البِنيةُ الإيقاعيَّةُ التقليديَّةُ عندَ أصحابِ قصيدةِ النَّثرِ جمال جاسم أمين وعبد الأمير جرص

م.م. حسين غانم فضالة الجنابي
مدرسة الهاشميَّة المسائيَّة، المديريَّة العامَّة
للتربية في محافظةِ بابلَ، المحافظة: بابل،
الدولة: العراق

البريد الإلكتروني Email : Haljnaby937@gmail.com

الكلمات المفتاحية: البنية الإيقاعية ، التقليدية ، العروض ، جمال جاسم ، عبد الأمير جرص.

كيفية اقتباس البحث
الجنابي، حسين غانم فضالة ، البِنيةُ الإيقاعيَّةُ التقليديَّةُ عندَ أصحابِ قصيدةِ النَّثرِ جمال جاسم أمين وعبد الأمير جرص،مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تموز ٢٠٢٦، المجلد:١٦ ،العدد:٧ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed IASJ
مسجلة في Registered ROAD

The Traditional Rhythmic Structure of Prose Poetry Jamal Jassim Amin and Abdul Amir Jars

M.M. Hussein Ghanem Fadala Al-Janabi
Al-Hashimiya Evening School,
Directorate General of Education
in Babylon, Governorate:
Babylon,Country: Iraq

Keywords : Rhythmic structure, traditional, performances, Jamal Jassim, Abdul Amir Jars.

How To Cite This Article
Al-Janabi, Hussein Ghanem Fadala, The Traditional Rhythmic Structure of Prose PoetryJamal Jassim Amin and Abdul Amir Jars,Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, July 2026,Volume:16,Issue 7.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract:

Although the poets Jamal Jassim Amin and Abdul Amir Jaras are known as prose poem poets, each of them has five poetry collections, all of which are characterized by the prose poem genre. As soon as Jamal Jassim Amin or Abdul Amir Jaras is mentioned, the listener will immediately assume that they are prose poems and nothing else. Except for a little of what was from them to be the subject of our research, from reviewing the texts included in their poetic works, we were able to put our hand on models in which the meter is embodied in a traditional metrical structure; and we tried to prove that the poets of the free verse poem were not completely freed from the traditional form in their poetic writing, in addition to that they may be described as being able to use the structure of the traditional poetic rhythm - metrics - contrary to what some of them went to that the poets of the free verse poem, because of

their inability to organize their poems according to the traditional poetic meters; and because the free verse poem gives them a wide space of freedom in writing, they deliberately abandoned the metrics of poetry and went in the direction of writing the free verse poem, in addition to that the poets, the field of research, represented the movement of poetic renewal, as their beginning was with the free verse, and the column poem, that poetry in which the term literary generation or poetic generation was found, and despite the fact that the wave of poetic renewal, and the tendency of modernization in that period tempted the generation to which it belongs The two poets, however, were writing in the genres of poetry that were agreed upon by those concerned in the field of literary studies, and then began the revolution of poetic modernization that we alluded to previously, and this revolution was capable of displacing the system of inherited poetry with its metrical structure in its external rhythm, after that, Jamal Jassim Amin and Abdul Amir Jaras did nothing but contribute their two cents in an effort to keep pace with the movement of poetic renewal.

ملخص :

على الرغم مما عُرِفَ به الشاعران جمال جاسم أمين ،وعبد الأمير جرص بأنَّهما شاعرا قصيدة نثر، فلكل منهما خمس مجاميع شعرية وقد اصطبغت جميعها بصبغة قصيدة النثر، فبمجرد أنْ يُذكرَ جمال جاسم أمين، أو عبد الأمير جرص سوف يتراءى للسامع أنَّهما من أصحاب قصيدة النثر لا غيرها؛ إلَّا قليلاً مما كان منهما ليكون مادة بحثنا هذا ،فمن استعراض النصوص الواردة في الأعمال الشعرية لهما ، استطعنا أنْ نضعَ اليد على نماذج يتجسدُ فيها الوزن بنية عروضية تقليدية ؛وقد حاولنا إثبات أن شعراء قصيدة النثر لم يتحرروا كلياً من الشكل التقليدي في كتابتهم الشعرية ، أضف إلى ذلك أنَّهما ربما يُوصَفانَ بتمكنهما من استعمال بنية الإيقاع الشعري التقليدي ـ العروض ـ على العكس مما ذهب إليه بعضهم من أنَّ شعراء قصيدة النثر بسبب عدم مقدرتهم أن ينظموا قصائدهم وفق البحور الشعرية التقليدية ؛ولأنَّ قصيدة النثر تمنحهم مساحة واسعة من الحرية في الكتابة ،عمدوا إلى ترك عروض الشعر وذهبوا باتجاه كتابة قصيدة النثر ،فضلاً عن أنَّ الشاعرين مجال البحث كانا يمثلان حركة التجديد الشعري ،فبدايتهما كانت مع شعر التفعيلة، وقصيدة العمود ،ذلك الشعرُ الذي وُجِدَ عنده مصطلحُ الجيل الأدبي أو الجيل الشعري، وعلى الرغم من أنَّ موجة التجديد الشعري ،ونزعة التحديث في تلك المدة أغرتْ الجيل الذي ينتمي إليه الشاعران ، إلَّا أنَّهما كانا يكتبان في أجناس الشعر التي تواضع عليها المعنيون في حقل الدراسات الأدبية ، ومن ثم بدأت ثورة التحديث الشعري التي ألمحنا إليها فيما

مضى، وكان من شأنِ هذه الثورة أنْ زحزحتْ نسق الشعر الموروث ذي البناء العروضي في إيقاعه الخارجي ، بعد ذلك ما كان من جمال جاسم أمين ، وعبد الأمير جرص إلَّا أنْ أدليا بدلويهما سعياً منهما إلى مواكبة حركة التجديد الشعري .

مقدمة :

تركز ورقة الباحث هذه على دراسة البنية الإيقاعية التقليدية بشيءٍ من التقصي، فاعتماد الشاعر على الأوزان الثابتة وتوظيفها بشكل بصري عروضي يدلُّ على إمكانيته ومقدرته من تشكيل نصه بإيقاعٍ ثابتٍ فيه إشارة إلى العروض ، فنجد النصَّ يطابقُ بحراً من البحور الشعرية في بعض أجزائه أو أشطره ، الأمر الذي يشير إلى محافظة النص على وزن معين في مقطع أو مقطعين أو على طول النص .

وبالنظرِ إلى ما تقدمَ فإنَّ هذه الدراسة تمثلُ محاولةً إثبات وجودِ (البنية الإيقاعية التقليدية) وتمثلاتِها في تجربتينِ شعريتينِ لشاعرينِ عراقيينِ هما جمال جاسم أمين ، وعبد الأمير جرص ، الغايةُ منها فحصُ نتاجهما على نحوِ الموازنةِ و تَعرُّفِ سمات تلكما التجربتين إيقاعياً، محاولين إثبات أن شعراء قصيدة النثر لم يتحرروا كلياً من الشكل التقليدي في كتابتهم الشعرية ،أضف إلى ذلك أنَّهم ربما يُوصَفونَ بتمكنهم من استعمال بنية الإيقاع الشعري التقليدي – العروض – ،وهنا لابُدَّ أنْ أُلفتَ النظرَ إلى أنَّ هذه الدراسة هي الأولى التي تعرضتْ لشعرِ الشاعرين المذكورين من ناحية البنية الإيقاعية التقليدية .

لقد اعتمدَ الباحثُ في معالجةِ الموضوعِ المنهجَ الوصفي والتحليلي، فاستعانَ بالإحصاءِ آليةً لإثباتِ بعضِ مظاهرِ تجلياتِ بنية الإيقاعِ التقليدي في عينةِ البحث . لأنَّ المنهجَ الوصفيَّ هو الأساسُ في هذه الدراسة ، وقد لا يَجدُ القارئُ الجماليات التي كان يتوخّاها مبثوثةً في مباحثِ الدراسةِ لأنَّنا حرصنا على التناولِ بصورةٍ تجريدية .

مهاد نظري :

شَكلَّ ولم يزلْ الفضاء الشعري موضع اهتمام النقاد والدارسين في الحقب الأدبية ، فقد وجدنا أنَّ نقاد المغرب العربي ومنهم محمد بنيس قد ركز كثيراً أثناء حديثه في (بيان الكتابة) واضعاً التنظيرات حول المعطى البصري فقال: (يؤطر نظرياً لهذا المُعطى البصري ويسعى لتغيير مسار الشعر بأنَّ تبنّي النص لقوانين تخرج على ما نُسج النص من أجله من سقوط وانتظار ،وهو عملية المواءمة بين التأسيس والمواجهة)[1]، والذي يُفهم من قول محمد بنيس هو الدعوة إلى تبني أنماطاً جديدة مِن الكتابة الشعرية مخالفة لكل ما هو مألوف من خلال استعمال لغة جديدة جوهرها (فضاء المكان) ،يجد بنيس أنَّ أي إغفالٍ لهذا المجال في قراءة النص الحديث يعبر عن

سيادة التصور التقليدي في قراءة النص الشعري ، وعملية استقراء المكان لا تشكل جانباً هامشياً بل هي في صلب الموضوع [٢].

لقد حَظِيَت القصيدة الحديثة باهتمام النقاد وخصوصاً بالتشكيل البصري للنص ؛ وهو كل ما يمنحه النص للرؤية ، سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر بالعين المجردة أم على مستوى البصيرة ،والتشكيل بهذا المفهوم يختلف تماماً عن الدرس التقليدي فهو النابع من المضامين والعائد إليها[٣].

