جامــعة واســط
مجلـــــة كليـــــة التربيـــة

العدد الحادي والأربعون
الجزء الثالث/ تشرين الثاني / ٢٠٢٠

الإيقاع الدّاخلي في التشكيل الشعري لقصيدة النّثر

الباحثة: مها عباس محمد العبودي **أ.د إسماعيل خلباص حمادي**

جامعة واسط / كلية التربية للعلوم الأنسانية

Mahaalaboudi1993@gmail.com

الملخص

تناول هذا البحث الإيقاع الداخلي في التشكيل الشعري لقصيدة النثر ويتضمن: خصائص ومميزات قصيدة النثر، والإيقاع الداخلي لقصيدة النثر، وأنماط الإيقاع في قصيدة النثر وتشمل:(الإيقاع الصوتي والإيقاع اللغوي والإيقاع الدلالي وإيقاع البياض)، التي كان لها تأثير فعّال في قصيدة النثر من خلال تكثيف الموسيقى والعناصر التي يجري شحنها بالموسيقى وبما يلائم علاقتها بالكلمات والحروف والمستوى الدلالي ومن الممكن التوسع أكثر في مفهوم الإيقاع عند النقاد مِنْ أنصار قصيدة النثر، ليثبت لنا في نهاية المطاف أَن الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر قبل كونه فكرة، ولغة، وصورة فهو إيقاع يفرز نغمات شعرية هي التي تعوض غياب الوزن والقافية فيها من خلال:

التكرار بمستوياته فالتكرار يمنحنا عوامل إيقاعية، تتولد عن التوازي والتناظر والتضاد لتمنح القصيدة النثرية إيقاعاً داخلياً مميزاً، فالإيقاع الداخلي في قصيدة النثر يبدأ مِنْ التجربة الشعورية وينتهي إليها مِنْ خلال تداخل السواد والبياض كإيقاع، لذا يمكن القول إن أنماط الإيقاع تتضافر لتشكيل شعرية قصيدة النثر، وإنّ حضور هذه الأنماط لا يتحقق إلا بتطبيقها على جسد ديوان شعري يبرز الإيقاع الداخلي فيها.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر، الصوتي واللغوي والدلالي والبياض

Internal Rhyme - From the Arabic Rhetoric To the Modern Criticism

Maha Abbas Mohammed Al. Aboudi
Master In Arabic Language / Arts
The College Of Education
For Human Sciences , University Of Wasit

Abstract:

The linguists have realized many techniques of rhythm, which is called today's internal rhythm, but this realization was in the field of eloquence, as the Arabic scholars were interested in studying vocabulary and then sentences, and they were interested in the occurrence of some linguistic phenomena that have artistic connotations, and extended their research to variations in composition based on the number of Of the influences worthy of consideration, and the splendor of the rhythm and its attractiveness is what these words possess from the rhythm of a musical sound of accuracy and harmony, because rhythm is the spirit of music and its pulsating heart expressing the feelings of feelings, and a realistic translation of the poet's emotions and desires and what he conflicts with himself, and the rhythm Different forms are generated with each change, adaptation and crystallization subject to the poetic language and try to exploit them in accordance with the requirements of expression.

Key words: the inner rhythm of the prose poem, vocal, linguistic, semantic, and white

المقدمة

الإيقاع هو ما تمتلكه تلك الكلمات مِنْ إيقاع صوتي موسيقي غاية في الدقة والانسجام؛ لأن الإيقاع هو روح الموسيقى وقلبها النابض المعبر عن مواطن الأحاسيس، وترجمة واقعية لانفعالات الشاعر ورغباته وما تنازعه به ذاته، وللإيقاع ضروب مختلفة تولد مع كل تغيير وتطوير وبلورة تخضع لها اللغة الشعرية ومحاولة استغلالها طبقا لمقتضيات التعبير لرصد الإيقاع الداخلي.

التمهيد

لقصيدة النثر إيقاعها الخاص وموسيقاها الداخلية، معتمدة على الألفاظ وتتابعها، والصور وتكاملها، والحالة العامة للقصيدة، وهي واحدة مِنْ تنويعات الشعر العربي الحديث، في قصيدة النثر وبيان الإيقاع الخاص فيها، والموسيقى الداخلية التي يحتويها كل نوع، وللإيقاع أهمية كبيرة، لأنه يشكل وحدة بنائية في صياغة القصيدة ومِنْ المستحيل أن تبدع قصيدة دونه؛ إذ لا يوجد شعر دون إيقاع، ويعد الإيقاع هو الأساس في الشعر؛ لأنه يمثل الصيغة الجمالية الموجودة في القصيدة .

إيقاع التشكيل الشعري لقصيدة النثر

ولقد شهدت القصيدة العربية في منتصف القرن العشرين، ثورة أخرى أطلت على الشعر سميت (قصيدة النثر) بشكلها الجديد الصارخ، والمتمرد على القيود الخليلية والوزن والقافية، ومن أبرز روادها "ادونيس"، إذ يقول: "هي نوع مميز قائم بذاته، ليست خليطاً، هي شعر خاص يستعمل النثر لغايات شعرية خاصة لها هيكل وتنظيم، ولها قوانين ليست فقط بل عميقة، عضوية كما في أي نوع فني آخر" (أدونيس، في قصيدة النثر، ١٩٦٠، صفحة ٨١)، وقد أطلق جان كوهين على قصيدة النثر: "قصيدة معنوية"، ويقول: ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر ليس هناك شك في أن الشعر في قصيدة النثر متحرر مِنْ قيود الوزن وهو مِنْ ثم أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي" **(بكار، ١٩٩٠م، صفحة ١٥٢)**.

خصَائِص وَمميَّزات قَصِيدَةِ النَّثْرِ:

إِنَّ قصيدة النثر، "ذات شكل قبل أي شيء، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة، أو شبه دائرة، لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد، منتظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها، إن قصيدة النثر تبلور، قبل أن تكون نثرا أي إنها وحدة عضوية، وكثافة، وتوتر قبل أن تكون جملاً أو كلمات" (أدونيس، في قصيدة النثر، ١٩٦٠، صفحة ٢٨٨)، فهي "نوع متميز قائم بذاته، وهي شعر يستعمل النثر لغايات شعرية، ولذلك فإن لها تنظيمها الخاص وقوانينها التي ليست شكلية فقط، بل هي قوانين عضوية وعميقة، شأنها شأن أي نوع فني آخر" (أدونيس، في قصيدة النثر، ١٩٦٠، صفحة ٢٨٨)، ولهذا "لا يمكن أن تسمى صفحة نثر، مهما كانت شعرية، تدخل في رواية أو صفحات أخرى، قصيدة نثر" (أدونيس، في قصيدة النثر، ١٩٦٠، صفحة ٢٨٨).

