ...** " [3]

أدرج الدكتور مسعود وقاد مقالا تحت عنوان **قصيدة النثر و شعرية التجاوز** الصادر عن مجلة علوم اللغة العربية و آدابها بكلية الآداب و اللغات لجامعة الوادي ، ذكر فيه ما يتعلق بنشأة هذا النمط الشعري حيث قال : " **و الواقع أن قصيدة النثر نشأت في تربة غربية ، فقد ظهرت في فرنسا إبان النصف الأول من القرن التاسع عشر على يد شاعر فرنسي مغمور هو** ألوسيوس بيرتران (1807-1841) **من خلال ديوانه الشعري الوحيد (كاسبار الليل) الذي أحدث ضجة واسعة في الساحة**

[1] _ جون كوهين : النظرية الشعرية ، ترجمة : أحمد درويش ، ط 4 ، دار غريب ، القاهرة ، 2000 ، ص 33 .
[2] _ يوسف بكار : في العروض و القافية ، ط 2 ، دار المناهل للطباعة و النشر ، بيروت ، 1990 ، ص 152 .
[3] _ أدو نيس : في قصيدة النثر ، مجلة شعر ، دار مجلة شعر ، بيروت ، س4 ، العدد 14 ، 1960 ، ص 81 .

الأدبية الفرنسية آنذاك ، بسبب ما تضمنه من غرابة في شكل قصائده ، وقد كان لاحتفاء بعض الشعراء الكبار من أمثال بودلير **بأهمية تلك القصائد ذيوع و انتشار لقصيدة النثر ، وغدت بعد ذلك شكلا أدبيا فرض نفسه على المشهد الشعري الفرنسي .**

أما في الساحة الأدبية العربية فقد كان لكتابات بعض الشعراء الأوائل في النهضة العربية أشكالا قريبة من قصيدة النثر كتبت تحت ما يعرف ب (الشعر المنثور) ، وقد تمثلت هذه المحاولات في نصوص أحمد الشوقي التي أطلق عليها صفة الشعر المنثور ، في كتاب أسواق الذهب ، وكذا في نماذج نقولا فياض ، أمين الريحاني ، وخليل مطران . ثم عرف هذا الشكل بين جماعة من الشعراء الرومانسيين أشهرهم مي زيادة ، رشيد نخلة ، حبيب سلامة ، منير حسامي وغيرهم.

لكن البداية التأسيسية تنسب إلى مجلة شعر اللبنانية التي كان لها دور كبير في الترويج لمصطلح قصيدة النثر بعد أن ترجمه ونقله أدونيس عن اللغة الفرنسية ، وتحديدا عن كتاب سوزان برنار Susan Bernard. وهو الكتاب الذي صدرت عنه أغلب المحاولات التنظيرية و الإبداعية للدارسين و الشعراء العرب الذين خاضوا في قصيدة النثر ، وفي العدد الحادي عشر من تلك المجلة ظهرت أول محاولة تنظيرية للتوجه الجديد ، ممثلة في مقال لأدونيس بعنوان : محاولة في تعريف الشعر الحر . ويتجلى في هذا المقال التأثير القوي للتوجه السريالي على هذا الناقد ، وهو مايؤكد أن هذا النوع من الكتابة جاء نتيجة للمثاقفة مع الغرب ..." [1]

لقد قدم مقال الدكتور مسعود وقاد لمحة موجزة عن قصيدة النثر وعن نشأتها ، فمن خلال هذا المقال يتبين أن قصيدة النثر غربية المنشأ فرنسية الأصل وانتقالها إلى الوسط الشعري العربي كان حدثا هاما ساهمت فيه حركة الترجمة التي قام بها رواد مجلة شعر اللبنانية وعلى رأسهم أدونيس ، رغم بروز الشعر المنثور في أعمال بعض الشعراء و الأدباء الذين تم ذكرهم في المقال السالف و الذي اقترب من شكل قصيدة النثر إلا أن هذه الأخيرة لاقت رواجا بفضل مجلة شعر اللبنانية .

قصيدة النثر التي شكلت صدمة الحداثة بشكلها وتسميتها كانت تبحث عن هوية وسط هذا التضارب كله، وأقصد ما أخلفه النقاش و الجدل الحاد حول التعارض الموجود في اصطلاحها وفي جدل

[1] _ مسعود وقاد : قصيدة النثر و شعرية التجاوز ، ص 22.

انتمائها أيضا حيث يعود النزاع بين دعاة قصيدة النثر وخصومها إلى قضية الانتماء ، انتماء قصيدة النثر إلى الشعر من عدمه، لقد كانت مكانة وقيمة الشعر هي الكامنة وراء مواقف الفريقين ، والأمر لم يكن متعلقا بإبداعية قصيدة النثر بقدر ما هو متعلق بعلاقتها بهذا الجنس الراسخ في التراث العربي والضارب في أعماق الذات العربية والمسمى شعرا. لقد كان كل رأي يحمل نظرة واعية أوغير واعية إلى الشعر باعتباره جنسا أعلى ، وإلى النثر باعتباره أدنى من الشعر، وهذا مما جعل الجدل يحتدو يدفع النقاد والشعراء إلى الخوض في ماهية الشعر والفرق بينه وبين النثر ،فمن بين من خاضوا في هذا الجدل أدونيس المؤيد الأول لهذا النمط والمدافع عنه ونازك الملائكة التي عارضت بشدة قصيدة النثر .

" **يرى أدونيس أن الشعر والنثر يفترقان مهما تقاربا ، عند الكلام على التفاصيل والأشياء الراهنة، فإذا كان النثر يحيلنا إلى الواقع فإن القصيدة لا تفعل ذلك، وإذافعلت ذلك فإنها في أقصى حالاتها لا تنقل الواقع وإنما تنقل "صورة" عنه هي نتاج مخيلة كاتبها . ولذلك فإننا عندما نطالع قصيدة فإننا ندركها إدراكا جماليا في المقام الأول دون أن نقارنها بالواقع صدقا أو كذبا، فوظيفة القصيدة ليست التوثيق بل التخييل. إن النثر يعمل على ردم المسافة بين اللغة والواقع أو التقريب بينهما بغية الوصول إلى المطابقة بين المقول والقول، في حين أن الشعر يعمل على خلق مسافة بين اللغة والواقع سواء في الرؤية أو المخيلة أو المجاز**"[1]

فوضى التسميات المتعلقة بالشعر المكتوب خارج إيقاع البحور العربية التقليدية، شكل المجالَ الحيوي لسجال لم يصل في كثير من الأحيان حدَّ الجدل الحيويّ أو الحوار الْمُجدي خلالَ العقودِ الأخيرة من تاريخ الشعر العربي، بيد أن تسمية " قصيدة النثر" بما حملته من إشكالات وتناقضات داخلية أضحتْ محلَّ هذا السجال بامتياز، وبالتالي فإنَّ الصيغَ الشكليةَ داخلَ هذا النوع الجامع، غير المانع، هي ما يُمكنُ أنْ يشكِّلَ حافزاً على قراءة العلاقات الْمُشوَّهةِ بين حُدودِ الكتابة الشعرية على مُختلف أشكالِها الراهنة. كما أنَّ النظرةَ إلى مُستقبلِ " قصيدة النثر" بوصفها كتابةً شعريةً خارجَ الأوزان الموروثة، لا تتمُّ بِمعزلٍ عن فحصِ تاريخِها المتحدِّر من أرومةٍ معقدةٍ حقاً، ومحاولة مقاربة هذا الشكل الشعري الوافد، بتراثٍ شعريٍّ طويلٍ أكثرَ تعقيداً، شكَّلَ الهويةَ الثقافيةَ العربية.

[1] _ رابح ملوك : بنية قصيدة النثر و إبدالاتها الفنية ، أطروحة دكتوراه ، نور الدين السد ، كلية الآداب و اللغات (قسم اللغة العربية و آدابها) ، جامعة الجزائر ، 2008/2007 ، ص 74 .

فالخلطُ أو الالتباسُ الحاصلُ، على الأقلِّ بين "الشعر النثري" و" قصيدة النثر" نصَّاً وقراءة ونقداً، يقود اليوم إلى امتناع وجود نقد منهجي ناهيك عن خصوماتٍ لا تَنِيْ تتجدَّدُ حولَ ريادةِ شكلٍ جديدٍ في الشعريةِ العربية.

نستطيعُ القولَ أنَّ " قصيدة النثر العربية" وُلِدَتْ مُتزامنةً، في حسابِ العُقودِ، مع ما عُرفَ بالشعر الحرِّ، في فوضى تسمياتٍ أخرى، أو "قصيدةِ التفعيلة" في التصنيفِ الشكلي الهندسي، تمييزاً لها عن الشعر العمودي) قصيدة البيت أو الشطرين) بيد أنَّ هذه الولادةَ لم تكنْ مرئيةً تماماً، بفعل البهجة الزائدة التي رافقت الإعلانَ عن ولادةِ "قصيدة التفعيلة "وتحوّلها إلى مشروعٍ ثقافيٍّ "قوميٍّ جديد" في ذِروةِ الحديثِ عن الجانب السياسي من هذا المشروع، بينما جرى النظرُ إلى إرهاصات " قصيدة النثر "وكأنها اعتمالاتٌ تضطربُ خارجَ هذا المشروع.