وعلى هذا فإنَّ النص الحديث قد انتقل من الأداء الشفاهي إلى الأداء الكتابي البصري والسمعي ، ومن هنا اكتسبت النصوص الحديثة وصفها بالتشكيل البصري من خلال منظومة الرموز المرئية في النص الذي يمكن تسميته بالنص المنتمي إلى الثقافة البصرية [٤].

وعليه فإنَّ انتقال سياقٍ بين الأذن والعين هو الذي يشير إلى أنَّ القصيدة التقليدية تُسمع من طريق الأذن ولا حاجة لرؤيتها كتابياً ، أمّا النص الذي ينتمي لما يُطلق عليه بالتفريغ البصري هي تلك القصيدة التي تجسد الإدراك البصري والحسي أو الحسي دون البصري ،مثلما يمكن لنا إدراك الإيقاع من خلال الجمل الشعرية النثرية والمحفزات البصرية [٥].

وثمة علاقة سيميائية بين ما هو بصري مباشر وما بين الوزن الثابت عروضياً أو البنية الإيقاعية التقليدية ،وما يتخلل ذلك من أنساق شعورية ولا شعورية [٦].

إنَّ الأوزان الثابتة التي تضم تداخلاً بين بحور مختلفة قد ظهرت أول مرة في شعر التفعيلة كما أشارت إلى ذلك نازك الملائكة بقولها: (إلّا انَّ شعر التفعيلة يمكن نضمه بتفعيلة مكررة في الشعر العربي المعروف سواء أكان هذا البحر صافياً أم ممزوجاً) [٧]، وقد حددت نازك الملائكة وفقاً لرؤيتها أنَّ هناك وزنين من البحور الممزوجة يصلحان لشعر التفعيلة هما السريع والوافر ، وتابعها في ذلك النقاد من بعدها ورَكزت من خلال هذه البحور على الموسيقى التي تتضمنها البحور المفردة أو ما اصطلح عليه البحور الصافية [٨].

وقد خلصت نازك الملائكة أنَّ شعر التفعيلة يميزه نظام السطر لا العروض ؛ لأنَّه ذو نمط موسيقي يعتمد تفعيلات شعر الشطرين ، في حين أنَّ قصيدة النثر حافظت على مصطلح الموسيقى رغم أنَّها لا تنتمي إلى شعر التفعيلة بل ركزت على الصورة الشعرية أكثر من تركيزها على التفعيلات [٩].

في الصفحات التالية سنحاول دراسة وتحليل نماذج من نصوص شعرية ذات بنية إيقاعية تقليدية ،فضلاً عن ثنائية استعمال البحور في النص الواحد للشاعرين جمال جاسم أمين وعبد الأمير جرص .

Journal Of Babylon Center For Humanities Studies 2026 Volume :16 Issue : 7
(ISSN): 2227-2895 (Print) (E-ISSN):2313-0059 (Online)

ففي نص للشاعر جمال جاسم أمين تحت عنوان (كل مرثية صغيرة وأنتَ كبير) على وزن بحر المتقارب (فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ ....) يقول فيه:

سلاماً

سلاماً

سلاماً عَلَيْكَ

سلاما

على الصحو في ناظريك

سـلاماً علـى ذكـرك المسـتطاب سـلاماً علـى روحـك الصـابرة

عرفتُـك دربـاً بنـا قـد يطـول فرفقـاً بخطوتنـا القاصـرة

عرفتُـك أسـمى مـن العـاثرين وإنَّ الحيـاة هـي العـاثرة (١٠)

لقد بدأ الشاعر نصه على طريقة نظم شعر التفعيلة مردداً لفظة (سلاماً) التي أخذت وزن تفعيلة البحر المتقارب (فَعُوْلُنْ) تامة غير منقوصة ، فمجيؤها على هيئة التكرار أضفى على النص إيقاعاً وموسيقى خارجية من خلال الوزن العروضي ، وداخلية من خلال وظيفة التكرار وما يؤديه من تنغيم ، فقد وردت هذه اللفظة ست مراتٍ خلال النص وفي المرة الثالثة من تكرارها أضاف إليها لفظة (عليك) ليكون وزن اللفظتين معاً (فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ) ممهداً بذلك إلى الدخول في جو النص الشعري ليتوجه في الخطاب إلى (والده) ، فما لبثَ أنْ انتقلَ من الكتابة على طريقة شعر التفعيلة إلى الكتابة على طريقة نظم الشعر العمود (الشطرين) ليتضح لنا البناء العروضي بشكل جلي ، فالنص نُظم على بحر المتقارب منذ أول تفعيلة إلى آخر تفعيلة فيه ، ولو أردنا أنْ نُقَطِّعَ النص عروضياً لوجدنا أنَّ تفعيلات البحر المتقارب مرة تكون تامة صحيحة على وزن (فَعُوْلُنْ) ، ومرة ثانية نجدها وقد أصابتها عِلَّة القصر وهو (حذف ثاني السبب الخفيف وتسكين ما قبله) (١١) ، لتصبح (فَعُوْلْ) وفي المرة الثالثة يُصيبها زحاف القبض وهو (حذف الحرف الخامس الساكن) (١٢) لتُصبح (فَعُوْلُ) وفي الرابعة تصيبُ علّة الحذف تفعيلة (فَعُوْلُنْ) لِتُصبح (فَعُوْ) والحذف معناه (حذف السبب الخفيف برمته من آخر التفعيلة) (١٣)، وفي أدناه التقطيع العروضي الكامل للنص:

سلاماً

فَعُوْلُنْ

0/0//

سلاماً
فَعُوْلُنْ
0/0//

سلاماً	عليك
فَعُوْلُنْ	فَعُوْلْ
0/0//	**00//**

سلاماً
فَعُوْلُنْ
0/0//

على الصحـ	ـو في نا	ظريك
فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُوْلْ
0/0//	**0/0//**	**00//**

سَلَاْماً	على ذكـ	ـركَ المُسـ	تطاب
فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُنْ	فَفُوْلُنْ	فَعُوْلْ
0/0//	**0/0//**	**0/0//**	**00//**

سلاماً	على رو	حك الصا	برة
فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُنْ	فَعُوْ
0/0//	**0/0//**	**0/0//**	**0//**

عرَفتـ	ـكَ درباً	بنا قَدْ	يَطُولْ
فَعُوْلُ	فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُنْ	فَعُوْلْ

/0//	0/0//	0/0//	00//

فرفقاً	بخطــو	تنا القــا	صرة
فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُ	فَعْوُلُنْ	فَعُوْ
0/0//	/0//	0/0//	0//

عرفتُـ	ـك أسمى	من العـا	ثـرين
فَعُوْلُ	فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُنْ	فَعُوْلْ
/0//	0/0//	0/0//	00//

وإنَّ الـ	حيـاة	هي العا	ثرِة
فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُ	فَعُوْلُنْ	فَعُوْ
0/0//	/0//	0/0//	0//

وإذا كان من قول في الإيقاع الوزني في هذا النص الشعري فهو مطابق لأوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي والتي من خلالها يمكن الخروج إلى نص التفعيلة أو النص النثري الذي يحتفظ بإيقاعه التقليدي في الوزن عندما بدأ نصه بتكرار لفظة (سلاماً) بصورتها التي ذكرناها ، ثم يشرع الشاعر ممجداً ذكرى والده واصفاً روحه بالصابرة في أبيات من الشعر العمودي ليزاوج بين شعر التفعيلة والعمودي ، فقد جاءت هذه الأبيات من المتقارب بإيقاع واضح وجرس سمعي ، فهي مما يُصطلح عليه (النص الموزون) وفقاً للبناء الذي جاءت عليه وتطابق الشكل والمضمون ، فقامت القصيدة على تناغم وزني مكتمل بمعنى أنَّها حملت نوعي الموسيقى الخارجي من خلال الوزن العروضي والقافية في نهاية كل بيت ، والداخلي من خلال التناغم وحركية الموسيقى بين المفردات وبذلك تمكن الشاعر من جمع الفضيلتين في هذا النص [١٤].

إنَّ اختيار الشاعر لبحر المتقارب وزناً لقصيدته مَرَدُّه إلى أنَّ وزن بحر المتقارب من الأوزان التي تصلح تماماً لقصيدة التفعيلة ، فقد حافظ الوزن بتفعيلاته الصحيحة والتامة (فَعُوْلُنْ) على إيقاعية النص بشكل تنغيمي من خلال تكرار المفردات الهادفة للمحافظة على الفكرة وعلى الموسيقى في آنٍ واحدٍ.

يذكرنا هذا الأسلوب بما ذهبت إليه نازك الملائكة في أنَّ الصلة قائمة بكل الأحوال بين الوزن والشعر ، وقد ألحقتْ النثر بالشعر باعتبار أنَّه من جنس الشعر إلاَّ أنَّه فَقَدَ بعض الأنظمة والمحددات ، غير أنَّه حافظ وكحد أدنى على الإيقاع الشعري الضمني أو الظاهر [١٥].

ومن خلال تحليل النص وجدنا أنَّ جمال جاسم أمين قد عَبَّر عن قدرته في نظم الشعر بناءً على البحور التي وضعها الخليل ، و بالوقت ذاته أشعرنا بإمكانيته في التملص من هذه البحور إتباعاً لحركة الشعرية الحديثة وكتابة النص النثري الحديث.