إنَّ لقصيدة النثر عالم مغلق على نفسه مختلف بذاته، وهي في الوقت نفسه كتلة مغلقة مشحونة، بحجم صغير بلا نهاية مِنْ الإيحاءات، قادرة على أن تهز كياننا مِنْ أعماقه، وهذه الكتلة كأي بيت آخر موسيقي، يحتوي في آن واحد على كل السياقات النغمية، في الصعيد الأفقي والعلاقات العمودية، أو التناسقية بين مختلف أصوات القصيدة الرنين، والمعنى، والإيحاء (أدونيس، في قصيدة النثر، ١٩٦٠، الصفحات ١٥٠-١٥١)، وهي ذات بنية دورية "ذات نظام إيقاعي مبني على العودة والتكرار، وأشكال التكرار متنوعة جداً: منها عودة لازمة على فترات منتظمة واستعادة مقطع البداية في الخاتمة بما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة" (أدونيس، في قصيدة النثر، ١٩٦٠، صفحة ١٦٣).

قصيدة النثر انبثقت في "مجتمع صناعي صاج بإيقاعات المكائن المتكرر الرتيب، والرهيب في آن واحد تلك الإيقاعات المتكررة تشبه بعض أوزان الشعر، وربما وجدت الذهنية تلك الحاجة إلى أدب، يقل فيه هذا الإيقاع الصاحب أو معنى قد يكون لجوء الأدباء إلى قصيدة النثر تخلصا مِنْ عادة التكرار، التي تمتلئ به الحياة واعتادت الأذن سماعها في الخارج، تم التركيز على استبعاد الوزن والانتقال من الخارج إلى الداخل، فجرى الاهتمام باللغة العربية أولا باعتبارها سببا داخليا واستبعاد الوزن؛ لأنه سبب خارجي لذا، فإن قصيدة النثر ولدت في ظروف وحياة وأسلوب معيشة مختلفة عن الظرف العربي" **(مبارك، ١٩٩٣م، صفحة ٢٩٢)**.

الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر :

إنَّ الإيقاع الداخلي وما يترشح عنه مِنْ مداخلات، تفضي إلى ضرورة مناقشة إيقاع قصيدة النثر، على أساس أنها تعتمد اعتماداً كلياً وحاسماً على الإيقاع الداخلي، وبعكس القصيدة الحرة، التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية أساساً على البحر الشعري، ليس هناك ما يقيد مسبقاً النثر الشعري، أما في قصيدة النثر فهناك شكل مِنْ الإيقاع، ونوع مِنْ تكرار بعض الصفات الشكلية، ثم أن النثر الشعري سردي، وصفي، شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية" **(أدونيس، صدمة الحداثة، ١٩٧٩م، صفحة ٢٠٩)**.

في قصيدة النثر "عالم كامل منتظم، جميع أجزائه متماسكة، كاملة بذاتها، تحمل معناها وغايتها، فلا يمكن أن تسمى صفحة نثر مهما كانت شعرية تدخل في رواية أو صفحات أخرى قصيدة نثر" (أدونيس، مجلة شعر، الصفحات العدد٨٠: ١٤ -٨١)، وهي تطمح في تشكيل إيقاعها الخاص، الذي "لا يفتأ يتجدد ولا يخضع إلا لحركة الرؤيا والتجربة الشخصيتين" **(الحسين، ١٩٨٧م، الصفحات ٢٢٠-٢٢١)**.

ولعل الطموح الذي تصبو إليه قصيدة النثر، هو إعطاء الحرية الكاملة للفكر؛ "لأن يشتغل على إضافة قدرات شعرية أكبر، إلى القصيدة مِنْ أجل كسر الوجود المهيمن والحضور المستقر للشكل الإيقاعي التقليدي القائم على التفعيلة في ذاكرة المتلقي؛ لأن الوزن الحر "المجدد" لم يكن كافيا كما يبدو لكسر رتابة الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية بما يرقى إلى تأسيس حساسية شعرية جديدة" (**الصكر، ١٩٩٠م، صفحة ١٤**)، وقد برهنت قصيدة النثر على أنها إثراء لخيارات الشاعر العربي، وتنويع في أشكاله الإيقاعية.

هذا الترتيب للكلمات يعطي أهمية للوضع المناسب لها، فعثروا على قوالب جديدة للإيقاع الداخلي، تعتمد على علاقات الصور، والألفاظ والأصوات، فالموسيقى قد تولد مِنْ غير الوزن "ما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل لأجزاء تبدو بالنسبة إلى قصيدة النثر أكثر أهمية" (**لعيد، ١٩٨٥م، صفحة ٩٨**).

فقصيدة النثر تحاول تكثيف الموسيقى مِنْ خلال العناصر التي يجري شحنها بالموسيقى وبما يلائم علاقتها بالكلمات والحروف والمستوى الدلالي، "فاستجلاء إيحاءات أصوات الكلمة ووعي بوظيفة الكلمة داخل التركيب، وبوظيفة التركيب في صياغة التشكيل الفني في الصورة أو الرمز أو الأسطورة" (**آمال، ٢٠٠٣-٢٠٠٤م، صفحة ١٦٢**).

ويقول **نزار قباني** : "إنَّ العروض ليس سوى قطرة صغيرة في المحيط الكبير وهو الموسيقى" (**قباني، ١٩٩٣م، صفحة ٥١٧/٨**)، فالشاعر يلجأ للغة ليفجر طاقاتها الموسيقية "الإيقاع حركة غير محددة حياة لا تتناهى، الإيقاع نبع والوزن مجرى معين هذا النبع" (أدونيس، في قصيدة النثر، ١٩٦٠، صفحة ٧٦).

وفي إيقاعها "تلغي كل ما يمكن مِنْ شكلية موسيقية خارجية، وتقوم على موسيقى داخلية تنبع مِنْ الحدس بالتجربة الشعرية ، تجربة أحالت التفجير محل التسلسل، والرؤيا محل التفسير، ويفيدنا هذا الكلام أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية" (**موسى، ١٩٨٣م، صفحة ٣٨٣**)، وهذا الإيقاع الجميل المتنوع "في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف" (**أدونيس، مجلة شعر**)، يعمل على "تفجير الخصائص الصوتية وتعويض الوزن الغائب باستعمال مظاهر تشكيلية كالفراغ والقطع والحذف" (**الصكر، ١٩٩٠م، الصفحات ٢٢-٢٣**).