وعندما نَزعُمُ إن ثمَّةَ ولادةً لـ" قصيدة النثر" من داخل مشروع قصيدة التفعيلة كاحتمال غير منجز وليس استتباعاً أو استدراكاً، فإننا نحدد هنا " قصيدة النثر" في نموذجها العراقي، وهو ما يستدعي الإشارة إلى أن الثقافة الأنكلو سكسونية التي رأى ناقد مثل الدكتور إحسان عباس أنها أسهمت في تحول الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة حدَّدتْ توجُّهاً مختلفاً للقصيدة المكتوبة خارج الوزن عن مثيلاتها في بلاد الشام.

فقد كان مفاجئاً للشعر العراقي في الثمانينات وهو يدأب على كتابة " قصيدة النثر" مثلاً، أن شروط سوزان برنار لتحقق هذه القصيدة، لم تحزها تلك الأشعار، إذ لم يجد أي شاعر عراقي حتى مرآة صغيرة تعكس شكل قصيدته في مقولات برنار عن قصيدة النثر في كتابها " قصيدة النثر من بودلير إلى إيامنا." فـ" قصيدة النثر" أصبحت خياراً في العراق خلال حرب الثماني السنوات مع إيران، بفعل حافز من هامش في الشعرية العراقية، لدى حسين مردان وجماعة كركوك، وترسَّختْ في تلك السنوات بين الشعراء الجدد، لأنَّهَا قصيدة لا تصلح لتلك الحرب بل لحروب أخرى! وهي في كل الأحوال كانت حافزا وخياراً تغييراً، لا شكل نهائياً وخياراً إحلالياً.

أما في بلاد الشَّام حيث "الثقافة الفرانكفونية" فإن " قصيدة النثر" كتبت بشكل مختلف، لا يبتعد كثيراً عن أصولها التي استقصتها سوزان برنار نفسها، فقصائد محمد الماغوط، وأنسي الحاج، تعد نموذجية في هذا السياق، وإن كانت ديباجة الإنشاد واحدة من بعض سماتها التي تشدُّها إلى مرجعية ما، كما يمكن استثناء تجربة توفيق الصايغ في هذا المجال.

ربما لا يُسرُّ مثل هذا التحليل رواد " قصيدة النثر" العربية كثيراً، مثلما لم يسر رواد قصيدة التفعيلة في وقت سابق، لكنَّ الواقعَ يُشيرُ إلى أنَّ ثنائيةَ المرجعِ المحفِّزِ ما بين الثقافة الأنكلو سكسونية في العراق والثقافة الفرانكفونية في الشَّام أوجدتْ نموذجين على الأقل لـ" قصيدة النثر"، غابت معهما الفكرة التي طرحتها سوزان برنار حتى وهي تتقصَّى رحلة تلك القصيدة ما بين الثقافتين الفرنسية والأنكلو سكسونية.

ما يرسخُ أزمةَ النموذج أنَّ فكرة سوزان برنار نفسها تتناقضُ أحياناً مع ما توردهُ من نماذج ذات إنشاد. نحن إزاء نموذجين حقاً، أحدهما يقبل بـ" قصيدة النثر" على أنها معطى وافد ويستجيب لهذه الفكرة بواقعية فيكتب لنا قصيدة نثر نموذجية ومنضبطة، والآخر لا يجد ثمة مسافة بينها وبين النثر الشعري، ويسعى إلى البحث عن أصولها في الثقافة العربية، حتى وإن بدا ذلك البحث احتطاباً في ليل لا ينتهي، وتنقيباً في بحر شاسع، فتكون الحصيلة زبد وجفاء على حد سواء.

قد لا نكونُ بصدد الغوص تماماً في التاريخ القريب، ونحن نتحدث عن مستقبل " قصيدة النثر" لكنَّ عقد الخمسينات رمى في الواقع بظلال جديدة على مجمل المشهد، وقد أسفر الفوران الشكلي داخل مرجل الشعرية العربية، عن عسف متعدِّد الأوجه تمثَّلَ في شيوع النزعة الإنكارية بين الأشكال والتي غدتْ سمةً جديدةً في تاريخ الشعر العربي.

ويُمكنُ الاستطرادُ في هذا الصدد بتشبيه ما حدثَ في الشعر العربي عند مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، بما حدث في فرنسا عند القرن التاسع عشر، حيث النثر الشعري إلى جانب الشعر الموزون و" قصيدة النثر" على صعيد التعدُّد الشكلي، والرومانسية والبرناسية بجوار الكلاسيكية، على صعيد المذاهب الفنية، كلها عاشت وتجاورت في وقت واحد ،وتحوَّل تصنيف الشعراء من تصنيف زمني إلى تصنيف نوعي، وانتقل توصيف الشعر نفسه من تصنيف غرضيٍّ إلى تصنيفٍ في الشكل الشعري، إنها نوعٌ من القبائلية الجديدة في مجتمع الشعر العربي.

وسطَ هذا التنميط السائد كيف للشاعر أن يستعيدَ اسمَهُ المخبوءَ في مكانٍ ما خارجَ النعوت المتوالدة التي تزيد من طبقات انطمار تلك التسمية.إذا ما سلمنا بأن التحدي الأكبر الذي واجهتهُ ولادة " قصيدة النثر" هو هذه السلالة اليعقوبية المتنازعة، فإن حسين مردان، مثالاً، هو يوسف المنفيُّ عنها، أوَّلاً لأنَّهُ لم يجرؤ على تسمية ما كتبه خارج الإرث السلالي، بما يشير علانية إلى الشعر أو القصيدة، بل اكتفى بتسميته "النثر المركز"، وثانياً لأنَّهُ نشأ في بيئة ثقافية مضادة، ليس لنمط الشكل الشعري الذي يكتبه

فحسب، وإنما لطبيعة القول الشعري كذلك، فهو حوكم مثلاً كأول شاعر على عنوان مجموعته الشعرية " قصائد عارية."

ومع هذا المناخ العدائي لم ينقطع عن تقريض المخيلة في النثر وترسيخ الجموح والتمرد النهلستي في شعره صورة لحياة لم تكن متاحة تماماً فقدم مختبراً متعدُّد العناصر وكيمياء ليست نهائية. وهل الشعر في جوهره سوى تلك الكيمياء؟

فإذا كان مشروع" قصيدة النثر" جاء نزوعاً نحو التحرر من سطوة الشكل التقليدي، فإن حسين مردان بدأ من الشعر العمودي، وتواصل مع قصيدة التفعيلة المولدة للتو، وتجاور مع كتابات "قطع نثرية" ارتبطت بالصحافة قبل أن يرتكب نصَّهُ المفتوح على هذه الفوضى الشكلانية، حتى بدا وكأنه برتران الضائع في ثقافتنا رغم إن كتبه النثرية تعدَّدت وأشكاله الشعرية أيضاً.

وإذا كانت " قصيدة النثر" قد ولدت مع تحولات الكتابة في عهد الصحافة الأدبية، فإن حسين مردان بخلطه المقالة الأدبية بالتجربة الشخصية بأدب الاعتراف، ونص السيرة والتأمل، والرسائل، يكون قد دفع فوضى التسمية وتوجهات النص الشعري إلى أقصى ما يمكن لشاعر أن يدفع نصه نحوها.

وعلى الرغم من أنه عاش في أوج مجد الجواهري، وصعود نجوم ما عرف بجيل الرواد إلا أننا يمكن أن نصفه هنا بالمعلم المبكر، في كيفية تمثل الأشكال الشعرية المتاحة دون تعصب لواحد منها، فبينما ظل الجواهري في إيوانه الكلاسيكي، وتمسك جيل الرواد بما عندهم حتى الموت، لم يكن ثمة مقدس لدى مردان منذ البداية حتى وفاته في العام 1972، فهو الوحيد الذي كتب الأشكال الثلاثة دون لوثة عقائدية. لكن الأهم في هذا كله إن حسين مردان كان معاصراً في كتابته وحديثاً بما يجعله متجذراً وصميمياً في خلخلة سطوة الشكل الشعري على مستوى تعبير الشاعر، ربما لهذا لم يجد له مكاناً واضحاً حتى الآن في حمى التعصب للشكل التي وسمت نصف القرن الماضي من عمر الشعر العربي وما انطوت عليه من نزعات إلغائية وإنكارية، دون أن يتاح لأي من الأشكال المتعدِّدة أن يلغي الآخر، ليصبح السؤال عن الأشكال الميتة والأشكال الحية، حيال استحقاق المراجعة وإعادة النظر حقاً.