وفي شاهد آخر للشاعر عبد الأمير جرص يصب في موضوع التوظيف البصري المباشر – الأوزان الثابتة عروضيا– ندرس نصاً تحت عنوان (قصيدة) نظمه الشاعر على وزن بحر الرمل (فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ...) كتبه بهذه الطريقة يقول فيه :

شطر(١)

كُلُّ ما أعنيه لا أقْصُدُهُ

شطر (٢)

هذا المضاف إلي كيف أجُرُّهُ

بيت

أنـــا عمـــري ألـــفُ ميـــلٍ وعـــرٍ تأخـــذ الخطـــوةُ فيـــه ألـــفَ عـــام

مطلع

مـــــــــا وراء الخلـــــــــف

قـــدام الأمـــام

لا تقُضِّـي مضـجعي كـي لا أنـام أنـام[١٦]

حاول الشاعر من خلال الشطر الذي يحمل عنوان شطر (١) النظم على وزن بحر الرمل سداسي التفعيلات (فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ) ؛ ولكنَّه عَدَلَ في شطر (٢) حيث نظمه على بحر الكامل (مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ) بتفعيلات تامة صحيحة إلاّ التفعيلة الأولى التي أصابها زحاف الإضمار ، وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك [١٧]، لتصبح التفعيلة (مَتْفَاْعِلُنْ) بدلاً عن (مُتَفَاْعِلُنْ) وكما هو واضح في تقطيع الشطر أدناه:

هذا المضا	ف إلي كيـــ	ـف أجرُّه
مُتْفَاْعِلُنْ	مُتَفَاْعِلُنْ	مُتَفَاْعِلُنْ
0//0/0/	0//0///	0//0///

وعملية المزاوجة بين البحور الشعرية في القصيدة الواحدة هي فرض أشكال مختلفة من الشعرية يذهب إليها الشعراء قاصدين التعبير عن فكرة معينة ، والمراهنة على إمكانياتهم في استعمال بحور مختلفة في النص الواحد خروجاً على منهجية نظم الشاعر ونظام الشعر العام.

حاول عبد الأمير جرص التنقل من بحر إلى آخر ليعود بعدها ينظم على بحر الرمل الذي بدأ به نصه الشعري ليكمل النص على وزن الرمل ، وقد يكون هدف الشاعر من ذلك تفجيراً لطاقته الشعرية وتمرُّداً على قواعد الشعر ونظامه العام ، مع العلم بأنَّه قد حافظ على الإتباع الشعري من خلال ممازجته لأكثر من بحر في النص الواحد ، وهو من الأنماط الجديدة في نظم الشعر وخصوصاً المنثور منه ، وهو ما يسمى بالشعر الطليق والذي لا يتحدد بقاعدة شعرية معينة [١٨].

وعليه نجد أنَّ هذا النص ورغم مغايرته لقواعد الشعر ومزجه بين أكثر من بحر ؛ إلاَّ أنَّه ظلَّ محافظاً على وحدة الموضوع ، وعلى الإيقاع الشعري الذي تبدل تبعاً لتبدل البحرين اللذين استثمرهما الشاعر في نصه.

وبالإنتقال إلى نص كلاسيكي آخر والذي جاء تحت عنوان (عمودية) يقول فيه عبد الأمير جرص [١٩] :

أطَعْتُ نفسي على نفسي وأعترفُ ... أنِّي مَعي دائماً في الرأي اختلِفُ

إذْ غالباً ما أرى مالا ترى مُقلي ... ولا يُرى البؤسُ والحرمان يُكْتشَفُ

فأَخبر عيون المها أوقُلْ لها: أزفي ... إذْ قد يَحلُّ بعينٍ حلوةٍ أزفُ

وقفتُ ضدي وكان الكل يَحْفرُ لْي ... فهل رأيتِ وحيداً ضده يقفُ ؟! [١٩]

هذا النص الشعري الكلاسيكي العمودي يتكون من ثلاثة عشر بيتاً نظمها الشاعر على بحر البسيط بتفعيلاته الرباعية المختلطة في كل شطر من أشطر البيت الواحد (مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ) ، وما نلحظه على أبيات هذا النص جميعاً جاءت بعروض وضرب مخبونين ؛ والخبن هنا لازم فتفعيلة (فَاْعِلُنْ) تصبح بعد خبنها (فَعِلُنْ) كما أنَّنا نجد أحياناً بأنَّ التفعيلة الأولى من صدر البيت مخبونة أيضاً، وهذا أمر جائز في حشو هذا البحر فتفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) تصبح (مُتَفْعِلُنْ) ، وفيما يلي أنموذج من التقطيع العروضي لأبيات هذا النص نسلط فيه الضوء على ما ذهبنا إليه من توضيح للعروض والضرب المخبونين والتفعيلة الأولى من صدر البيت المخبونة هي الأخرى:

أطعتُ نفـ	ـسي على	نفسي وأعـ	تـــــــرفُ

مُتَفْعِلُنْ	فَأعِلُنْ	مُسْـــــــتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ ← (مخبونة)
0//0//	0//0/	0//0/0/	0///

أنَّي معي	دائماً	في الراي اخ	ـــــتلفُ
مُسْتَفْعِلُنْ	فَـــــأعِلُنْ	مَسْـــــتَفْعِلُنْ	
0// 0/0/	0//0/	0// 0/0/	0///

لقد جاءت التفعيلة الأولى من صدر البيت (مخبونة) على وزن (مُتَفْعِلُنْ) بدلاً من (مَسْتَفْعِلُنْ) ، كذلك نجد بأنَّ العروض والضرب كلاهما مخبونان على وزن (فَعِلُنْ) بدلاً من (فَأعِلُنْ) ، ويستمر العروض والضرب مخبونين من أول بيت في النص الشعري إلى آخر بيت من الأبيات الثلاثة عشر، والقافية في هذا النص وبحسب حركاتها فهي من المتراكب ذي السكونين يتوسطهما ثلاث حركات [٢٠] كما في قول الشاعر (أعْتَرِفُ = اعْتَرِفُوْ) و(أخْتَلِفُ = اخْتَلِفُو) وهي من القوافي المطلقة بحسب حروفها [٢١]، فلقد انتهت بحرف الفاء المضمومة حيث يُعدُّ الضم واواً ساكنة بحسب الكتابة العروضية .

في هذا النص حافظ الشاعر على الإيقاع الشعري والقافية ، إذ أنَّ في الشعر العربي لها أهمية خاصة توازي أهمية السجعة في الجمل النثرية فمن غير القافية فإنَّنا نفقد جانباً من جوانب الجمال الموسيقي في الشعر، إذ إنَّ الإيقاع هو الموسيقى التصويرية التي تواكبها بين مدة وأخرى القافية إذ تتمثل بوقفة موسيقية لابُدَّ منها ، ليرتاح فيها القارئ متأملاً تلك الصور التي يسوقها الشاعر في أبياته [٢٢].

لقد تضمنت أبيات عبد الأمير جرص هذه الموسيقى الخارجية متمثلة بالوزن العروضي والقافية ، فضلاً عن الموسيقى الداخلية متمثلة بالجرس الموسيقي النابع من توالي المفردات بنغمية تراتبية مبنية على تفعيلات بحر البسيط الثمانية في البيت الواحد ، إلّا أنَّ هناك مباشرة بدءاً من العنوان الذي عبر عن جنس النص الشعري وبأنَّه ينتمي إلى الشعر العمودي ، وكأنَّ الشاعر يُبشرُ بقدرته على نظم النص العمودي وهو من البديهيات التي لا يمكن الإشارة إليها والتي تخالف علم العنونة الذي اشتغل عليه دي سوسير وسواه من النقاد مؤكدين على ضرورة معلومية العنوان وإيجاد العلاقة السيميائية بينه وبين المتن باستعمال الانزياح الشعري وما نتلمسه في هذا النص هو المباشرة بين العنوان وبين شكل القصيدة الذي جاء عمودياً ، في الوقت الذي نجد فيه أنَّ البيت الثالث قد تضمن عيباً عروضياً هو الخزم من خلال اقحام حرف الفاء الذي شكل خروجاً على التفعيلة الأولى من صدر البيت والخزم كما أورده التنوخي بقوله: (وأما الخزم (بالزاي المعجمة) فهو زيادة تلحق أوائل الأبيات ولا يختص بذلك وزن دون وزن ولا يُعْتَدُّ بتلك الزيادة في

تقطيع العروض فيزداد البيت حرفاً واحداً) [٢٣]، فبدلاً من أنْ يقول الشاعر: أخَبِرْ عيون المها ، قال : فَأَخْبِرْ عيون المها ، كما أنَّه كان من الأجدر أنْ يحمل النص عنواناً يتناسب وموضوع القصيدة الذي يتماشى والمضمون ، وما تجدر الإشارة إليه أنَّ وحدة البناء في هذا النص حافظت على الإيقاع بنسبة معينة إلاّ أنَّها أخلَّتْ ببقية الوحدات المتممة للنص ما يشكل إخفاقاً في إنفاذ النص إلى ذائقة المتلقي وركاكة في السُّلمَّ الموسيقي للنص [٢٤].