وهذه الفكرة في "إيقاع التداخل والإيقاع الحر وموسيقية الفكرة والتكثيف اللفظي والتواتر والنمط الفوضوي للإيقاع، والإيقاع المرسل وهي تقوم جميعاً على مناداة الفكرة لاستخراج تجلياتها وبثها في

شحنات تصويرية أو تقريرية تعتمد التقابل والتكامل للوصول إلى المتلقي" **(الصكر، ١٩٩٠م، الصفحات ٢٢-٢٣)**.

والذي يحدث مِنْ "إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات، والمعاني، والصور، وطاقة الكلام الإيحائية، وما يجري مجرى الإيحاءات من الأصداء المتلونة المتعددة، هذه كلها موسيقى وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم قد توجد فيه وقد توجد بدونه أيضا" **(أدونيس، في قصيدة النثر، ١٩٦٠، صفحة ٧٧)**، فموسيقى "قصيدة النثر إذن موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات الفنية المقننة بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجربتنا المتموجة وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدد في كل لحظة" **(مهدي ، ١٩٨٨م، صفحة ٩٧)** فأنه "يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها" **(أدونيس، مجلة شعر، صفحة ٨٠)**، وهذا ما يسميه كتاب قصيدة النثر بالإيقاع الداخلي للقصيدة، ويتفق كلا من أدونيس مع أنسي الحاج على أن لقصيدة النثر إيقاعاً متنوعاً مختلفاً عن الإيقاع القديم **(الحاج ، ١٩٦٣م، صفحة ١٢)**، "وأن تميز أدونيس ومعه أنسي الحاج بين قصيدة النثر والنثر الشعري يندرج في تميز شعري جمالي أعم، وهو التمييز بين رخاوة القصيدة الرومانسية واستطراداتها الوصفية والشعرية، وبين عضوية القصيدة الحديثة، فإذا كانت القصيدة الرومانسية تهتم أساسا بالتعبير عن حالة الشعور، فإن القصيدة الحديثة تهتم بالبناء الداخلي لتجربة البحث والرؤيا في علاقات لغوية شعرية" **(باروت، ١٩٨٥م، الصفحات ١٦١-١٦٢)**، وأن الإيقاع الداخلي إيقاع متغير تابع لتجربة الشاعر وإحساسه، فهو إيقاع متطور يتطور بتطور الحياة .

أنماط الإيقاع في قصيدة النثر :

إنَّ التوصل إلى الإيقاع الخاص والموسيقى المستقلة هما الشرطان الأساسيان لمنح قصيدة النثر هويتها الشعرية، فقصيدة النثر تحاول تكثيف الموسيقى من خلال العناصر التي يجري شحنها بالموسيقى وبما يلائم علاقتها بالكلمات والحروف والمستوى الدلالي.

ومِنْ الممكن التوسع أكثر في مفهوم الإيقاع عند النقاد من أنصار قصيدة النثر، كما وأن للإيقاع أهمية كبيرة، لأنه يشكل وحدة بنائية في صياغة القصيدة ومِنْ المستحيل أن تبدع قصيدة دونه؛ إذ لا يوجد شعر دون إيقاع، ويعد الإيقاع هو الأساس في الشعر؛ لأنه يمثل الصيغة الجمالية الموجودة في القصيدة .

أ- الإيقاع الصوتي:

تتجلى أهمية الإيقاع الصوتي في القيم الجمالية الناشئة عن الصوت، ويعد **محمد مندور** أول مؤسس لمفهوم الإيقاع الذي وصف تولد الإيقاع من الظواهر الصوتية : "يتولد عن رجوع ظاهرة

صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة" (**مندور، ١٩٨٨م، صفحة ١٨٧**).

والإيقاع الصوتي المراد منه تلوين النغمات الإيقاعية بتنويع استخدام أصوات الحروف والإفادة مِنْ الصوت واستثمار الطاقة الصوتية المعبرة "والحروف توظف مِنْ خلال الطاقة الإيحائية لأجراسها كحوامل للمعنى، وكأدوات تعبير عنه ذات قدرة على نقلها بإيقاعها وأبعادها الصوتية" **(اللجمي، ١٩٩٥م، صفحة ١٣٥)**.

ونجد أن هناك علاقة قوية بين أصوات الحروف وصوت الشاعر وخاصة تلك الأصوات التي لها ترددات عالية مما تعطي إبداعاً شعرياً يلون بألوان صوتية وإيقاعية تتلائم وطبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة، ويعد الإيقاع من هذا النوع أجمل الإيقاعات، لأنه "أكثر أنماط الإيقاع بساطة ومباشرة، أذ ينهض على مجموع القيم الصوتية التي تولدها المفردات، وغالبا ما يتحقق ذلك في القصائد التي تكثر فيها التقفيات وتتكرر الأصوات ذات التردد العالي لينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى، وتصلح مثل هذه القصائد كثيرا للإلقاء إذ يستطيع الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير في جمهور المتلقين عن طريق رفع الصوت وخفضه" (**غريب، ١٩٧١م، صفحة ١٧٩**)، وأن "المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها، ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية، ودرجات تموجها وعلاقتها وكما يشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص" **(فضل، ١٩٨٥م، صفحة ٢٢)**.

وقد أشار **أدونيس** إلى العلاقة الوشيجة بين الانفعالات النفسية، والكلمة في النص، الذي يتجاوز الوزن العروضي إلى أسرار غامضة من الحركات الداخلية، التي تمور بها النفس وتظهر في سياق النص، فالإيقاع في اللغة الشعرية، لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم مثل القافية، والجناس، وتزاوج الحروف وتنافرها، وهذه كلها مظاهر إيقاعية، إلا أن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر، إلى أسرار التي تصل فيها بين النفس والكلمة" **(أدونيس ، مقدمة الشعر العربي ، ١٩٧٩م، صفحة ٩٤)**.

وبن **محمد مندور** أن الموسيقى تتوافر بتتابع، وحدات زمنية محددة، ثم إيقاعات تحدد مفاصل هذه الموسيقى، فضلا عن الانسجامات الصوتية، وطرق التعبير الصوتي التي تنبع مِنْ طبيعة حروف اللغة، ومخارجها، واجتماع بعضها إلى بعض في اللفظة والفقرة (**مندور، : قضايا جديدة في أدبنا الحديث، ١٩٥٨م، صفحة ١١٦**).