والواقع إنني لم أصادف شاعراً أو ناقداً عربياً رأى حسين مردان في مكان ما في سياق المؤسسين لـ" قصيدة النثر العربية" بهذا المعنى لن يبدو مردان، في الظاهر، مؤثراً في الأجيال اللاحقة التي هرعت إلى " قصيدة النثر" لكن هذا لن يمنع من رؤية ما أحدثه وهو في عزلته تلك.

ارتبط الشعر العربي بالوزن بوصفه ركناً يدخل في حقيقة الشيء، بينما ارتبطت القصيدة بشروط

إضافية داخل الشعر نفسه من هنا فإن التمرد على الوزن هو غاية التمرد على الشعر نفسه، أعني خلخلة الأصل الثقافي في تعريف الشعر والتمرد عليه بالنزوع للتنوع، لا نحو تأصيل أصل لاحق هو القصيدة، ولأن الباروكية اللفظية الزائدة، سمة النثر الفني العربي عموماً، وهي لا تزال مترسخة في الأعمِّ من نماذج " قصيدة النثر". فإن الديباجةَ هي أصلٌ ثانٍ، بعد الوزن والقافية في الشعر العربي، والحالُ أننا أمامَ أصولٍ متعدِّدةٍ ومعقَّدةٍ، تبحثُ عن تجذرها في قصيدةٍ من سماتها الأساسية أن تكون هي الأصلُ لنفسها.

وفي ملاحظة التطوُّرِ الطبيعيّ للقصيدة العربية وصولاً إلى الثورة ضد الإيقاع الموروث، استغرق الأمر قروناً عدة وتواصلاً مع ثقافات أخرى، لردم المسافات المتبقية في الموروث عن عمود الشعر لأنَّ الأوزانَ والقوافي ليستا المقدسات الوحيدة كما يؤكد المرزوقي وابن طباطبا العلوي ولذلك تعدُّ قصيدة أبي تمام خارجة على عمود الشعر العربي مع أنه التزمَ أوزانَهُ وقوافيه.

من هنا فإنَّ مصطلح " قصيدة النثر" يبقى حقلاً للاختبار والتجريب طالما أن كل الأشكال الشعرية يمكن أن تزدرعَ فيه شرط تخليها عن الوزن. لكن ماذا إذا دخل الوزنُ نفسهُ عنصراً متخفياً في هذه القصيدة، هل يمكننا عندها أن نسميها قصيدة نثر؟ رغم أنها كتبت تحت وطأة تلك النية وتبدو في ظاهرها كذلك؟

وماذا بشأن تحول بعض القصائد المكتوبة خارج الإيقاع الخليلي أصلاً، إلى محاولة لتحصيل إيقاع خليلي غير مقصود، ماذا لو أدرك الشاعر أن قصيدته بدأت تنحو هذا المنحى؟ هل سيعمدُ إلى كسر إيقاعها، أعني تفعيلتها، لكي لا تنتمي إلى إيقاع الشعر وتغادر إيقاع الشاعر فتلاحق قصيدة أخرى وتشتبه بها، وماذا أيضاً لو لم يدرك مآل ذلك المنحى الذي تتجه إليه قصيدته؟ سؤال الحرية معني بالدرجة الأولى هنا وهو موضع اختبار حقاً، ذلك إن ما يتوافر من أشكال شعرية متاحة، ليست عقائد يجُبُّ اللاحق منها سابقَهُ، لكنها مقترحات لمقاربة جوهر يبقى بعيداً وعصياً على التشكل في نموذج واحد.

بهذا المعنى فإن البراءة الأولى التي تمتع بها أنسي الحاج ومحمد الماغوط تحديداً، وأفضت إلى نموذج لقصيدة لا تحتاج إلى الوزن أو القافية لتكون شعراً، لم تعد الآن براءةً فاعلةً، عندما لا ترى الأجيال اللاحقة شعلةً لبدايةِ قصيدتِها إلا من تلك النقطة التي لم تعدْ بريئةً اليوم، وإنما نسجٌ على نول بات معروف الخيوط.

إضافةً إلى وجود إيقاع متخفٍ بدقة داخل المفردة العربية مستمد من بنية موسيقية خاصة، لا علاقة لها ببحور الشعر، وإنما بطبيعة اللغة العربية نفسها، سيمنح أية قصيدة مكتوبة خارج الأوزان الشعرية المعروفة، وزناً ذاتياً مستمداً من المفردة نفسها ويؤثرُ بالتالي على إيقاع الجملة برمتها. إنَّ دراسة معمقة

لقضية الميزان الصرفي في اللغة العربية وأثرهُ في بنية قصيدة النثر العربية، ربما ستضيء جوانب إضافية من قضية الإيقاع في " النثر" وتمنحها شيئاً من الخصوصية التي أعيانا البحث عنها.

فتح التحريض على الاستغناء عن الوزن، إذن، آفاقاً جديدة أوسع مما يحمله مشروع " قصيدة النثر" نفسه، ذلك إن النموذج المقصود أضحى مفقوداً، وصار الشكل قلقاً إلى درجة إن " قصيدة النثر" نفسها صارت ممتنعة التحقق في إطار نصي أو مفهومي.

ففي الغالب مما يكتب من شعر خارج التفعيلة هو شعر حر أو شعر نثر لا " قصيدة النثر" إنها الأبعد عن متناول معظم الشعراء حتى الآن، لذلك فهي من أكثر الأشياء التي يجري الحديث عنها أكثر من تحققها النصي، حتى أضحت شبحاً منشوداً، الثقافات الأخرى تميز بوضوح بينهما، نحن لا نزال منذ نصف قرن نتحدث عن " قصيدة النثر" مخلطين بينها وبين شعر النثر، والشعر الحر أو النثر الشعري.

وإذا طرحنا قضية الوزن جانباً واتجهنا إلى فهم سوزان برنار نفسها عن " قصيدة النثر" سنجد أنها وإن توافقت في مكان ما مع النقد العربي على التفريق بين الشعر والقصيدة بتفكيكها لمعنى القصيدة وأحالتها إلى اسمها : "ينبغي أن نرد لها معناها الاشتقاقي كله على أنها عمل مبني)كامل) إذ غالباً ما يحصل الخلط بين (القصيدة والشعر) كما أننا نسمي قصيدة كل نتاج نصادف فيه شعراً" لكنها سرعان ما تنقل مفهوماً لافتاً لادغار ألن بو عن لقصيدة : "لا وجود لقصيدة طويلة، وما نعنيه بقصيدة طويلة هو تناقض تام في المصطلحات."

بيد أن أصول نقد الشعر العربي تناقض القول بشأن مفهوم القصيدة، فثمة تفريق بين القطعة والنتفة والقصيدة، بل إن كل ما تحت العشرة أبيات لا يجيز النقد العربي تسميته بالقصيدة. أكثر من ذلك أخرج معظم النقاد العرب الأراجيز عن القصائد لأنَّهَا تقوم على القطع بل أنهم فرقوا بين الشاعر والراجز.

لقد انشغل النقد العربي، خلافاً واجتهاداً وتناقضاً في تحديد مفهومين منفصلين محددين لكل من الشعر والقصيدة داخل الشكل العربي الكلاسيكي نفسه، فكيف يمكن أن نتقصى حدوداً بيّنة بين الشعر والقصيدة، أو بين الشعر وسواه، في ثقافة جديدة لم تعد تجتمع على التعريف والتصنيف بل على التنوع والانكشاف أمام اجتهادات وتعريفات متعدِّدة.

فعندما يقيد تعريف القصيدة داخل الشعر نفسه بالقوافي "تقصد القوافي... فتحيل الشعر إلى قصيدة" كما هو الأمر لدى النقاد العرب كقدامة بن جعفر في " نقد الشعر" سنصطدم بثقافة طاردة للتنوع

بفعل امتناع التفاعل.

على أن الجدل يقوم أساساً من أجل دراسة الجوهر وليس الشكل، ولهذا لن يخطئ الحديث عن جدل الأشكال الشعرية هذه القاعدة الذهبية عندما يتجه إلى تبني الشعر نفسه كجوهر، ويقاربه من خلال تعدُّد الأشكال التي يكتبُ بها حتى الآن، ولأننا نتحدث عن شعر عربي، و"قصيدة نثر عربية "فإن انفتاح الجدل، وقوانينه كذلك، على ممكنات أخرى سيتيح للحركة الجوهرية أن تسفر عن صور وأشكال متعدِّدة بالتفاعل داخلَ النوع نفسه ولا يقف عند حدود الجنس فحسب، ذلك إن التماثل إلى جانب التناقض والتضاد هي سمات "للنوع" بينما يبقى التماثل سمةً للجنس.

من هنا فإن قوانين الجدل من تداخل و تشابك مؤثرين، ومن حركة و صيرورة، مروراً بالتغيرات الكمية وحصيلتها الكيفية، والتناقض بقصد التصحيح، وصولاً إلى نفي النفي بتبني الما قبل لتجاوز الما بعد، كلها ستكون عناصر التهجين لتركيب شكلٍ متعدِّدٍ على شكل مقترحات، بلا هواجس عن هوية معزولة.