ومن خلال فحص النماذج الشعرية المتقدمة نجد أنَّ التوظيف الإيقاعي في الأوزان الثابتة قد تمكن منه الشاعر جمال جاسم أمين في النص الشعري الذي بدأه على طريقة شعر التفعيلة ثم عدل عن ذلك إلى نظم نصه وفق نظام الشعر العربي القديم في الوقت الذي سجل الشاعر عبد الأمير جرص إخفاقاً في بناء هيكلية النص العمودي المذكور ، إلاّ أنَّ الثابت هو أنَّ الموسيقى الشعرية قد جاءت على شكلين ، فمن النصوص التي ذكرناها ما حافظ على الإيقاع الخارجي والداخلي في آنٍ واحدٍ وهي القصائد التي نظمت وفقاً للأوزان الشعرية ، والنوع الآخر هي القصائد التي حافظت على موسيقاها الداخلية ، ومثالنا على ذلك النصوص التي لم تحتكم لقواعد الخليل بن أحمد الفراهيدي وهذا ما يؤكد الفرق بين قدرات الشاعرين في استعمال الأساليب الشعرية الكلاسيكية والحديثة.

وبُغية إثراء البحث والوقوف على دراسة من شأنها أنْ تسلطَ الضوءَ على أسلوبية وشاعرية كل من الشاعرين عينة البحث ولنصل إلى نتيجة مفادها أنَّ هناك تفاوتاً كبيراً في أسلوبية الشاعرين ، وفي استثمار طاقتهما الشعرية نجد من الضروري أنْ نقومَ بفحص نص للشاعر عبد الأمير جرص يحمل عنوان (كأنَّ كلاب الليل عَضَّتْ كواكَبي) إذ يقول فيه:

حبيبي أما زلتَ العراقَ تحبُّ
أليس بكافٍ
ما ترى
من متاعبِ ؟!
فقلت: شبيهي بالأسى وشبيهه
كما أنه بالجوع
والموت
صاحبي
إذا سرتُ يوماً والعراقُ بصحبتي
يظنّون مَنْ لم يعرفوه

أقاربي

يقولون هل هذا أخوك؟

– نعم أخي

ويضيفون

هل هذا أبوك ؟

– بلى أبي [٢٥]

هذا النص نظمه الشاعر على طريقة شعر التفعيلة (السطر الشعري) وهو على وزن بحر الطويل ذي التفعيلات الثمانية المختلطة (فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ) ، غير أنَّنا نعلم بأنَّ الشعر الحر أو شعر التفعيلة يُنظم على أوزان البحور الصافية أو الممزوجة التي تناسب هذا الجنس الشعري ، ولن يكون من المناسب أنْ ينظم الشاعر نصه الشعري على وزن البحر الطويل ، ولعلنا في هذا الصدد نرى من الضروري أنْ نشيرَ إلى ما ذهبت إليه نازك الملائكة فيما يتعلق بنظم الشعر الحر على وزن بحر الطويل وهي رائدة الشعر الحر فهي تقول بأنَّ محاولة بعض الناشئين من الشعراء أنْ يكتبوا الشعر الحر على بحر الطويل قد انتهت بهم إلى الفشل وسبب تعذر النظم في الشعر الحر على بحر الطويل هو أنَّ كون الوحدة تتألف من تفعيلتين بدلاً من تفعيلة واحدة ، وهذا ما يجعل طول الشطر لا يعدو أنْ يكون (فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ) واحدة أو تكرارها (فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعَيْلُنْ) ، غير أنَّ هذا مما يسبب عسر القراءة ويخلو من ليونة الموسيقى [٢٦] ، وهذا ما لم نجده في نص عبد الأمير جرص فقد جاء مخالفاً للنظمين العمودي والحر في آن ، ولإيضاح ما ذهبنا إليه سنقوم بتقطيع عروضي لجزء من النص المذكور وكالآتي:

حبيبي	أما زلت الــ	عراق	تُحِبُّهُ
فَعُوْلُنْ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مَفَاْعِيْلُ
0/0//	**//0/0/**	**/0//0**	**//0/0/0**

أليس	بكافٍ
فعُوْلُ	مَفَاَعْيَ
/0//	**//0/0**

مَاْ	تَرَىْ
لُنْ	فَعُوْ
0/	0//

...

مِنْ	مَتَاعِبِ ؟!
لُنْ	مَفَاْعِيْلُنْ
0/	/0/0//

إذا سر	ت يوماً والـ	ـــــــــــــعراق	بصحبتي
فَعُوْلُنْ	مَفَاْعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مَفَاْعِيْلُنْ
0/0//	0/0/0//	/0//	0/0/0//

...

يَظنـــو	ن من لم يعـ	ـرفوه
فَعُوْلُنْ	مَفَاْعِيلُنْ	فَعُوْلُنْ
0/0//	0/0/0//	0/0//

أقاربي

مَفَاعِيْلُنْ

0/0/0//

هنا يتسأل الباحث عن غرض الشاعر وغايته من النظم على هذه الطريقة التي تبدو مخالفة لقواعد النظم العمودي والحر على حد سواء، لكن هذا التساؤل ما لبث أنْ اتضحَ فلو شئنا أنْ نعيد كتابة النص على طريقة الشعر العمودي (الشطرين) لوجدناه نصاً عمودياً قائماً بذاته على وزن بحر الطويل إلاّ أنَّه قام بكتابته على طريقة الشعر الحر أو التفعيلة وفي الحقيقة لم نجدّ ما يبرر ذلك ، فالشعر العمودي يبقى عمودياً والشعر الحر يبقى حُرّاً.

وهنا يرى الباحث بأنَّه كان الأجدر بالشاعر أنْ يرتب تفعيلات نصه بحسب نظام الشطرين (العمودي) ليكون في مأمن من الوقوع بالخطأ العروضي طالما هو اختار البحر الطويل وزناً لنصه، وسنقوم بإعادة كتابة النص وفق نظام الشطرين لنقيم بذلك دليلاً على ما ذهبنا إليه على وفق الآتي:

حبيبـــي أمَـــا زلـــتَ العـــراقَ تُحبُّـــه

ألـيسَ بكـافٍ مـا تَـرى مِـنْ متاعـبِ؟!

فَقُلـــتُ: شـــبيهي بالأســـى وشـــبيهه

كمـــا أنَّـــه بـــالجوعِ والمـــوتِ صـــاحبي

إذا سِـــرْتُ يومـــاً والعـــراقُ بصـــحبتي

يظنُّـــونَ مَـــنْ لَـــمْ يعرفـــوه أقـــاربي

يقولـونَ هَـل هـذا أخـوكَ نَعـم أخـي؟

ويضـيفون هـل هـذا أبـوك بلـى أبـي

بعد إعادة ترتيب تفعيلات النص وفق نظام الشعر العمودي (الشطرين) نلاحظ بأنَّه استوى متكاملاً من الناحية العروضية بكل تفعيلاته غير منقوصة ولا زائدة.

أمّا من حيث إيقاعية النص وموسيقاه فقد وجدناهما ظاهرتين بشكل جلي بفعل تكرار وتوالي تفعيلات بحر الطويل على الرغم من صعوبة القراءة وعسرها في بعض الأحيان بسبب طريقة كتابة النص الشعري .

إنَّ بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية تحمل جملة من الخصائص التي تميز قصيدة النثر، وما فيها من إبدالات فهناك جملة من العناصر الفنية التي حاولت قصيدة النثر التعويض من خلالها وهي تخرج عن نظام القصيدة العمودية خصوصاً في مجال الإيقاع[٢٧].

وبما أنَّ قصيدة النثر هي نتاج لحركة الحداثة العابرة للأشكال المتوارثة للقصيدة العربية فهي تسعى دائماً إلى التحول والتجديد، وهي تشكل في بعض الأحيان ثورة على ما يتصل بالقديم من تقاليد شعرية وفكرية، ولأنَّ الشعر أكثر التزاماً بالتقاليد فقد شغلت قصيدة النثر بوصفها جنساً أدبياً جديداً الباحثين والنقاد[٢٨].

ولعل ما ذهب إليه أدونيس فيه جانب كبير من الحقيقة فهو يقول بأنَّ قصيدة النثر هي التمرد على الذهنية التقليدية والوصول بهذا التمرد إلى أقصى ما تنتجه التجربة الشعرية، وهذا يعني عدم الخضوع للتقليد [٢٩].

ويرى غير أدونيس أنَّ قصيدة النثر هي عملية ارتباط بالحداثة الشعرية وموجة التجريب الشعري، ولقصيدة النثر علاقة وثيقة بقصيدة التفعيلة أحياناً كثيرة وهو ذات الرأي الذي يذهب إليه صلاح فضل(٣٠).

ومع هذه الآراء نجد أنَّ قصيدة النثر هي عملية تجريب وتحديث في أساليب الشعرية العربية، استطاعت ومنذ منتصف الخمسينيات من القرن الماضي وإلى يومنا هذا أنْ تجدَ لها جمهوراً واسعاً من خلال ما انجزته في هذه الحقبة الزمنية وفرضت نفسها على الواقع الشعري العربي بشكل عام، فيما استعاضت عن الإيقاع الخارجي بالإيقاع الداخلي، وهو منظومة إيقاعية جديدة حصرت الإيقاع في عملية التناسق الجمالي للعلاقات القائمة بين المفردات كبنية تشكيلية للشعر وبين تكثيف الصور الشعرية التي تتضمنها قصيدة النثر، وفي هذا الموضع نستعرض بعض الشواهد التي تبرز من خلالها الأوزان المتغيرة فتكون مرتبطة بالإيقاع الداخلي، وهي تختلف بالضرورة من شاعرٍ لآخر وفقاً لأسلوبيته في الكتابة.