فحركة الأصوات الداخلية تمثل التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، يعد الإيقاع الصوتي مِنْ أكثر أنماط الإيقاع بساطة فالانسجام الداخلي بين الكلمات، والتناظر بين الجمل، وسمة التكرار، وصفة الإيجاز، والوصل والفصل بين الجمل، والاعتماد على الخصائص الداخلية التي تتمتع بها الكلمة، كل هذه المجموعة مِنْ العناصر الصوتية التي تولدها المفردات، هي مسالة لإنتاج الإيقاع (**المولى، ٢٠٠٦م، صفحة ١٢٩**).

فالمفاهيم الصوتية لا تخرج عن تكرار الأصوات، وطريقة توزيعها، أو تكرار الألفاظ المتجانسة صوتياً أو كلياً أو جزئياً، "وتتحقق الموسيقى الداخلية مِنْ خلال العناصر الجمالية المولدة للإيقاع" (**خير بك، ١٩٨٢م، صفحة ٤٨**) وتعد أهم مرتكزات الإيقاع الصوتي هما: التكرار والتوازي.

أولاً : التكرار

التكرار: هو العنصر الأساس في تكوين البنية الإيقاعية في النص الشعري، بوصفه شكلاً صياغياً يقع داخل بنية موسعة، هي بنية التماثل التي تسهم في أنتاج الشعرية باحتوائها على قيم إيقاعية واضحة والشعرية هي أقرب الأجناس الأدبية إلى الإيقاعية (عبد المطلب، ١٩٩٥م، صفحة ٣٨)، ويعمد بعض الشعراء إلى تكرار بعض الحروف في جسد القصيدة ومِنْ أمثلته على ذلك قصيدة للشاعرة (ربيعة جلطي):

"**أُقَاوَمْ .. أُقَاوَمْ ..**

"**أُعْطِيكَ لَحمِي وَعَظْمِيٍّ، لَنْ أُسَاوِمَ إيهٍ يا أشْبَاحٍ هارلم لِتُزَعْزِعِي قَلْبَ نِيُويُورْكٍ لِتُكَهْرِبِي عَصَبَ الْعِلْمِ**"

(الجلطي ، ١٩٨١م، صفحة ٦٥)

تؤدي الميم الساكنة في القافية الأولى (أقاوم) في زيادة الطاقة الصوتية في النص، وكثافة بعض الأصوات للأحرف ذات التردد العالي مثل العين فقد تكررت (ست مرات) والواو الذي تكرر (ثماني مرات).

إنَّ الشاعر الذي يكتب في قصيدة النثر يحاول كثيراً التخلص مِنْ قيد القافية لذلك نجده قد لجأ إلى أصوات أخرى تؤلف نمطاً إيقاعياً، يعوض على المغيب لإتمام البنية الإيقاعية والتأثير، مِنْ خلال قيم صوتية ودلالية جديدة يمكن أن نسميها (الإيقاع الصوتي) ومِنْ أمثلته في شعر نزار القباني قوله: (**قباني، ١٩٩٣م، صفحة ٥١٧**)

"شُكْرًا لَكُمْ ...

شكراً لكم ...

فَحَبيبَتي قُتِلَتْ ..

وَصَارَ بِوُسعِكم

أَنْ تَشْرَبُوا كأساً على قَبْرِ الشَّهِيدَةِ

وَقَصِيدَتَي اُغْتِيلَتْ ..

وَهَلْ مِنْ أُمَّةٍ فِي الْأَرْضِ ..

إلّا نَحْنُ نَغْتَالُ الْقَصِيدَةَ ؟"

تمتاز هذه الأبيات بأساليب إيقاعية مختلفة ومتنوعة، هذه الأساليب الكثيرة ذات التنوع المتعدد مثل توالي القوافي المتنوعة، التجنيس الصوتي، والتكرار بكافة فروعه المختلفة والتوازي، فبنية القافية تتشكل مِنْ "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً مِنْ الموسيقى الشعرية، فهو بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين مِنْ مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن" **(أنيس، ١٩٥٢م، صفحة ٢٤٦)**، فيكون مرتكزاً إيقاعياً :

"بِالْغَضَبِ ، غَطَّى جُرْحُهُ إِلَيهَا مَرَّاتٍ وَلَمْ يَلْتَئِمْ

فِي جَزَرِهَا ، انْحَسِرَ مَرَّاتٌ وَلَمْ يَنْكَسِرْ

فِي شُحِّهَا وَفُتُورَهَا ، حَفْرٌ ، نُقِرٌ كَثِيرًا كَثِيرًا .

وَلَمْ بِتَقَهْقُرِ". (سعيد، ٢٠١٣م، صفحة ١٥١/٣)

هذه الأسطر من القصيدة **لأدونيس**، فيها حرف الجر (الباء ، في) التي وضعت في بداية كل سطر، متخذه بهذا التكرار مرتكزاً إيقاعياً في صدارة السطر.

ثانياً: التوازي:

يعد التوازي عنصراً أساسياً وفعالاً في عملية الخلق الإيقاعي، فهو يعمل بجميع ألوانه على خلق وظيفة جمالية إيقاعية، وذلك مِنْ خلال تجانسه الصوتي أو مِنْ خلال المتقابلات والمتطابقات والمتوازيات الهندسية المنتشرة على مساحة النص الشعري، يقول أنسي الحاج في قوله(تعالوا):

"الْمَمْلَكَةَ مَفْتُوحَةٌ، أَسَرَابُ الْحَسَّاسِينَ عِنْدَ الْبَابِ الْمُمَلِّكَةِ
تَسَرُّعٌ لِلتَّحِيَّةِ، عَلَى بَعْدَ قِبْلَةٍ تقفُون مِنَ الْبَابِ
الْكُنُوزَ وَحَيْدَةً، الْأَرْضُ وَحَيْدَةٌ، الْحَيَاةَ وَحَيْدَةً
كَلِّلُوا رُؤُوسَكُمْ بِذَهَبِ الدُّخُولِ، وَاِحْرِقُوا وَرَاءَكُمْ، أَحْرَقُوا وَرَاءَكُمْ
اِحْرِقُوا الْعَالَمَ بِشَمْسِ الْعَوْدَةِ" (الحاج ، الرسولة بشعرها الطويل، ١٩٥٧م، صفحة ٤٢).