ولأن " قصيدة النثر "أكثر الأشكال الشعرية قدرةً على هضم جماليات الفنون الحديثة، ولأن الشعر نفسه جامع الفنون، فإن من الأوْلى بها الاستفادة من ممكنات الأشكال الأخرى داخل النوع الأدبي الواحد، ناهيك عن الجنس المتماثل.

إزاء هذا كله هناك خياران أمام نموذج " قصيدة النثر": إما القطيعة المعرفية التامة مع ما قبل، وهو مما يشبه الوهم، بل هو الموت نفسه. أو القدرة على تمثل الجدل لمقاربتها في ثقافتنا وفي سياق متن الشعر العربي.

وعندما نتطلع بنظرة في الأفق القادم إلى ما بعد " قصيدة النثر" فلا يعني هذا التطلع بالضرورة هو رؤية الما بعد بالمعنى بالقطع مع ما قبل والتأسيس الجديد، ربما كان تجاور الأشكال أو قل تصالحها في الشكل الجديد هو الفكرة المناسبة لتوصيف هذا الما بعد.

ومن هنا يمكن الحديث عن تاريخ " قصيدة النثر" ومستقبلها بشكل دقيق، من خلال علاقتها مع الأشكال الشعرية الأخرى، علاقة لا تنطلق من التضاد ولا التناقض ولا هي علاقة تراكمية للنفي بل علاقة تفاعلية داخل النوع، عندها نكون قد اخترنا الخوض في سؤال الشعر لا سؤال الصياغة ولا الشكل.

فواقع الحال يشير إلى أننا لم نستخلص" قصيدة النثر" من النثر الشعري, بمعنى أن اشتراط توفر "القصد"

لكي يسمى الشعر قصيدة لا يسوغه الشكل وحده بل القوانين الذاتية الداخلية التي تجعل منها جسراً للانتقال من الشعر المكشوف إلى مأوى القصيدة، والانتقال من الكلمات المبثوثة في براري النثر، إلى العبارة المتجسدة في قصيدة، فالنثر خارجي، إنه معاني الجاحظ، والشعر هو العالم الداخلي للقصيدة، النثر متحقق في مكان ما، والشعر سعي لإعادة تشكيل المتحقق في مكان محدد، لا عبر تمثله بل حتى بالتشكيك به ودحضه، وهذا التعارض من شأنه أن يبني فرضيات إضافية تدفع بالقصيدة المعنية إلى اللا تشكل، أو إلى الشكل المتعدِّد.

ومن المهمّ ملاحظة إن هناك نماذجَ عدَّة تعكس مفاهيم متباينة ل" " قصيدة النثر" في الشعر العربي، ما بين مطولات وأناشيد وما بين التزام يعكس نمذجة حقيقية للقصيدة عبر مقتضياتها المعروفة.

ومع هذا يمكن ملاحظة الارتباط أو قل التجلي الواضح لبنية السرد التقليدي، بالشعر المكتوب تحت ذريعة " قصيدة النثر" ذلك أنها لم تنج تماماً من الموروث التراثي في هذا السياق، إضافة إلى إن القول المستعاد داخل الشكل القديم دفع إلى استثمار الاستطراد والاسترسال كقول إضافي فائض يعوض عن الانغلاق السابق بسبب الهيمنة الشكلية في الشعر العربي، وفي الجانب الآخر تمركزت المقطوعة ذات التجاويف المفصلية، والبياضات التي تنبئ عن مسكوت عنه أو محذوف ما، تيمناً بإيجاز وتكثيف مجتلب، وهي في هذا وذاك كتابة خارج الإيقاع المعهود تطلب الشعرية بحرية.

وفيما كان لـ" قصيدة النثر" أن تفتح أفقاً جديداً في الشعر العربي سنجد أنها وبعد نصف قرن احتلت الأفق تقريباً، ولكن لا ينبغي أن تغلقه إلا بوصفها شكلاً شعرياً شرعياً وطيفاً قابلاً للتفاعل في قوس قزح الشعر.

وبالدرجة ذاتها من فكرة التنوع والتعدُّد لا يمكن لمقولة تبدو واقعية بأن " قصيدة النثر" قصيدة كتبتها الأقليات العرقية والثقافية، في المنطقة – ينطبق هذا على حسين مردان بالمناسبة– أن ينحي بها إلى الهامش ذلك إن ثقافة أية أمة، تقوم على فاعلية الثقافات المتنوعة فيها، وقد يكون هذا التبني الأقلوي المفترض لـ " قصيدة النثر"، سبباً إضافياً لرؤية مستقبلها، لا بمستقبل انعزالي، وإنما تفاعلي يجسد قدرة الثقافات المتنوعة على التعايش في مثل هذا المناخ، لذلك يبدو أن تعايش الأشكال بتفاعلها هو مستقبل القصيدة، دون نعوت عازلة.

فعندما يتحاور الوزن مع اللا وزن، مع البيت والتفعيلة، النثر المركز، في كرنفال شكلي حر لا مقصود منها لذاته ولا مطرود منها بقصد، تنتج لنا شعراً عصياً على التجنيس وهو تداخل الأنواع، بهذا تبدو "

قصيدة النثر" أكثر الأشكال قدرة على جعل الشعر قابلاً لإعادة الصياغة من جديد، على الخلق، والخروج من القواعد التليدة، فعمود الشعر لم ينكسر تماماً بعد أن أصبحت القصيدة عموداً آخر، ولذلك تبقى الشعرية العربية مقيدة، ليس بالوزن والقافية فحسب، وإنما بهذا التجمهر حول النموذج بوصفه عموداً مقدساً إضافياً.

من المهم أن تعود قصيدة النثر إلى كونها الانفصال والاتصال معاً، وبهذا تحقق قدرتها على الديناميكية، لا بخلق شكل مفاجئ وصدمة مدوية لا تتفاعل مع الشعرية العربية بل بإعادة مراجعة الماضي نفسه على وفق هذه الصياغة الجديدة.

وعندما نحوز قصيدة بلا نثر، نكون اجتزنا ممرَّ التناقض الذي سارت به" قصيدة النثر" خلال العقود الماضية، وأعدنا مراجعة (مشروع الحداثة الشعرية) نفسه من جيل الرواد إلى اليوم، بما انطوى عليها من تشوش في وصف الثورة الإيقاعية التي غطت على ما يمكن من رصد مدى التحولات التعبيرية التي جاءت بها تلك الثورة، حتى بدت وكأنها فن التمرد الأكبر داخل منظومة الشعر العربي، ومادامت " قصيدة النثر"، تقوم على تهجين الشعر بالنثر، فإنها بحاجة دائمة لتهجين شكلها نفسه، لتصبح الشعر الذي يخفي شكله الحقيقي في القصيدة المركبة، ولا يتقوقع في شكل محدد. وبما أن واحداً من أهم أسبابها هي التطلع الدائب إلى الحرية، فإن من سماتها ألا تتحول إلى معبد وثني منعزل.

الوصول إلى الشكل الأكثر هجنة، المعرَّف بهجنته والمنعوت بتشكله لا بشكله المسبق، ولا المأخوذ بعقدة البحث عن السلالة، سيبدو سمة ممكنة للقصيدة المكتوبة خارج الإيقاع الخليلي، والهجنة المقصودة هنا هي تحصيل عن الهجنة الثقافية كما يراها أدوارد سعيد، وتتمثل في هجنة شكلية داخل الثقافة نفسها، اعني تداخل الأشكال الشعرية العربية أو على الأقل تجاورها. لعل سمة العصر الذي نعيشه الآن تجعل مثل هذه الهجنة ممكنة ومنشودة في الوقت نفسه، وربما قطع الشعر العربي المكتوب خارج الإيقاع الخليلي مرحلة مهمة على هذا الطريق.

هذا الاختلاط الواضح بين الشعر والنثر، وبين القصيدة والنثر، وبين الشعر والقصيدة، بين الوافد والموروث يتيح للحرية التي سعت " قصيدة النثر" إلى جعلها رسالتها المنشودة، أن تظهر بعض سماتها، ويخرجها من أن تتحول إلى عقيدة جامدة، بهذا تتحقق قوانين الجدل في هذا الشكل، ولا يصبح حتى نفي النفي نفسه إلغاء بل يغدو تخطياً وتجاوزاً ومغايرة

ولأن كل فن شعري له رواده فإن قصيدة النثر لها روادها من الغرب و العرب ، فقد برز من الغرب كل من **لوتر يامون و بودلير و رامبو و كلوديل و إيليار ، هنري ميشو ، أرتون و سان جون برس** الفائز بجائزة نوبل ، أما الشاعر الفرنسي **فرنسيس كاركو** فقدم مجموعته الشعرية التي صدرت بعد وفاته ، ورغم اعتبار **سوزان برنار** أن **بودلير** المحطة الأولى في قصيدة النثر إلا أنها لا تنكر أسبقية بعض المحاولات نحو ما كتبه **لويس برتراند** الذي اعتبرته أول مبدع لقصيدة النثر .