ففي نص للشاعر جمال جاسم أمين تحت عنوان (الشجن معرفة) يقول فيه:

البعضُ لا يعرف ذلك..

الشجن ليس بكاءً

الشجن إصغاء

بحث في ذاكرة الأشياء المرة

معرفة تقطرُ من جفنين

أشياء لا تخطر إلاّ في روح

هذا هو الشجن(٣١)

إنَّ منهجية الإيقاع الشعري في هذا النص هي عملية تكثيف للمعنى وتَحرُّكٌ دائم وفق مسارات مترابطة من خلال بنائية الجمل وعلاقة كل جملة بأخرى ، وهو يحافظ من خلال تلك العلاقات على بناء تسلسل إيقاعي منسجم بين مفردة ومفردة وبين جملة وجملة ، وكذلك نجد أنَّ هذا النص قد اكتنز بالمعاني المتداخلة وهو يُعبر عن حالة شعرية طافحة بالخيال ، مما يجعل المتلقي يستمتع بطاقة قرائية تتضح من خلال الصور التي تضمنها النص فـ**(الشجن ليس بكاءً، الشجن إصغاء)** لقد عَبَّرَ عن الشجن من خلال صورته الأولى بأنَّه ليس بكاءً ثم عزز ذلك بالمعنى الآخر بقوله **(الشجن إصغاء)** فأيُّهما أسبق .؟ هذا ما تركه للمتلقي في أنْ يقومَ باستخلاصه من خلال النص بمعنى الإصغاء يؤدي إلى البكاء أو البكاء يحمل على الإصغاء

مع محافظة الشعر على تناغم إيقاعي أضفى على النص جمالية ، وعزّزَ من تعاطف المتلقي مع النص من خلال توالد المعاني بعضها من بعضها الآخر لتكتمل الصورة الشعرية من خلال قوله (**ولأنني الأكثر صلة بالليل، أصبحت جديراً بإدارة شؤون هذا الأسى)** ورغم قتامة وسوداوية الصورة إلاَّ أنّها أفضت عن جمالية وإيقاعية يتلمسها القارئ من خلال العلاقة القائمة بين البنية والسياق في هذه الجمل الشعرية.

إن تكثيف الإيقاع الداخلي في نص قصيدة النثر هو أحد أدلة حيازة الشاعر على قاموس لفظي يستثمر من خلاله الألفاظ المتجاورة من حيث المعنى ومن حيث الإيقاع وقد نلحظ في ذات النص أنَّ هناك وزناً عروضياً مكتملاً إذ يقول الشاعر:

حجرٌ صموت
يلتمُّ كلَّ الصَّوتِ في رئةٍ
وتختنقُ النعوت
يغريك صمتك أنْ تجف
يغريك صوتك أنْ تموت
يغريك
والكفن السكوت (٣٢).

هذا المقطع الشعري هو الأخير من النص السابق الذي يحمل عنوان (الشجن معرفة) وقد جاء منظوماً على طريقة شعر التفعيلة (الحر) على وزن بحر الكامل غير أننا إرتأينا أن نضعه في هذا المبحث (الأوزان المتغيرة أو الإيقاع الداخلي رغم أنّه ذو إيقاع خارجي متمثل بتفعيلات بحر الكامل وسبب جعلنا إياه في هذا المبحث لأنَّه جاء مُكملاً للنص النثري وخاتمة له ، فقد اتضح الإيقاع الخارجي في هذا المقطع بعد التقطيع العروضي له وفق الآتي:

حجرٌ صموت
مُتَفَاْعِلَاْنْ (تذييل)
0 0/ /0/ / /

يلتمُّ كـــل	ل الصَّوتِ في	رئةٍ
مُتْفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْعِلُنْ	مُتَفاْ
/ /0/0/	**0/ /0/0/**	**0/ / /**

وتخـ	ـــتنق النعوت
عِلنُ	مُتَفَاْ عِلَاْنْ ←——— (تذييل)
0/ /	/ / /0 / /00

يُغْرِيْكَ صَمْـــــ	ـتُكَ أنْ تَجُفْ
مُتْفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْعِلُنْ
0/ / 0/0/	/ / /0 / /0

يُغْرِيْكَ صَوْ	تُكَ أنْ تَمُوْتْ
مُتْفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْ عِلَاْنْ
0/ /0/0/	/ / /0 / /00

يغريك
مُتْفَـاْع
/0/0/

والـــــ	ـــكفن لسكوت
لنْ	مُتْفَاْ عِلَاْنْ ←——— (تذييل)
0/	/ / /0 / /00

وإضافة إلى الإيقاع الخارجي في هذا المقطع متمثلاً بتفعيلات البحر الكامل فإنَّه تضمن إيقاعاً داخلياً أضفى على المقطع موسيقى جميلة ، وقد تمثل هذا الإيقاع الداخلي بالألفاظ (صموت ، نعوت ، تموت ، سكوت) فقد انعكس تتابعها في نهاية الأشطر إيجاباً ، بحيث تمت الصورة الشعرية بشكل جمالي إيجابي دون الإخلال بطبيعة النص فعملية الخروج من النثرية – بداية النص الشعري – إلى النص الكلاسيكي – المقطع الأخير – وبالعكس تركت أثراً واضحاً على البعدين المعنوي والصوري في آنٍ واحد ، وهو تعبير واضح عن إمكانات الشاعر في التنقل بين الأساليب الشعرية وفق منعطفات عرفتها قصيدة النثر الحديثة من خلال المزاوجة بين نوعي

الموسيقى وهذا ما تضمنته قصيدة التفعيلة التي تعد جزءاً لا يتجزأ من القصيدة العمودية لأنَّها حافظت على نظام التفعيلة [٣٣].

وفي نص آخر للشاعر جمال جاسم أمين يحمل عنوان (كينونة) يقول فيه:

تُرى ..

من نكون ؟

من يستر العُرَي بعد الجنون

من سيطيق الذي لا يُطاق

ويقرأ مالا تقول العيون

من يزرع الدرب بالموجعات

وينثرها ..

عثرةً

عثرةً

كي لا تمرَّ الظنون [٣٤]

يذهبُ الشاعر جمال جاسم أمين إلى استعمال القافية إنْ صحَّ التعبير في إثبات توظيفه البصري غير المباشر ، إذ يتلمسه المتلقي من خلال القراءة وهو يستهدف إيجاد معادل إيقاعي للنص من خلال تكرار المفردات المتشابهة بالصوت عند النطق بحرفي الواو والنون في (نكون ، الجنون ، العيون ، الظنون) في أماكن مختلفة من النص ، وهو يحفظ للنص موسيقاه الداخلية باستعمال أسلوب الإستفهام ، على أنَّ أسلوب الإستفهام قد حافظ وبشكل كبير على موجهات النص الإيقاعية وقام بتوزيع الموسيقى الداخلية والخارجية توزيعاً منتظماً كسب من خلاله المتلقي وذلك بتوالد الأسئلة والاستفهامات وهو يحاور ذاته مرة ، والآخر مرة أخرى فيسأل في الأولى (منْ نكون) ، ثم يسأل في الثانية (مَنْ يستر ، مَنْ سيطيق..) ، وقد أضفى من خلال استعمال تلك المفردات زخماً إيقاعياً جديداً على هذا النص على أنَّه حقق بذلك للنص ما يثير المتلقي لمواصلة القراءة ، وهو واحد من الأساليب التي يعتمدها الشاعر جمال جاسم أمين وكأنَّه يستنطق المتلقي .

ولو شئنا العودة إلى نصوص عبد الأمير جرص وتحديداً إلى النص الذي يحمل عنوان (أغنية) الذي يقول فيه:

قطعوا الطريق على يدي

وعلى يدي

قطعوا الطريق

ألقوا عليها القبضَ

لم تبكِ الأصابعُ وقتها

لكنّهم في وقتها

قطعوا الطريق

هذا العويل يخصني وحدي

عويل أصابعي

لي أن اقول: أنا الفتى ...

وأنا الفتى ...

وأنا

" إذا القوم قالوا: من فتى "

قولوا لهم

أن يتركوا هذا الطريق [٣٥]

...

حافظ الشاعر من خلال هذا المقطع الذي يرجع إلى البحر الكامل في وزنه العروضي (مُتَفَاْعِلُنْ مَتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ) هذا من حيث الموسيقى الخارجية ومن خلال تكرار جملة (قطعوا الطريق) وتوزيعها على مساحة داخلية بحيث أشعر المتلقي بالإرتباط الإيقاعي بين أشطر النص مستفيداً من ذلك التكرار فهو يستهل نصه بـ(قطعوا الطريق) ثم يختم المقطع بذات الجملة ، فضلاً عن تقارب مخارج الحروف للمفردات الواردة في النص مثل (القاف، الطاء، العين، اللام، الراء...) هي حروف اشتركت بقرب مخارجها عند النطق بها ، مما أضفى على النص تراتبية نغمية إيقاعية تؤكد حرص الشاعر في المحافظة على الإيقاعين الداخلي والخارجي على حدٍ سواء وكأنَّه يتعامل مع تفعيلات نص عمودي ، بوصفها ظاهرة من ظواهر اللغة التي تُضفي على النص الشعري جمالية في التشكيل وترسيخاً للمعنى إذا ما عرفنا أنَّ التكرار يُفضي إلى التركيز على معنى معين كما أسلفنا في الفصل الأول من هذه الدراسة ، وينبغي الإشارة إلى أنَّ تكرار التفعيلة من بحر معين هو من الأساليب التي اتبعها شعراء النص الحديث بدءاً من نصوص نازك الملائكة التي كانت تركز فيها على الإيقاع الخارجي رغم أنَّها تنتمي إلى مدرسة الشعر الحر [٣٦].