إنَّ طبيعة تشكيل الجملة مِنْ الإيقاع في النص، قد أخذت اتجاهين رئيسين، الأول مِنْ الإنشاء إلى الخبر، فالإنشاء ثانية، وحركة الانتقال هنا ترى أن الإيقاع يموج بين أكثر مِنْ فعالية، مما يعطي الحركة رغم التوازن اللفظي الموسومة به طابعاً امتدادياً متعرجاً، حدوده: الشعر، النص، الجماعة، وربما تسمح لنا هذه الحركة بالوقوف على أهمية العلاقة القائمة بين أطرافها، باعتبارها تسعى لإقامة نوع من العلاقة التوازن، بين الأطراف يجهد الإيقاع تجلياته،على إظهارها والتأكيد عليها **(جابر، ١٩٩١م، صفحة ٢٧٩)**، فكلما استحوذ التوازي على القصيدة، تحقق التعادل في القصيدة، وبالتالي إبداع نغمات إيقاعية، وبعبارة أخرى أن "الجمل المتوازية هي تلك الجمل التي يقوم الأديب بتقطيعها تقطيعا متساوياً بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقاً تاماً، سواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة ،أم لم تتفق فالمهم هو تطابقها التام في البناء النحوي" **(إبراهيم، ٢٠٠٣م، صفحة ٦٧)**، يقول نزار قباني :

"فَقَبَائِلٌ أَكَلَتْ قَبَائِلْ
وَثَعالِبٌ أَكَلَتْ ثَعالبْ
وَعَناكِبٌ أَكَلَتْ عَناكِبْ" (قباني، ١٩٩٣م، صفحة ٥١٨).

التوازي في هذه الأسطر، وحالة السكون في أواخر الكلمات، قد ساهم في التنويع الصوتي، وازدياد إيقاعية المقطع يزيد أي تواز في القصيدة، مِنْ قيمة الإيقاع الصوتي، ويعطي للقصيدة بتموجاته شدة ولين.

وهناك قصائد كثيرة سارت على هذا النحو، أو إلى أفاق أبعد مدى، لتحقيق الإيقاع المنشود، لفضاء النص بالتوازي والتقابل الهندسي، أو على توزيع معين لحركة الأسطر والمقاطع وفق جدلية الإيقاع **(الماغوط، ١٩٨١م، صفحة ٢)**.

ب- الإيقاع اللغوي:

يعد الإيقاع اللغوي مِنْ أبرز محددات إيقاع قصيدة النثر، فالمفردة فيه سواء أكانت اسماً، أم حرفاً، أم فعلاً، تشكل حساً إيقاعياً له دلالته، ويقول جان كوهين: إنَّ الشاعر "خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي" (**أدونيس، الشعرية العربية، ١٩٨٥م، صفحة ١٧٧**)، ويظهر مِنْ خلال "تضافر الأصوات تتشكل الكلمات ومِنْ تضافر الكلمات تتشكل الجمل، ومِنْ تضافر الجمل تتشكل الصور" (**مبروك ، ٢٠٠٢م، صفحة ٧٠**).

والشاعر عندما يقوم بانتقاء الألفاظ للقصيدة، فإنه يسعى للكشف عن الخواص الحسية، الموجودة في الكلمات، ويقوم بانتقائها كي تنسجم ورؤيته الفكرية، والشعورية وهذا الكشف الناتج عن الارتباط الوثيق، بين أصوات الكلمة ومعانيها، له القدرة الإيقاعية وذلك "لانطلاقه من خصائص صوتية و تركيبية عبر الثنائية التالية: إيقاع المفردة، وإيقاع التركيب" (**مبروك ، ٢٠٠٢م، صفحة ٧٧**)،وهذه المفردة تشكل نسيجا إيقاعيا لما لها من "قدرة إيقاعية ذات تأثير خاص في نفسية المتلقي، وذات إيقاع دلالي ورمزي تحققه رمزية الحروف و ثنائية الحركة والسكون، وتناوبهما داخل الفعل والاسم على حد سواء" (**هلو، ٢٠١٠م، صفحة ٣٢**).

وهذا ناتج وفق ضوابط صوتية ، وتركيبة ودلالية وما تفرضه هذه الأخيرة مِنْ تناغم، وانسجام يرتفعان بها عن مستوى اللغة العادية" (**مرتاض، ١٩٨٦م، صفحة ١٩٨**)، فتكرار الحروف مثلا "يخلق نمطاً مِنْ الجمال تألفه العين و تأنسه الأذن" (**هلو، ٢٠١٠م، صفحة ٣٢**)، وهذا ما رأيناه في كثير مِنْ قصائد النثر، التي ذكرت في التكرار للحرف، والكلمة والجملة ومِنْ جهة أخرى فهو "يعبر جسرين أساسين، جسر المخارج وجسر الصفات، وهذان العنصران أبرز ما يمكن أن نبحث مِنْ خلاله الإيقاع الداخلي للحرف (**الصائغ، ١٩٩٩م، صفحة ١٦٩**)..."، وهذا النوع الدقيق يكثر استعماله في قصيدة النثر مِنْ قبل الشاعر وهو في أدق معانيه "اشتراك الألفاظ في حرف واحد سواء أكان في أول الكلمة أو في وسطها أو في نهايتها" ومِنْ نماذج ذلك نجد حسن طالب في ديوانه (آية جيم) في قوله: (**الصائغ، ١٩٩٩م، صفحة ٢٣٣**)

"إِنَّ جَلَّ الْجِيمِ يُوجَدُ فِي الْبَيَاضِ الْجَمُّ
أَبْيَضُ مَا تَجِيءُ الْجِيمُ إِنَّ جَهَرْتِ
وَأَجْهَرُ مَا تَجِيءُ الْجِيمُ إِنَّ رهجت
وأرهج مَا تَجِيءُ الْجِيمُ إِنَّ هُجِرْتِ"

فقد فجر الشاعر مِنْ خلال حرف الجيم عملاً إيقاعياً، إذ يكون لهذا الاشتراك قيمة نغمية، تزيد مِنْ ربط الأداء بالمضمون الشعري، ولعل الصفات التي تتعلق بالهمس والجهر والشدة والرخاوة، تمثل شكلاً إيقاعياً يمكن الوقوف عليه ومعرفة خلفياته و حركاته.

والاسم يتضمن أبعاداً إيقاعية متعددة، وتنوع لصفاته ومصادره، فهو يتوزع إلى: "أسماء ذات طبيعة محددة و أسماء ذات طبيعة غير محددة، وهو ما جعل للاسم شعرية محققة لإيقاع داخلي بين مبدأي التشاكل والتباين الأساسيين" **(هلو، ٢٠١٠م، صفحة ٣٦)**.