أما عند العرب "**فكان من أبرز كتاب قصيدة النثر هما أدونيس و أنسي الحاج و يعد أدونيس أحد أهم كتاب قصيدة النثر ، وقد تنوعت تجاربه الشعرية في هذا المجال و كانت قصيدته (مفردة بصيغة الجمع) أنموذجا متقدما من نماذج قصيدة النثر** " [1] ، وفي عام 1909 ظهرت مجموعتان الأولى لمحمد الماغوط بعنوان (**حزن في ضوء القمر**) والأخرى لجبرا إبراهيم بعنوان (**تموز في المدينة**) ، ونذكر أيضا " **حسين مردان وله دور مهم في ريادة هذا الجنس الشعري في البلاد العربية والعراق على حد سواء ، حتى وأن بعض الباحثين أعطاه فضل الريادة الأولى لهذا الفن قبل غيره** ... " [2]

ثانيا : البنية الإيقاعية في قصيدة النثر

تغيرت البنية الإيقاعية للقصيدة العربية في العصر الحديث فظهر من القصائد ما يبتعد عن نظام الأوزان الخليلية ،كما ظهرت قصائد أخرى تقطع صلتها بالإيقاع التقليدي نهائيا، فأطلت علينا قصيدة النثر كشكل من الأشكال التجريبية الجريئة التي عرفتها القصيدة العربية ، "**يبحث أبو ديب تشكل الإيقاع في النثر ، ويرى أنه يقوم على إيقاع الفقرة أو السطر لاستناده بقوة إلى الفصل والوصل :((كانت مبادئ الفصل والوصل في الشعر الخليلي تقوم على طول التفعيلات وحدودها، وعلى الشطر ثم على السطر ، والشطر و السطر محددان بالقافية ونهاية البيت ، أما إيقاع النثر فيقوم على فصل و وصل من نمط مختلف ينشئه البعد الدلالي المتعلق بامتداد النفس، والضغط النابع من تموجات التجربة ،والقراءة ، والحركة الداخلية للهجة الشعرية))**" [3] ونتيجة لعدة ظروف سياسية

[1] _ محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، دمشق ، 2001 ، ص 78.

[2] _علي جوا د الطاهر : من يفرك الصدأ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 ، ص 244 .

[3] _ محمود إبراهيم الضبع : قصيدة النثر والتحولات الشعرية العربية ، ط1 ، الشركة الدولية للطباعة ، القاهرة ، 2003 ، ص 323 – 324 .

واجتماعية وثقافية ميزت تلك الفترة.وفي هذايقول صالح بلعيد: " **كانت مرحلة الخمسينيات مرتبطة تاريخيا بحلم البعث والخلاص،وفنيا بحجم التراكم الثقافي العربي بكل أبعاده**"[1]

كانت قصيدة رافضة، ثائرة متجاوزة للإشكال التقليدية حيث تخلت عن أقدس مقدسات القصيدة التقليدية (الوزن والقافية) وقد تطلب ذلك تقديم البدائل الموسيقية والإيقاعية فتولد لدينا إيقاع جديد ينبض بالحركة.وكانت إشكالية الإيقاع الداخلي من بين الإشكاليات التي صاحبت ظهور قصيدة النثر.فهل هو من مفاهيم الحداثة الوافدة إلينا.

"**إن الاهتمام بالإيقاع الداخلي قديم يرجع إلى بحوث القدماء في البلاغة وفنون القول، فنجد مصطلحات مثل الرونق، السلامة، البلاغة، الطلاوة، الحلاوة، كثيرة الورود في كتب النقاد القدماء** " [2] ، فوراء الموسيقى الخارجية كانت هناك موسيقى داخلية تنبع من اختيار الشاعر للكلمات وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات "**وهذه الموسيقى الداخلية التي تختلف عن الموسيقى التي يحققها الوزن والقافية، تتظافر في خلقها عناصر شتى يشترك فيها الشعر و النثر، وأول هذه العناصر هو الألفاظ** "[3] ، وبفضل هذه الموسيقى الداخلية يتفوق الشعراء بعضهم على بعض، حتى ولو نظموا أشعارهم على بحر وقافية واحدة، وكان البحتري قد اهتم بها كثيرا في أشعاره مما نال استحسان النقاد. فيقول يوسف حسين بكار: " **ولعل شاعرا عربيا لم يستوف منها ما استوفاه البحتري ولذلك كان النقاد يقولون إن بشعره صنعة خفية** "[4] ، و محاولة قصيدة النثر تحطيم الهندسة الموسيقية المفروضة على الشعر لا تعني أبدا قطع الصلة بين الشعر والموسيقى، وهو ما يؤكده أدونيس : " **من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم ومن الخطر أيضا القول بأنهما يشكلان الشعر كله** " [5] "، لذا فقد دعت الحركة إلى اعتماد إيقاع بديل يستمد مقوماته من نظام العلاقات الداخلية التي تؤسس بنية النص الشعري. وقد أعلنت القطيعة مع الإيقاع القديم وانطلقت لتحقيق بنية

[1] _ صالح بلعيد: محاضرات في قضايا اللغة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، د ت ، ص 113 .

[2] _ الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق : موقف شهاب الدين ،المجلد 1 ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1998 ، ص 74 .

[3] _ عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1991 ، ص 248.

[4] _ يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ط2 ، دار الأندلس للطباعة والتوزيع ، بيروت ، 1983 ، ص 145 .

[5] _ أدونيس: في قصيدة النثر، ص 78 .

إيقاعية جديدة تتناسب مع التطور الذي يشهده شكل القصيدة الحديثة، واصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة الإيقاع الداخلي، وهو ما يختلف عن الإيقاع القديم في كونه لا يرتكز كثيرا على الجانب الصوتي، وإن كان لا يهمله تماما، فقد تم تحديد الإيقاع الداخلي من الانسجامات الصوتية وطرق التعبير والتي تنبع من طبيعة حروف اللغة ذاتها ، وبالتالي " **فإن علائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة هذه كلها موسيقى** " [1]، ولكنها موسيقى تختلف عن موسيقى الشكل المنظوم المعروفة.

وبرغم من إعلان شعراء قصيدة النثر القطيعة مع الهندسة الإيقاع العروضي القديم ، إلا أنهم لم ينكروا أهمية الموسيقى، ولكنها موسيقى مختلفة عن تلك التي تقوم على ثنائية الوزن والقافية، بل هي قائمة على حركة المكونات الداخلية للنص، كما أشارت إلى ذلك يمنى العيد بقولها:" **أرى أن الإيقاع الداخلي قائم في حركة مكوناته** " [2] ، لاشك في أن هذا التوجه الجديد كان يهدف إلى تحرير الشكل الشعري من القوالب الجاهزة التي ورثناها عن الخليل فعثروا على بديل لتلك القوالب في إيقاع داخلي مبني على علاقات الصور والألفاظ والأصوات " **فالموسيقى قد تولد من غير الوزن حيث إن ما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء تبدو إلى قصيدة النثر أكثر أهمية** " [3] ، وبما أن قصيدة النثر تتخلى عن التفعيلة، فهي تحاول تكثيف الموسيقى،ومن خلال عناصر عدة منها -:علاقة الكلمات و علاقة الحروف و الدلالات.

وحرص النقاد والشعراء على القيمة الصوتية للمفردات وتركيبها في النص الإبداعي للوصول إلى ذلك فانه ينبغي الإلمام بخصائص للأصوات الإيحائية بالإضافة إلى استجلاء إيحاءات أصوات الكلمة و وعي بوظيفة الكلمة داخل التركيب، وبوظيفة التركيب في صياغة التشكيل الفني في الصورة أو الرمز أو الأسطورة. وبهذا فان مفهوم البنية الإيقاعية يصبح أكثر شمولية، والائتلاف بين تلك العناصر جميعا يشكل لنا الإيقاع الداخلي.

[1] _ أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط2 ، دار العودة، بيروت ، ص 140 .

[2] _ يمنى العيد: في معرفة النص ، ط3 ، دار الأفاق الجديدة، بيروت ، 1985 ، ص 100 .

[3] _ يمنى العيد: المرجع نفسه ، ص 98.

لقد عرف أدونيس بأنه: " **إيقاع متنوع، واعتبر أنه مختلف عن الإيقاع القديم والذي يفرض على القصيدة من الخارج، وقد حدده بالتوازي و التكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها** " [1] .