والمتتبع للإيقاع الخارجي في قصيدة الشعر الحر يجد أنَّ هناك قيوداً جديدة وُضعت للشعر الحر بوصفه لوناً من الوان الشعر الذي شاع بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وشكل ثورة على قواعد الشعر سُجلت للسياب ونازك الملائكة من خلال تشطير القصيدة مع المحافظة على الموسيقى الخارجية للبحر الذي يتم النظم عليه مع إمكانية تغيير التفعيلات في النص الواحد وهذا ما ذهب إليه عبد الأمير جرص في هذا النص مُعرباً عن إمكانية تتبع تجارب الآخرين في هذا الضرب الشعري، ولكنَّ سؤالاً يُطرح هنا ينبغي للباحث أنْ يجيب عليه ، هو هل أثبت عبد الأمير جرص إمكانية تتبعه تجارب الشعراء الآخرين من خلال محاولته هذه . ؟ وهل حافظ على وزن بحر الكامل عندما اختاره لنصه بحيث أنَّه لم يخرجْ عليه إلى وزن آخر. ؟ في الجواب على الشق الأول من السؤال يجب القول ؛ بأنَّ الشاعر كان قد اختار بحر الكامل وزناً لنصه وهو من البحور التي تناسب النظم الحر أو التفعيلة لأنَّه من البحور الصافية والبحور الصافية أمرها يسير لأنَّ الشعر الحر منها ينظم بتكرار التفعيلة الواحدة بحسب احتياج المعنى لعدد مرات ذلك التكرار **(على ألاّ يتجاوز العدد الحدود المقبولة للذوق العربي في الإيقاع)** [٣٧]، إذن فالشاعر هنا كان موفقاً في اختيار الوزن العروضي متمثلاً بالبحر الكامل وبذلك فقد أقام دليلاً على التزامه واطلاعه على تجارب رواد الشعر الحر، أمّا في جوابنا على الشق الثاني من السؤال أعلاه فالشاعر لم يحافظْ على وزن بحر الكامل في عموم مقاطع نصه عندما اختاره وزناً للنص فمن خلال إجراء تقطيع عروضي للنص وجدنا أنَّ الشاعر قد أدخل تفعيلات البحر الطويل على أحد أشطر النص وهو بذلك قد سجل إخفاقين الأول : هو عدم التزامه بوزن عروضي واحد لنصه الشعري ، والإخفاق الثاني : هو أنَّ الشاعر قد نسي أو تناسى بأنَّ البحور الشعرية كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق ذلك لأنَّها ذات تفعيلات منوعة لا يتحقق فيها التكرار ، و لأنّ التكرار يكون قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها [٣٨].

ولإثبات ما ذهبنا إليه سنقوم بتقطيع عروضي لجزء من النص وبحسب الآتي:

قطعوا الطريق

مُتَفَـاْعِلَاْتُنْ ⟵ (ترفيل)

0/0/ /0/ / /

هذا العويـ	لُ يخصني	وحدي
مُتْفَاْعِلُنْ	مُتَفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْ ⟵ (مضمرة حذاء)
0//0/0/	**0//0///**	**/0/0**

عويـ	ـلُ أصابعي
عِلُنْ	مُتَفَاْعِلُنْ
0//	0///0//

لي أنْ أقـو	لُ أنا الفتى
مُتْفَاْعِلُنْ	مَتَفَاْعِلُنْ
0//0/0/	0//0///

وأنا الفتى
مُتَفَاْعِلُنْ
0//0///

وأنا
مُتَفَاْ ⟵ (حذذ)
0///

إذا الـقو	م قالوا من	فتى
فَعُوْلُنْ	مَفَاْعِيلُنْ	فَعُوْ
0/0//	//0/0//	0//

(فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ من تفعيلات البحر الطويل)

قُولوا لهم
مُتْفَاْعِلُنْ ⟵ (إضمار)
0//0/0//

إنّ يتركوا	هذا الطريق
مُتْفَاْعِلُنْ	مُتَفَاْعِلاْنْ ⟵ (تذييل)
0//0/0/	00//0/0/

لقد بدأ الشاعر نصه بتكرار تفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ) والتي أخذت مساحة عموم النص مع ملاحظة ما يدخلها من زحافات وعلل عروضية تم تأشيرها إزاء كل تفعيلة تضمنتها ، وما أنْ

يصل إلى قوله : (إذا القوم قالوا من فتى) حتى يخرج من النظم على بحر الكامل إلى بحر الطويل في ذلك الشطر من النص فقط ، وهذا ما يشكل خرقاً لنظام الشعر الحر، ولكن سرعان ما يعود الشاعر إلى بحر الكامل بعد هذا الشطر ليكمل نصه ، ولا ندري ما الذي حدا به إلى مخالفة البحر ومغايرة النظم هل كان قصوراً في شاعريته ؟ أم أنَّه قد ضاق ذرعاً باستجلاب مادته من معجمه الشعري ؟ هذا مالا يعرفه سوى الشاعر نفسه.

وفي نص آخر للشاعر عبد الأمير جرص بعنوان (هند بنت عتبة) تَكَوَّنَ من ثلاثة أسطر لا غير يقول فيه:

ابتدأتْ هند رسالتها في هذا التحذير المعتم

أسلِمْ تسلَمْ

أسلمتُ ولكن لم أسْلَمْ (٣٩)

بدءاً نقول أنَّ الشاعر عبد الأمير جرص حتى يستقيم إيقاعه الموسيقى استفاد وقبل كل شيء من تكرار المفردة إذ كرر الفعل (أسلم) و اشتقاقاته من الألفاظ أربع مرات في نصٍ قصير جداً ، والذي حافظ على الإيقاع في هذا النص هو أسلوب التكرار الذي تغير فيه بناء المفردة من الأمر إلى المضارع إلى الماضي ثم يعود إلى المضارع الدال على الحال.

إنَّ أنموذج الشعر بهذا المعنى ضمن الأنظمة التقليدية في قصيدة الشعر الحر كان قد أخذ من بحر المتدارك وتفعيلاته الأربع التي ذكرناها سبيلاً للمحافظة على الموسيقى الخارجية كما يبدو ليوصل للمتلقي رسالة قد أكد عليها من خلال التكرار وهي فعل (أسْلِمْ) بصيغة الأمر، على أنَّ عملية اختيار بحر من البحور الصافية وتكرار التفعيلة (فَالْنْ) التي أصابها التشعيث وهي من العلل التي تجري مجرى الزحاف والتشعيث يعني حذف أول الوتد المجموع أو ثانيه : فَاْعِلُنْ: تصبح فَالْنْ = فَعْلُنْ (٤٠) هو منشأ الإيقاع الخارجي المتمم للإيقاع الداخلي المتمثل بتقارب مخارج الحروف في اللفظ الواحد وعليه فإنَّ نجاح عبد الأمير جرص وحفاظه على الإيقاع كان مَرَدَّه إلى الإستعمال الواعي لظاهرة التكرار كما طرح ذلك عبدالله الغذامي في كتابه (الصوت القديم الجديد) و أكد أنَّ عملية التكرار و إخضاعها كظاهرة من ظواهر اللغة هي ما تتيح للشاعر الإمساك بالإيقاع وتوجيهه وفقاً لمسارات النص(٤١).

وفي أدناه التقطيع العروضي للنص حيث توظيف الشاعر للتكرار وتفعيلات بحر المتدارك:

ابتدأت هند رسالتها	في هـ	ذا التَّحـ	ـذير الـ	ـمعتم
	فَالْنْ	فَالْنْ	فَالْنْ	فَالْنْ
	0/0/	0/0/	0/0/	0/0/

أسْلِمْ	تَسْلَمْ	
فَاْلُنْ	فَاْلُنْ	
0/0/	0/0/	

أسْلَمْـ	ـتُ ولـ	كن لم	أسْلَمْ
فَاْلُنْ	فَعِلُنْ	فَاْلُنْ	فَاْلُنْ
0/0/	0///	0/0/	0/0/

وعليه نجد أنَّ عبد الأمير جرص في النصوص المتقدمة كان قد وَظَّفَ الوزن العروضي الثابت من خلال استعمال البحور الشعرية ذات التفعيلات المكررة ليحقق بذلك إيقاعاً موسيقياً داخلياً وخارجياً.