إذ يسهم ذلك في إثراء التوجس الإيقاعي للنص، والألفاظ المكررة، ويمكن أن تكون "أسماء أو أفعالا أو بتكرار البنية نفسها مع النسق الكلمات نفسه" **(مبروك ، ٢٠٠٢م، صفحة ٨٩)**.

تقول **أحلام مستغانمي** في قصيدة (على شرف النسيان):

"عَلَى شَرَفِكَ يا سَيِّدِي
عَلَى شَرَفِ ، الْوُعُودُ الْمُجَفَّفَةُ
عَلَى شَرَفِ الْحُزْنِ ... عَلَى شَرَفِ الْخَرِيفِ
عَلَى شَرَفِ الْعِشْقِ ... عَلَى شَرَفِ النِّسْيَانِ" (معماش، ٢٠٠٧م، صفحة ١٥٤).

أما الفعل فهو الذي يوحي بالحركة التي هي صميم الإيقاع ، فيقول الشاعر المغربي عبد الرحيم الخضار :

"أَعْرُفُ أَنَّ جَنَّتَكَ قَدْ يَدْخُلَهَا أبسطَ خَلْقِ اللهِ
وَأَنَّ نَارَكَ قَدْ تَجْمَعَ كُبَّارَ الشُعَرَاءِ ؛ لِذَلِكَ أُعِيدُ النَّظَرَ فِي كلماتي
أَضَعَ أيَّامَي عَلَى الطَّاوِلَةِ ، أَشْذِبَ أَطْرَافُهَا الَّتِي جَفَّتْ
وَأَرْعَاهَا بِمَا فِي جَوَارِحِي مِنْ حَنَانٍ ، إلَهُي لَكِنَّي لَمْ أُقَايِضْ بكلماتي
لَمْ أمدُ يَدَي الى عَطْفُ يَدٍ أُخْرَى" (النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠٩م، صفحة ٣١١)

تكرار الفعل المضارع (أعرف، أمد، أشذب، أضع) نستطيع من خلال هذه الأفعال أن نلتمس الإيقاع في هذا النص، "وإذا كنا لا نستطيع وضع قوانين ثابتة للأسماء لكثرتها، فإن الأفعال يمكن فيها ضبط ذلك من خلال الثنائيات (لازم / متعد، ثلاثي / غير ثلاثي، مجرد / مزيد، تام / ناقص)، وأيضا عبر اتصالها بالضمائر **(هلو، ٢٠١٠م، صفحة ٣٩)** ، مما يعني أن طبيعة الحركة، تتعلق بصيغ هذه الأفعال التي ذكرت، أما الجمل الفعلية والاسمية وشبه الجملة، وما يدخل في ذلك مِنْ تقديم و تأخير و تأكيد، لن يتم ذلك "إلا بالبعد الحركي، في إيقاع التركيب بإبراز هذه العلائق، بعد النظر إلى جمالية كل مكون على حدة؛ ونعني بذلك النظر إلى طبيعة الأصوات المكونة

للكلمة، وإبراز دور النبر باعتباره إلى جانب الفعاليات الصوتية، والدلالية عنصراً أساساً يساهم في ترسيخ الإيقاع، وإبراز مقاصده" (**عبيد ، ٢٠٠١م، الصفحات ٤١-٤٢**).

ت- الإيقاع الدلالي:

هذا النوع مِنْ أنماط الإيقاع، يعتمد على التشاكل والتباين، التي تكون في النص حراكة تفاعلية متنامية، تتراوح بين الصعود والهبوط ،تبعا للحالة النفسية للشاعر أو موضوع القصيدة، فقصيدة النثر "تعتمد دلالياً على عناصر وموضوعات، إما متوافقة ومنسجمة، وإما متباينة متنافرة، وهذا ما يجعل دلالة النص تتأرجح، بين هذين المستويين، أو بين خطين في مستوى واحد، ومِنْ هنا يتولد الإيقاع الدلالي للنص" (**هلو، ٢٠١٠م، صفحة ٧١**).

النموذج من قصيدة ريحانة، محمد علي سعيد:

"رَيْحانَةٌ : هَذَا الْحُبُّ غَرِيبٌ
وَأَنَا مَا بَيْنَي وَبَيْنَ الْحُبِّ مطرٌ وبكاءْ
وَسَتَائِرَ فِي شُبَّاكِ الْحُلْمِ الْأَخْضَرِ .....
رَيْحانَةُ طُلِّعِ الْوَرْدِ عَلَى الْأَضْوَاءِ
وَقَصِيدً صبحيٌّ أَسُمِّرَ
رَيْحانَةٌ كَيْفَ تُعِدِّينَ الْكُحْلَ الْعَرَبِيَّ ؟.....
هَلْ أُشْعِلْتِ الْفَجْرَ الْأَحْمَرَ ...؟
لَا أَبَحْرٌ هَلْ أُبْحَرْ ؟ دَرْبُي وَرَقٌ أُصْفُرْ..." (سعيد م.، ٢٠٠٧م، الصفحات ٣٥-٣٦).

الشاعر وضع مجموعة مِنْ الألوان، وجعل محاور الإيقاع تدور حول تلك الألوان، فكان أثرها الإيقاعي في تلك الألوان بارزاً، وكان لهذا التوظيف دلالات لغوية ومعنوية، وهو ما "يتطلب وعياً شعرياً لدى شعراء قصيدة النثر يمكنهم مِنْ تحقيق هذه المعادلة القيمة بإعطاء الإيقاع الدلالي مشروعية البديل للوزن" (**جيدة، ١٩٨٠م، صفحة ٣١٧**).