فالموسيقى الداخلية لا تنبع من تناغم من أجزاء خارجية وإنما تنبع من التناغم الداخلي الذي يشكل جوهر الموسيقى في الشعر، فهي ضرورة من ضرورات الشعر ولا يمكن أبدا فصله عنها. ولكن مفهوم الموسيقى نفسه بقي محط جدل ونقاش بين الشعراء والنقاد ، "**وكما ألح رواد قصيدة النثر على قضية أخرى، وهي ضرورة الفصل بين العروض والإيقاع، فأعطوا الامتياز للإيقاع في بناء القصيدة، وكثيرا ما رددوا في المناسبات الشعرية والتجمعات الشعر إيقاع لا عروض**" [2]

فالبحور والأوزان هي شكل من أشكال الإيقاع الموسيقى، ولا يمكننا أن نحصر الإيقاع في عروض الخليل. فموسيقى الشعر أوسع واشمل من ذلك بكثير، يقول نزار قباني:" **العروض ليس سوى قطره صغيرة في المحيط الأكبر الذي هو الموسيقى** " [3].

فالإيقاع الوزني لوحده لا يمكن أن يشكل موسيقى القصيدة ولذا كان لابد من التفريق بين الوزن والإيقاع، فالشاعر الجديد لا يجيد أوزان محددة تجعل من العملية الشعرية مجرد عملية حسابية. بل انه يلجأ إلى اللغة ليفجر طاقاتها الموسيقية حيث إن الإيقاع حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى، " **الإيقاع نبع والوزن مجرى معين من هذا النبع** "، وهنا يظهر لنا موقف الشعراء قصيدة النثر من التراث، فهم وان طالبوا بتجاوز التقاليد الشعرية القديمة إلا أنهم لم ينفوا وجود جمالية موسيقية معينة يحددها كل من الوزن والقافية.

كما أنهم رفضوا القافية بعد أن كانت تشكل مع الوزن أهم عناصر الإيقاع في القصيدة العربية، فلقد كانت القصائد تأتي على قافية واحدة، كما اعترفوا بأن الشعر يفقد كثيرا بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم " **فكثيرا ما تنحصر القافية في أداء مهمة إيقاعية**

[1] _ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاته ، ط3، ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، 2001، ص 43.

[2] _ نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ط2 ، منشورات نزار قباني، بيروت ، 1999، ص 517.

[3] _ ادونيس: زمن الشعر ، ط2 ، دار العودة ، بيروت ، 1978، ص 76.

دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة " [1]، ورغم أن النقاد القدماء في تحديدهم للقافية حرصوا على الخصائص الصوتية و على جمال الإيقاع من خلال عذوبة حروفها وسلاسة مخارجها وسهولتها ، ورغم سحرها وإثارتها في كثير من القصائد إلا أن شعراء قصيدة النثر اعتبروها بمثابة القيد الذي يكبل قرائح الشعراء، ولابد من تحطيمه لأنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر قف حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل . وبذلك فهي توقف ذلك الانسياب والتدفق الذي يصله الشاعر وتضطره إلى البدء من جديد.

خلو قصيدة النثر من عنصر الوزن الذي كان أساس الإيقاع الخارجي في الشعر العربي ، جعلها تفقد مقوما هاما من مقومات النجاح ، مما وجب عليها إيجاد إيقاع آخر بديل عن الوزن ، ولتحقيق ذلك لجأت قصيدة النثر إلى عناصر إيقاعية جديدة استطاع بفضلها كاتب قصيدة النثر " **أن يدخل الحياة و الزمان في أشكال إيقاعية ، ويفرض عليها هيكلا منظما** " [2] ، وهذه العناصر تتمثل في الصورة الشعرية و التكرار و غيرها من العناصر ، وقبل الحديث عن هذه العناصر و ارتباطها بقصيدة النثر كأشكال إيقاعية بديلة يجب إيضاح هذه العناصر و تبيين هويتها ، فعن الصورة الشعرية يقول أحمد الشايب : " **هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية و الموسيقية ومن خلال الذي يجمع بين عناصر التشبيه و الإستعارة و الكناية و الطباق و جسن التعليل** " [3] ، ورغم أن هذا المفهوم لا يعبر بشكل شمولي عن الصورة الشعرية ، إلا أنه يبين اتصال جزء منها بالإيقاع وهي الصورة البلاغية التي تعتبر جزءا لا يتجزء من الصورة الشعرية ، حيث أن الصورة الشعرية " **في القديم تميل إلى البساطة و الوضوح لأن كل شيء في البيئة العربية كان بسيطا ، بينما في العصر الحديث أصبحت الصورة الشعرية أكثر عمقا و تشابكا و تعقيدا** " [4] .

[1] _ ادونيس: في قصيدة النثر، ص 76.

[2] _محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص 71 .

[3] _ أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ،ط2 ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، 1973 ، ص 248 .

[4] _ عبد الفتاح : الصورة في شعر بشار بن برد ، دار الفكر للنشر ، عمان ، الأردن ، 1983 ، ص 98 .

أما فيما يخص التكرار فله دور هام " **في توليد نوع من الإيقاع في قصيدة النثر ...، ويشمل التكرار الأصوات كما يشمل الكلمات و المقاطع الكلامية التي تستطيل متجاوزة جدود الكلمة "** [1]

وبالرغم من أهمية الإيقاع الداخلي الذي يمثل الملاذ الأخير لشعراء القصيدة النثرية ، ويحفظ داخلها بذرة الإيقاع إلا أن هناك من يرفض وجوده لأسباب عدة ولربما رفضا أيضا لهذا المط الشعري بالكامل ، حيث أن الحجة السائدة على رفض الإيقاع الداخلي لها مالها من مسوغات منها أن : " **إلغاء الوزن والقافية نهائيا من الشعر ، وتعويضهما بما يسمى الموسيقى الداخلية مغالطة عجيبة لا سند لها الفوارق بين الشعر والنثر عديدة ، وإذا كانت الموسيقى أحد تلك الفوارق ، فإنها فارق أساسي ليس ممكنا تجاهله على الإطلاق .القول بإمكان خلق الموسيقى من خلال تركيب نثري عادي عملية وهمية ، لأن الموسيقى ،أساسا نوع من التنظيم للأصوات يقوم على التناظر والتقابل وحسن التقسيم والربط بين الصوت وقرار .وتبعا للنقطة الأخيرة ، فإن مصطلح " الموسيقى الداخلية" تسمية غير دقيقة ، لأن الموسيقى لا تنبع من الصوت ذاته ، وإنما من ارتباطه بصوت آخر ، وعليه فإن الموسيقى لا تكون داخلية بل خارجية ، كما أن الأصوات المتتابعة لا تشكل لحنا حتى تخضع من الخارج للشروط الأساسية للموسيقى**" [2]

المبحث الثاني: الإيقاع البديل في ديوان يوم إضافي للقيامة

لعل "**من أهم صفات الأسلوب الشعري أنه يقوم على نوعٍ من الانحراف عما هو عادي أو مألوف مما يكسب المادة اللغوية فعالية تكسر سكونية البناء النحوي والدلالي في نسقه الثابت ونظامه الرتيب ودلالته الحرفية، وذلك باستغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة.**

والشاعر بحسه المرهف وذوقه الجمالي يستطيع أن يستثمر المنابع الفنية في اللغة معتمدًا في ذلك على علاقاتٍ توفر لعناصر فنه الانسجام والتآلف والتوافق.

[1] _ رابح ملوك : بنية قصيدة النثر و إبدالاتها الفنية ، ص 278 .

[2] _ رابح ملوك : بنية قصيدة النثر و إبدالاتها الفنية ، ص 262 .

وإذا كان الباحثون المعاصرون قد سموا هذه الانحراف (انزياحا) فإن تراثنا العربي يعرفه تحت أسماء ومصطلحات مختلفة منها (العدول)، ومنها التغيير ففي حديث ابن رشد عن التشبيه والمجاز عموماً يقول: (والقول إنما يكون مختلفا أي مغيرا عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه أسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من انواع التغيير، وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر)، ويشرح ابن سينا مدلول التغيير بقوله: (واعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط بل أن يستعير ويبدل ويشبه وذلك لأن اللفظ والكلام عامة على المعنى، فإنه إن لم يدل على شيء لم يكن مغنياً غناء اللفظ، فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق حتى يجمع إلى الدلالة حسن التخييل).

والتغييرات في الفن الشعري إنما تقوم على أسس إيقاعية تتمثل في (الموازنة والموافقة، والإبدال، والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة) هذه العناصر تبرز من خلال جملة من العلاقات الفرعية تؤدي إلى تنوع الأشكال التغيير من تشبيه ومجاز، وما يتفرع عنهما من أنواع بلاغية أخرى".[1]

وفيما يلي توضيح لإيقاع الصورة البلاغية (البيانية) داخل الديوان وذلك إشارة للإيقاع الداخلي في القصائد النثرية

المثال	نوع الصورة البلاغية	عنوان القصيدة
- لك البحر و النوارس - وانحدار الجمال من المرايا - حريق الحنايا	- رمزان دالان على الحرية استعارة مكنية حيث شبهت المرايا الجمال بالصخرة التي تنحدر من هذا الجبل حيث دلت عليه لازمة	اعتراف[2]

[1] _ ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة أحمد عبد الله فرهود، ط1، دار القلم العربي، القاهرة، ص 245/244.