وفيما يأتي جدول إحصائي يبين استعمال الشاعرين جمال جاسم أمين وعبد الأمير جرص للأوزان الثابتة عروضياً في مجمل مجاميعهما الشعرية

اســـــم الشاعر	الوزن العروضي	عنوان المجموعة الشعرية	عنوان النص الشعري	رقم الصفحة
جمـــــال جاســـــم أمين	وزن بحر المتقارب	الأخطاء رمال تتحرك	كل مرثية صغيرة وأنت كبير	١٠١-١٠٢
	وزن بحر الكامل	بحيرة الصمغ	بعد خراب البصرة	٢٠-٢١
	وزن بحر الكامل	بحيرة الصمغ	الشجن معرفة	٣٢
	وزن بحر الكامل	بحيرة الصمغ	مرثية لياقوت الجسد	٤١-٤٢-٤٣-٤٤-٤٥-٤٦
	قافية الواو والنون	بحيرة الصمغ	كينونة	١٠٧-١٠٨
عبـــــد الأميـــــر جرص	وزن بحر الرمل مع وزن بحر الطويل	قصائد ضد الريح	قصيدة	٧٤
	وزن بحر البسيط	قصائد ضد الريح	عمودية	٧٥-٧٦
	وزن بحر الطويل	قصائد ضد الريح	كأنَّ كلاب الليل عضت كواكبي	٧٦-٧٧
	وزن بحر الكامل	السماء التي لم أرفعها	أغنية	١٣١- ١٣٢
	وزن بحر المتدارك	نصوص بلا هوية	هند بنت عتبة	١٦٩
	وزن بحر المتدارك	نصوص بلا هوية	عباس الذّرة	١٧٣

خاتمة :

١- إنَّ القول بأنَّ شعراء قصيدة النثر إنما يكتبون قصائدهم لأنَّهم يُوصَفونَ بعدم تمكنهم من استعمال بنية الإيقاع الشعري التقليدي _ العروض _ هو قول مردود لأننا وجدنا ما يخالف ذلك عند جمال جاسم أمين وعبد الأمير جرص فقد أبديا استعمالهما وقدرتهما على النظم في البنية الإيقاعية التقليدية في غير مكانٍ من مجاميعهما الشعرية وقد أجادا في استعمال البحور الشعرية.

٢- صحيح أنَّ قصيدة النثر تتيح لشعرائها مساحة واسعة من الحرية في الكتابة غير أنَّ هذه الخصيصة أو السمة لم تكن متَّكأ لجمال جاسم أمين ، وعبد الأمير جرص ولم ينصرفوا كلياً عن الكتابة وفق الإيقاع الخارجي أو ما نسميه الأوزان الخليلية .

٣- من علامات تمكن الشعراء من النظم في البحور الشعرية أننا وجدنا جمال جاسم أمين أخذ يستعمل مزاوجة الكتابة الشعرية، إذ نجده يبدأ بكتابة أحد نصوصه على طريقة شعر التفعيلة على وزن بحر المتقارب (فَعُوْلُنْ) مردداً لفظة (سلاماً) ستَ مراتٍ والتي أخذتْ تفعيلة البحر المتقارب تامة غير منقوصة ،وهو بذلك أفاد الإيقاعين الخارجي متمثلاً بوزن البحر المتقارب بتفعيلاته السداسية في كل شطر من أشطر أبيات قصيدته ،والداخلي متمثلاً بتكرار لفظة (سلاماً) .

٤- من خلال تحليل النص وجدنا أنَّ جمال جاسم أمين قد عَبَّر عن قدرته في نظم الشعر بناءً على البحور التي وضعها الخليل ، و بالوقت ذاته أشعرنا بإمكانيته في التملص من هذه البحور إتباعاً لحركة الشعرية الحديثة وكتابة النص النثري الحديث .

٥- في نص حمل عنوان (قصيدة) نظمه الشاعر عبد الأمير جرص على وزن بحر الرمل (فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ...) ولكنَّه عَدَلَ في شطر (٢) حيث نظمه على بحر الكامل (مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ) بتفعيلات تامة صحيحة إلاّ التفعيلة الأولى التي أصابها زحاف الإضمار ، وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك لتصبح التفعيلة (مَتْفَاْعِلُنْ) ،فنراه مستعملاً المزاوجة بين البحور الشعرية في القصيدة الواحدة وهو بذلك يفرض أشكالاً مختلفة من الشعرية وهناك من الشعراء من يذهب إليها قاصدين التعبير عن فكرة معينة ، والمراهنة على إمكانياتهم في استعمال بحور مختلفة في النص الواحد خروجاً على منهجية نظم الشاعر ونظام الشعر العام ، حاول عبد الأمير جرص التنقل من بحر إلى آخر ليعود بعدها ينظم على بحر الرمل الذي بدأ به نصه الشعري ليكمل النص على وزن الرمل ، وقد يكون هدف الشاعر من ذلك تفجيراً لطاقته الشعرية وتمرُّداً على قواعد الشعر ونظامه العام ، مع العلم بأنَّه قد حافظ على الإتباع الشعري من خلال

ممازجته لأكثر من بحر في النص الواحد ، وهو من الأنماط الجديدة في نظم الشعر وخصوصاً المنثور منه ، وهو ما يسمى بالشعر الطليق والذي لا يتحدد بقاعدة شعرية معينة .

٦-ومن خلال فحص النماذج الشعرية المتقدمة نجد أنَّ التوظيف الإيقاعي في الأوزان الثابتة قد تمكن منه الشاعر جمال جاسم أمين في النص الشعري الذي بدأه على طريقة شعر التفعيلة ثم عدل عن ذلك إلى نظم نصه وفق نظام الشعر العربي القديم في الوقت الذي سجل الشاعر عبد الأمير جرص إخفاقاً في بناء هيكلية النص العمودي المذكور ، إلاّ أنَّ الثابت هو أنَّ الموسيقى الشعرية قد جاءت على شكلين ، فمن النصوص التي ذكرناها ما حافظ على الإيقاع الخارجي والداخلي في آنٍ واحدٍ وهي القصائد التي نظمت وفقاً للأوزان الشعرية ، والنوع الآخر هو القصائد التي حافظت على موسيقاها الداخلية ، ومثالنا على ذلك النصوص التي لم تحتكم لقواعد الخليل بن أحمد الفراهيدي وهذا ما يؤكد الفرق بين قدرات الشاعرين في استعمال الأساليب الشعرية الكلاسيكية والحديثة .

٧- في نص الشاعر عبد الأمير جرص الذي جاء بعنوان (كأنَّ كلاب الليل عضت كواكبي) كان قد نظمه على طريقة شعر التفعيلة (السطر الشعري) وهو على وزن بحر الطويل ذي التفعيلات الثمانية المختلطة (فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ) ،غير أنَّنا نعلم بأنَّ الشعر الحر أو شعر التفعيلة يُنظم على أوزان البحور الصافية أو الممزوجة التي تناسب هذا الجنس الشعري ، ولن يكون من المناسب أنْ ينظم الشاعر نصه الشعري على وزن البحر الطويل ، ولعلنا في هذا الصدد نرى من الضروري أنْ نشيرَ إلى ما ذهبت إليه نازك الملائكة فيما يتعلق بنظم الشعر الحر على وزن بحر الطويل وهي رائدة الشعر الحر فهي تقول بأنَّ محاولة بعض الناشئين من الشعراء أنْ يكتبوا الشعر الحر على بحر الطويل قد انتهت بهم إلى الفشل وسبب تعذر النظم في الشعر الحر على بحر الطويل هو أنَّ كون الوحدة تتألف من تفعيلتين بدلاً من تفعيلة واحدة ، وهذا ما يجعل طول الشطر لا يعدو أنْ يكون (فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ) واحدة أو تكرارها (فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعَيْلُنْ) وبعد إعادة كتابة النص على طريقة الشعر العمودي (الشطرين) وجدناه نصاً عمودياً قائماً بذاته على وزن بحر الطويل إلاّ أنَّه قام بكتابته على طريقة الشعر الحر أو التفعيلة وفي الحقيقة لم نجدّ ما يبرر ذلك ، فالشعر العمودي يبقى عمودياً والشعر الحر يبقى حُرّاً.

وهنا يرى الباحث بأنَّه كان الأجدر بالشاعر أنْ يرتب تفعيلات نصه بحسب نظام الشطرين (العمودي) ليكون في مأمن من الوقوع بالخطأ العروضي طالما هو اختار البحر الطويل وزناً لنصه .

٨- بعد رحلة مع الشاعرين مجال البحث واطلاعنا على نصوصهما الشعرية ذات الأوزان التقليدية يرى الباحث أن الشاعر جمال جاسم أمين كان أكثر إجادة في استعماله للأوزان العروضية في بنياتها الإيقاعية من الشاعر عبد الأمير جرص ، ولعل عمر التجربة الشعرية للأول كان له الدور الكبير في توجيه الشاعر وجعله متمكناً من الأجناس الشعرية قديمها وحديثها.

هوامش البحث

(١) بيان الكتابة، محمد بنيس، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ١٩، ١٩٨١، ص٣٩.

(٢) ينظر: الشكل والخطاب مدخل للتحليل الظاهراتي، محمد الماكري، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص٢٢٥.

(٣) ينظر: فضاءات التشكيل والشكل في الشعر الحديث، محمد الصفراني، جريدة الرياض، العدد (١٤٢٧٦)؛ ينظر: الثقافة التلفزيونية، عبدالله الغذامي، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤، ص١٤.

(٤) ينظر: المصدر نفسه.

(٥) ينظر: ثقافة العين وثقافة الاذن، عبد السلام بن عبد العالي، ط١، الجزائر، طوبقال، د.ت، ص٨.

(٦) ينظر: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد حيدة، ط١، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٥، ص١٦.

(٧) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٥، ص٦٤.

(٨) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص١٠٨.

(٩) ينظر: الأوزان المركبة في الشعر الحر أحمد جاسم النجدي، ، مجلة آفاق عربية، الأعداد (٩، ١٠)، ١٩٩٩، ص٣٤.

(١٠) الأخطاء رمال تتحرك، جمال جاسم أمين ، ص١٠١-١٠٢.