ث- إيقاع البياض في قصيدة النثر:

البياض في القصيدة، يقوم بدور أساس في النهوض بالدلالة العامة للمقطع، وللنص ككل في بناء إيقاع داخلي لهذا النص في القصيدة، فـ"البياض يسمح بانتظام الكلمات في أبيات خطية تمردت على سلطة البيت الصوتي، وآمنت بأولوية المعنى الذي أصبح محقا في فضاء الورقة كلها، ذلك أننا أمام علاقة جديدة بين البياض والسواد لا تخضع إلا إلى إيقاع النص ودلالته، ليستعيد بذلك القارئ أنفاسه" (**عبيد ، ٢٠٠١م، صفحة ٥٢**)، فالبياض هو كل مسافة وفراغ، الذي تمتد توزيعها على

الصفحات، وتحملها دلالة إيقاعية صوتية صامتة، حتى وإن كانت لا تتحدد بالأصوات بشكلها المجرد، "وقبل أن يكون مضطراً أمام هذه السلطة سلطة، "البياض والسواد" إلى القراءة مِنْ جديد، وهذا البياض يستفز القارئ، ويحفزه على النهوض بفعل إيجابي متمثل في الملء" (**عبيد ، ٢٠٠١م، صفحة ٥٢**)، فالصوت والصمت يتجددان على المستوى الكتابي للقصيدة بالسواد رمز الصوت، والبياض رمز الصمت إذ إنَّ للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالنظم يقتضيه باعتباره صمتاً يحيط بالقصيدة (**ملوك ، ٢٠٠٧– ٢٠٠٨م، صفحة ٩٨**)، "انتقاله إيقاعية يؤديها البياض بين سوادين، وهي بمثابة صمت، وتوقف تلهي فيه العين المتلقية، لاستقبال سواد لاحق" (**عبيد ، ٢٠٠١م، صفحة ٥٠**).

فكل مِنْ البياض والسواد في القصيدة الحديثة، يرتبطان بالحالة الشعرية، ويعدان محدداً صوتياً إيقاعياً ودلالياً له عمقه، وتجلياته في بناء القصيدة، فالبياض "إنَّ البياض يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة مِنْ وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ" (**بنيس، ١٩٨٥م، الصفحات ١٠٠–١٠١**).

القصيدة في بداية تكوينها، هي عبارة عن ورقة بيضاء، بعد ذلك يكون الإبداع مِنْ الشاعر، بملء هذه المساحة البيضاء، ووضع جل اهتمامه ومشاعره وتفكيره فيها لينتج فوق مسوداته، ثم ينقل هذه الكتابة إلى شكلها الأخير ليضعها أمام القارئ إذن، فالقصيدة الحديثة تتميز "بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد حجم السواد والبياض فيها، والوقفة في الأصل هي توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه، وهي بالتالي ليست إلا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النص، ولكنها بطبيعة الحال محملة بدلالة لغوية (**عبيد ، ٢٠٠١م، صفحة ٥٠**).

القصيدة بهذا الشكل تقوم على ثنائيات ضدية، أهمها الصمت/الصوت، والبياض/السواد، "ففي اختياره لهذه المقاييس لا يصدر عن تفضيل عنصر على عنصر آخر، وإنما تتداخل في الاختبار الذاتي مجموع البنيات الجزيئية التي يحكم وجودها ترابط جدلي، وينتهي البيت عندما يلامسه البياض أو عندما يوقفه البياض فيحد من حريته في التدفق" (**عبيد ، ٢٠٠١م، صفحة ٩٨**).

والتنقيط والترقيم يشكل بعداً دلالياً في أشكال الخطاب الأخر، فهو : "يشكل بعدا إيقاعيا مهما بوصفه رسما بيانيا للصوت" (جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ١٩٨٠م، صفحة ٣١٧).

ففي نص **محمد مفتاح العماري** "امرأة كالأساطير كلها وليل مِنْ سلالة العنب" يقول :

"الآنَ تَبْدَأُ رُقّصتِي الْأُوْلَى
رَقْصَةُ الطَّيْرِ الذَّبيحِ مِنَ الْألَمِ
وَالآنَ يُولَدُ وَجْهُكَ الْمَخْلُوقِ مِنْ طِينِ اِحْتِراقِي
لِأَنَّي أَحُبُّ
كُلُّ شَيْءٍ لَا يَلِيقُ بِي أَشَكُّ فِي نَسَبِهِ.
أَنَا هُنَا
أَنْهَضُ بِتَلَذُّذٍ هاتكا مَالَا يُعْرَفُ .
بِوَجْهِي الْمُمَدَّدِ أُجَرِّبُ الْمَوْتَ عَلَى صَدْرِكَ
وَأَهْمِسُ
: لُمِّينِي مِنْ تُعَبِّي
.....
" دَثِّرِينِي أَنَا بُرْدَانٍ"
يُطَارِدُنِي لُصُوصَ مُرْسَلُونَ مِنَ السَّمَاءِ
طَابُورٌ مِنَ الْمُشَعْوِذِينَ وَالشُّطَّارِ و الْخَوَنَةُ
أَضَعُ الْوُجُودَ بِأَسْرِهِ رَهْنِ مَشِيئَتِكَ
وَأَنْتَظِرُ أَخْبَارَ مَوْتِي" (مفتاح العماري الأربعة، صفحة ١٧٨).

في هذا النص ترك بياضاً إمام فعل القول : "همس" مما يشكل فسحة للتأويل وخلو متعمد من قبل الشاعر، أو وقفت الشاعر يسترد أنفاسه، قبل أن تبدأ بكلمة "القول" حيث يفقد الشاعر التوازن والارتباك، أو أن يكون خارج لحظة، ومواصلة هذه الصورة، من خلال المقطع الشعري، يشدد على أهمية هذا التكوين، ودلالاته في هذا النص، يعد تركيز درجة سواد الخط في بعض خطوط الشعر مؤشراً، على التوتر الإيقاعي لأن النص مزيج مِنْ الشدة والتراخي، مِنْ الوجود و العدم، مِنْ السواد والبياض.

نلخص من خلال ذلك إلى أَن:

قصيدة النثر، ترفض الأشكال الثابتة والمحددة مسبقاً، وتبحث باستمرار عن تجارب جديدة، وعن حرية أوسع في ممارسة التشكيل اللغوي، والإيقاع الدلالي، ولانفتاح أكثر على الأجناس الأدبية الأخرى، وكذلك تسعى إلى تحقيق التنوع الإيقاعي، مِنْ خلال خلق إيقاعات بنفسها، وترفض

الإيقاعات المفروضة مِنْ الخارج، وما إيقاع الجملة وعلاقات النغمات بالمعاني، والقوة المثيرة للكلمات، والحد الغامض للإيحاء والصور إنما هي مستقلة عن الشكل المنظوم للقصيدة، والموسيقى في الشعر الحديث تتبع مِنْ الداخل وليس مِنْ الخارج، لذا نجد القصيدة تميل إلى الإيقاع الداخلي والموسيقى النفسية، على عكس القصيدة العمودية التي تميل إلى الإيقاع الخارجي والخطاب والإلقاء، والسمة الإيقاعية المتمثلة بالإيقاع الداخلي، تجاوزت الشعر إلى كثير مِنْ صيغ الخطاب الأخرى مِنْ مثل النثر والخطابة والنصوص الدينية، فهي تميل إلى الإيقاع الداخلي والموسيقى النفسية.