[2] _ عدالة عساسلة: يوم إضافي للقيامة، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2009، ص 6-9 .

- أوقظ ظمأ الينابيع - أقتل هذا المساء - رحلة وهم - هل ترافقني في رحلة وهم - هل تشاركني جنوني وارتباكي - وتلبس المجهول بذلة المهرج - تغرس خطواتي في المسافة - أفقد اللغة وانتمائي - أعيد جدولة مشاعري - أترك ترويض غاية الاستواء	انحدار. - استعارة مكنية حيث شبهت الحنايا بشيء قابل للاحتراق. - استعارة مكنية حيث شبهت الظمأ بالإنسان الذي حذفته وتركت قرينة دالة عليه وهو أوقظ على سبيل الاستعارة المكنية. - استعارة مكنية. - تشبيه بليغ على صورة المضاف والمضاف إليه حيث شبه الوهم بالرحلة. - استعارة مكنية. - استعارة مكنية تعبر عن الضياع وعدم الاستقرار النفسي.	
- العتاب العاري - حلمي المعبخ - يركض في الذاكرة - ألعب مع الفراغ - تتسع جغرافيا الضياع - حلم أخضر - والجمعة كان الثالث	- استعارة مكنية شبه العتاب بالإنسان العاري. - استعارة مكنية. - استعارة مكنية. - مجاز مرسل.	الميتدور[1]

[1]_ عدالة عساسلة: يوم إضافي للقيامة ، ص 10-15 .

عشر - يجعلني علامة استفهام - يحذفني من خريطة العالم - يبيعني في سوق النخاسة - طقوس المذهب الإبليسي - وأنا أتسكع في الكلام - يجترئ دمعي	- تشبيه بليغ. - كتابة عن التهميش. - كتابة عن الخطيئة. - استعارة مكنية. - استعارة مكنية حيث شبهت الدمع باللباس القديم.	
- تهطل الوحدة - يبلغ الحزن - يبلغ الغضب نقطة لا رجوع - تستيقظ نوبات الجنون - القصيدة الزجاجية - شبع الرحيل - تتمرد غربة الجسد - توهج ألم السنين - يتكاثر الهذيان - ازرع طفولتك المالحة في كفي	- استعارة مكنية شبه الوحدة بالمطر. - استعارة مكنية. - كناية عن الشفافية. - تشبيه بليغ. - استعارة مكنية. - استعارة مكنية. - استعارة مكنية. - استعارة مكنية.	في عز الكلام سكت الكلام[1]
- قصائد لا قافية - تاج بلقيس - كل الخرافات الشاحبة - تتسول في كفي	- كناية عن التحرر. - كتابة عن الحضارة. - استعارة مكنية. - استعارة مكنية.	قلب من الحضارة النوميدية[2]

[1]_ عدالة عساسلة: يوم إضافي للقيامة ، ص 16-21 .

[2]_ عدالة عساسلة: المصدر نفسه ، ص 22-26 .

– والقبل من شفتي تفر لاهثة – يغتصبني حضورك في القصائد	– استعارة مكنية. – استعارة مكنية.	
– أصقل الفرح – أحرق قلبي – أخرج خارج جسمي – وأبكي بلغة أمي – ترتدي الرصيف – ألم اللوحات الزيتية – والمجهول يمتد بلا نهاية	– استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. –استعارة مكنية.	استولى على قلب لص[1]
– دعني أتيه في حبر الرسائل – يتسلل قلبي – تتعب الملائكة – وآلامنا الممتدة	– استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية.	يوم إضافي للقيامة[2]
– كسوف الألم – خسوف الندم – التي تستحم – تهرب مني القوارب – ألتهم جرحي – أجتر أحزاني – الظلال تنكسر – الصرخات عنيدة تنتحر	– استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية.	انهيار[3]
– تحاصرك المعاني	– استعارة مكنية.	زكام[4]

[1]_ عدالة عساسلة: يوم إضافي للقيامة ، ص 27-33 .

[2]_ عدالة عساسلة: المصدر نفسه ، ص 98-103 .

[3]_ عدالة عساسلة: المصدر نفسه ، ص 104-108 .

[4]_ عدالة عساسلة: يوم إضافي للقيامة ، ص 109-112 .

– يتورط الحزن – يسقط الحلم – الشارع يمنحك – الرصيف يتشتت	– استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية.	
– تكتبني بالضوء عيناك – يتكلم الصمت	– استعارة مكنية. – استعارة مكنية.	صعلوك جميل[1]
– تحمل إحساسا	– استعارة مكنية.	قطار منتصف الليل[2]
– زمليز.. دثريني.. يا رغبتي – تتسربل في ذاكرتي – اشنقيني يا رغبتي – رممت قلبي – تركت جسدي – ينحل في المتاهة – يتلاشى وجعي – يهرب صوتي	– استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية.	سري جدا جدا[3]
– حوار جاف – يتدحرج هذيان العمر – يوقظ في الخطايا يوقظ الألم – يتوغل صوتي – بدون الزمن – أقتل وحدتي – أصقل صمتي – متاهات جنون – أدغال الصبر	– استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية.	ضربة جزاء[4]

[1]_ عدالة عساسلة: المصدر نفسه ، ص 113–115 .

[2]_ عدالة عساسلة: المصدر نفسه ، ص 122–125 .

[3]_ عدالة عساسلة: المصدر نفسه ، ص126–131 .

[4]_ عدالة عساسلة: المصدر نفسه ، ص 132–140 .

– جرائم القلب	– استعارة مكنية.	
– تسكن صوتي	– استعارة مكنية.	
– تنام في دمي		
– للبحر صمته	– استعارة مكنية.	رجل عمومي[1]
– ولقلبي صوته	– استعارة مكنية.	
– الأحاجي التي تقاوم الموت	– استعارة مكنية.	
	– استعارة مكنية.	
– موزعة في فمي	– كناية عن التحاور.	
– يفتح بحره	– استعارة مكنية.	
– استسلم للواقع		
– أعلق أسماء الحب	– استعارة مكنية.	رجل أليف[2]
– أخبأ عيوني	– استعارة مكنية.	
– تلبسني	– استعارة مكنية.	
– يستيقظ الإله القديم	– استعارة مكنية.	
– يجيئني وجهي الآخر	– استعارة مكنية.	
– الهامش يصحح أخطاء	– استعارة مكنية.	
– يدخلون الحكاية	– استعارة مكنية.	
– يدخل حلقي في الشرفة	– استعارة مكنية.	
– أمسك بالفراغ	– استعارة مكنية.	
– دخل كابوسه	– استعارة مكنية.	رجل بسبعة طوابق[3]
– قصائد مبللة	– استعارة مكنية.	
– تتجرع غلطته	– استعارة مكنية.	
– حزينة هي أضواء منزله	– استعارة مكنية.	
– تقف الدهشة	– استعارة مكنية.	
– يرتدي قلبي	– استعارة مكنية.	

[1]_ عدالة عساسلة: يوم إضافي للقيامة ، ص 141–145 .

[2]_ عدالة عساسلة: المصدر نفسه ، ص 146–151 .

[3]_ عدالة عساسلة: المصدر نفسه ، ص152–160 .

– أدخل جرحي – فتح باب الذاكرة – في شرفة البحر – حافة حياته	– استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية. – استعارة مكنية.	
– القبلات جفت – النظرات حملتها الريح	– استعارة مكنية. – استعارة مكنية.	النزيف[1]

[1]_ عدالة عساسلة: يوم إضافي للقيامة ، ص 161– 170 .

خاتمة

نخلص في الأخير من خلال هذه الدراسة المقدمة عن الإيقاع في قصيدة النثر إلى أمور كثيرة منها:

-قصيدة النثر ليست جمعا بين متناقضين كما شاعت الآراء المتناقضة في ذلك، بل إن حقيقة هذا النمط الشعري هو التلقائية، في التعبير عن المشاعر و الأحاسيس الكامنة في داخل شخص امتلك القدرة على تطويع اللغة، حتى وغن كانت اللغة أداة عصية وصعبة، الامتلاك و الترويض إلا أنها تنساب أحيانا لمشاعرنا وأحاسيسنا وهذا هو جوهر الشعر الذي غفل عنه الكثير، فإن انطلقنا من فكرة أن اللغة و الشعر أكبر من التصورات الجافة و المحدودة التي خالجت كثيرا من الدارسين ، سنخلص في الأخير إلى أن :

قصيدة النثر ما هي إلا الوجه الأول الذي يفترض للشعر أن يظهر به، مبتعدين عن مجازيته، التفريق بين الشعر و النثر بهذا التصور، إن القلم الذي يكتب ما نحسه لا يفرق ولن يفرق بين ما يصلح في خانة الشعر، وما يصلح في خانة النثر من خلال هذه الدراسة وهكذا صورنا هذا النمط الجديد ما عجزت عنه الانماط السابقة التي اعتمدت قيد الإيقاع العروضي في بنيتها وإن اعتبره البعض حجة للتفريق بين الشعر و النثر فإنه بالتأكيد لا يمكن أن يكون حجة للتفريق بين مانحس به في ذواتنا وبين الكلام التقريري العادي ، إذن ارتباط الشعر قديما وحتى حديثا بالإيقاع كان ارتباطا جزئيا وإن كان الحديث عن العروض قاعدة ننطلق منها في الضبط و التفريق ، هذا لأن العروض ليس الإيقاع كله بل هو صورة من صوره نشا عن تمازج بين الحركة و السكون التي تحيط بسمع الإنسان .

ما يمكننا قوله عن العروض، ينتهي عند حديثنا عن الإيقاع الصوتي الذي كان يمثل أساس الشعر في تصور الشعراء، رغم أنه كان يحمل إيقاعا تصويريا جماليا أيضا ساهمت في بنائه قدرة العرب على البلاغة وتجسيد ما داخل كلامهم ، إلا أن جمالية هذا التصوير لم يصنف يوما على أساس أنه إيقاع يتجاوز الصوت، بل اعتبر حلة كلامية تزيد من قوة وتأثير الشعر.

-قصيدة النثر احتضنت هذا الإيقاع اللاصوتي وجعلته بناءها وشكلها وحلة لها كما كان في السابق ، دراستنا هذه سلطت الضوء على كل الإيقاعين الصوتي و اللاصوتي وإن كان الإيقاع، الأخير يحمل أوجها عدة حيث أخذنا إيقاع الصوت كجانب منه ، واتضح من خلال هذه الدراسة أن قصيدة النثر تحمل من الملامح الشعرية ما لم يكن في القصيدة العمودية و الأنماط الأخرى التي أهملت الدور الأساسي للإيقاع اللاصوتي ، هذا النمط من الإيقاع والذي انطلقت منه بنية القصيدة النثرية حدد بشكل واضح في طبيعتها ومعالمها فهي إذن نمط شعري بامتياز ، وأكدت على أن التخلي على الإيقاع العروضي ليس قتلا لروح الشعر وأن معنى الشعر يستقيم به أو دونه وذلك لاتساع مفهوم الإيقاع فالإيقاع الداخلي أو كما جاءت تسميته في ثنايا الدراسة أشمل وأكثر عمقا وتناسبا لما يهدف إليه مفهوم الشعر من الإيقاع الخارجي او إيقاع العروض، حيث يمكن أن يكون الشعر كامل الأوصاف و السمات و اعتماده على كلا الإيقاعين الداخلي و الخارجي أو انفراده بالإيقاع الداخلي فقط كما لاحظناه في قصيدة النثر ، لكن أن ينبني الشعر على الإيقاع الخارجي وحده فهذا ما تشهده الحركة الشعرية العربية منذ خلق الشعر حتى وإن ظهرت بعض النماذج تعمد إلى العروض دون الجمالية و التصوير إلا أن هذا يعتبر نظما يهدف غلى رسم صورة أو إيصال معنى خارج الذوق الشعري .

-الإيقاع الداخلي أو اللا صوتي مفتوح وواسع ودراستنا هذه ركزت على جانب الصورة البلاغية كتصوير الإيقاع الشعري داخل القصيدة النثرية ، لذا ندعو كل من يطالع هذه الدراسة أن يتغلغل في الإيقاع الداخلي الزاخر للقصيدة النثرية لفتح مجال أمام المتلقي لفهم شعرية هذا النمط الشعري

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة الفصل الأول:

1-المعاجم:

ابن منظور: لسان العرب، المجلد8، ط3، دار صادر، 1994

-حسن يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدي: الإفصاح في فقه اللغة ،ج2،ط2،دار الفكر العربي، د ت.

-الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

2- الكتب:

1-ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، 1952.

2-ابن طباطبا: عيار الشعر، تح، عبد العزيز ناصر مانع، دار العلوم للطباعة و النشر، الرياض، 1958.

3-أدونيس: الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1958.

4-حازم القرطجني، منهاج البلغاء، تح: محمد الحسين بن خوجة، دط، دار الكتب الشرقية، دت.

عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987.

-عبد القاهر الجورجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، ط1، مطبعة المدني، القاهرة، 1991.

عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، دار الفكر العربي1978.

قدامة بن جعفر: جواهر الالفاظ، تح:محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، مطبعة الجليس، دت.

كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.

-محمد عبد الرحيم: موسوعة روائع الأدب العربي-المودة و الغزل عند العرب-، دار الراتب الجامعية، بيروت، دت.

-محمد علي يونس: المختار في العروض و القوافي للسنتين الأولى و الثانية ثانوي، المعهد االتربوي الوطني، الجزائر، 1973.

-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة ، بيروت، 1982.

محمود علي السمان: العروض الجديدة –أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، ، القاهرة، 1983.

محمود مصطفى:أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ط1، عالم الكتب، بيروت، 1996.

مصطفى حركات: أوزان الشعر، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1978.

3-المجلات:

جاسم محمد حسين: الرجز إلى الشعر الأموي، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العراق، العدد11، آذار2013.

4-الرسائل:

صالح علي صقر عايد: الإيقاع في شعر سميح القاسم- دراسة أسلوبية-، مذكرة ماجيستير ، عبد الله أحمد خليل إسماعيل، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة الأزهر، غزة ، فلسطين، 2011، 2012.

-نجاة سليماني: التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث، مذكرة ماجيستير، العربي عميش، كلية الآداب و اللغات- قسم اللغة العربية وآدابها- ، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 1429/1428هـ -2008/2007م.

قائمة الفصل الثاني:

عبد الله عساسلة: يوم إضافي للقيامة، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009،

1-الكتب:

ابتسام احمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، : أحمد عبد الله فرهود، ط1، دار القلم العربي، حلب ، سوريا، 1997.

-أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط2، دار النهضة المصرية، القاهرة، 1973.

-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط2، دار العودة، بيروت.

-الجاحظ: البيان و التبيين ، تح ، موفق شهاب الدين، المجلد1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1978.

جون كوهين: النظرية الشعرية، تر : احمد درويش، ط4، دار غريب، القاهرة، 2000.

-صالح بلعيد: محاضرات في قضايا اللغة العربية، دار الهدى للطباعة و النشر ، دت.

- عبد الفتاح: الصورة في شعر بشار بن برد ، دار الفكر للنشر، عمان، الأردن، 1983.

-عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

-علي جواد الطاهر: من يفرك الصدا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.

- محمد بنيس :الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

-محمود إبراهيم الضبع : قصيدة النشر و التحولات، الشعرية العربية، ط1، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، 2003.

نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة ، ط2، منشورات نزار قباني، بيروت، 1999.

يمين العيد، في معرفة النص، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.

يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ط2، دار الأندلس للطباعة والتوزيع ، بيروت، 1983.

-يوسف بكار، العروض و القافية، ط2، دار المنهل، للطباعة و النشر، بيروت، 1990.

2/ المجلات:

ادونيس: في القصيدة و النثر، مجلة الشعر، دار مجلة الشعر، بيروت، س4، العدد14، 1960.

-مسعود وقاد: قصيدة النثر و شعرية التجاوز، مجلة علوم اللغة العربية، وآدابه، كلية الداب و اللغات، جامعة الوادي، العدد4، 2012.

3/ الرسائل الجامعية:

-رابح ملوك: بنية قصيدة النثر و إبدالاتها الفنية، أطروحة دكتوراه، نور الدين السد، كلية الآداب و اللغات- قسم اللغة العربية وآدابه- ، جامعة الجزائر، 2008/2007.

فهرس الموضوعات

الموضوع الصفحة

مقدمة.....أ

الفصل الأول : الإيقاع العروضي والقصيدة العربية 3

تمهيد **4**

المبحث الأول : النقد العربي و إشكالية الإيقاع 5

أولا: مفهوم الإيقاع 5

ثانيا : الإيقاع في النقد العربي 5

المبحث الثاني : الإيقاع العروضي في الشعر العربي.....9

أولا : الإيقاع والقصيدة العمودية 9

ثانيا : الإيقاع و الموشح 21

ثالثا : الإيقاع و شعر التفعيلة 24

الفصل الثاني : القصيدة النثرية و الإيقاع البديل 28

تمهيد 29

المبحث الأول : القصيدة النثرية و البنية الإيقاعية 30

أولا : نشأة القصيدة النثرية 30

ثانيا : البنية الإيقاعية في قصيدة النثر 41

المبحث الثاني :

الإيقاع البديل في ديوان يوم إضافي للقيامة 46

الخاتمة 55

قائمة المصادر و المراجع

.....58