(١١) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ط٥، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧، ص١٨٩.

(١٢) المصدر نفسه، ص١٨٨.

(١٣) المصدر نفسه، ص١٨٨.

(١٤) ينظر: الشعرية العربية، عبد القادر الغزالي، ط١، دار الحوار، سوريا، ٢٠١٠، ص٢٢٩.

(١٥) ينظر: مقدمة شظايا ورماد، نازك الملائكة، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧، ص٢.

(١٦) الاعمال الشعرية، قصائد ضد الريح، عبد الأمير جرص، ص٧٤.

(١٧) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، مصدر سابق، ص١٠٠.

(١٨) ينظر: القافية في العروض والأدب، حسين نصار، ط١، دار صادر، بيروت، د.ت، ص١٨٠.

(١٩) الأعمال الشعرية، عبد الأمير جرص ، قصائد ضد الريح ، ص٧٥-٧٦.

(٢٠) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية ، صفاء خلوصي ، ص٢٨٧٠.

(٢١) ينظر: المصدر نفسه ، ص٢٧٠.

[٢٢] ينظر: المصدر نفسه، ص٢٢٠.

[٢٣]كتاب القوافي ، التنوخي، القاضي أبو يحيى عبد الباقي بن أبي الحُصين عبدالله بن المحسن، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٧٨، ص٨٧.

[٢٤] ينظر: موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، دراسة عملية، ط١، دار أصدقاء الكتاب، لقاهرة، ١٩٩٨، ص١٠٦.

[٢٥] الأعمال الشعرية ، عبد الأمير جرص ، قصائد ضد الريح ، ص٧٦- ٧٧.

[٢٦] ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص٦٩.

[٢٧] ينظر: بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، رابح ملوك، أطروحة دكتوراه كلية الآداب، الجزائر، ٢٠٠٧، مقدمة الأطروحة.

[٢٨] ينظر: نظرية المصطلح النقدي، عزت محمد جاد ، ط١، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٤١٥.

[٢٩] ينظر: الشعر العربي ومشكلة التجديد، أدونيس، تحرير وتقديم، نديم محمد، مجلة شعر، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٦، ص٣٥٦.

[٣٠] ينظر: إشكالية قصيدة النثر، عز الدين المناصرة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ص ٦٢ ؛ ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص٢١٧.

[٣١] بحيرة الصمغ ، جمال جاسم أمين ، ص٣٠.

[٣٢] المصدر نفسه، ص٣٢.

[٣٣] ينظر: مفهوم الحداثة في قصيدة النثر، محمد علاء الدين، ط١، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦، ص١١٠- ١١٢.

[٣٤] بحيرة الصمغ، جمال جاسم أمين، ص١٠٧.

[٣٥] الأعمال الشعرية ، السماء التي لم أرفعها، عبد الأمير جرص، ص١٣١-١٣٢.

[٣٦] ينظر: موسيقى الشعر الحديث منتديات اللغة العربية وآدابها، مصطفى بن الحاج، الموقع الألكتروني dalfa, yw7.com

[٣٧] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة ، مصدر سابق ، ص٦٨.

[٣٨] ينظر: المصدر السابق ، ص٦٨- ٦٩.

[٣٩] الاعمال الشعرية، عبد الأمير جرص، نصوص بلا هوية، ص١٦٩.

[٤٠] ينظر: العروض الواضح وعلم القافية، محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩١، ص١٣٠.

[٤١] ينظر: الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، عبدالله الغذامي، ط١، مؤسسة اليمامة الصحفية ، العدد (٦٦)، ١٩٩٩، ص٢١.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب

-الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد حيدة، ط١، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٥.

–أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.
–أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.
–إشكالية قصيدة النثر، عز الدين المناصرة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.
–الثقافة التلفزيونية ، عبدالله الغذامي، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤.
–ثقافة العين وثقافة الاذن، عبد السلام بن عبد العالي، ط١، الجزائر، طوبقال، د.ت.
–الشعرية العربية، عبد القادر الغزالي، ط١، دار الحوار، سوريا، ٢٠١٠.
–الشكل والخطاب مدخل للتحليل الظاهراتي، محمد الماكري، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.
–العروض الواضح وعلم القافية، محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩١.
–فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ط٥، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧.
–القافية في العروض والأدب حسين نصار، ، ط١، دار صادر، بيروت، د.ت.
–قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٥.
–كتاب القوافي، التنوخي، القاضي أبو يحيى عبد الباقي بن أبي الحُصين عبدالله بن المحسن، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٧٨.
–مفهوم الحداثة في قصيدة النثر، محمد علاء الدين، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦.
–مقدمة شظايا ورماد، نازك الملائكة، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧.
–موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، دراسة عملية، ط١، دار أصدقاء الكتاب، لقاهرة، ١٩٩٨.
–نظرية المصطلح النقدي، عزت محمد جاد ، ط١، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

الرسائل والاطاريح الجامعية:

١.بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، رابح ملوك، أطروحة دكتوراه كلية الآداب، الجزائر، ٢٠٠٧، مقدمة الأطروحة.

البحوث والدراسات

–الأوزان المركبة في الشعر الحر، أحمد جاسم النجدي، مجلة آفاق عربية، الأعداد (٩، ١٠).
–بيان الكتابة ، محمد بنيس، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ١٩، ١٩٨١.
–الشعر العربي ومشكلة التجديد، أدونيس، تحرير وتقديم، نديم محمد، مجلة شعر، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٦.
–الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، عبدالله الغذامي، ط١، مؤسسة اليمامة الصحفية ، العدد (٦٦)، ١٩٩٩.
–فضاءات التشكيل والشكل في الشعر الحديث، محمد الصفراني، جريدة الرياض، العدد (١٤٢٧٦).

شبكة الانترنت:

–موسيقى الشعر الحديث منتديات اللغة العربية وآدابها، مصطفى بن الحاج، الموقع الإلكتروني
dalfa, yw7.com

List of Sources and References

Books

–Alaitijahat aljadidat fi alshier alearabii almueasiri, da. eabd alhamid haydat, ta1, muasasat nufila, bayrut, 1985.

–Asalib alshieriat almueasirati, salah fidla, dar aladab, birut, 1995.

–Asalib alshieriat almueasirati, salah fadal, ta1, dar aladab, bayrut, 1995.

–Iishkaliat qasidat alnathra, eiz aldiyn almunasirat, ta1, almuasasat alearabiat lildirasat walnushri, bayrut, 2002.

–Althaqafat altilifizyuniat , eabdallah alghadhaami, ta1, bayrut, almarkaz althaqafii alearabia, 2004.

–Thaqafat aleayn wathaqafat aladhni, eabd alsalam bin eabd alealy, ta1, aljazayir, tubqal, da.t.

–Alshieriat alearabiat, eabd alqadir alghazaliu, ta1, dar alhawari, surya, 2010.

–Alshakl walkhitab madkhal liltahlil alzaahrati, muhamad almakri, ta1, almarkaz althaqafii alearabii, 1991.

–Alearud alwadih waeilm alqafiati, muhamad ealiin alhashimii, dar alqalami, dimashqa, ta1, 1991.

–Fini altaqtie alshierii walqafiati, du. safa' khulusi, ta5, manshurat maktabat almuthanaa, baghdad, 1977.

–Alqafiat fi alearud wal'adab husayn nasaari, , ta1, dar sadir, birut, di.t.

–Qadaya alshier almueasiru, nazak almalayikati, ta2, dar aleilm lilmalayini, birut, 1965.

–Kitab alqawafi, altanukhi, alqadi 'abu yahyaa eabd albaqi bin 'abi alhusyn eabdallah bin almuhsan, tahqiqu: eawni eabd alrawuwf, maktabat alkhanji, masr, ta2, 1978.

–Mafhum alhadathat fi qasidat alnathra, muhamad eala' aldiyn, ta1, atihad alkitaab alearabi, dimashqa, 2006.

–Muqadimat shazaya waramadi, nazik almalayikati, ta1, dar aleawdati, bayrut, 1997.

–Musiqaa alshier alearabii, shukri muhamad eayad, dirasat eamaliati, ta1, dar 'asdiqa' alkitabi, liqahrat, 1998.

–Nazariat almustalah alnaqdi, eizat muhamad jad , ta1, alhayyat almisriat lilkitabi, alqahirati, 2002.

University Theses and Dissertations:

–biniat qasidat alnathr wa'iibdalatiha alfaniyati, rabih muluka, 'utruhat dukturah kuliat aladabi, aljazayar, 2007, muqadimat al'utruhati.

Published Research and Studies

–Al'awzan almurakabat fi alshier alhari, 'ahmad jasim alnajdi, majalat afaq earabiatun, al'aedad (9, 10).

–Byan alkitabat , muhamad binisi, mijalat althaqafat aljadidati, aleadad 19, 1981.

–Alshier alearabii wamushkilat altajdidi, 'adunis, tahrir wataqdimu, nadim muhamad, majalat shaer, wizarat althaqafat alsuwriati, dimashqa, 1996.

–Alsawt alqadim aljadidi, dirasat fi aljudhur alearabiat limusiqaa alshier alhadith, eabdallah alghadhaami, ta1, muasasat alyamamat alsahafiat , aleadad (66), 1999.

–Fada'at altashkil walshakl fi alshiear alhadithi, muhamad alsafrani, jaridat alrayad, aleadad (14276).

Internet:

–dalfa, yw7.com