قائمة المصادر والمراجع

- **إبراهيم أنيس. (١٩٥٢م). *موسيقى الشعر* (المجلد مطبعة لجنة البيان العربي). مكتبة الأنجلو المصرية.**
- **أدونيس . (١٩٧٩م). *مقدمة الشعر العربي* (المجلد ط٣). بيروت: دار العودة.**
- **أدونيس. (عدد١٤، ١٩٦٠). في قصيدة النثر. *مجلة شعر*.**
- **أدونيس. (١٩٧٩م). *صدمة الحداثة* (المجلد ط٢). بيروت: دار العودة.**
- **أدونيس. (١٩٨٥م). *الشعرية العربية* (المجلد ط١). بيروت: دار الآداب.**
- **الطيب هلو. (٢٠١٠م). *بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر* (المجلد ط١). وجدة، المغرب: مطبعة الانوار.**
- **النادي الأدبي الثقافي. (٢٠٠٩م). *مجلة عبقر*.**
- **أنسي الحاج . (١٩٥٧م). *الرسولة بشعرها الطويل*. بيروت: دار النهار.**
- **أنسي الحاج . (١٩٦٣م). *لن (المقدمة)*: (المجلد ط٢). بيروت، لبنان: دار مجلة شعر.**
- **حاتم الصكر. (أيار، ١٩٩٠م). مالا تؤديه الصفة بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي. *مجلة الأقلام*، صفحة ١٤.**
- **دهنون آمال. (٢٠٠٣-٢٠٠٤م). قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، الأسس والجماليات: . *رسالة ماجستير*، ١٦٢ . جامعة خيضر بسكرة: كلية الآداب والعلوم الإنسانية.**
- **رابح ملوك . (٢٠٠٧ – ٢٠٠٨م). بنية قصيدة النثر و إبدلاتها الفنية أبو القاسم سعد الله. *أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم*. جامعة الجزائر أبو القاسم سعد الله.**
- **ربيعة الجلطي . (١٩٨١م). *تضاريس لوجه غير باريس*. دمشق: الكرمل للدراسات والطباعة.**
- **رجب عبد الجواد إبراهيم. (٢٠٠٣م). *موسيقى اللغة*. القاهرة: نشرة وزارة التربية.**
- **روز غريب. (١٩٧١م). *تمهيد في النقد الأدبي* (المجلد ط١). بيروت: دار الكشوف.**
- **سامي مهدي . (١٩٨٨م). *أفق الحداثة وحداثة النمط*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.**
- **صلاح فضل. (١٩٨٥م). *( ) أساليب شعرية المعاصرة* . بيروت: دار الأدب .**

- عبد الاله الصائغ. (١٩٩٩م). *الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية وتحليل النص* (المجلد ط١). بيروت: المركز الثقافي العربي.
- عبد الحميد جيدة. (١٩٨٠م). *الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر* (المجلد ط١). بيروت: مؤسّسة نوفل للدراسات والنشر.
- عبد الحميد جيدة. (١٩٨٠م). *الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر* (المجلد ط١). بيروت: مؤسّسة نوفل للدراسات والنشر.
- عبد الملك مرتاض. (١٩٨٦م). *بنية الخطاب الشعري* (المجلد ط١). بيروت: دار الحداثة.
- عزيز الحسين. (١٩٨٧م). *شعر الطبيعة في المغرب* (المجلد ط١). بيروت: منشورات عويدات.
- علي أحمد سعيد. (٢٠١٣م). *الاعمال الشعرية :أدونيس* . بيروت،: دار الساقي.
- كمال خير بك. (١٩٨٢م). *حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: ترجمة :جماعة من المترجمين* . بيروت: دار الفكر.
- محمد صابر عبيد . (٢٠٠١م). *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية* (المجلد ط١). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- محمد عبد المطلب. (١٩٩٥م). *قراءات أسلوبية في الشعر الحديث*. الهيئة المصرية العامة.
- محمد علاء الدين المولى. (٢٠٠٦م). *وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر أنموذجاً* . دمشق: اتحاد كتاب العرب.
- محمد علي سعيد. (٢٠٠٧م). *صدّاح البحر* (المجلد ط١). الجزائر: منشورات أرتيستيك.
- محمد مندور. (١٩٥٨م). *: قضايا جديدة في أدبنا الحديث*. بيروت: دار الآداب.
- محمد الماغوط. (١٩٨١م). *الأعمال الشعرية الكاملة* . بيروت: دار العودة.
- محمد بنيس. (١٩٨٥م). *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب* (المجلد ط٢). بيروت، لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر.
- محمد مندور. (١٩٨٨م). *في الميزان الجديد* (المجلد ط١). تونس: نشر وتوزيع مؤسسات عبد الله.
- محمد جمال باروت. (سبتمبر/اكتوبر، ١٩٨٥م). الحداثة الاولى قصيدة النثر من جبران إلى مجلة شعر. *المعرفة*.
- محمد رضا مبارك. (١٩٩٣م). *اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- مراد عبد الرحمن مبروك . (٢٠٠٢م). *من الصوت إلى النص* (المجلد ط١). الاسكندرية: دار الوفاء للنشر.
- مفتاح العماري الأربعة. (بلا تاريخ). مفتاح العماري الأربعة. *عدد خاص بالمشهد الشعري الليبي، بين(١٩٧٠-١٩٩٠م)*.

- منيف موسى. (١٩٨٣م). *نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب / دراسة مقارنة* (المجلد ط١). بيروت: دار الفكر اللبناني.
- ناصر معماش. (٢٠٠٧م). *النص الشعري النسوي العربي في الجزائر دراسة في بنية الخطاب*. الجزائر عاصمة الثقافة العربية .
- نبيلة الرزار اللجمي. (١٩٩٥م). *أصول قديمة في شعر جديد* . دمشق: منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية.
- نزار قباني. (١٩٩٣م). *الأعمال الكاملة* (المجلد ط١). بيروت: منشورات نزار قباني.
- يمنى لعيد. (١٩٨٥م). *في معرفة النص* (المجلد ط٣). بيروت: دار الأفاق الجديدة.
- يوسف حامد جابر. (١٩٩١م). *قضايا الإبداع في قصيدة النثر دراسات في نصوص القصيدة* (المجلد ط ١). دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع.
- يوسف بكار. (١٩٩٠م). *في العروض والقافية* (المجلد ط٢). بيروت، لبنان: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع.